

МОТИВ ОТЧУЖДЕНИЯ В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

В творчестве английского драматурга Гарольда Пинтера традиционно выделяют несколько основных направлений: комедии страха и угрозы, социально-психологические драмы с любовной коллизией, семейные драмы, пьесы остро политического характера и так называемые «пьесы времени» [1, с. 7]. Однако среди поздних пьес Нобелевского лауреата особое место занимает трилогия *«Иные места»* (*“Other Places”*, 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» [2, с. 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 голос 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» 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» [3, с. 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»*, 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» [4, 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 поправление 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, непринятие 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».

Литература:

1. Клименко, Е.В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.В. Клименко; Московский пед. Гос. ун-т. – М., 2007. – 15 с.
2. Diamond, E. Pinter's Comic Play / E. Diamond. – Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. – 241 p.
3. Пинтер, Г. Коллекция: пьесы / Г. Пинтер; [пер. с англ.]. – СПб.: Амфора, 2006. – 559 с.
4. Pinter, H. Plays 4 / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 1998. – 530 p.

