

УДК 821.111(043)-2.09

А.С. Малій

ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМИ ГАРОЛЬДА ПІНТЕРА «ПОВЕРНЕННЯ ДОДОМУ»

Постановка проблеми. Ускладненість парадигми сучасного життя спричиняє трансформацію та переосмислення різноманітних художніх форм та явищ культури. Дане твердження особливо справедливо щодо драматургії, оскільки театр, який до другої половини ХХ ст. активно впливав на формування смаків і поглядів публіки, поступився цією роллю телебаченню, що викликало переоцінку функцій та завдань драми. Тож особливого значення набуває дослідження творчості тих сучасних драматургів, чиї п'єси, не зважаючи на загалом несприятливий для театру час, привернули увагу глядацької аудиторії та критики і стали репертуарними. Одним з таких драматургів є англієць, Нобелівський лауреат 2005-го року Гарольд Пінтер, творчість якого практично не досліджена в Україні.

Аналіз основних досліджень і публікацій, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. У вітчизняному літературознавстві відсутні системні наукові праці, присвячені Г. Пінтеру. Його драматургічна творчість у зарубіжному літературознавстві представлена як знакове культурне явище (В. Бабенко [1], В. Чекаре [7], Ю. Фрідштейн [4], М. Коренева [3]), але подекуди підпорядкована дискусійній точці зору про поступову перемогу у творчості драматурга принципів реалізму. При аналізі наукових праць виявляється, що навіть у таких авторитетних дослідників проблем англійської сучасної драматургії як М. Есслін [10] та Дж. Тейлор [14] узагальнюючого аналізу творчості Г. Пінтера немає.

Саме відсутністю системних літературознавчих праць, у яких усебічно аналізувалася б художня спадщина драматурга, і зумовлена актуальність даного дослідження.

Формулювання цілей. Зважаючи на сказане, метою даної статті є аналіз художньо-ідейних особливостей драми Гарольда Пінтера «Повернення додому».

Виклад основного матеріалу. Г. Пінтер був і лишається єдиним значним англійським драматургом, пов'язаним із поетикою театру абсурду, яка, хоч подекуди й проявилася найяскравіше в п'єсах письменника п'ятдесятих років ХХ ст., залишалась ваговою складовою його подальшої творчості. Як зазначала відома російська дослідниця британської драми В. Ряполова: «Тепер, коли “абсурдизм” перестав вражати та шокувати, критика звернула увагу на суто сценічні достоїнства п'єс Пінтера: напруженість дії – при зовнішній аморфності сюжету, різноманітні і багаті психологічні нюанси, насиченість самого тривіального діалогу підтекстом... В очах критики тепер він – визнаний метр...» [5, с. 31].

Стилістика абсурдистської драми якнайкраще підходила для розкриття мотивів протистояння та відчуження людей у сучасному світі, і Пінтер майстерно поєднує «абсурдизм» з різноманітними мотивами й жанровими модифікаціями драми. Одним з найцікавіших таких поєднань є пінтерівський варіант сімейної драми.

Сучасна англійська жанрова термінологія кваліфікує сімейну драму як проміжний жанр, що контамінує риси високої комедії та трагедії: автори словника «Літературні терміни» (1990) Артур Ганц та Карл Бексон називають його, як і А. Ніколл, «domestic tragedy» і характеризують як «серйозну п'єсу, зазвичай реалістичну за стилем, в якій протагоніст походить з низького чи середнього класів, а драматичний сюжет зумовлений особистими чи сімейними (domestic) проблемами» [11, с. 66]. А. Ганц і К. Бексон також пов'язують формування сімейної драми саме з XVIII століття, хоча наголошують, що еволюція жанру тривала й надалі, включаючи в цей жанровий контекст п'єси Г. Ібсена та інших драматургів кінця XIX та XX століття.

Англійська сімейна драма першої половини XX століття отримала могутній імпульс до інтелектуалізації на рівні художніх ідей Дж.Б. Шоу, а в 1920-х–1940-х роках існувала в системі певної жанрової дихотомії – «добре зробленої» психологічної п'єси (С. Моем) та театрального експерименту Дж.Б. Прістлі. У 1950-х роках з появою «сердитих» на англійській сцені виник ще один варіант сімейної драми. У кожного з представників «осборнівського» покоління

(Ш. Ділені, А. Вескера, Е. Бонда, Дж. Ардена та інших) була власна стилістика й теми, але загальною тенденцією було звернення письменників до проблемної драматургії. У другій половині століття для англійської сімейної драми характерне поєднання особистісних і соціальних мотивів, разом з тим у ній посилюється роль умовних елементів («Непідсудна справа» Осборна), що можна пояснити тяжінням даного різновиду драми до постановки не лише вузько-психологічних, а й універсальних проблем. Саме розкриттю таких значущих зіткнень та протистоянь присвячені сімейні драми Г. Пінтера 1960-х – 1970-х років.

