

УДК 821.111

ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОШЛОГО И СОВРЕМЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА  
В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

О. Ф. СЕНЬКОВА

(Полоцкий государственный университет)

Исследуется проблема осмысления прошлого в драмах Гарольда Пинтера. Предлагается анализ как ранних пьес (*The Room, The Birthday Party*), так и произведений более позднего периода (*Other Place, One for the Road, Party Time, The New World Order, Ashes to Ashes*) с точки зрения политических взглядов автора и осмысления места человека в современном мире. Доказывается, что пьесы Гарольда Пинтера представляют сочетание элементов театра абсурда, «комедий угрозы» и метафизического театра с непримиримой позицией автора отразить современное положение вещей. В своих пьесах Гарольд Пинтер подчеркивает необходимость человека сохранить хрупкий баланс между прошлым, настоящим и будущим и призывает вырваться из состояния угнетения и страха.

**Введение.** В литературном процессе Великобритании Гарольд Пинтер занимает особое место: с одной стороны, перед нами крупнейший драматург XX столетия, получивший Нобелевскую премию за то, что в своих пьесах «приоткрывает пропасть, лежащую под суетой повседневности, и вторгается в застенки угнетения» [1, с. 5], с другой – перед нами человек с активной гражданской позицией, яростно отстаивающий независимость угнетаемых стран<sup>1</sup>. Гарольд Пинтер подчеркивал, что понимает интерес публики к его творчеству, но себя он видит больше как гражданина, а не как драматурга [2, р. 71]. В 1962 году драматург отметил, что не существует четких различий между реальностью и фантазией, а также между правдой и ложью, поскольку любой человек может быть и прав и неправ одновременно<sup>2</sup> [2, р. 10]. Однако в своей нобелевской речи «Искусство, правда и политика» (*Art, Truth and Politics*, 2005) Гарольд Пинтер подчеркнул, что как писатель, он не может не придерживаться такого подхода, но как гражданин, он должен четко разграничивать правду и ложь<sup>3</sup> [3, р. 2]. Несмотря на то, что нобелевский лауреат считал себя «политическим писателем и гражданином мира» [4, р. 17], пьесы британского драматурга представляют собой интересное сочетание элементов театра абсурда, «метафизических пьес», «комедий угрозы» (*comedy of menace*<sup>4</sup>) и авторского стремления отразить современное положение вещей.

**Основная часть.** При анализе творческого наследия Нобелевского лауреата в литературоведческой традиции большое внимание уделяется анализу бытовой составляющей пьес, их абсурдному звучанию и «угрожающему» подтексту. Так, быт начинает довлеть над персонажами пьес, которые пытаются вырваться из созданных фетишей и шаблонов поведения. Яркой иллюстрацией такой «ловушки», в которую попали герои, является первая пьеса Пинтера «Комната» (*The Room*, 1957). Персонажи пьесы Роз и Берг озабочены сохранением бытового комфорта, усыпляющего бдительность ощущения спокойствия и безмятежности. Пытаясь ухватиться за воссоздание внешнего обрамления их жизни, и Роз, и Берг окончательно разорвали связь со своим прошлым, а значит, потеряли и своё лицо. Уже в своей первой пьесе Пинтер показывает, что для него важно, чтобы человек сумел сохранить хрупкий баланс между прошлым – будущим – настоящим. Чтобы ни происходило с человеком раньше, какие бы поступки он ни совершил, для Пинтера отречься от своего прошлого значит не только утратить шанс на развитие будущего, но и проиграть в общечеловеческом плане. Принято считать, что ранние пьесы английского драматурга отражают лишь потерянное существование человека в мире, его страхи, неуверенность и забвение. Однако наиболее важным, на наш взгляд, является то, что уже с первых пьес Пинтер возлагает на персонажей (а следовательно и на читателя) ответственность не только за организацию собственной жизни, но и за участие в судьбе собственной страны. Такой ракурс рассмотрения ранних пьес представляется весьма актуальным, поскольку раскрывает Пинтера не только как создателя нового типа пьес (так называемых «комедий нового образца» [5, с. 12]), но и как автора, сочетающего в своем творчестве политическую программу с общей правдой о человеке.

