

О. Ф. Сенькова
(ПГУ, Полоцк)

ПОСТАБСУРДИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

В статье анализируется влияние творческого метода Сэмюэля Беккета на ранние пьесы британского драматурга Гарольда Пинтера. Прослеживаются проявления основных тенденций постабсурдистской драмы в пьесах Гарольда Пинтера, раскрывается специфика художественного поиска автора.

Английская драматургия середины XX века характеризуется активным поиском новых форм и освоением главенствующих тенденций европейской драмы. Так, в противовес «хорошо сделанным пьесам» Ноэла Коуарда появляется драматургия «рассерженных молодых людей», что является своеобразной реакцией на элитарность и традиционность довоенного английского театра. Пьесы Джона Осборна можно считать этической реакцией на консерватизм традиционных театральных подходов, поскольку «сердитые молодые люди» стремились разрушить утилитарный подход к личности и классовую стену, так плотно вошедшую в жизнь английского общества. Тогда как пугающую и шокирующую драматургию Гарольда Пинтера можно рассматривать как эстетическую реакцию на ключевые драматургические каноны довоенной английской драматургии. Однако художественный метод Гарольда Пинтера не смог бы реализоваться в полной мере без влияния основных художественных тенденций, характерных для общеевропейского литературного процесса. Не отрицая влияния реалистичной парадигмы художественности, метода натуральной школы, мы сконцентрируемся на проникновении тенденций театра абсурда в раннюю драматургию Гарольда Пинтера.

Прежде всего, необходимо отметить влияние творчества Сэмюэля Беккета на формирование писательских установок Гарольда Пинтера. В 1954-м году британский драматург отмечает: «Чем дальше он развивается, тем больше я от этого приобретаю» [1, с. 280]. В этот период Гарольд Пинтер изучал сценическое искусство и работал в театре. Через три года он пишет свою первую пьесу «Комната» (*The Room*, 1957), в которой активно задействует сценические установки театра Беккета: замкнутое пространство (действие развивается в рамках комнаты), мотив ожидания неизвестности (героиня пьесы опасается разрушения своего хрупкого мира вторжением извне), статичность персонажей, словесная эквилибристика, которая не достигает адресата. Однако для британского драматурга принципиально важным оказывается не только вынести конфликт за рамки сценического пространства, как это заведено в антитеатре, но и попытаться расставить художественные акценты в самом пространстве пьесы. Так, в пьесе Беккета «Конец игры» (*Fin de Partie*, 1957), действие которой также ограничено пространством пустой комнаты, главным оказывается ощущение безысходности и жестокости человеческих отношений. По разбросанным репликам вполне возможно собрать историю главного героя, г-на Хамма, однако его история, окончившаяся с опустившимся занавесом, продолжается в эмоциональном отклике публики, она направлена на воспринимающее сознание и требует активной работы со стороны зрителя. История же героини пьесы Пинтера имеет более завершённую структуру: отречение Роуз от семьи, своего прошлого и ограничение настоящей жизни спасительными рамками теплой комнаты приводят героиню к потере зрения. В данном случае для зрителя важен не только факт ощущения потерянности, рассыпавшихся человеческих отношений, но и символичность происходящего, граничащая с реальной подоплёкой событий. Абсурдистские открытия ирландского драматурга органично вплетаются в жестокий мир пинтеровских персонажей и отражают авторское видение человека середины XX века. В пьесе «Комната» приемы антитеатра находят свое реалистичное воплощение, когда, например, в драме «Кухонный лифт» (*The Dumb Waiter*, 1957) театр абсурда обнаруживает свою комическую природу. Драма-фарс задействует мотивы преклонения перед высшими силами и развивает традиционный мотив бесцельного ожидания неизвестного. В пьесе изображаются наемные убийцы, которые томятся в предвкушении очередного заказа. Враждебный характер томительного ощущения ожидания ещё более заострен, нежели в первой пьесе «Комната». Однако в отличие от страха, который сопутствует Роуз, а также гнетущей атмосферы в беккетовской пьесе

«*В ожидании Годо*» (*Waiting for Godot*, 1949) пьеса Пинтера наполнена динамикой действия и необычной метафоричной развязкой (неизвестной жертвой оказывается один из гангстеров). Представление основных мотивов театра абсурда в комическом ракурсе позволило Гарольду Пинтеру создать модификацию, объединяющую смешное и страшное: «комедию угрозы».

Несомненно, опыт ирландского драматурга Сэмюэля Беккета сыграл огромную роль при формировании английского театра второй половины XX века: «реформы в английской драме в течение полувека во многом отталкиваются от Беккета, демонстрируя при этом самостоятельную и бесспорную значимость художественного эксперимента» [2, с. 4]. Влияние ирландского драматурга на творческий метод Гарольда Пинтера помогает не только установить основные творческие подходы последнего, но и осмыслить феномен абсурда уже после его бурного всплеска середины XX века. Категория абсурда не есть изобретение века XX: это понятие находит отражение в той или иной форме в философии и художественном творчестве каждого периода развития человечества. Например, в представлении древних греков абсурд выступает как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира и противоположная таким эстетическим категориям, как прекрасное и возвышенное, в основе которых находится общечеловеческая ценность предмета. Абсурд в эстетическом понимании, реализовавший себя в сюрреалистическом искусстве, театре абсурда, поэзии абсурда, абсурдистском кино, сформировался в противовес эстетическим канонам рационализма.

Случилось, что именно кризис середины XX века, период наиболее острый в историческом и политическом плане, вывел театр абсурда на первый план. Встряхнув немного зрителя и читателя, заставив по-новому взглянуть на свое место в мире, антитеатр постепенно ослабил свои позиции. Однако художественные принципы, которые по-новому звучали у драматургов театра абсурда, находят свое отражение в творчестве последующих писателей. Так, беккетовские новации обнаруживают себя не только в драмах Пинтера, но и у представителей второй волны «новой» английской драматургии (Дж. Картрайт, С. Кейн, М. Равенхилл). В связи с этим уместно будет подчеркнуть тенденции постабсурда, который мы понимаем как развитие основных эстетических параметров антитеатра, воплощаемых уже иными творцами, с помощью оригинальных творческих подходов, порой противоположного характера. Такие тенденции проявляются в использовании основных мотивов и творческих установок театра абсурда, схематичных персонажей, эффекта «шоковой» терапии.

Многие из перечисленных тенденций обнаруживают себя в ранних пьесах Гарольда Пинтера. Автор следует не внутренней логике абсурда, когда это является основополагающей установкой, но использует внешние атрибуты антитеатра: марионеточные персонажи, довлеющая неизвестность, схематичность действия, языковая игра. Например, в пьесе «*День рождения*» (*The Birthday Party*, 1957) 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.

Тенденции постабсурдизма подчеркивают многообразие художественных поисков автора и умелое сочетание реалистичной и модернистской парадигм художественности. Постабсурдная драма Гарольда Пинтера пытается не только пропустить зрителя и читателя через шоковую терапию образов и ощущений, но и «заземлить» его для решения конкретной художественной задачи.

Список использованных источников и литература

1. Pinter, H. *Various Voices: Prose, Poetry, Politics* / H. Pinter. – London: Faber & Faber, Incorporated, 2013. – 320 p.
2. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: автореф. дис ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Е. Г. Доценко ; [Урал. гос. пед. ун-т]. – Екатеринбург, 2006. – 39 с.