Особливості жанру й стилю однієї з найвідоміших п'єс Г. Пінтера середини 1960-х років «Повернення додому» («Homcoming», 1965) зумовлюють її потрактування в типологічному ряду варіантів сімейної драми. Серед п'єс драматурга цього періоду – це одна з найжорстокіших, хоч персонажі й не стріляють одне в одного й рідко вдаються до фізичного насильства. Якщо жорстокість героїв Мерсера в згаданій «Пісні качки» – це прояв авторської тотальної негати сутності існування, то в пінтерівських персонажів це скоріше прояв «умови виживання». Проявляється жорстокість у «Поверненні додому» своєрідно, навіть витончено: герої п'єси – стихійні психологи, які відточують власну майстерність у постійній боротьбі одне з одним.

У задумі драми Пінтера так само, як у багатьох сучасних англійських драматургів, очевидні риси полемічного зв'язку із шовіанською моделлю сімейного конфлікту. Місце дії – будинок великої колись родини, патріархом якої є сімдесятирічний Макс. З ним живуть його молодший брат Сем і двоє синів, Ленні та Джой. Найстарший син Макса, Тедді, шість років тому поїхав до США викладати в університеті. Саме його повернення додому з дружиною Рут (з якою, як стає відомо, він таємно побрався за день до від'їзду з Англії) становить зав'язку конфлікту.

Перша ж зустріч родичів відсуває Тедді на другий план, і центральне місце у п'єсі посідають стосунки Рут із родиною. Ворожо прийнята Максом та Ленні у першій дії, у другій Рут стає об'єктом сексуального бажання всіх чоловіків, і Ленні (який є фактичним

главою сім'ї), в той час як Тедді збирається повернутись до Америки, пропонує жінці залишитись з ними – в якості коханки, матері та повії. Вона погоджується, причому фінальна сцена свідчить, що очевидно саме вона віднині контролюватиме сім'ю. З Тедді, який не тільки не зробив спроби запобігти безцеремонності своїх рідних, а й був посередником у переговорах дружини з батьком та братами, Рут прощається лише з легким сумом (Ruth: Don't become a stranger, Eddy...).

Як зазначає А. Хінчліф [12, с. 119], у п'єсі фігурують чотири покоління одного роду, включаючи відсутніх фізично батьків Макса і Сема та дітей Тедді. Те, що у кожного батька як мінімум троє дітей чоловічої статі (адже у Макса і Сема були ще брати), що всіх дітей, крім синів Тедді, об'єднує родинний будинок (навіть Тедді, який ніби відірвався від сім'ї, недаремно втішений поверненням у місце, де він народився), а також згадки Макса про власного батька, чий образ наділяється рисами божества (владний, сильний, недосяжний у своїй величі), – усе це свідчить про міцні патріархальні підвалини буття родини, які підсвідомо визначають поведінку її представників. Про зобов'язання перед сім'єю йдеться в питаннях життєвого вибору (Макс згадує, що мусив через них відмовитись від посади графського конюшого), вони ж фігурують як засіб психологічного тиску і моральної спекуляції (коли Ленні «вичитує» Тедді за те, що той з'їв його бутерброд тощо). Отже, центральною для п'єси Пінтера є не конфлікт «батьків і дітей», а проблема сили і слабкості, вирішення якої виявляє, в чиїх руках знаходиться влада над кланом. Тож поняттям родинних цінностей герої оперують лише тоді, коли їм це вигідно (зокрема, відданістю родині Ленні пояснює жертву, яку повинен принести Тедді, відмовившись від Рут).