Исследователи выделяют политически направленные пьесы Гарольда Пинтера в отдельную группу, к которой относятся драмы позднего творческого периода. Однако нам представляется весьма любопытной драма «День рождения» (*The Birthday Party*, 1957). Традиционно данная пьеса рассматривается

<sup>1</sup> Гарольд Пинтер неоднократно выступал против политики Турции в отношении курдов, против действий США в Никарагуа, обличал двойные стандарты Великобритании и политику США во время военных кампаний в Афганистане и Ираке.

<sup>2</sup> «I suggest there can be no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false».

<sup>3</sup> «So as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: What is true? What is false?»

<sup>4</sup> термин применительно к пьесам Пинтера предложил Ирвин Уордл.

как разновидность «комедий угрозы», где анализируется подавление воли и слепое подчинение сложившимся обстоятельствам. Несомненно, мотив покорения и покорности, власти и властности проходит красной нитью через всю пьесу. Как отмечает сам Гарольд Пинтер, «в пьесе *“День рождения”* я представил целый ряд возможностей, прежде чем, наконец, перешел к акту подчинения<sup>5</sup>» [3, р. 6]. Но перед нами не просто показана слабость человека, который безвольно подчиняется обстоятельствам, перед нами человек, который несет ответственность за сделанный в прошлом выбор. Герой пьесы Стэнли не просто человек без прошлого, как может показаться, с одной стороны, и даже не человек, который пытается оградиться от прошлого, как в пьесе *«Комната»*, – с другой. По еле уловимым намекам, разбросанным по абсурдным, излишне нарочитым и нагроможденным диалогам, можно понять, что ранее Стэнли участвовал в карательных войсках, организованных в Ирландии во время Гражданской войны 1920-х годов. Почти год герой живет в пансионе, где выдает себя за некогда великого пианиста, к которому оказалась несправедлива жизнь. После того как в пансионе появились новые постояльцы Гольдберг и Макканн, Стэнли Уэбер заметно заволновался. Гости учиняют допрос главному герою, где вперемежку с абсурдными вопросами и лишенными всякого смысла репликами звучит главное: «Почему ты предал нашу организацию?»<sup>6</sup> [6, р. 42].

Перед нами герой, который по некоторым причинам (из страха или из гуманистических порывов) оставляет организацию, жестко противостоявшую свободной воле народа и каждого отдельного человека. Как показывает Пинтер, поступок сам по себе, без обоснованного мотива и без личных переживаний, является пустым и не несёт миру ничего. Как Роз в *«Комнате»* отреклась от прошлого, так и Стэнли отказывается признаться не только в том, что он участвовал в организации чёрно-пегих (*Black and Tan*)<sup>7</sup>, но и что оставил её. Роз, после того, как прошлое ворвалось к ней в комнату в виде её отца, ослепла. Такая ситуация иллюстрирует дисбаланс между эмоциональным и рациональным миром персонажей, в результате чего они уже просто не в состоянии воспринимать действительность на чувственном уровне. Стэнли тоже лишается глаз: его очки, без которых он не может ориентироваться в пространстве, растоптаны. Пинтер не раз отмечал метафоричность своих пьес<sup>8</sup> [7, с. 55]. Метафоричность потери зрения контрастирует со способностью взглянуть правде в глаза, которая проявляется у героя *«Перед дорогой»* (*One for the Road*, 1984). В данной пьесе рассматривается уже иной исторический ракурс: противостояние человека и нацизма. Следует отметить, что для Пинтера не является принципиальным, какие именно исторические срезы показывать. Тут нет определенной политической программы: важно показать человека в непростой ситуации, когда существуют вещи, которые стоят дороже, чем комфорт и покой. В пьесе *«День рождения»* важным оказывается принять меру личной ответственности за совершенный выбор и разворачивающиеся исторические перипетии. Человек, неспособный попытаться отстоять себя на сломе критических ситуаций, оказывается лишенным своего места в мире. Тогда как в пьесе *«Перед дорогой»* даже доведенный до отчаяния Виктор, находившийся в подчиненном положении, находит в себе силы, чтобы посмотреть в упор на обидчика и распрямиться.

