

*На правах рукописи*

**ТАЛАНОВА АННА НИКОЛАЕВНА**

**ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГОВ В ДРАМАТУРГИИ Г. ПИНТЕРА**

Специальность – 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья (английская)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Нижний Новгород — 2007

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы  
Государственного образовательного учреждения высшего  
профессионального образования  
«Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского»

Научный руководитель - кандидат филологических наук, доцент  
**Новикова Вера Григорьевна**

Официальные оппоненты - доктор филологических наук, профессор  
**Несмелова Ольга Олеговна**

кандидат филологических наук  
**Шолина Надежда Владимировна**

Ведущая организация - ГОУ ВПО «Арзамасский государственный  
педагогический институт имени А.П. Гайдара»

Защита состоится «25» \_\_мая\_\_ 2007 г. в \_13\_ ч. \_00\_ мин. на  
заседании диссертационного совета Д 212.166.02 при Нижегородском  
государственном университете им. Н. И. Лобачевского (603000, Нижний  
Новгород, ул. Б. Покровская, 37, III этаж).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке  
Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского  
(603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23, корп. 1).

Автореферат разослан «\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2007 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

Л. В. Рацибурская

Диссертация посвящена анализу особенностей драматического диалога в пьесах Г. Пинтера с точки зрения его коммуникативных свойств и особенностей структуры.

Произошедший в XX веке эпохальный сдвиг в философском самосознании, вследствие которого философия смещает свое внимание в сферу культуры, осознаваемой как со-бытие, со-временность разных (возможных) культурных миров, обусловил внутругуманитарную коммуникацию между литературоведением, рассматривающим диалог как феномен текста, и культурологией, исследующей данную проблему в более широком контексте.

Объемное видение анализа драматического диалога в культурном контексте пьесы позволяет заметить, что диалог в драме становится не только особым способом организации текста пьесы, но и формой работы писателя и читателя/зрителя со словом, с языковыми, лингвистическими структурами, с языком как знаковой системой.

Гарольд Пинтер (1930 г.р.) – английский драматург, поэт, автор острых политических эссе, театральный режиссер, киноактер, сценарист, лауреат Нобелевской премии (2005). Словосочетание «пинтеровская пауза» в британском театре XX века стало нарицательным. Вклад Пинтера в развитие театрального искусства неоценим: он смог синтезировать в своем творчестве принципы психологической и авангардной драмы, создать свой собственный драматургический стиль, получивший название «pinteresque»<sup>1</sup>.

В западном литературоведении творчеству Пинтера посвящено большое количество исследований.<sup>2</sup> Работы английских (L. Gabbard, L. Gordon, M. Esslin, J.R.Brown и др.), немецких (P. Allgaier), польских (B. Taborski, E. Buczkowska-Page) и других исследователей затрагивают самые разные вопросы, касающиеся художественного метода драматурга. Кроме того, на Западе давно уже

---

<sup>1</sup> The New Encyclopedia Britannica / Volume 9/ Micropaedia / Ready Reference / Encyk. Br. Inc. Chicago.1993.p.457.

<sup>2</sup> см. по этому поводу [www.haroldpinter.org](http://www.haroldpinter.org)

предпринята попытка обобщенного анализа творчества Пинтера, о чем свидетельствуют сборники *A collection of critical essays*<sup>3</sup>, *The Cambridge companion to Harold Pinter* edited by Peter Raby<sup>4</sup>, *The Pinter Review*<sup>5</sup> и др.

Диалог в драматургии Пинтера всегда представлял особый интерес для исследователей его творчества (М. Эслина, Дж.Р. Брауна, А. Хинчлифа, А. Сайкса, Л. П. Габбард и др). В труде П.О. Хэгберга «Драматургия Сэмюэля Бэкетта и Гарольда Пинтера. Сравнительный анализ основных тем и драматургической техники»<sup>6</sup> рассматривается функционирование темы коммуникации в творчестве Пинтера и доказывается, что использованные автором художественные средства создают картину крайней усложненности и противоречивости контактов между персонажами. В книге Дж.Р. Холлиса «Гарольд Пинтер. Поэтика молчания»<sup>7</sup> рассматриваются как центральная метафора творчества Пинтера – комната – так и основные, по мнению автора, темы: неустойчивости, идентичности, экзистенциальной «слепоты» и др. Подчеркивается способность Пинтера воспроизводить в своих пьесах «звук молчания» и осуществлять с его помощью коммуникацию героев.

Работа Дж. Р. Тейлора «Гарольд Пинтер»<sup>8</sup> ставит перед собой задачу выяснить причины воздействия пинтеровских произведений на зрителя. Тейлор считает творческий метод Пинтера сходным с методом лирической поэзии.

Попытка литературоведческого анализа диалогов в драмах Пинтера есть у английского критика Джона Рассела Брауна в работе «*Dialogue by Pinter and Others*»<sup>9</sup>. Однако исследование Брауна носит формальный характер: он пытается

---

<sup>3</sup> *A collection of critical essays*. Ed. by Arthur Ganz. Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, /cop.1972/

<sup>4</sup> *The Cambridge companion to Harold Pinter* edited by Peter Raby, Homerton College, Cambridge University Press, 2001

<sup>5</sup> *The Pinter Review* Edited by Francis Gillenand Steven H. Gale. Published by University of Tampa Press, 2002

<sup>6</sup> Hagberg P.O. *The dramatic works of Samuel Beckett and Harold Pinter. A comparative analysis of main themes and dramatic technique*. - Gothenburg, Univ. of Gothen, Engl.dep, 1972.