Очевидно, однією з ознак сили для представників родини є влада над жінкою. Саме на цьому базується вищість Макса над Семом – так, коли Сем намагається самоствердитись, вихваляючись своїм професійним успіхом, Макс уїдливо зауважує, що той так і не зміг одружитися. Та й одруження Тедді, найслабшого із синів Макса, пояснюється саме бажанням відповідати критеріям родинного міфу. Але невірність дружини Макса, про яку знали і його сини, і брат, зумо-

вила більш чи менш свідоме ставлення рідних Макса до жінок як до розпусниць (це ставлення фокусується, звичайно, на постаті Рут). Тедді і Сем сприймають розпусту жінок як щось природне – тому Тедді при раптовому перетворенні зразкової матері і дружини на повію не виявив ані обурення, ані здивування. Втеча Тедді до Америки виглядала спробою відмежуватися від такого сприйняття жінок родиною. Щодо Сема, то його наполегливий захист «доброго імені» Джессі виявляється звичайним лицемірством, покликаним приховати його власну слабкість, адже в той час, як тільки абсолютний тухтії не міг звабити її, він здатен був надавати свою машину для «утіх» дружини Макса з його найкращим другом Мак'Греггором. Для наймолодшого Джоя жіноча розпуста поєднується з уваленням про материнство – недарма на початку п'єси Макс у роздратуванні кричить до Джоя, щоб той «пішов і знайшов собі матір». А завершується драма картиною, де юнак сидить біля ніг Рут, поклавши їй голову на коліна, а вона ніжно пестить його волосся.

Еротичні імплікації п'єси заохочують до її психоаналітичного прочитання. З таких позицій від'їзд Тедді до США сприймається як втеча від авторитарної влади батька. Оскільки він здійснив переїзд через океан, (як відомо, подорож водою в системі психоаналізу символізує смерть і народження), то дії Тедді можуть сприйматися як спроба власного переродження, звільнення, адже недарма Америка асоціюється для героя із чистотою [13, с. 29]. Проте авторитет батька все одно залишається останньою психічною інстанцією для нього, і тому через одруження й народження дітей він намагався дорівнятися до батька. Збіг у кількості синів Макса й Тедді не випадковий; зауважмо також, що Фройд вважав трійку специфічно «чоловічим» числом [6, с. 97].

Отже повернувшись до родинного гнізда, Тедді вже сам виступає в ролі батька. Е. Бентлі у своїй монографії «Життя театру» вказував зокрема на те, що кожна любовно-адюльтерну колізію можна розглядати через призму «фройдівської» тріади – батько-мати-син, де образ сина буде «замасковано» під коханця (чи коханців), відповідно, у ролі батька й матері виступають чоловік та дружина [2,

с. 258]. Таким чином, після повернення Тедді додому, виникає досить курйозна ситуація – син постає одночасно «батьком», який володіє матір'ю (Рут), а Макс, об'єктивно залишаючись батьком, з точки зору психоаналізу виступає вже в ролі «сина», який бажає «матір». Фройдівська дилема поширюється і на поведінку інших персонажів: Ленні, Джоя, Сема. Таким чином, стає зрозумілою неприязнь, яку виявляють Макс і Ленні до Тедді з Рут – адже, будучи «батьком і матір'ю», вони претендують на владу в сім'ї. Проте в результаті психологічної боротьби й Макс, і Тедді виявляються переможеними молодшими братами – і в прямому, і у фройдівському значенні слова – Ленні та Джоем. Можна погодитись з Мартіном Ессліном: «Фінальна сцена є кульмінацією мрій, спровокованих Едиповим комплексом: мати, молода і гарна, стає доступною в якості сексуального партнера..., в той час як відторгнутий батько ... вимолює у неї крихти сексуальної насолоди» [12, с. 124]. Причому в цій цитаті можна було б ужити слово «батьки» замість «батько», оскільки і Макс, і Тедді, кожен по-своєму виконуючи роль поваленого глави сім'ї, намагаються привернути до себе Рут.

Якщо розглядати п'єсу з точки зору архетипного аналізу, то образ Рут увібрав у себе риси жіночого архетипу Аніми, природу якого Карл Юнг визначив як «... психічну репрезентацію жіночих генів, які є в меншості у чоловічому тілі» [8, с. 122]. Даний архетип втілює несвідоме і надає йому «... специфічно неприємного і дратливого характеру» [8, с. 122], тож саме цим може бути пояснена ворожість, з якою зустрічає родина Рут. Крім того, оскільки практично всі представники клану асоціюють Рут із Джессі, автоматично її образ втілює архетип Матері, а саме – негативну його конотацію Жахливу Матір, оскільки Рут має риси так званої фатальної жінки, повії, а її поведінка протягом п'єси недвозначно свідчить про чуттєвість та сексуальність. До того ж, наявність даного архетипового образу у творі означає трансформацію, перевтілення, зміни, яких і зазнають майже всі діючі особи п'єси.

