

3. Спаркс, Н. Спешите любить. – пер. В.С. Сергеева, 2008 – Издание на русском языке AST Publishers, 2018.
4. Sparks, N. A Walk to Remember. New York: Grand Central Publishing, 2002.
5. Туранский, И.И. Семантическая категория интенсивности в английском языке: моногр. М.: Высш. шк., 1990. – 173 с.

**СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ
В ПЬЕСЕ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА «КАРЛИКИ»**

**SYMBOLS OF TIME IN HAROLD PINTER'S PLAY
THE DWARFS**

О. Ф. Сенькова

V. Siankova

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
Витебск, Беларусь

Vitebsk State University named after P.M. Masherov

Vitebsk, Belarus

e-mail: volhasiankova@gmail.com

В статье рассматриваются основные эстетические категории раннего творчества Гарольда Пинтера. На примере пьесы «Карлики» анализируются особенности хронотопа и специфика воплощения времени в пьесе.

Ключевые слова: Гарольд Пинтер; Карлики; театр абсурда; хронотоп; время; символы.

The article deals with basic artistic strategies in the early plays of Harold Pinter. Peculiarities of spacetime as well as time characteristics are analyzed based on Harold Pinter's play The Dwarfs.

Keywords: Harold Pinter; Dwarfs; theatre of absurd; space-time; symbols.

Принято считать, что драма как литературный род является наиболее мобильной при трансляции основных творческих изменений в художественной парадигме целого поколения. В истории английской литературы, ещё со времен елизаветинского театра XVI века, драматургия являлась своеобразным зеркалом, отражающим культурные и социальные метаморфозы общества. К XX веку, особенно в период бурных классовых трансформаций, драматургия «новой» волны, куда входили такие драматурги, как Дж. Осборн, А. Уэбстер, Г. Пинтер и др., особенно ярко транслировала социальные и культурные преобразования английского общества. Хотя социальные изменения 1950-1960-х годов нашли отражение и в прозе («рабочий роман» А. Силлитоу), и в поэзии (поэтическая реформа Ф. Ларкина), именно в драматургии этого перио-

да пьеса как художественная форма наиболее резонирует с действительностью.

Драматургом, максимально воплотившим все оттенки изменения сознания человека и отразившим экзистенциальную природу потерянности в социальных переворотах, стал Гарольд Пинтер (*Harold Pinter*, 1930-2008), автор более тридцати пьес, множества скетчей и сценариев. Первые пьесы становятся эталоном так называемых «комедий страха и угрозы», заключающих в себе традиции театра абсурда С. Беккета и отражение социальных метаморфоз человека рубежа 1950-1960-х гг.

Пьеса «Карлики» (*The Dwarfs*, 1960) имеет свою историю и иллюстрирует иной аспект творчества Гарольда Пинтера: разрушение межличностных отношений. Если в предыдущих пьесах для автора более актуальным было показать уже сформировавшееся угнетенное сознание либо ограниченность возможностей человека в преодолении страха перед чуждой действительностью, полной «иных» людей, то в пьесе «Карлики» драматурга интересует именно «нерв» человеческих отношений и процессуальный характер изменений во взаимоотношениях между людьми. Пожалуй, это одна из немногих ранних пьес Пинтера, где иллюстрируется именно механизм внутренних отношений, а не последствия их разрушений.

В пьесах, написанных в период с 1957 по 1960 годы («Комната», «День рождения», «Немой официант», «Легкая боль», «Теплица», «Сторож», «Вечерняя школа»), эмоции практически не описываются. Для Пинтера данного периода характерно отражать психологию подчинения, рассматривать «человека в комнате», боящегося выйти за пределы спасительного периметра пространства, за которым только враждебный мир. Пьеса «Карлики» иллюстрирует переход в новую область творческих интересов: в 1970-е написаны пьесы, в которых актуальной проблемой для Пинтера является отражение межличностных отношений, а более детально – психология предательства.

