

І. В. Дмитрієва,

магістрант

Науковий керівник: к.ф.н., доц. О. В. Коляда

Поетика сімейної драми в драматургії Г. Пінтера (на матеріалі п'єси "Повернення додому")

Специфіка однієї з найвідоміших п'єс Г. Пінтера середини 1960-х років "Повернення додому" обумовлює ряд інтерпретацій, присвячених дослідженню особливостей жанру та стилю сімейної драми Гарольда Пінтера.

Серед п'єс Г. Пінтера цього періоду вона – одна з найжорсткіших, хоч персонажі Г. Пінтера й не стріляють один в одного й рідко вдаються до фізичного насильства. Проявляється жорстокість у "Поверненні додому" своєрідно, навіть витончено: герої п'єси – стихійні психологи, які відточують власну майстерність у постійній боротьбі одне з одним [2, с.83].

Очевидно, що в драматургії Г. Пінтера простежується полемічний зв'язок із драматургією Бернарда Шоу, а саме з моделлю сімейного конфлікту. Так, наприклад, у Б. Шоу події розвиваються в будинку, що належить колишньому шкіперові Шотоверу й побудованому на зразок стародавнього корабля ("Дім, де розбиваються серця").

У Гарольда Пінтера 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 [2, с. 85].

За визначенням Лусії Гарбард, сім'я проживає "in a womanless home". Атмосфера в будинку не просто чоловіча (masculine), вона несе в собі тваринні аспекти (bestial). Нельсон описує будинок як сім'ю без матері, дружини і кохання: "...motherless, wifeless, sexless family" [6, с. 66].

Однією з тем у драматургії Гарольда Пінтера, (а саме в п'єсі "Повернення додому") є влада. Персонажі п'єси намагаються впливати один на одного, чинити тиск, використовуючи владу і силу, яку мають в своїх руках. Основними засобами тиску є еротичність та інтелект. Застосування насильства в сім'ї, як вважають чоловіки, є найважливішим інструментом влади. Однак, коли Рут, єдина жінка в п'єсі, входить – вона з'являється, щоб перемогти владу чоловіків, але не за допомогою насильства. Її сексуальність й інтелект стали провідними елементами її стратегії, за допомогою якої, вона отримує владу над будинком та всіма його мешканцями. Влада та сила дозволяють контролювати мешканців будинку та нівелювати іншими через насильство та тиск.

П'єса починається з конфлікту між Ленні та його батьком Максом. Шукаючи ножиці та будучи ображеним на сина, батько погрожує йому палицею, кажучи: *Lenny. Why don't you shut up, you daft prat? Max lifts his stick and points it at him. Max. Don't you talk to me like that. I'm warning you* [7, с. 39]. Подальша розмова набуває тільки більшої напруги, досягаючи кульмінації, коли Макс виходить із себе і гнівається на сина:

Max. Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that! [7, с. 40].

Макс вимагає, щоб Тедді і Рут покинули будинок, але протягом п'єси він змінює свою думку і бореться за увагу та прихильність Рут. Образи та неприйнятна лексика, яку використовують персонажі, є показником не стільки основної стратегії підтримання влади, а скільки стилю життя. Чоловіки живуть самі, поволі руйнуючи складові жіночого типу, деструкція якого помітна на суто лексичному рівні:

Max. We've had s tinking pox-ridden slut in my house all night. Max. I haven't seen the bitch for six years, he comes home without a word, he brings a filthy scrubber off the street, he shacks up in my house! Max. I've never had a whore under this roof before [7, с. 40]

Перша ж зустріч родичів відсуває Тедді на другий план, а 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 та 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 був напрочуд пасивним і не робив спроби протистояти нахабності своїх братів та батька, а був навіть не проти всього того, що сталося з дружиною, Рут прощається лише з легким сумом: *Ruth: Don't become a stranger, Eddy. В свою чергу Тедді відповідає: Eddy: "It's been wonderful to see you"* [7, с. 49]

П'єса настільки неоднозначна, що дозволяє різноманітні інтерпретації, навіть на реалістичному рівні. Варто відзначити аналіз Мартіна Ессліна, який пояснює поведінку героїв у зв'язку з тим, що вони всі завжди були пов'язані з проституцією. Джессі була повією, Макс був сутенером, Сем був водієм, який відвозив клієнтів. У зв'язку з цим їхні наміри щодо Рут та пропозиції є природними для них і, в свою чергу, зовсім не дивують і не шокують Тедді. Згода Рут на таку авантюру без здивування та шоку також пояснюється тим, що вона займалась проституцією перед заміжжям і через це життя з чоловіком, викладачем в університеті є для неї нудним і вона почувається не на своєму місці. Рут розкриває деякі аспекти її життя з допомогою евфемізмів, таких як "a photographic model for the body":