<sup>7</sup> Hollis J.R. *Harold Pinter, The Poetics of Silence*. - Southern Illinois University Press, 1970.

<sup>8</sup> Taylor J. R. *Harold Pinter*. - Longmans, Green & Co, 1969.

<sup>9</sup> Brown J. R. *Dialogue in Pinter and Others // Modern British dramatists. A collection of critical essays*. Ed. by John Russell Brown. - Englewood Cliffs (N. Y.), Prentice -Hall, 1968. – P. 131-144.

представить отдельные особенности пинтеровского диалога, но не дает общего анализа этой проблемы.

Многие исследователи (Дж.Р. Браун<sup>10</sup>, Л.П. Габбард<sup>11</sup>, М. Эсслин<sup>12</sup>, А.Р. Браунмюллер<sup>13</sup> и др.) отмечают наличие драматического подтекста в диалогах как одно из основных свойств пинтеровского драматургического метода. Однако интерпретация природы этого явления ограничивается лишь экзистенциально-психологическими рамками метафизики пинтеровского приема молчания. (М. Эсслин, А.Р. Браунмюллер) или трактуется с точки зрения характерной для Запада позиции фрейдизма (Дж.Р. Браун). О подтексте как самостоятельном явлении в данных работах не говорится, а следовательно, не придается особого значения средствам его создания и раскрытия.

Таким образом, исследователями творчества Г. Пинтера до сих пор не было сделано попытки структурировать с позиции теории драматического диалога имеющуюся информацию о том, как Пинтер трансформирует основные функции драматического диалога, видоизменяет их цели и задачи.

В отечественной науке работ, о драматургии Пинтера, не так много. Тем или иным аспектам его творчества посвящены отдельные статьи в периодической, общетеоретической и справочной литературе. Следует отметить, что большинство отечественных авторов (В.Г. Бабенко, М.Е. Швыдкой, М.В. Друзина и другие) дают лишь описательную характеристику творчества Г. Пинтера, не вдаваясь в подробный анализ особенностей его драматургического метода - чаще всего информация на эту тему занимает одну-две страницы.

---

<sup>10</sup> Brown J. R. Theatre language. A study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker - New York, Taplinger, 1972

<sup>11</sup> Gabbard L.P. The Pinter surprise // Harold Pinter: critical approaches by Steven H Gale. - Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1986. - P. 175 - 185

<sup>12</sup> Esslin M. Language and Silence/Esslin M. //The Peopled Wound: The plays of Harold Pinter. - Methuen and Co Ltd, 1977. - P. 193-211

<sup>13</sup> Braunmuller A.R. Pinter's Silence: experience without character // Harold Pinter: critical approaches by Steven H Gale. - Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1986. - P.119-127

Особое место в ряду исследований занимают диссертационные работы: Кобахидзе М. «Драматургия Гарольда Пинтера: (Идейно- художественная специфика его творчества)<sup>14</sup> (1983) , Чакаре В.О. «Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г.Пинтера, Н.Ф.Симпсона»<sup>15</sup> (1988). Однако авторы не останавливаются на вопросах, касающихся особенностей драматического диалога в пьесах Пинтера. Кроме того, обе работы были написаны сравнительно давно - в 80-х гг. XX века.

В диссертационной работе Идлис Ю. Б. «Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера)» рассматриваются исключительно киносценарии Г.Пинтера с целью «определить специфику категории автора в трансмедийном тексте, каким является сценарная адаптация литературного произведения».<sup>16</sup>

Таким образом, вопрос об изученности творчества Г. Пинтера современным российским литературоведением по сей день остается актуальным. Недостаточное внимание отечественных исследователей к драматургии Пинтера кажется нам неоправданным. Этот пробел мы попытались восполнить в данной работе.

**Актуальность работы** определяется растущим интересом современного литературоведения к творчеству Г. Пинтера. Обращение к драматическому диалогу с точки зрения контекста диалогических перспектив, определивших специфику современного гуманитарного мышления, позволяет данному исследованию внести свой вклад в изучение особенностей драматургического метода Пинтера в контексте философско-эстетической тенденции XX века (диалогизма).

---

<sup>14</sup> Кобахидзе М. Б. Драматургия Гарольда Пинтера: (Идейно- художественная специфика его творчества): Дис...канд. искусств.: 17.00.01. - Тбилиси,1983

<sup>15</sup> Чакаре В.О. Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г.Пинтера, Н.Ф.Симпсона: Дис...канд. филолог. наук: 10.01.05. – Москва, 1988

<sup>16</sup> Идлис, Ю.Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера): Автореф. дис...канд. филол. наук: 10.01.03 / Ю.Б. Идлис. – Москва, 2006. – С.5

**Научная новизна настоящей диссертации** заключается в том, что в ней впервые предпринят анализ особенностей диалога в драматургии Г. Пинтера с точки зрения его коммуникативных свойств и особенностей структуры. Кроме того, впервые в отечественном литературоведении сделана попытка структурировать имеющуюся информацию о том, как Пинтер трансформирует основные функции драматического диалога, видоизменяет их цели и задачи. Данное исследование включает в себя и некоторые общие проблемы истории драмы и анализа художественного текста, связанные с его жанровыми и структурными характеристиками.