Саму ж п'єсу можна прочитувати як своєрідну пародію на «стандартну сагу» про героя. Американський літературознавець Отто Ранк

у своїй праці «Міф про народження героя» визначив основні компоненти сюжету саги: 1) «Герой..., як правило, син короля»; 2) «Його народженню передують які-небудь ускладнення» (серед інших автор називає таємне зачаття героя у зв'язку з певними обставинами); 3) зазвичай герой вилучається з лона сім'ї й іде у вигнання; 4) після зростання та/або змужніння повертається для того, щоб помститися батькові та/або відібрати його владу й повноваження [9, с. 122].

П'єса «Повернення додому» втілює як основні структурні елементи цього міфу, так і виявляє трансформацію деяких з них. Сама система персонажів цілком відповідає традиційному зачину багатьох легенд та народних казок: «Жив-був старий король, і мав він трьох синів...». Таємне зачаття героя, однак, у п'єсі пов'язане не з якимись зовнішніми перешкодами, а із подружньою зрадою Джессі, в результаті якої, очевидно, і народився Ленні. Проте, роль Іванадурника, який іде у вигнання, випадає не йому, а найстаршому синові Тедді. Як уже зазначалося, здійснивши символічну подорож океаном, Тедді повертається додому для помсти. Та виявилось, що за його відсутності влада майже цілком перейшла до рук середнього брата. Втративши Рут, яка була його талісманом та зброєю у боротьбі за владу, відкинутий родиною «герой», таким чином, перетворюється на своєрідну «жертвну тварину» [9, с. 124], ритуальне вбивство якої (адже Тедді знову змушений буде здійснити сакральну подорож через «велику воду»), має принести лад і процвітання королівству.

Прагматичні ж інтенції героїв – це можливість маніпулювати іншими. Поява двох «чужинців», яка ще й загрожує звичному ладу життя, дає їм чудову можливість випробувати весь набір стратегій для досягнення влади. У першу чергу це стосується здатності персонажів-носіїв патріархальної свідомості говорити про банальні речі, які в контексті ситуації перетворюються на приховані погрози або спробу принизити іншого. Такими, наприклад, є «філософічні» роздуми Ленні при першій зустрічі з Рут про те, що вночі все звичайне сприймається зовсім інакше, ніж удень – вони наводять на думку, що Тедді повернувся таємно, та ще й «не вмикаючи світла», відтягував зустріч із рідними, бо очевидно відчував слабкість, страх перед

ними, а відтак – він нездатен захистити чи відстояти власну жінку. Коли ж Ленні пропонує Тедді (який, до речі, є доктором філософії) в якості предмета для філософської дискусії стіл, то знає, що відмова старшого брата обговорювати цю тему автоматично доведе його неспроможність не тільки як філософа (це насправді нікого не цікавить), а й як людини. Отже, Ленні довів, що що має силу примусити співрозмовника спілкуватись у власних термінах, а отже – залишає за ним право диктувати умови цього спілкування. Крім того, стіл за Фройдом є «жіночим» символом, тож обговорення насправді стосується володіння жінкою, як своєрідного атрибуту влади.

Інший прийом тиску на партнера – уміння героїв п'єси говорити про жахливі, відразливі речі, як про щось буденне. Саме в такому тоні Ленні розповідає Рут довгу історію про те, як він одного разу побив повію, що спробувала чіплятись до нього, і напевне розсудивши, що така жорстокість могла якоюсь мірою бути виправдана, Ленні тут же розповідає іншу історію про те, як він побив незнайому бабусю за її «безпідставну вимогу» допомогти їй. Абсолютно неважливо, чи правду говорить герой, – адже головним є те, що він стежить, який ефект справляє на жінку брутальність і вдавана недоречність його розповідей.