Ruth .I was a model before I went away... *Lenny*. Indoor work? *Ruth*. That was before I had...all my children [7, с. 43]

Інша цікава інтерпретація п'єси з'явилась після зйомок адаптації Пітера Холла. Сценарій фільму майже не зазнав змін, було додано лише дві сцени в будинку й одну у вітальні. Холл пояснює події в п'єсі як небезпечну сімейну гру. Члени сім'ї змагаються між собою за владу і, таким чином, намагаються зруйнувати індивідуальності один одного. Сім'я намагається випробувати Тедді та прослідкувати його руйнацію, вони пропонують використовувати з цією метою його ж дружину. У свою чергу, Тедді не піддається на провокації і виявляється егоїстом, він краще дозволить деградувати своїй дружині та бути зруйнованій своїй сім'ї. Холл пропагує ідею того, що жінка завжди прямує та прагне до того, де вона завжди була і де їй завжди хотілося б бути.

Як зауважує дослідник творчості Г. Пінтера Малій А. С., еротичні імплікації п'єси заохочують до її психоаналітичного прочитання. Відзначається, що покидаючи сім'ю та від'їжджаючи в США, Тедді тікає від батька та його влади. Оскільки Тедді був змушений переїхати через океан, то цей факт може означати його намагання переродитися, адже в системі психоаналізу подорож водою – символ смерті та народження, а сам герою асоціює Америку з чистотою. Проте авторитет батька, все одно, залишається останньою психічною інстанцією для нього, і тому через одруження й народження дітей він намагався дорівнятись до батька. Збіг у кількості синів Макса й Тедді не випадковий; зауважмо також, що З. Фройд вважав трійку специфічно "чоловічим" числом [2, с. 97].

Отже, повернувшись до родинного гнізда, Тедді вже сам виступає в ролі батька. Е. Бентлі у своїй монографії "Життя драми" 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, в ролі батька й матері виступають чоловік та дружина [2 с. 44].

З таких позицій Тедді, повернувшись додому, постає в іншому світлі перед членами сім'ї. Оскільки він вже є батьком трьох дітей, відповідно він володіє матір'ю (Рут), а Макс, хоча і залишається батьком, і в даній ситуації з позицій психоаналізу постає вже в ролі сина, який бажає матір (Рут) . Очевидно також, що в дитинстві, Тедді страждав від Едипового комплексу, так і Сем говорить, що він завжди був материним улюбленцем: "She told me. It's true. You were always the...you were the main object of her love" [7, с. 44]. Однак матір з часом "зраджувала" сину з Максом та іншими чоловіками. У зв'язку з цим Тедді з часом починає займатися інтелектуальною діяльністю, що пояснюється способом захисту свого еґо та втечею від едипового комплексу. Так Анна Фройд стверджує, що "інтелектуалізація" людини має на меті захист від інстинктивної небезпеки: "The aim of intellectualism is to link up instinctual processes closely with ideational

contents so to render them accessible to consciousness and amenable to control" [6, с. 54].

Не дивує той факт, що Тедді почувався фізично немічним в порівнянні зі своїм батьком, який був м'ясником і постійно погрожував своїм сином: "I'll chop your spine off", "I know how to carve a carcass" [7, с. 39]. Страх перед батьком зумовив неспроможність Тедді розвивати будь-які почуття до матері, його одруження було приреченим. Сама п'єса з позицій психоаналізу – сон, в якому страхи Тедді стають реальністю. В дитинстві він втратив увагу матері, яка була під владою сильніших, мужніших чоловіків, тому страх втратити дружину повторюється. Тедді та Рут прибувають вночі, коли всі вже сплять, і він прагне не будити родичів і бажає на бачити їх хоча б до ранку. Тедді намагається скоріше сховатися з Рут у своїй кімнаті, щоб почуватися в безпеці, однак вона виявляє бажання прогулятися. Страхи Тедді стають дійсністю після її розмови з Ленні. З часом Рут покидає чоловіка і залишається в будинку, до чого, вона і прагнула. Вона намагалась жити з Тедді мирним життям, однак не витримала одноманітності і повернулася до того стилю життя, який провадила і Джессі (дружина Макса). Рут стверджує, що в Америці куди не подивись, всюди комахи, шкідники, повторюючи цю фразу двічі: "It's all rock. And sand. It stretches...so far...everywhere you look. And there's lots of insects there. Pause. And there's lots of insects there" [6, с. 45]. Рут не тільки покидає Тедді, але відмовляється від трьох дітей, які залишаються з батьком. За Фрейдом малі тварини, комахи та паразити репрезентують малих дітей, зазвичай непотрібних і покинутих: "Small animals and vermin represent small children – for instance, undesired brothers and sisters. Being plagued with vermin is often a sign of pregnancy" [6, с. 41].