Весьма актуальным представляется, суммируя вышесказанное, проследить, как формируются новые авторские интересы на пограничном этапе. Тем более что социальный контекст тоже претерпевает изменения: с 1960-х годов градус волнений в английском обществе спадает, и консерваторы постепенно начинают возвращать утраченные позиции, «реставрируя» социальные изменения, инициированные лейбористами.

Пьеса «Карлики» совмещает в себе отражение нескольких временных этапов, будучи трансформированной из романа с одноименным названием, написанным в 1950-м году. К слову сказать, Гарольд Пинтер вернется к этому роману и опубликует его в 1989 году: «В 1989 году я впервые за долгие годы перечитал свою книгу и подумал, что она сто-

ит дальнейшей работы» (прим. перевод автора) [1, с. 2]. Палитра для действия – хорошо знакомые автору промышленные окрестности восточной части Лондона, места, где прошла его юность. Однако если в романе городская составляющая представлена весьма ярко: описываются окрестности, перечисляются урбанонимы, характеризующие социально знаковые объекты, то в пьесе такая составляющая сведена до минимума.

В центре пьесы, как и в романе, рассматривается история взаимоотношений между друзьями Марком, Питом и Леном, которая начинается с момента ожидания прибытия Марка. Мартин Эсслин называет эту пьесу «лишенной сюжета, вариацией на тему реальности и ирреальности» (прим. перевод автора) [2, с. 252], однако сюжет не отсутствует, а, из-за сокращенной формы, развивается стремительно, порой даже не разделяя событийные ряды на отдельные сцены и акты. Деление происходит за счет изменения освещения сцены, подсвечивая начало нового смыслового фрагмента и затемняя окончание.

Именно в этой пьесе локация не становится для Пинтера смыслообразующим моментом: действия происходят в комнатах Марка и Лена, однако драматург концентрируется на символических проявлениях хронотопа, абстрагируясь от угрожающего феномена замкнутого пространства, свойственного для предыдущих пьес автора. Лен, наиболее сконцентрированный на себе и своем внутреннем мире, интровертный персонаж, видящий карликов, заявляет: «Я не хочу, чтобы ты слишком интересовался этой комнатой. Это не место для любопытства. Придерживайся смысла пропорций, вот о чем я прошу тебя» (прим. перевод автора) [3, с. 84]. Именно Лен наблюдает трансформацию пространства: «Это моя комната. В ней шесть стен. Восемь стен. Восьмиугольник. Эта комната похожа на восьмиугольник» (прим. перевод автора) [3, с. 83]. Лен – тот персонаж, чье сознание наиболее чувствительно к изменениям во времени. Все метаморфозы, которые Пинтер проделывает с пространством и героями, направлены на расширение хроникальных связей, пронизывающих пьесу в целом. Так, точкой отсчета времени, которое в сюжетном плане начинает фиксировать разрушение отношений между Марком и Питом, можно считать момент возвращения Марка в свою квартиру. После этого время убыстряется и регулируется автором через смену пространства: после заданной точки отсчета для Пинтера, по сути, не так важны темпоральные характеристики, как максимальное создание антуража потерянности во времени.

Данная потерянность для Пинтера носит отчасти ностальгический характер, поскольку воплощает моменты-воспоминания из его юности: участие в Хакни банде (Hackney gang), интеллектуальные споры

с друзьями, прототипами которых явились персонажи и в романе, и в пьесе.

Прежде всего ностальгическое время проявляется в символе потертанного сада (читатель прочитывает данный образ как «райского сада»). С точки зрения Гарольда Пинтера, любое прекращение отношений, построенных на предательстве, автоматически означает изгнание из райского сада: «Марк: Зачем ты пришел? Ты ведешь двойную игру. Ты повел меня по ложной тропинке». – «Пит: Следи за тем, куда ты идешь». – «Марк: Ты тратил моё время годами. <...> Ты думаешь, что я дурак. – «Пит: Ты и есть дурак. <...> Я думал так с самого начала». – Марк: Ты повел меня по ложной тропинке» (прим. перевод автора) [3, с. 91]. В данном финальном диалоге ключевой фразой является фраза «Ты повел меня ложной дорогой», которая в английском варианте текста звучит как “You’ve been leading me up the garden”, что буквально означает ‘сбивать с толку, обманывать, предавать’. Пинтер сознательно выбирает фразу, совмещающую в себе одновременно и концепт сада, и концепт обмана, то есть потерю места в райском месте, что фактически является для драматурга олицетворением тоски по идеальной мужской дружбе, утерянной навсегда во времена юности.