Ленні начебто намагається опиратись стихійній асоціації Рут з образом матері (при першій зустрічі він забороняє їй називати його Леонардом, тому що так звала його мати), але оскільки це йому не вдається, переносить на героїню своєрідну помсту матері, адже для нього розпушта – це слабкість, за яку потрібно платити. Це обумовлюється тим, що, очевидно, Ленні не є законним сином Макса і сам здогадується (чи знає напевно) про це. На користь такої гіпотези говорить те, що старий, лаючись з Ленні, декілька раз забороняє йому називати себе батьком, а той, у свою чергу, щоб дошкулити Максowi, просить розповісти йому про ніч, коли він (Ленні) був зачатий: «...Я лише запитую ... про реальні факти тої самої ночі – ночі, ... коли ті двоє людей займалися цим» [13, с. 23], а згадка про Джессі викликає лише плювок Макса. Отже, Ленні, можливо, керований у боротьбі за владу комплексом власної неповноцінності.

У цьому, очевидно, постійному і досить жорстокому змаганні герої виробили здатність блискавично вловлювати наміри та мотиви оточуючих і миттєво завдавати удару у відповідь. Коли Макс уперше побачив Тедді з дружиною, то сприйняв це як спробу сина, прикрившись візитом ввічливості, похизуватись перед родиною. Для Макса ця зверхність пов'язана з жінкою Тедді. Тому старий, не задумуючись, брутально обзиває Рут брудною шльондрою (зауваживши при цьому, що під дахом його дому не було «шльондри» з тих пір, як померла Джессі, його власна дружина). Тріумф Макса підтверджує успіх його імітації батьківської розчуленості від зустрічі із сином (вона виглядає сміховинно після грубощів, що тільки-но були сказані) – адже Тедді не тільки не насмілився обуритись поведінкою батька, а й підтримав його «виставу».

На відміну від чоловіка, Рут здатна позмагатись за владу із представниками клану їхніми ж методами. При першій зустрічі Ленні намагається залякати її, оскільки його історії мали виявити його фізичну силу і брутальність у поводженні з жінками, що асоціюється із звалтуванням. Та героїня натомість переходить у наступ, починаючи спілкуватись з ним його ж «мовою». Вона сама погрожує «звалтувати» молодика: так прочитується з погляду психоаналізу її наказ Ленні лягти на підлогу, аби вона напоїла його водою, ллючи її зі склянки, оскільки за Фройдом, це символізує статевий акт [6, с. 101]. Таку інтерпретацію підтверджують і слова самої героїні: «Якщо ти візьмеш цю склянку, я візьму тебе». Те, що Рут повелась зовсім не так, як від неї чекали, дало їй психологічну перевагу над Ленні, тому все, на що він спромігся, це загрозливо, проте безпомічно повторювати: «Забери від мене цю чортову склянку». Тож після першої зустрічі з родинною гостинністю Рут йде з «поля бою» переможницею. Так само трапилось і у ситуації з «філософською» розмовою про стіл: після моральної поразки Тедді, Рут, приймаючи виклик, пропонує в якості предмета обговорення свою ногу і вуста, ніби ненавмисно акцентуючи їхню фізичну привабливість, чим змушує Ленні рятуватись втечею від несподіваного зникання.

Таким чином, у «Поверненні додому» трансформується один із лейтмотивів композиції п'єс Пінтера – «чужинці» можуть не тільки руйнувати замкнений мікросвіт, де вони з'являються раптово із зовнішнього, «великого» світу. У цій п'єсі одного з них відкинуто назад, у середовище, звідки він прийшов (адже Тедді давно «відторгнутий» своєю сім'єю), а інша (Рут) повністю асимілюється із внутрішнім життям цього мікркосму, яким би дивним (навіть диким) воно б не видавалось на перший погляд – цікаво, що прощаючись із чоловіком Рут вживає саме слово «чужинець» – «stranger». І тому назва твору, «Повернення додому», крім буквального набирає, звичайно, і метафоричного сенсу – для Тедді, який так і не зміг до кінця порвати зі своєю родиною, це повернення обернулось насмішкою, Рут, чий образ є типовим для Пінтера поєднанням дружини, матері й коханки (як у п'єсах «День народження», «Легкий біль», розглянутій нижче драмі «Коханець» та інших), знаходить місце, де пригнічені іпостасі її натури «виходять на поверхню». Ще раз нагадаємо, що Рут сприймається не як проста коханка чи повія, її образ асоціюється для членів сім'ї з образом Джесси, і саме цей чинник використовує Рут у боротьбі як з Ленні, так із Максом, – батьком і сином, що змагаються за владу в домі.

Якщо зауважити, що всі персонажі «Повернення додому», яких об'єднують не просто родинні, а й кривні зв'язки, це чоловіки (що в свою чергу ще сильніше протиставляє їм Рут), п'єса може становити інтерес для феміністичної критики. Так, крім своєрідно інтерпретованої проблеми боротьби з чоловіками, для Рут існує також проблема ідентичності, оскільки немає гарантій, що роль, яку вона обрала у фіналі, є остаточною.