Можна погодитися з Мартіном Есліном: "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" [2, с. 24].

У п'єсі простежується леймотив чужинців, які вторгаються в родину і вносять загрозу в мирний, буденний лад життя. В цей час мешканці будинку намагаються використати весь хід стратегій, спрямованих на досягнення влади.

Такими, наприклад, є стратегія Ленні, що має на меті залякати Рут, використовуючи ретроспективні історії про своє життя, які повинні вразити її своєю жорстокістю. Намагаючись вплинути на Рут і показати їй свою силу, він розповідає про насильство, скоєне ним над дівчиною:

Lenny. One night, not too long ago, one night down by the docks...a certain lady came up to me and made me a certain proposal. This lady had been searching for me for days... Well, this proposal wasn't entirely out of order and normally I would have subscribed to it.. The only trouble was she was falling apart with the pox. So I turned it down [7, с. 43].

Ленні отримав абсолютний контроль над ситуацією. Єдина причина, з якої Ленні не вбив дівчину, це була його лінь і не бажання братися за таку кропітку справу: "But... in the end I thought...Aaah, why go to all the bother...you know, getting rid of the corpse and all that, getting yourself into a state of tension" [7, с. 44]. Розповідаючи цю історію Рут, Ленні прагне виявити силу. Він переходить до іншого випадку з жінкою зрілого віку, яку він, замість того, щоб допомогти, вдарив, знову ж таки, показуючи, що насильством він досягає всього: "I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside" [7, с. 44]. У будь-якому випадку після таких двох розповідей Рут повинна була (на думку Ленні) підкоритися й визнати його силу та владу, однак вона цього не робить, більше того вона заохочує різноманітні пропозиції Ленні, що містять в собі еротичний підтекст. Героїня, натомість, переходить у наступ, починаючи спілкуватись з ним його ж "мовою". Вона сама погрожує "згвалтувати" молодика.¹

Ленні відчуває стійкі асоціації Рут з покійною матір'ю, але намагається протистояти таким уявленням, забороняючи їй називати його Леонадром, як колись звала його матір. Це обумовлюється тим, що, очевидно, Ленні не є законним сином Макса і сам здогадується 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 Максіві, просить розповісти йому про ніч, коли він (Ленні) був зачатий [22, с. 65]². Згадка про Джессі викликає лише плювок Макса. Отже, Ленні, можливо, керований у боротьбі за владу комплексом власної неповноцінності [2, с. 67].

Рут об'єднує сім'ю, стає її центром – усі чоловіки фокусують свою увагу на ній і об'єднуються навколо Рут. Вона також задовольняє чоловіків емоційн та сексуально, тому вони і прагнуть того, щоб вона залишалася з ними. Таким чином Рут отримує змогу взяти під контроль всіх членів родини.

Чоловіки створюють єдність. Хоча вони борються між собою, мають певні суперечності, сварки, але в той же час вони працюють разом і розроблюють плани і стратегії, за допомогою яких вони зможуть змусити Рут залишитися з ними в якості жінки нетрадиційної поведінки. Тедді в свою чергу, відмовляється прийняти в цьому участь, тому він автоматично припиняє бути елементом тієї

¹ 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 [2, с.101]. Таку інтерпретацію підтверджують і слова самої репрізи: *Lenny. Just give me the glass. Ruth. No. Pause Lenny. I'll take it then. Ruth. If you take the glass...I'll take you. Lenny. How about me taking the glass without you taking me? Ruth. Why don't I just take you?*

² *Lenny. .It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night...you know...the night you got me...that night with Mum, what was it like? Eh? When I was just a glint in your eye. What was it like? What was the background to it? "...Я лише запитую ... про реальні факти тієї самої ночі – ночі, ... коли ті двоє людей займались цим" [7, с. 23]*

єдності, яку складають чоловіки і за допомогою, якої вони планують отримати владу над будинком та його мешканцями. Вони гадають, що таким чином вони знайшли спосіб контролювати Рут. Однак, вони не очікували, що Рут має свої засоби контролю. Її сексуальне домінування і кмітливість є силою, яка забезпечує її вимоги, а саме: трьохкімнатну квартиру і власну домробітницю. Рут підриває силу єдності чоловіків і отримує змогу контролювати їх з особистих міркувань.