Вторым и главным, вынесенным в название, символом времени является собирательный образ карликов. Он тесно связан с ностальгическим временем, поскольку, как иллюзия в голове Лена, карлики появляются во время разлада в их мужском триумvirате. Лен жалуется, что, появившись внезапно, карлики заставляют его работать, «принуждая подметать двор и содержать дом в порядке» (прим. перевод автора) [3, с. 89], хотя «он не какая-то им прислуга, а тот, кто им платит» (прим. перевод автора) [3, с. 89]. В таких ремарках по отношению к данному мифическому образу прослеживается воплощение неспособности Лена к принятию одной из сторон в их отношениях с Марком и Питом. Каждый из них старался перетянуть Лена на свою сторону, и, если Марк это делал в свободно-равнодушной форме: «Отпусти это. Он [Пит] не делает для тебя ничего хорошего. Только я знаю, как ладить с ним. Я могу с ним справляться. Ты же воспринимаешь его слишком серьезно. Со мною он себе вольности не позволяет» [3, с. 85], – то Пит делает это в нарочито поучительной манере, сознательно нарушая границы свободы Лена: «Проблема в том, что ты чересчур уверен в том, что тебе кажется результативным. Давай посмотрим на раскалыватель орехов: ты надавливаешь на него, и он раскалывает орех. И ты, возможно, думаешь, что в этом и есть весь процесс. Но нет. Орех трескается, а стержень в механизме раскалывателя создает трение, которое абсолютно иден-

тично какой-то конкретной идее. Это абсолютно неэффективно тратить энергию бесцельно, как в случае с раскалывателем орехов» [3, с. 83].

В результате внутреннего разлада Лен задается важным вопросом в пьесе: «Кто ты? Не почему, как, или даже что, а именно кто ты?» [3, с. 86]. В его голове появляются образы и Марка, и Пита, о которых он говорит в третьем лице, словно повествуя: «Пит подходит к реке. Останавливается у деревянной стены, шепчет желтой траве <...>» [3, с. 79]. «Марк сидит у камина, он скрестил ноги, на его руке кольцо <...>» [3, с. 82]. Задавшись вопросом о том, «Кто ты есть?» [3, с. 91], Лен констатирует, что наше понимание воспринимаемого вокруг возможно лишь по случайности, что вокруг все изменчиво, и что каждый из нас для иного человека оказывается своего рода Черным Рыцарем (Black Knight), то есть фигурой мистической, додуманной и восприятию не поддающейся.

Проблема провала в коммуникации между людьми заключается не столько в неспособности услышать другого, сколько в разности восприятия этого другого. Этот постулат Гарольд Пинтер доказывает с помощью символа зеркала, которое оказывается в руках Лена и в котором не отражается ни один из героев: «Посмотри на своё лицо в зеркале. Это фарс. Где черты твоего лица? У тебя их нет» [3, с. 94].

Таким образом, воссоздавая в своей пьесе “воспоминание о конкретном периоде времени и месте” [4] из периода своей юности, Гарольд Пинтер создает ключевые образы, раскрывающие в пространственно-временном единстве экзистенциальную природу сознания человека.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Pinter, H. The Dwarfs / H. Pinter. – London: Faber and Faber, 1992. – 183 p.
2. Esslin, M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – New York: Vintage 2004. – 480 p.
3. Pinter, H. Plays 2 / H. Pinter. – London: Faber and Faber, 2005. – 238 p.
4. Billington, M. Look back in Hackney / M. Billington // The Guardian [Electronic Resource]. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/stage/2003/apr/16/theatre.artsfeatures>. – Date of access: 04.01.2019.