Проблему способности человека «распрямиться» над довлеющими над ним обстоятельствами и принять реальность, какой бы угрожающей она не была, Гарольд Пинтер поднимает и в своей трилогии *«Иные места»* (*Other Place*, 1982), куда входят такие пьесы, как *«Голоса семьи»* (*Family Voices*, 1980), *«Аляска»* (*A Kind of Alaska*, 1982) и *«Виктория»* (*Victoria Station*, 1982). Данная трилогия представляет собой своеобразный переходный «мостик» от социально-психологических драм к пьесам с заостренным политическим подтекстом, поскольку отражает так называемую проблему «некоммуникативного диалога». Как отмечает исследователь Элин Даймонд, «Пинтер концентрирует свое внимание на мире, где язык отражает внутренний мир говорящего<sup>9</sup>» [8, р. 213]. Несомненно, в ранних пьесах английского драматурга мотив отсутствия конструктивного диалога, где каждый из героев не способен не только проникнуться проблемами собеседника, но хотя бы их услышать, обнаруживает себя. Однако в трилогии *«Иные места»* данная проблема выходит за рамки обыкновенной способности слышать друг друга. Так, в пьесе *«Голоса семьи»* каждый из героев, а точнее, лишь оставшихся от них голосов, рассказывает свою собственную историю происходящего. Первый голос принадлежит сыну, который покинул родительский дом, сбежав в неопределенном направлении. Второй – принадлежит страдающей матери, которая не может смириться с потерей сына. Третий голос принадлежит умершему отцу. Сын обрел «новую» семью в доме, где обрел новое место жительства. В такой семье достаточно условное распределение ролей, что избавляет участников от ответственности за построение отношений. Сын периодически обращается к своей настоящей матери и рассказывает о том, как ему хорошо живется. Мать в свою очередь проходит «путь»

<sup>5</sup> “In my play *The Birthday Party* I think I allow a whole range of options to operate in a dense forest of possibility before finally focussing on an act of subjugation”.

<sup>6</sup> “Why did you leave the organization? Why did you betray us?”

<sup>7</sup> Английские карательные войска, действовавшие в Ирландии во время Гражданской войны 1920-х годов.

<sup>8</sup> “I think plays like *The Birthday Party* and *The Dumb Waiter* and *The Hothouse* are metaphors really”.

<sup>9</sup> “Pinter focuses on the world that language limns for each speaker”.

от страдания по утерянному сыну до проклятия и отречения от него. Репликой отца завершается пьеса, где он восклицает в пустоту: «Я многое могу сказать, <...> но я совершенно мертв. И то, что я могу сказать, уже не будет сказано никогда»<sup>10</sup> [9, p. 530].

Таким образом, перед нами разворачивается драма современной семьи, где каждый отгорожен друг от друга пустыми, ничего не значащими словами. Но наступает такой момент, когда происходит осознание того, где находится твой истинный дом, однако оказывается, что уже поздно, поскольку последние «ниточки», связывающие между собой отношения, безнадежно разорваны. В конце пьесы сын собирается вернуться домой, но там уже не осталось тех, кто ждал бы его возвращения: семья разрушилась. В данной пьесе Пинтера, по большей мере, интересует, как происходит отчуждение между членами семьи, как от обычных людей остается один лишь голос. Однако голос для Пинтера – это нечто большее, чем просто способность говорить и констатировать происходящее, это способность сознательно действовать и брать ответственность за совершенные поступки.