**Объект изучения** - пьесы Гарольда Пинтера: «The Caretaker» (1959), «The Collection» (1961), «The Lover» (1962), «The Homecoming» (1964), «The Landscape» (1967), «No Man's land» (1974), «The Betrayal» (1978).

Выбор материала объясняется тем, что период 1960-70х гг. стал для Пинтера наиболее плодотворным, определившим особенности его творческого метода. Всего за этот период Пинтер создал 16 пьес.

**Предмет изучения** – особенности диалогов в драматургии Гарольда Пинтера

**Цель диссертационного исследования** – раскрыть специфику диалогов в произведениях Гарольда Пинтера, характеризующую своеобразие его драматургического метода.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи**:

1. **Определить** особенности драматического диалога в театральной эстетике второй половины XX, его место в контексте современного культурного сознания.
2. **Обозначить** понятие диалога, удовлетворяющее его особенностям в драматическом тексте.

3. **Проанализировать** особенности драматического диалога Г. Пинтера с точки зрения реализации его традиционных функций (коммуникативность, участие в создании характеров персонажей, связность, обратимость общения)
4. **Рассмотреть** драматургию Г. Пинтера в контексте чеховской традиции, обобщить теоретические представления о подтексте в драматургии и охарактеризовать основные средства выражения подтекста в пьесах Пинтера с точки зрения современной науки о тексте
5. **Выявить** художественную специфику пинтеровского подтекста в культурологическом аспекте.

**Теоретической основой диссертации** стали положения, выдвинутые по теории диалога М. Бахтиным, М. Бубером, Г. Гадамером, М. Фуко, В.С. Библером, Ю. М. Лотманом и другими. Методологическую, теоретическую основу представленной работы также составляют исследования по теории текста Н. Н. Михайлова, В.М. Бернштейна, Ю.М. Лотмана, Л. Закса, Т.И. Сильман, Г.Ю. Карпенко, А.М. Камчатнова.; исследования по теории драмы М. Бултона, Дж. О'Тула, М. Пфистера, Т. Ходсона, Д. Бирча, П. Пави, А.А. Аникста, В.М. Волькенштейна, В.Е. Хализева, С.Д. Балухатого. Кроме того, в рамках историко-литературного анализа использованы работы о Чехове (А.П. Скафтымова, М.П. Чудакова, Б.И. Зингермана, Т.К. Шах-Азизовой, Ю.И. Сохрякова, Х. Питчера, Дж.Р. Брауна), «театре абсурда» (М. Эслина), истории и философии мирового театра (А. Арто, П. Брука, А.А. Аникста, А.Г. Образцовой, Г.Н. Бояджиева, М.Е. Швыдкого, Н. Куликовой, Т.Б. Проскурниковой).

Подход к анализу драматического диалога Пинтера с позиций не только литературоведения, но и культурологии потребовал привлечения трудов С. А. Аскольдова, Ю. С. Степанова, В. А. Масловой, А. Вежбицкой, В. Зусмана, Н.Н. Михайлова.



В основу диссертационного исследования положены типологический, культурологический, историко-литературный, сравнительный методы, а также методика исследования текстообразующих концептов.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. С середины XX в. идея диалога входит в проблемное поле философского мышления. Диалог и коммуникация становятся базовыми категориями философии, в сфере которой одним из базовых понятий становится концепт.

2. В связи с переосмыслением в философии XX века феномена диалога, восприятием его как универсального явления, меняется в частности специфика драматического диалога. Одной из важнейших драматургических функций косвенного диалога становится создание *подтекста*. Подтекст диалогов в драматургии Г. Пинтера главным образом продиктован особенностями философского мышления XX века.

3. Специфику пинтеровского диалога определяет сочетание черт, характерных для театра абсурда с одной стороны и социально-психологической драмы с другой.

4. Основным средством выражения подтекста у Г. Пинтера являются элементы диалога, создающие подтекст речевой ситуации (паузы, повторы, молчание, недоговоренности и т.д.).

5. Использованию молчания в драматургии Пинтера придается особое значение. Разрабатывая данный прием, автор берет за основу принцип молчания как одну из характерных черт английской культуры.

6. Наличие в диалогах Г.Пинтера культурных концептов представляет собой самую интересную особенность драматического мышления Пинтера.

**Научно-практическая значимость** работы заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы в преподавании как общих вузовских курсов зарубежной литературы XX века, так и в спецкурсах по

истории английской литературы и театроведения, на уроках литературы в школах гуманитарного профиля. Материалы исследования могут быть полезны практикам театра.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры зарубежной литературы и аспирантских семинарах Нижегородского Государственного Университета им. Н. И. Лобачевского. Проблемы, поставленные в диссертации, послужили материалом для докладов на международных конференциях: Пуришевских чтениях, XXVII Научно-теоретической конференции аспирантов «Методология современного театроведения» в ГИТИСе, Грехневских чтениях, а также нижегородской сессии молодых ученых «Голубая Ока».