Висновки. Як бачимо, художня семантика драми «Повернення додому» залучає правомірне застосування кількох методів її аналізу. Відчутна багаторівневість п'єси не дозволяє ставити її в один ряд із тими продуктами сучасного мистецтва, які завоювали популярність лише завдяки шокуючому поєднанню жорстокості та сексуальних мотивів (хоча їх не бракує, принаймні, у діалогах персонажів п'єси). У той же час драму «Повернення додому» відрізняє як від

інших сімейних драм, так і від абсурдистських драм Пінтера відносна прозорість мотивації дій героїв. Це, з одного боку, зумовило високу репертуарність п'єси, а з іншого, – наводить на думку, що автор прагнув спрямувати увагу глядача не стільки на розплутування складної психологічної сімейної колізії, скільки на переживання емоцій, спричинених активацією глибинних структур індивідуального та колективного підсвідомого.

Підсумовуючи аналіз сімейної драми Пінтера, зазначимо, що при наявності певних спільних рис з його абсурдистською драматургією, сімейні п'єси Пінтера досить суттєво відрізняються від неї. Якщо в психологічних колізіях сімейних драм і присутній абсурд, то лише в широкому філософському сенсі – дилеми героїв цих творів теж свідчать у найзагальнішому розумінні про абсурдність та беззмістовність людського існування. Проте в сімейній драмі Пінтер не вдається до таких формальних прийомів театру абсурду як відверті алогізми та містифікації, які не мали б раціонального пояснення.

Література

1. Бабенко В. Драматургия современной Англии / В. Бабенко. – М.: Высшая школа, 1981. – 144 с.
2. Бэнтли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; [пер. с англ. В. Воронина, предисл. И.В. Минакова]. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с. – (Библиотека истории и культуры).
3. Коренева М.М. Гарольд Пинтер / М.М. Коренева // Английская литература: 1945–1980 гг. [отв. ред. А.П. Сарухарян] – М.: Наука, 1987. – С. 385-400.
4. Пинтер Г. Коллекция. Пьесы / Г. Пинтер; [сост. Ю. Фридштейн]. – СПб.: Амфора, 2006. – 306 с.
5. Ряполова В. Новый подъём английской социальной драмы 70-х годов (обзор) / В. Ряполова // Реализм и модернизм в литературах капиталистических стран Западной Европы, США и Японии: реф. сборн. – М.: ИНИОН, 1980. – С. 27-40.
6. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции / Зигмунд Фрейд. – М.: Наука, 1991. – 455 с.

7. Чекаре В.О. Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г. Пинтера, Н.Ф. Симпсона : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Валда Отовна Чекаре; Ленинградский гос. ун-т. – Л., 1988. – 149 с.
8. Юнг К.Г. Архетипы и символ / К.Г. Юнг. – М.: Renaissance, 1991. – 314 с.
9. A Handbook of Critical Approaches to Literature / W.C. Guerin, E.G. Labor, L. Morgan, J.R. Willingham. – NY; Hagerstown; Philadelphia; San Francisco; L.: Harper & Row Publishers, 1979.– 350 p.
10. Esslin M. Pinter: A Study of His Plays / M. Esslin. – 3rd ed. – London: Methuen, 1973. – 273 p.
11. Ganz A. Literary terms / Arthur Ganz, Karl Beckson. – Mineola, New York : Dover Publications, inc., 1990. – 450 p.
12. Hinchliffe A. Harold Pinter / A. Hinchliffe. – Rev. ed. – Boston : Twayne Publishers, 1981.– 185 p.
13. Pinter H. The Homecoming / Harold Pinter // Plays: Three. – London; Boston : Faber and Faber, 1991. – P. 13-90.
14. Taylor J.R. Harold Pinter / J.R. Taylor. – London : Longmans ; Green and Co, 1969. – 31 p. – (Writers and their Work Series).