Во второй пьесе трилогии «Аляска» автор обращается к проблеме разорванных связей между прошлым и настоящим. Идея данной пьесы была навеяна книгой доктора Оливера Сакса «Пробуждение» (*Awakenings*, 1973), в которой поднимается проблема физического и психического состояния пациентов, длительное время пребывавших в летаргическом сне и внезапно очнувшихся через много лет. Главная героиня Дебора провела во сне 29 лет и очнулась от укола доктора Хорнби, который всё это время неотступно находился у её постели. Заснув, когда ей было всего лишь 13 лет, Дебора не может понять, что она больше не маленькая девочка, у которой вся жизнь впереди. Доктор Хорнби берет на себя ответственность и рассказывает ей истинное положение вещей в её семье: отец ослеп, а мать давно умерла. Но Дебора отказывается верить в правду, принять себя как уже взрослого человека и продолжает понимать реальность, как место, где мама и папа уехали в далёкое кругосветное путешествие. Доктор Хорнби пытается объяснить ей, что с ней не произошло ничего страшного: в то время, пока она спала, её мозг «как будто находился в подвешенном состоянии, словно он сменил место жительства и переместился, скажем, на своего рода Аляску»<sup>11</sup> [9, с. 184]. Однако героиня отказывается посмотреть на себя в зеркало и выбирает путь «жизни на своего рода Аляске», то есть отчуждения и отречения от реальной жизни со всеми её радостями и горестями.

В пьесе же «Виктория» главным вопросом, который поднимает Пинтер, является отречение от человека как такового. В пьесе всего два действующих лица: диспетчер и водитель, который должен выполнить свой профессиональный долг и забрать человека с отдаленной станции «Виктория». В процессе разговора оба героя сходятся на том, что человек сам должен найти выход из сложившейся ситуации и добраться самостоятельно. Ситуация усугубляется тем, что и диспетчер, и водитель собираются весело провести время, вместо того, чтобы выполнить взятые на себя обязательства. Таким образом, Пинтер выстраивает своеобразную цепочку: сначала человек отрекается от себя, от своей сущности и предназначения, отгораживаясь при этом выхолощенным языком, потом он теряет связь с настоящим, отказываясь принимать ситуацию как неизбежную данность, и вот, наконец, человек легко отворачивается от другого человека, выбирая более легкий и приятный способ существования. Такое попрание ценностей не может пройти бесследно для человека: уже в более поздней пьесе «Время вечеринок» (*Party Time*, 1991) автор показывает, что «избавление» от семьи как ценностного ориентира в обществе, попытка избавиться от привычки называть вещи своими именами, неприятие реального положения вещей, а также избавление от ответственности за другого человека как излишнего груза, мешающего наслаждаться жизнью, приводит к тому, что появляются люди, подчиняющие себе волю другого человека. Эти люди устанавливают так называемый «новый мировой порядок» (ещё одна пьеса Пинтера (*The New World Order*, 1991)), где место действующих личностей заняли люди с «завязанными глазами» и «скованной волей». Автор пытается поднять вопрос о причинах, порождающих такое безволие, и приходит к неутешительному выводу: человек сам виноват, в том, что слепо следует заведомо легкому пути без ответственности и ценностных ориентиров. Приоткрывая мир марионеточных персонажей, Гарольд Пинтер искренне надеется, что современный человек сможет противостоять соблазну жить в «кукольном доме».

Пытаясь разобраться в причинах, побуждающих человека подчиняться «новому мировому порядку» и отказываться от своего места в этом мире, автор приходит к мысли о сознательном уклонении человека от собственной роли в этом мире. В пьесе «Прах к праху» (*Ashes to Ashes*, 1996) Пинтер не только переосмысливает природу нацизма и его влияние на человека, но и пытается раскрыть природу «податливости» человека обстоятельствам. В центре внимания в пьесе находится воспоминание Ребекки о её романе с эсесовцем, что явилось поводом для ревности для Делвина, который хочет узнать всё до мельчайших подробностей. Однако такие воспоминания весьма болезненны для героини, так как на её глазах возлюбленный безжалостно отбирал младенцев у их матерей и выбрасывал прочь, расправлялся с ни в

<sup>10</sup> "I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said".

<sup>11</sup> "Your mind has not been damaged. It was merely suspended; it took up a temporary habitation ... in a kind of Alaska".