**Структура диссертации** определяется ходом исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии, состоящей из 276 работ, в том числе 61 на английском языке.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

**Во Введении** приводится обоснование выбора темы, освещается ее актуальность и новизна, степень научной разработанности поставленной проблемы в отечественном и зарубежном литературоведении. Привлечены не переводившиеся ранее материалы, посвященные творчеству драматурга. Указаны также цель и задачи работы, ее научно-теоретическая значимость и практическая ценность, сформулированы основные положения диссертации, выносимые на защиту.

**Первая глава «Проблема драматического диалога в контексте культуры XX века»** посвящена рассмотрению особенностей диалогизма с точки зрения философской мысли XX века, а также особенностей

драматического диалога в театральной эстетике второй половины XX и его места в контексте современного культурного сознания

Развитие в начале XX века нового этапа философского мышления обусловило появление феномена диалогической философии - «диалогизма». Ученые и философы начинают размышлять о диалогической природе человеческого сознания. Новая философия диалога обращается к действительности с точки зрения человеческих отношений и ставит в центр внимания не одинокую человеческую личность, но отношения «я» и «ты». Возникает постановка вопроса об универсальной творческой природе диалога.

Представление личности о себе как неповторимой, становится «такой точкой в мире, от которой отсчитываются все мировые смыслы»<sup>17</sup>. Это приводит к убеждению в том, что смысл всегда личностен – он создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде. В литературе такое понимание личности приводит к созданию новой поэтики<sup>18</sup>, суть которой отражает характерное для двадцатого столетия обращение к изучению отношений «я» - «другой».

Интерес к данной оппозиции возникает начиная с 20-х гг. XX века, когда идеи диалога переживают настоящий ренессанс: как философское течение диалогизм ставит перед собой цель осмыслить феномен отчуждения между человеком и предметным миром, человеком и человеком и создания нового типа рефлексии, основанной на диалоге.

По мнению М.М. Бахтина, имя которого тесно связано с формированием гуманитарной диалогической концепции, диалог - важнейший объект освоения в словесном искусстве. Понимание диалога Бахтиным определяет сущность филологического, а шире - гуманитарного мышления, в основе которого лежит

---

<sup>17</sup> Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX вв// Классика и современность. – М., 1991. – С.160

<sup>18</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. - М.: Издательский центр «Академия», 2004– С. 121-123.

признание диалогичности любого текста, порождающего дискурс между сознаниями (полифонию), а также внешней и ментальной речью внутри определенного сознания.<sup>19</sup>

Концепция Бахтина отражает важнейшую тенденцию развития культуры XX века – тяготение к диалогичности, которая предопределяет игровое начало, игру, пронизывающую все уровни современного мышления. Прежде всего имеется в виду «игра истины» (М. Фуко). Языковые игры – понятие современной неклассической философии языка, фиксирующее речевые системы коммуникаций, организованные по определенным правилам. Феномен культуры (в обыденном его понимании и в глубинном смысле) все более сдвигается в центр, в средоточие человеческого бытия, пронизывает (знает сам человек об этом или нет) все решающие события жизни и сознания. Основной категорией, предлагаемой здесь, становятся концепты. Речь идет о широком взгляде на слово, которое изучается на стыке целого ряда гуманитарных отраслей знания – лингвистики, литературоведения, логики, философии, искусствознания и культурологии.

С точки зрения предмета исследования данной работы понимание концепта берется в аспекте национально-специфическом, а именно: концепт – это сгусток культуры в сознании человека, ключевое слово некоторой культуры, единица картины мира, обладающая экзистенциальной значимостью как для отдельной языковой личности, так и для лингвокультурного сообщества в целом.

Благодаря древнегреческой драматургии диалог занимает свое место в театрально – драматической эстетике, однако вплоть до XVIII – XIX веков диалоги в драме были четко локализованы в ее тексте, и только в XX веке, благодаря особенностям культурно-философского мышления, диалог занял основные позиции в драматической речи.

---

<sup>19</sup> Бахтин М.М. К философии поступка // Работы 20-х годов. – Киев: Next, 1994. - С. 12.

На основе определений драматического диалога и его места в драме, данных Т. Ходсоном, М. Бултоном, Дж. О'Тулом, П. Пави, В.М. Волькенштейном, В.И. Лагутиным, С.Д. Балухатым, М.Я. Поляковым, можно выделить следующие функции драматического диалога:

- диалог в драме выполняет доминантную, конструирующую текст функцию;
- диалог в драме несет тройную нагрузку: он призван характеризовать персонажи, развивать действие, информировать о внешней обстановке, мотивах и причинах поведения действующих лиц;
- главным критерием драматического диалога является коммуникация и обратимость общения;

Отдельно стоит отметить значение диалога в контексте действия пьесы и сценической интерпретации как возможного варианта существования драматического диалога. Анализ драматического диалога имеет более широкий масштаб, чем только литературоведческий, так как всегда предполагает возможность интерпретации этого диалога.