Анотація

А.С. Малій. Особливості конфлікту та інтерпретації драми Гарольда Пінтера «Повернення додому»

У статті розглядається специфіка драматичного конфлікту в п'єсі відомого британського драматурга Гарольда Пінтера «Повернення додому». Представлено варіанти літературознавчого аналізу ключових образів та мотивів драми. Здійснено аналіз стилістики абсурдистської драми, яка найкраще підходить для розкриття мотивів протистояння та відчуження людей у сучасному світі. Пінтер майстерно поєднує абсурдизм з різноманітними мотивами й жанровими модифікаціями драми. Зазначено, що одним із найцікавіших таких поєднань є пінтерівський варіант сімейної драми. Доведено, що при наявності певних спільних рис із абсурдистською драматургією Пінтера, його сімейні п'єси досить суттєво відрізняються від неї. Якщо у психологічних колізіях сімейних драм і присутній абсурд, то лише в широкому філософському сенсі – дилеми героїв цих творів теж свідчать у найзагальнішому розумінні про абсурдність та беззмістовність людського існування. Водночас драму «Повернення додому» відрізняє як від інших сімейних драм, так і від абсурдистських драм Пінтера відносна прозорість мотивації дій героїв. Це, з одного боку, зумовило високу репертуарність

п'еси, а з іншого, – доводить, що автор прагнув спрямувати увагу глядача не стільки на розплутування сімейної колізії, скільки на переживання емоцій, спричинених активацією глибинних структур індивідуального та колективного підсвідомого.

Ключові слова: Гарольд Пінтер, «Повернення додому», театр абсурду, сімейна драма, драматичний конфлікт, архетип, психологічне протистояння.

Аннотация

А.С. Малій. Особенности конфликта и интерпретации драмы Гарольда Пинтера «Возвращение домой»

В статье рассматривается специфика драматического конфликта в пьесе известного британского драматурга Гарольда Пинтера «Возвращение домой». Представлены варианты литературоведческого анализа ключевых образов и мотивов драмы. Осуществлен анализ стилистики абсурдистской драмы, которая лучше всего подходит для раскрытия мотивов противостояния людей в современном мире. Пинтер мастерски соединяет абсурдизм с различными мотивами и жанровыми модификациями драмы. Одним из наиболее интересных таких соединений есть пинтеровский вариант семейной драмы. Доказано, что при наличии определенных общих черт с абсурдистской драматургией Пинтера, его семейные пьесы существенно отличаются от нее. Если в психологических коллизиях семейных драм и присутствует абсурд, то лишь в широком философском смысле: дилеммы героев этих произведений тоже свидетельствуют о самом общем понимании абсурдности и бессодержательности человеческого существования. Вместе с тем драму «Возвращение домой» отличает как от других семейных драм, так и от абсурдистских драм Пинтера относительная прозрачность мотивации действий героев. Это, с одной стороны, обусловило высокую репертуарность пьесы, а с другой, – доказывает, что автор стремился направить внимание зрителя не столько на распутывание семейной коллизии, сколько на переживание эмоций, вызванных активацией глубинных структур индивидуального и коллективного подсознательного.

Ключевые слова: Гарольд Пинтер, «Возвращение домой», театр абсурда, семейная драма, драматический конфликт, архетип, психологическое противостояние.

Summary

A.S. Maliy. Peculiarities of Conflict and Interpretation of the Drama by Harold Pinter «The Homecoming»

The article deals with consideration of the dramatic conflict specificity in the play of famous British playwright Harold Pinter “The Homecoming”. The variants of literary analysis of key images and motives of drama are represented. The analysis of statistics of absurdist drama that matches most of all for revealing the motives of human resistance in the modern world was conducted. Pinter skilfully combines absurd with different motives and genre modifications of drama. One of the most interesting such combinations is Pinter’s variant of family drama. It was proved that at the presence of certain general features with absurdist plays by Pinter, his family plays are substantially distinguished from them. If in the psychological collisions of family dramas the absurd is present, then only in the wide philosophical sense: dilemmas of heroes of these works also evidence about the whole understanding of absurdity and insignificance of the human existence. Together with it, the drama “The Homecoming” is distinguished both from the other family dramas and from absurdist dramas of Pinter by relative transparency of heroes’ behaviour motivation. On the one hand, it conditioned the high repertoire play, and on the other hand, it proves that the author aspired to direct viewers’ attention not to untangling the family collision, but to experience of emotions, caused by activation of the deep structures of individual and collective subconscious.

Key words: theatre of the absurd, family drama, dramatic conflict, archetype, psychological resistance.

Інформація про автора

Малій Алла Степанівна – ORCID: кандидат філологічних наук, викладач англійської мови кафедри іноземних мов факультетів соціології та психології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна