

УДК 821.111.09 (092)

**«КОМЕДИЯ УГРОЗЫ» КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТВОРЧЕСКИХ УСТАНОВОК
В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА 1950–1960-х ГОДОВ****О.Ф. СЕНЬКОВА***(Полоцкий государственный университет)**olgasienkova@mail.ru*

Рассматриваются пьесы британского драматурга Гарольда Пинтера, относящиеся к раннему творческому периоду. Анализируется творческий метод, который использует драматург для отражения кризиса личности 1950–1960-х годов. Совмещение формальных элементов театра абсурда и «комедии угрозы» помогает заострить внимание воспринимающего сознания на общественных явлениях и создает уникальный авторский театр.

Ключевые слова: *Гарольд Пинтер, драма, «комедия угрозы», кризис личности, театр абсурда*

Введение. Английский драматург Гарольд Пинтер (*Harold Pinter*, 1930–2008) в своем творчестве обращается к различным аспектам человеческого существования: от подавления личности (пьесы «*День рождения*» (*The Birthday Party*, 1957), «*Комната*» (*The Room*, 1957) до анализа современного состояния семьи («*Возвращение домой*» (*The Homecoming*, 1964) и осмысления историко-политической ситуации в мире (пьесы «*Горский язык*» (*Mountain language*, 1988), «*Новый мировой порядок*» (*The New World Order*, 1991). Начав свой творческий путь в 1950-е годы, когда в литературном процессе Великобритании одновременно экспериментируют представители «рассерженных молодых людей»¹, «драматургии кухонной мойки»² (Дж. Осборн, А. Уэскер, А.Оуэн) и антитеатра (С. Беккет), а также продолжают развиваться брехтовские традиции (Д. Арден), Г. Пинтер сумел соединить в своем творчестве основные тенденции, характерные для периода, когда «все великое, ужасное, смешное пульсирует и переплавляется в тигле художественного вдохновения» [1, с. 11]. Умелое сочетание драматургом разных по своей природе приемов, присущих как реалистическому театру, так и экспериментальному, позволяет говорить о своеобразной технике, получившей название «пинтереска»³.

Основная часть. Необходимо отметить, что, при всем многообразии художественных техник, автора, прежде всего, интересует угнетенное сознание современного ему человека. Начиная уже с ранних пьес («*Комната*», «*День рождения*», «*Сторож*» (*The Caretaker*, 1959), драматург детально исследует положение личности в современном мире и транслирует это актуальным для публики языком. Как отмечает Гарольд Пинтер, «пьеса «*Сторож*» не могла быть поставлена на сцене ранее 1957-го года и, конечно же, не имела бы успеха, поскольку старые приемы комедий, трагедий и фарса неуместны в современном мире»⁴ [2, с. 11].

Такой посыл демонстрирует большую степень обеспокоенности автора тем положением, в котором оказался человек середины XX века: за внешним благополучием и спокойствием скрывается отчуждение и отстраненность – все то, на что своими пьесами пытались обратить внимание драматурги анти-театра. Гарольда Пинтера интересует не только тот факт, что человек разучился слышать другого человека, но и та очевидная ситуация экзистенциального страха и беспомощности, в которой оказывается человек, вынужденный взаимодействовать с другим. В своей речи для Национального фестиваля студенческой драмы в Бристоле Гарольд Пинтер так и отметил: «Неспособность общаться... эту фразу постоянно закрепляют за моим творчеством. Я считаю противоположное: мы слишком хорошо умеем общаться с помощью нашего молчания, тем, что не высказано; и то, что действительно имеет место, так это постоянное уклонение от этого, отчаянные воинственные попытки сохранить себя для себя. Общение становится слишком тревожащим. Войти в чью-либо жизнь – слишком пугающе, раскрывать другим бедность нашего внутреннего мира – слишком страшная перспектива»⁵ [3, с. 13]. Отсутствие диалогов, фокусирование персонажей на собственном внутреннем мире являются отличительными особенностями первых драматургических опытов автора, что привело к несколько ошибочной интерпретации его драм в качестве драм молчания. Марта Кокс утверждает, что эпоха 1950-х – это «поколение молчаливых»⁶

¹ Angry young man.