Первооснова драмы - глубокая конфликтность. Ни одно фундаментальное исследование по теории драмы (работы В. Хализева, В. Волькенштейна, С. Балухатого, А. Скафтымова, М. Полякова, и др.) не обходится без рассмотрения категории конфликта.

Исполненные драматизма конфликты находят воплощение в действии - в поведении героев, в их поступках и свершениях. Это происходит благодаря важнейшим формальным свойствам драмы: сплошной цепи высказываний - диалогов и монологов. Таким образом, драматический диалог всегда рассматривается в контексте специфики конфликта произведения.

На рубеже XIX-XX веков литература, наука, философия и религия вступают в активное взаимодействие друг с другом, формируя и отражая

основные идеи, настроения и желания человека порубежной эпохи разрушения позитивистского универсализма.

В драматургии мировоззренческий кризис рубежа веков нашел свое отражение прежде всего в художественном явлении, получившем наименование «новая драма» и противопоставившем свои принципы далеким от жизни «хорошо сделанным» (well-made) пьесам XIX века. У истоков новой драмы стояли Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, Гауптман, Шоу, Чехов и другие авторы, которые увидели для создания конфликтов совершенно иные источники, чем их предшественники. Так, в пьесах Чехова теряет ореол исключительности гамлетовская проблема выбора «быть или не быть?». Драматургия А.П. Чехова определила кардинальный поворот к совершенно новой эстетике драмы и новым методам и средствам ее сценического воплощения не только в русской, но и в мировой драматургии.

Одной из особенностей «новой драмы» становятся изменения в структуре драматического диалога. Особенности культурно-философского мышления XIX-XX веков позволили диалогу не только занять основные позиции в драматической речи, но и обусловили значение его коммуникативных функций. Каждый из участников таких диалогов занят исключительно собой, отчужден в своих тревогах и печалях от окружающих и, пытаясь открыть душу, даже не рассчитывает на участие и внимание собеседника. Своим контекстуальным смыслом и вкрапленными в нее паузами драматическая речь в таких случаях *косвенно* выявляет пласты духовного бытия, которые не способны «пробиться» в проговоренное вслух слово».<sup>20</sup>

В XX веке особенно большую важность для литературы, отрицающей возможность убедительно истолковать действительность и часто отвергающей

---

<sup>20</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. - С.214

саму идею авторского монолога, приобретает подтекст. Данный факт свидетельствует о диалоговой природе этого явления.

Несоответствие, даже противоположность произнесенного слова подразумеваемому смыслу - ключ ко многим художественным концепциям, получившим распространение в искусстве этого столетия. Не случайно, что именно в эстетике «театре абсурда» проблема утраты коммуникативных особенностей диалога была доведена до своего логического предела: это алогизм диалога и сценического воплощения, драматическое действие, выстроенное вокруг проблемы коммуникации, игра со словами, не способными выразить смысл.

Стоит отметить, что переосмысление роли диалога, которое происходит в авангардном театре, снижение диалогических коммуникативных функций в целом характерно для мирового культурного процесса XX века.

Параллельно с насыщением драмы разговорно-диалогической речью шло и идет освоение сценическим искусством неритуальной жестикуляции и мимики: движений неповторимо-индивидуальных, порожденных ситуацией данного момента и не имеющих системно-знакового характера. Это своего рода акт душевного самораскрытия человека, подобие речевого монолога.

Более того, текст драмы вступает в непосредственный культурный дискурс между сознаниями, а также внешней и ментальной речью внутри определенного сознания. Благодаря действию прямых и обратных связей в системе «культура», в драматическом диалоге возможно наличие культурных концептов, своеобразных «генераторов» смыслов.

**Во второй главе «Особенности диалогов в драматургии Пинтера»** обращается внимание на специфику жанра и конфликта в драматургии Г. Пинтера, а также на некоторые особенности пинтеровского драматургического метода в реализации традиционных функций драматического диалога, таких,

как участие диалога в создании характеров персонажей, связность, коммуникативность и обратимость общения.

Характерная особенность пьес Пинтера (отличающая их от драматургии «молодых рассерженных», а также О.Уайльда, Б.Шоу, Н.Коуарда, Т.М.Раттигана, Дж.Б.Пристли и других представителей английской драматургии первой половины XX века) - его пристальное внимание к поступкам людей и мотивам этих поступков, которые не так легко объяснимы, как это принято считать.<sup>21</sup> В связи с этим основным художественным средством выразительности в пинтеровских пьесах становится диалог, значение которого выходит у Пинтера за рамки драматургических функций. Пинтер создает персонажей, у которых даже нет общего языка, подчеркивая тем самым главную проблему культуры постмодерна – замкнутость каждого человека в его обособленном маленьком мире, утрата им способности общения с другими людьми.

Основным смыслом пинтеровских пьес, начиная с «Комнаты» (1957), является проблема человеческого взаимопонимания и взаимодействия. Специфика драматического конфликта в драматургии Г. Пинтера заключается в отражении глубинного конфликта культурно – философского сознания XX века. Человек осознает себя только как абстрактную единицу в хаосе бытия, что вступает в противоречие с исконным стремлением включенности в социум как осмысленное и зафиксированное единство людей. В конфликтах пинтеровских пьес отсутствие такого единства отражается как на внешнем уровне, т.е. переносе действия в мелкую, сугубо частную сферу, так и на уровне более глубоком – внимании к динамике внутреннего мира персонажей. Это в свою очередь определяет жанровое своеобразие пьес Г.Пинтера, тяготеющих к камерной социально-психологической драме.