Професійна спрямованість персонажів та їх місце в суспільстві не обов'язково вказують на особливості їх поведінки, характеру. Роль Рут як люблячої дружини і матері давно забута і не береться до уваги, оскільки її поведінка спрямована в інше русло, в перетворення в повію. В той час як ретроспективні історії можуть розповісти достатньо про життя чоловіків, доля

Рут втілює в собі образ матері, який найкраще висвітлений в її кухарських здібностях, а також у прагненні уваги з боку її «дітей», роль яких виконують мешканці будинку. Роль голови сім'ї робить її сильною, здатною бути керівником, однак вона отримує цю силу не за допомогою насильства, навіть рухи, які вона робить тонкі, прості і неочікувані.

Тедді і Сем відрізняються від решти членів сім'ї. Вони більш спокійні та пасивні, але саме вони стають причиною розладу у родині. Тедді повертається з Америки з Рут. Вона адаптується набагато легше, ніж Тедді, тому що вона може змінити своє оточення, і, можливо, себе до певної міри. Можна зробити висновок, що Тедді не витримує тиску, тому що спочатку він не вписується в іншу частину родини. Рут використовує весь свій потенціал, щоб отримати контроль над кожним з чоловіків. Однак, невідомо, чи дійсно нова роль Рут це вже пройдений етап, який знову повертається в життя, переходячи з рук Джессі до Рут.

Тедді з Семом не здатні контролювати інших членів родини. Сем спокійний, брат називає його "an old grub", "a maggot". Тим не менш, відносини між Семом та його племінником достаньо дружні. Сем, отримавши листа від Тедді був, за його словами – "very touched", а Тедді завжди був материним улюбленцем. Сем та Тедді – особистості, які не здатні впливати на інших, які можуть бути предметом тиску та впливу самі. Рут та інші члени сім'ї більш незалежні і здатні діяти, незалежно від впливу інших. Однак в п'єсі є випадки, де Ленні має змогу показувати свою зверхність над іншими чоловіками, момент коли Тедді бере скуштувати шматок сиру Ленні, це може бути ознакою того, що він може отримувати те, чого бажає.

Lenny. You took my cheese-roll? Teddy. Yes Lenny. I am waiting for you to apologize. Teddy, But I took it deliberately, Lenny [7, с. 46].

Рут отримує того, що бажає підсвідомо, а саме як стверджує Лусіна Габбард, вона прагне повернення до тваринних інстинктів: "She is thirsty to return to fulfillment of animal needs" [6, с. 76]. У свою чергу, Макс, Ленні та Джой повертаються до дитинства "infancy", адже наприкінці п'єси Рут в центрі, а

чоловіки оточують її. Так, Макс, фактично повзає навколо неї, а Рут сидить в кріслі, яке завжди належало Макс, отримавши довгождану матір, він повертається в дитинство, з якого фактично і прибув: "Max crawls around her returned to infancy" [6, с. 80]. Відзначимо, що п'єса починається з того, що Макс шукає свої ножиці, будучи досвідченим м'ясником, він наразі навіть не в змозі розрізати мотузок. До того ж, Макс постійно повертається в минуле згадуючи ті чи інші події з дитинства свого, своїх дітей, часів, проведених з дружиною.