² Kitchen-sink drama.

³ The pinteresque.

⁴ The Caretaker wouldn't have been put on, and certainly wouldn't have run, before 1957. The old categories of comedy and tragedy farce are irrelevant.

⁵ "Failure of communication... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate too well, in our silence, in what is unsaid, and that what take place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility".

⁶ Silent generation.

[4, p.71]. Однако молчание в пьесах Гарольда Пинтера выступает, скорее, как характеристика «внутренних пьес»⁷. Молчание героев вытекает из страха проявить свою личность, постоянного подавления себя, подчинения враждебному миру и неспособности противостоять довлеющей угрозе.

Ощущение постоянной угрозы проходит лейтмотивом практически через все ранние пьесы Пинтера. За творчеством 1950–1960-х гг. даже закрепились устойчивая характеристика: комедии положений и угрозы (*comedies of manners and menace*)⁸, а самого автора считают создателем уникальной драматургической модификации («комедия угрозы»): нагнетание страха и постоянно исходящей извне угрозы, которая не только угнетает действующих персонажей, но и парализует публику. Такое определение иногда ошибочно трактуется только на уровне сюжетно-вербальных техник и соотносится с театром жестокости Антонена Арто [6]. Если исходить из известного утверждения А. Арто, что жестокость – это «своеобразный, суровый путь подчинения необходимости» [7, с. 166], а также из основополагающего постулата всеобщей детерминированности действия, где «зритель находится под гипнозом сильных физических образов, поражающих его восприятие» [7, с. 165], то внутреннее сходство «театра жестокости» и «комедий угрозы» можно обнаружить. Однако следует учитывать разные художественные задачи авторов: у Арто «сопереживание герою строго равно сопереживанию субъективному опыту и идеям автора» [8, с. 79], тогда как для Пинтера главным является заострить назревшую проблему и максимально приблизиться к ее разрешению. Молчание, следование логике подтекста, вербальное проявление жестокости, пассивность персонажей – все это составляет специфику «комедии угрозы» 1950–1960-х годов. Думается, что рассмотрение первых драматургических опытов через призму такой жанровой модификации является ключевым, поскольку устанавливает некую дистанцию перед соблазном соотнести драматургию британского автора только лишь с театром абсурда.

До сих пор остается актуальным вопрос об использовании Гарольдом Пинтером приемов театра абсурда и о его творческом методе в целом. Прежде всего, необходимо отметить основные тенденции театра абсурда в западноевропейском литературном процессе. Так, манифестом антитеатра принято считать исследование Мартина Эсслина «*Театр абсурда*» (*The Theatre of the Absurd*, 1961), который впервые и ввел термин антитеатр. Данная работа послужила отправной точкой для многочисленных дискуссий, касающихся целесообразности употребления понятия абсурда применительно к театру и литературе. Мартин Эсслин более четко обозначил принципиальное отличие категории абсурда в экзистенциальной философии и проявление данного понятия в творчестве С. Беккета и Э. Ионеско. Исследователь подчеркивает, что театр абсурда «идет дальше в своих попытках достичь единства между основными посылами и формой, которой они выражаются»⁹ [9, с. 24]. Мартин Эсслин анализирует с позиций следования основным приемам театра абсурда творчество основных современных ему драматургов, в ряду которых стоит и Гарольд Пинтер.