---

<sup>21</sup> Ивашова В.В. Литература Великобритании XX века. - М., 1984. – С. 452



В своих пьесах Пинтер отказывается от такого приема создания характеров, как психологическая и бытовая обогащенность, «разносторонность» лица. В этом чувствуется влияние традиций театра абсурда. Однако в отличие от персонажей Беккета, Ионеско, Жене персонажи его пьес вполне определены и узнаваемы в социальном отношении. Самопрезентация персонажей пинтеровских пьес всегда носит имплицитный (Implicit self-presentation) характер: сюда относятся социальные или региональные языковые субкоды, синтаксические, стилевые, лексические особенности речи персонажей, использование параллелизмов, антитез, абстрактного или конкретного словаря, и тд.

Несмотря на то, что большинство героев драматургии Пинтера – жители Северного Лондона: места, где живет в основном интеллигенция и обеспеченные люди, в игре слов драматург часто использует диалект лондонского кокни. Английский исследователь N. King замечает, что персонажи Пинтера говорят на самом аккуратном кокни когда-либо написанном для английской сцены<sup>22</sup>. В то же время персонажи Пинтера часто боятся обнаружить свое истинное «социальное лицо»: в одном из диалогов «Коллекции» (1961), действие которой разворачивается в фешенебельном доме, Джеймс загоняет Билла «в угол» и подвергает жесткому психологическому прессингу. В результате – Билл, выходец из рабочего класса, стараясь быть на равных с Джеймсом, употребляет слово «scrumptious» общеупотребительное в высших кругах и не характерное для речи «working class».

К особенностям формы пьес Пинтера относится отсутствие классической композиции (т.е. экспозиции, кульминации, развязки), пьесы как бы не имеют начала и конца - это куски времени, вырванные из жизни. Подобный эффект, в первую очередь, достигается при помощи проходных

---

<sup>22</sup> King N. Pinter's Progress // Modern drama. – 1980.- №23. – P.247 – 257.

концовок, создающих иллюзию непрерывности, непринужденности развивающегося действия.

Проходные концовки в драмах Пинтера несут особую смысловую нагрузку – делается акцент на деталях, подтекстовое значение которых важно для раскрытия главного конфликта пьесы. Такова концовка диалога Роберта и Джерри о У.Б. Йетсе в драме «Предательство».

В своих драмах Г. Пинтер в принципе чрезвычайно скуп в использовании ремарок. У него совершенно отсутствуют ремарки, указывающие на динамический характер реплики, называющие словами психологическое состояние действующего лица. Такая особенность объясняется сознательным отказом Пинтера от психологической и бытовой обогаченности характеров.

Иногда в ремарках драм Пинтера описываются *жесты* персонажей в течение диалога. Роль жеста в выражении подтекста речевой ситуации используется драматургами давно, но личное достижение Пинтера - в сложной игре между словами и действиями. Так, в драме «Любовник» (1962), в сцене с тамтамом, Пинтер переплетает два вида диалога – выраженного в словах и воплощенного в жестах. Этот прием позволяет драматургу проследить процесс меняющегося сознания героев, обозначить их тайные мысли и желания.

Драматургия Г. Пинтера воспринимается на уровне внутритекстовой литературной аллюзии, связи, установленной рецептивно. Внутреннее, лишь намеком обозначенное, содержание картины становится ее истинным содержанием. Такое пограничное состояние между реальным и нереальным выражено в тексте реальными приемами — «знаками», определяющими характер прочтения пьес. Каждая деталь текста, на первый взгляд незаметная, способна сыграть важную роль в развитии ситуации.

Экспериментируя с диалогом как средством создания художественной реальности, Пинтер приходит через трансформированные сознанием героев

речевые ситуации к созданию читающегося между строк и усиленного речевыми средствами подтекста, анализу которого посвящена следующая глава данной работы.

**В третьей главе «Особенности подтекста и средства его выражения»** говорится о влиянии драматургического метода А.П. Чехова на общее развитие диалогических принципов в драматургии XX века. Новая трактовка Чеховым технических основ психолого-бытовой драмы нашла свое продолжение как в английском театре вообще, так и в творчестве Г. Пинтера, где чеховский метод создания подтекста с использованием пауз, молчания, недоговоренностей и других драматических элементов получил оригинальное и достойное воплощение. О связи творчества Пинтера с чеховским наследием говорят исследователи М. Эслин, Р. Ноулз, Джон Р. Браун.

Начиная с драмы «Сторож» (1959), Пинтер постепенно приближается к созданию оригинальной психологической драмы с подтекстом, близким чеховскому.<sup>23</sup>

Драматургии Пинтера свойственен чеховский тип конфликта – внутренний. Он затрагивает темы мировоззренческие, а значит, может носить характер постоянного, субстанционального конфликта. Как и А.П.Чехов, Пинтер проявляет пристальный интерес к психологии своих персонажей, к тончайшим нюансам их переживаний и чувств. Филигранный психологический рисунок, глубина подтекста, внешняя неброскость, неспешный ритм (знаменитые "пинтеровские паузы") - все эти свойства драматургии Пинтера роднят её с творчеством А. П. Чехова.