Тедді, у свою чергу, повертається до стану інтелектуалізації, в якому перебував ще з дитинства, і який використовував з метою захисту: "He has not been engulfed. He has maintained his "intellectual equilibrium" [6, с. 74]. П'єса вказує на постійне повернення, регресію. Навіть годинник Ленні зупиняється в той час, коли він намагається залякати Рут. Час рухається назад, а, відповідно, всі події і герої п'єси. На початку персонажі дорослі та досвідчені, всі живуть в будинку, колись покинутому матір'ю. Але наприкінці дії вони нагадують мальовничу, живу картину "Мадонни та її дітей" – Сем повертається в мізерність та небуття, Макс у дитинство, Ленні та Джой – діти, що тягнуться до своєї матері. Ця картина вказує на ще одне потрактування назви п'єси – повернення до матері - "mother's love and lap" [6, с. 80], також помітна тенденція повернення від патріархату до матріархату (від влади батька Макса до Рут), адже тепер Рут сидить в кріслі батька, що є ознакою її переваги і влади над родиною. Повернення едипових почуттів також є ознакою кільцевої міфологеми. Норман Голланд перефразовує дефініцію З. Фройда, говорячи про прагнення людей опинитися в тій же ж ситуації знову і знову: "the tendency human beings have to get themselves into the same situation over and over...manifests itself in a sense of I've been here before" [6, с. 77].

Варто також зазначити, що події, які відбуваються в п'єсі, стають так званою сімейною традицією. Джессі стала повією, маючи чоловіка та трьох дітей, Сем був її сутенером. Та ж історія повторюється з Рут, і тоді Тедді розуміє, що одружився з двійником матері. Тепер Ленні стане її сутенером, діти отримають матір, чоловік – дружину. Потім, коли Рут стане їм непотрібна, вони її позбудуться і Рут змушена буде повернутись до Тедді, як це сталося із Джессі, про яку піклувався Макс в останні роки її життя. В цей час три сини Тедді та Рут знову будуть рости самі без любові матері, як це сталося з дітьми Джессі. Таким чином коло повториться знову і знову. Макс вербалізує цю ідею в першій сцені, маючи розмову з Максом:

Sam: This was our mother's house Max: One lot after the other. One mess after the other Sam: Our father's house Max: Look what I'm lumbered with. One cast-iron bunch of crap after another. One flow of stinking pus after another [7, с. 39].

Бернард Дюкор стверджує, що назва п'єси вказує на повторення і повернення до неминучого. Рут та Тедді повертаються до будинку, і Тедді відзначає, що старий ключ підійшов, замок не змінювали. Після того, як він

помічає, що його кімната не зазнала модифікацій він стверджує, що все дійсно залишилося без змін: "Nothing's been changed. Still the same" [7, с. 39]. З таких позицій п'єсу можна розглядати як втілення міфологеми кола, притаманного театру абсурду.

Відчутна багаторівневність 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) [2, с. 55].

Підсумовуючи аналіз сімейної драми Г. Пінтера, зазначимо, що при наявності певних спільних рис із абсурдистською драматургією, його сімейні п'єси досить суттєво відрізняються. 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. Проте в сімейній драмі Г. Пінтер не вдається до таких формальних прийомів театру абсурду, як відверті алогізми та містифікації, які б не мали раціонального пояснення [2, с. 55].

Для постмодерної концепції драматичного характеру – головне не сценічні дії, а авторське бачення, що визначає емоційну і філософську тональність, руйнує сценічну умовність, в якій головне не дія персонажу, а його власна рефлексія з цього приводу. Відбувається перехід від дії до мовної, рольової гри. Постмодерною є ситуація, коли за законами жанру в основі будь-якої драми має бути конфлікт в певних об'єктивних умовах, тоді як у драматургії Г. Пінтера відбувається поступове руйнування цілісності характеру, що не конфліктує з реальністю, а перетворюється на хаос культурних копій – бодріярівських симулякрів, де драматичний конфлікт уже неважливий.

Література

1. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета) : автореф. дис. канд. наук: 10.01.06 «Теорія літератури» / О. В. Коляда. – Донецьк – 2008. – 20 с.
2. Малій А. С. Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера: автореф. дис. канд. наук: /10.01.04 – література зарубіжних країн. 2005. – 23 с.
3. Bernhard F. Beyond realism. The plays of Harold Pinter / F. Bernhard // Modern Drama. Lawrence, 1965. – № 2. – P. 185-191.
4. Burkman K.H. The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual / K.H. Burkman. Ohio : Ohio State University Press, 1971. – 171 p.
5. Esslin M. Pinter. A study of his plays / M. Esslin. London : Eyre Methuen, 1973. – 262 p.
6. Gabbard L. P. The dream structure of Pinter's plays. London: Associated University Press, – 1976. – 296 p.
7. Pinter H. Complete works 2. New York: Grove Weidenfeld. – 1977. – 248 p
Pinter H. Writing for myself / H. Pinter 11 Twentieth Century. London, 1961. – № 168. – P. 172-175.