Парадоксальным является тот факт, что, несмотря на общие черты, присущие флагманам антитеатра, все попытки теоретизировать специфику проявления абсурда в пьесах и на сцене разбиваются о «тезис субъективного разорванного видения» [10, с. 45], который заключается в том, что каждый творец в свойственной только ему манере, выражает идеи современного ему времени. Однако, так как драматургия абсурда «стремится представить себя разрушителем мертвой стены пошлости и механического автоматизма» [10, с. 45], существует определенная специфика бытования данного литературоведческого явления, которая противопоставляется традиционной пьесе (в зарубежном литературоведении принято говорить о «хорошо сделанной пьесе»¹⁰). В то время как «хорошо сделанная пьеса» должна обладать ловко построенной историей, пьесы театра абсурда зачастую лишены сюжетного построения, если для традиционной пьесы необходимы четко очерченные герои, то пьесы антитеатра наполнены «марионеточными персонажами, действующими механически» [11, с. 14]. Акцент на ощущениях, которое испытывает зритель, и становится новым способом разговора с современным человеком. Абсурд в пьесах выступает единственной характеристикой изображаемого, что позволяет нагнетать статику, усугублять и без того неопределенное положение героев. Действие «марионеточных персонажей» как раз и обуславливает отсутствие четкого сюжета, интриги и конфликта драмы: раз у персонажа нет определенного места, исчезает и сама необходимость в «заземлении», в конкретных пространственно-временных координатах. Основная задача театра абсурда – встряхнуть, подвергнуть «шоковой терапии» зрителя и уже «через очуждение в брехтовской трактовке этого слова вернуть в действительность» [11, с. 105].

Гарольд Пинтер начинает свой творческий путь с драмы «*Комната*», которая, по сути, является как концентрацией основных мотивов творчества британского драматурга, так и трансляцией основных

⁷ “interior plays”. Термин предложил Джон Браун, описывая раннее творчество Гарольда Пинтера. Исследователь подчеркивает концентрирование на внутреннем мире персонажей, а также огромную роль контекста при трактовке молчания в пьесах британского драматурга [5, p. 12–15].

⁸ Термин предложил Урвин Уордл.

⁹ “The Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumption and the form in which these are expressed”.

¹⁰ well-made play

мотивов театра абсурда. Мотив отчуждения людей друг от друга, враждебность внешнего мира, скепсис по отношению к вере в способность человека слышать другого наберут силу и разовьются в более позднем творчестве Гарольда Пинтера. Проявление таких признаков антитеатра, как марионеточные персонажи, нагнетание происходящего, иногда не укладывающегося в рамки логично развивающегося хода действия, угадывается с первых минут происходящего. Действие в пьесе сконцентрировано в пределах комнаты, которая становится олицетворением безопасности для главных героев Роуз и ее мужа Берта. Персонажи пьесы озабочены сохранением бытового комфорта, усыпляющего бдительность ощущения спокойствия и безмятежности. Комната выступает как символ человеческой жизни, ограниченного мира, за пределы которого человек боится выйти, страшась окунуться в чуждую ему реальность. Пытаясь ухватиться за воссоздание внешнего обрамления их жизни, и Роз, и Берт окончательно разорвали связь со своим прошлым, а значит, потеряли и свое лицо. Для Пинтера оказывается очень важной способность человека принимать свое прошлое и настоящее. Еще в одной ранней пьесе «*День рождения*» автор прослеживает судьбу человека, утратившего чувство ответственности за свое прошлое и оказавшегося марионеткой в случайных обстоятельствах. Данная пьеса также транслирует «формальный» набор характерных для театра абсурда приемов: схематичность персонажей, обилие ничего не значащих реплик, шоковая терапия для зрителей. Однако как и в пьесе «*Комната*», драматург доказывает, что отрицание своего прошлого приводит к потере зрения в настоящем (и Роуз, персонаж пьесы «*Комната*», и Стенли из драмы «*День рождения*» теряют физическую возможность видеть). В пьесе «*День рождения*» автор использует абсурдную оболочку, чтобы зашифровать таинственное прошлое героя: 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. Автора интересует способность персонажа принять реальность, не уклоняясь от потока событий. Как отмечает сам Гарольд Пинтер, «в пьесе «*День рождения*» я представил целый ряд возможностей, прежде чем, наконец, перешел к акту подчинения»¹¹ [12, с. 6].

Драма-фарс «*Кухонный лифт*» (*The Dumb Waiter*, 1957) иллюстрирует более разнообразную палитру элементов антитеатра: перед нами двое наемных убийц, которые томятся в ожидании очередного заказного убийства. Мотив ожидания «враждебного неизвестного» заострен еще более чем в предыдущих пьесах. Однако в отличие от гнетущего ожидания неизвестности в беккетовской пьесе «*В ожидании Годо*» (*Waiting for Godot*, 1953) пьеса Пинтера наполнена динамичным действием и необычной метафоричной развязкой (неизвестной жертвой оказывается один из гангстеров).

Как видим, Гарольд Пинтер умело использует формальные компоненты, характерные для драматургии абсурда, выходя при этом за рамки антидрам. Ощущение постоянно довлеющей угрозы над персонажами (боязнь выйти за пределы личного пространства в драме «*Комната*», страх перед разоблачающим прошлым в пьесе «*День рождения*», паническое преклонение перед властными приказами в «*Кухонном лифте*», пугающая перспектива вступить в диалог с незнакомцем в «*Легкой боли*» (*A Slight Ache*, 1958), довлеющее могущество государственного аппарата в «*Оранжевые*» (*The Hothouse*, 1958), страх нарушить заведенный ритм и отлаженный механизм отношений в пьесе «*Ночь вне дома*» (*A Night Out*, 1959)), неясной силы, которая управляет поведенческими мотивами персонажей, составляют основу «комедии угрозы». Исследователями [13] отмечается комический эффект, «страх и ужас становится средством создания комического, хотя и сжатого, порой жесткого, с элементами черного юмора, эффекта»¹² [14, р. 159]. Однако комический эффект создается не столько за счет «комедий положений», а за счет авторской подачи: здесь Пинтер использует традиционную для комедий установку: вызвать опасный для общества посыл и развенчать его. Только вот эффект от такого разоблачения получается не всегда безобидным: зачастую для персонажей уже готовы «ловушки», в которые они сами себя загнали.

Гарольд Пинтер очень чутко реагирует на все события, происходящие в беспокойном XX веке, поэтому он подмечает кризис, в котором оказывается современный человек: слишком тщательная забота о своей исключительности и страх разоблачить свое собственное лицо, открыться перед другим человеком. В рассмотренных нами пьесах автор отражает сознание растерянного человека середины века, которому непросто обрести свое подлинное лицо как существа, наделенного высшим разумом, так и гражданина, обладающего своей собственной мерой ответственности в ситуации напряженных исторических событий.

Необходимо отметить, что приемы, которые задействует Гарольд Пинтер при создании первых драм в русле «комедии угрозы», трансформируются в более позднем творчестве автора. Наиболее наглядным примером является пьеса «*Оранжевые*». Неясная угроза, довлеющая над личностью, в более позднем творчестве автора трансформируется в доминирование власти над отдельной личностью. Так, пьеса «*Оранжевые*» была написана в 1958-м году, однако обнаружена она была лишь в 1980-м году.

¹¹ 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 focusing on an act of subjugation.

¹² The fear and menace become a source of comedy albeit laconic, grim or black.

Как отмечает сам автор: «Я написал «Оранжевую» зимой 1958-го года и отложил ее для последующего обдумывания – в то время я работал над «Сторожем». В 1979-м году я перечитал «Оранжевую» и решил, что она стоит того, чтобы быть поставленной на сцене»¹³ [3, с. 186].

Атмосфера психологического террора и телесного воздействия в пьесе завуалирована нарочитой вежливостью и подчеркнутой заботой о благе пациента. Некоторые исследователи [15, с. 77] полагают, что толчком для представления пьесы широкой публике стало открытие Пинтером лечебно-исправительных учреждений в СССР. Однако не только осмысление господствующего тоталитаризма подвергло драматурга обратиться к изображению такой «тепличной» атмосферы: Пинтера пугало не столько закрытое и подчиненное системе общество советского образца, сколько зарождающиеся установки тотального доминирования над личностью в реалиях его страны. 1980-е годы стали для Пинтера периодом предупреждения своих современников от губительного влияния манипулирования сознанием и политических игр. В рамках данного творческого этапа Пинтеру важно предупредить глобальный масштаб кризиса личности, который может обернуться тотальным манипулированием сознанием. Последствия такого манипулирования наблюдаются уже в драме «Новый мировой порядок», когда личность с завязанными глазами оказывается в руках «новой» власти.