Как и у Чехова, в драмах Пинтера важное значение приобретает эмпирический предмет, «не значимый для...», т.е. «не играющий на» эпизод,

---

<sup>23</sup> The New Encyclopedia Britannica. - Volume 9. – Micropaedia. - Ready Reference. - Encyk. Br. Inc. – Chicago, 1993. – P.457.

характер, описание. Так, например, в пьесе «Возвращение домой» обычный для персонажей предмет – часы, становится поистине чеховским символом Времени.

Структуре драматического диалога Пинтера, как и структура чеховских диалогов, довольно сложна. Диалоги носят косвенный характер, они двуплановы: состоят из двух частей: произносимой части, т.е. из слов, и непроизносимой части, куда входят паузы, умолчания, недоговоренности, приемы, создающие особую ритмическую упорядоченность.

Эти две части вместе создают целостность восприятия содержания пьес Пинтера. Кроме двуплановости, диалогу Пинтера свойственна двунаправленность. Во-первых, он использует диалог как средство создания художественной реальности, а во-вторых, как способ общения с читателем и зрителем. В этом смысле его диалоги напоминают коаны дзенбуддизма между мастером и учеником (такой поиск новых культурных парадигм в нетрадиционных культурах, в частности, в дзенбуддизме, характерен для культуры XX века).

Отрывистый характер драматической реплики, частые паузы, рассчитаны на быструю нервную восприимчивость диалога в первую очередь не собеседника действующего лица, а того, кто этот диалог произносит со сцены или воспринимает со стороны, а именно актеров, зрителей, читателей.

Особая конструкция драматической реплики в диалогах Пинтера часто используется в качестве художественного приема, и тогда его пьесы (в частности, «Пейзаж») становятся похожими на полотна импрессионистов.

Подтекст в пьесах Гарольда Пинтера становится многослойным, глубоким явлением. Следуя драматургическому принципу Чехова, Пинтер, органично сочетает его с авангардными тенденциями драматургии XX века. Характерной его особенностью становится обращение к подсознательным движениям души, очень часто не поддающимся целостному анализу.

Если частный подтекст реплик персонажей бывает трудно выявить, то общий подтекст пьес Пинтера всегда явен и понятен. Каковы бы ни были темы разговоров, о каких бы разных вещах не говорили герои, из их диалогов проступает правда, глубинный смысл жизни, не доступный, к сожалению, ни одному из них. Между персонажами пьес царит не любовь и взаимопонимание, а отчуждение. Одна из пьес Пинтера так и называется - "Безлюдье". Разобщенность людей превратила мир в безлюдье, в этом заключается общий подтекст драмы.

Пинтером всегда тщательно продуманы расстановка пауз и их эмоциональное значение. Используя молчание или паузы, он задает точную форму ординарным, заурядным выражениям, и наполняет их особенной эмоциональной силой. Пинтер мастерски использует способность паузы к психологической мотивации поступков. В его пьесах эта мотивация может быть как осознанной, так и бессознательной. Примером осознанной мотивации может послужить диалог между Эммой и Робертом в пятой сцене пьесы "Предательство", в результате которого Роберт узнает от жены об ее связи с его другом Джерри.

Число пауз в пьесах Пинтера огромно. Он отводит драматической действительности паузы особую роль. Большое количество пауз придает пьесам Пинтера крайне замедленный ритм, а это очень важный момент, если учесть стремление драматурга создать иллюзию обычного, повседневного разговора, максимально приблизить драматический диалог к реальному.

Паузы задают ритм не только общему действию пьесы, но и выступают в создании сцен драматического конфликта, напряжения и т. д. Это происходит в случаях диалога, который можно назвать «односторонним, когда один из собеседников игнорирует слова другого, а паузы с его стороны характеризуют некое психологическое состояние в данный момент. Например, таковы диалоги в "Коллекции".

Паузы выполняют в драматургии Пинтера еще одну функцию: они защищают его героев "зоной молчания". Персонажи пинтеровских пьес, лишь попав в эту "зону", чувствуют себя спокойнее и защищеннее. "Зона молчания", созданная паузами, указывает на конфликт между окружающим миром и внутренним миром героя. Прием молчания - один из излюбленных у Пинтера. Разрабатывая прием драматического молчания, Пинтер берет за основу принцип молчания как одну из характерных черт английской культуры, но заставляет его работать в решении общедраматических задач: создание и мотивировка психодраматических ситуаций, а также наполняет его более глубоким, общечеловеческим, смыслом. Хотя есть некоторые моменты, которые относятся непосредственно к особенностям английского национального характера (все персонажи драм Пинтера вышли из английской среды, а значит, они – представители определенной культуры, с характерными национальными стереотипами поведения, особенностями менталитета, привычками и т.д.). Молчание в пинтеровской драме – это всегда экстремальная критическая точка. Часто персонаж выходит из молчания с полностью измененной позицией.

Для диалогов героев Пинтера также характерны недосказанности, недомолвки, повторы, которые создают подтекстовую основу конкретной речевой ситуации, отношений действующих лиц.