чем не повинными людьми на берегу моря. Несмотря на то, что женщина только присутствовала при таких бесчинствах, она понимает, что даже в этом есть её вина. В какой-то момент она говорит, что состояние, в котором она находится, называется «слоновая болезнь»<sup>12</sup> [9, p. 417]. Описывая своё состояние, героиня отмечает: «Это ужасно. Но ты виноват сам. Ты сам навлек это на себя. Ты – не жертва, ты – причина этого. Ты ... поддался»<sup>13</sup> [9, p. 417].

Однако для Гарольда Пинтера «слоновая болезнь» – нечто большее, чем просто внутренняя подверженность обстоятельствам. В своей статье «Гегемонию США необходимо остановить» [10] (*The US Elephant must be stopped*, 1987) Пинтер использует понятие «слоновость» применительно к беспринципности одних людей распоряжаться жизнями и судьбами других людей. Однако он пытается не только разобратся в геополитической ситуации<sup>14</sup>, но и определить меру ответственности каждого человека за происходящее.

**Закключение.** Осмысливая прошлое, Гарольд Пинтер пытается не столько уберечь человека от повторения прежних ошибок, сколько «поддеть» заостреное сознание современного человека. Драматург показывает, насколько состояние постоянного страха и угрозы стало привычным для людей, живущих на сломе исторических потрясений, для Пинтера же принципиально важным оказывается, чтобы его читатели смогли преодолеть в себе «слоновую болезнь» равнодушия. Рассмотренные пьесы отражают сознание человека, которому непросто обрести своё подлинное лицо как существа, наделенного высшим разумом, так и гражданина, обладающего своей собственной мерой ответственности в ситуации интенсивных исторических событий. На наш взгляд, автор не столько ставит задачу утвердить свою политическую программу, отразить непримиримые радикальные взгляды, сколько заставить человека поучаствовать в собственной жизни. Таким образом, это является своеобразной апелляцией к поколению, потерявшему собственное лицо в сумятице событий: вырваться из состояния исторической амнезии и сохранить хрупкий баланс между прошлым, настоящим и будущим.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зиновцев, О. Ключ от запертых комнат / О. Зиновцев // Ведомости. – 2005. – 14 окт. – С. 5.
2. Gussow, M. *Conversations with Pinter* / M. Cussow. – New York: Grove Press, 1994. – 160 p.
3. Pinter, H. *Art, Truth & Politics: The Nobel Lecture* / H. Pinter. – London: Three Essays Press, 2005. – 25 p.
4. Grimes, Charles *Harold Pinter's Politics: A Silence beyond Echo* / Charles Grimes. – Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2005. – 259 p.
5. Клименко, Е.В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.В. Клименко; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2007. – 15 с.
6. Pinter, H. *Plays 1* / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 1998. – 386 p.
7. Bennet, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Genet, and Pinter* / Michael Y. Bennet. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p.
8. Diamond, E. *Pinter's Comic Play* / E. Diamond. – Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. – 241 p.
9. Pinter, H. *Plays 4* / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 1998. – 530 p.
10. Pinter, H. *Various Voices: Prose, Poetry, Politics* / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 2013. – 320 p.
11. Пинтер, Г. Коллекция: пьесы / Г. Пинтер; [пер. с англ.]. – СПб.: Амфора, 2006. – 559 с.

Поступила 21.05.2014

#### THE UNDERSTANDING OF THE PAST AND MODERN WORLD VIEW IN HAROLD PINTER'S DRAMA

O. SIANKOVA

*The article deals with the understanding of the past in Harold Pinter's dramas. Both early and late plays are analyzed in terms of author's political views. The author of the article argues that Harold Pinter's plays are a combination of elements of the theatre of the absurd, comedies of menace and metaphysical theatre with author's irreconcilable attitude to reflect the modern state of affairs. Harold Pinter emphasizes the need to maintain the subtle balance of the past, present and future and calls on people to escape from the state of oppression and fear.*

<sup>12</sup> "There's a condition known as mental elephantiasis".

<sup>13</sup> "It's terrible. But it's all your own fault. You brought it upon yourself. You are not the victim of it; you are the cause of it. It was you who handed over the bundle".

<sup>14</sup> В статье поднимается вопрос о подавлении коммунистических «амбиций» в Никарагуа.