Заключение. В ранних драмах, написанных в период 1950–1960-х гг., Гарольд Пинтер активно использует формальные компоненты, характерные для творческого метода театра абсурда. Используя приемы молчания, внутренних монологов, проявление нарочитой словесной агрессии, пауз, действие за сценой, автор создает уникальную атмосферу нагнетания страха и угроз, что трансформировалось в особую жанровую разновидность, характерную для его творческого метода – «комедию угрозы». Данная разновидность помогает наиболее ярко очертить перед современным человеком причины кризиса и с помощью приема брехтовского очуждения подтолкнуть его к выходу из сложившихся обстоятельств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швыдкой, М. Е. Традиции гуманизма и мировой театр (50–80-ые годы XX века) : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.01 / М. Е. Швыдкой ; ВНИИ искусствоведения. – М., 1991. – 46 с.
2. Pinter, H. Plays 2 / H. Pinter. – London, Faber & Faber, Incorporated. – 238 p.
3. Pinter, H. Plays 1 / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 1997. – 399 p.
4. Cox, M. H. A Reading Approach to College Writing / M. H. Cox. – California, San Francisco : Chandler Publishing Company, 1968. – 381 p.
5. Brown, J. R. A Short Guide to Modern British Drama / J. R. Brown. – London : Heinemann Educational Books Ltd, 1982. – 101 p.
6. Laughlin, K. L. The Language of Cruelty: Dialogue Strategies and the Spectator in Gambaro's El desatino and Pinter's The Birthday Party Details / K. L. Laughlin // Fall. – 1986. – Vol. 20, № 1. – P. 11–20.
7. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто ; пер. с фр. С. Исаева. – М. : Мартис, 1993. – 191 с.
8. Кондаков, Д. А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д. А. Кондаков. – Новополюк : ПГУ, 2008. – 188 с.
9. Esslin, M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – New York : Vintage, 2004. – 480 p.
10. Друзина, М. В. Эволюция современной английской драмы, 1956–1970 / М. В. Друзина. – Л. : ЛГИТМИК, 1977. – 72 с.
11. Лапин, И. Л. Компендиум по истории зарубежной литературы: Античность, Средневековье и Возрождение. Современность : курс лекций / И. Л. Лапин. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.
12. Pinter, H. Art, Truth & Politics: The Nobel Lecture / H. Pinter. – London : Three Essays Press, 2005. – 25 p.
13. Клименко, Е. В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Клименко ; Москов. пед. гос. ун-т. – М., 2007. – 15 с.
14. Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – London : Penguin Books, 1998. – 991 p.
15. Hinchliffe, A. Harold Pinter / A. Hinchliffe. – Boston : Twayne, 1981. – 190 p.

Поступила 4.01.2016

COMEDY OF MENACE AS A REFLECTION OF BASIC TECHNIQUES IN HAROLD PINTER'S EARLY DRAMAS

O. SIENKOVA

The article deals with early plays by Harold Pinter. The author analyses Harold Pinter's techniques are used to reflect an identity crisis in 1950s. These techniques include a combination of formal elements of the Theatre of the Absurd and comedy of menace. The combination helps to emphasize the significance of social phenomena and to create a unique Pinter's theatre.

Keywords: *Harold Pinter, drama, comedy of menace, identity crisis, the Theatre of the Absurd.*

¹³ I wrote The Hothouse in the winter of 1958. I put it aside for further deliberation and made no attempt to have it produced at the time. I then went on to write The Caretaker. In 1979 I re-read The Hothouse and decide it was worth presenting on the stage. I made a few changes during rehearsal, mainly cuts.