Одним из наиболее характерных драматургических приемов в творчестве Г. Пинтера является использование повторов. Драматический эффект повторов в его пьесах необычайно разнообразен: они ритмизируют действие, усиливают психологическую значимость того или иного слова. Смысл повторов может быть явным и скрытым: в русском переводе невозможно оценить подлинную игру повторов в диалогах Пинтера и их драматическое значение. Так, безнадежно потеряна в русском переводе пьесы «Коллекция» эмоциональная окраска фразы «slum slug», которую многократно повторяет в своем диалоге Гарри.

Диалоги пинтеровских персонажей часто содержат в своем основании отражение специфики английской культуры, то, чему сами англичане дали название «englishness». Концепты представляют самую интересную, на наш взгляд, особенность драматического мышления Пинтера и представляют наибольшую трудность для неангличан в прочтении и расшифровке пинтеровских пьес при постановке, при переводе на другие языки. В данной работе представлены к рассмотрению три концепта из основных, важных для понимания английской культуры: «privacy», «home», «fair play».

К пониманию английской сдержанности, которая вовсе не является следствием отсутствия эмоциональности, приводит концепт «privacy» - частная жизнь, приватность. Данный концепт находит свое отражение в пьесах «Сторож», «Коллекция», «Любовник» и др.

Концепт «home» крепко сцеплен с концептом «privacy», потому что именно дом является для англичан местом, в котором можно укрыться от чужих глаз. Так или иначе, во всех пьесах Пинтера присутствует понятие «дом»: действие практически всех его пьес происходит в доме. На наш взгляд, художественное осмысление Пинтером таких базовых этнокультурных понятий как «дом» и «семья» происходит в традициях классической английской литературы, а именно Ч. Диккенса. Однако все персонажи пьес Гарольда Пинтера не имеют того, к чему стремятся в душе каждый англичанин: у них нет домов, в которых они чувствуют себя счастливыми. Можно говорить о том, что в своих драмах Пинтер разрушает значение концепта «home». Его герои находятся в постоянном психологическом напряжении, в состоянии незащищенности и поэтому даже дом становится небезопасным местом, куда в любой момент могут вторгнуться незнакомцы, неприятности и где могут возникнуть неожиданные ситуации.

Принцип концепта: «fair play», или «честная игра», лег в основу драматической структуры пьесы «Предательство», где Пинтер играет со

смысловым значением «fair play» и ставит акценты на каждом употреблении этого концепта: применительно и к спортивным мероприятиям (главные герои – любители игры в сквош), и к игре в жизни.

В **Заключении** работы обобщаются наблюдения и выводы диссертационного исследования в соответствии с поставленными в работе целью и задачами. Обозначенные особенности драматического диалога Г. Пинтера свидетельствуют о том, что творческий метод драматурга находится в диалогических отношениях с культурно-философским контекстом второй половины XX века. Персонажи Пинтера фактически не имеют ни прошлого, ни настоящего, ни будущего, ни своего "я", постоянно тождественного себе и проявляющего себя в своих деяниях. Драматург ограничивается констатацией факта духовного кризиса современного человека, не предлагая ни позитивных идеалов, ни каких-либо ценностных ориентиров, и тем самым отказывает человеку в надежде на преодоление кризиса. Однако связь с традициями реалистического искусства, в частности психологической драмы А.П. Чехова, позволяет отметить внимание Пинтера к личностным проблемам своих персонажей. Несмотря ни на что, Пинтер пытается найти точки соприкосновения с сознанием своего читателя и вступить с ним в диалог о «невыносимой легкости Бытия».

**Основные положения диссертации нашли отражение в следующих публикациях:**

1. Таланова, А.Н. Театр психологической драмы Г. Пинтера (К проблеме сценического воплощения) / А.Н. Таланова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского серия филология. Вып. 1(4) – Нижний Новгород, 2003. – С. 83-86
2. Таланова, А.Н. Психологическая драма Г. Пинтера. К проблеме перевода / А.Н. Таланова // Седьмая нижегородская сессия молодых ученых гуманитарные науки): Тезисы докладов. Н. Новгород, 2002. – С.202-203
3. Таланова, А.Н. Диалоги в драматургии Г. Пинтера/ А.Н. Таланова // XIV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов/ Отв. ред. Н.И. Никола, отв. ред. выпуска В.П. Трыков. – М.: МГПУ, 2002. – С.363-364



4. Таланова, А.Н. К проблеме жанрового своеобразия драматургии Г. Пинтера/ А.Н. Таланова // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов/ Отв. ред. Н.И. Никола, отв. ред. выпуска Е.В. Жаринов – М.: МГПУ, 2003. – С.271-272

5. Таланова, А.Н. Проблема культурного концепта «английскость» в драматургии Г. Пинтера/ А.Н. Таланова // Грехневские чтения: Сборник научных трудов. – Нижний Новгород, 2005. – С. 58-63

6. Таланова, А.Н. Роль ремарок в драматическом диалоге Г. Пинтера/ А.Н.Таланова // Грехневские чтения. Сборник научных трудов. – Нижний Новгород, 2007. – С.202-207