

перажываньнямі героя: “Ішла сваёй прыгожай, разняволенай, крыху танцуючай паходкай. Бялявыя валасы былі распушчаны, кудзеркі хваляваліся ад хуткай хады. У руках трымала сумачку. Яна! У гэты момант яму захацелася зрабіць нешта незвычайнае: крыкнуць на ўсю моц ці ісці кудысьці, задыхаючыся, па бездарожжы, паказаць, што ён нікога не баіцца, даказаць, што свет не так уладкаваны, як трэба, паправіць яго” [5, с. 56]. На жаль, адчуваецца, што ў гэтага пачуцця няма будучага: занадта эгаістычнай Розе здаецца, што хлопец “перагружаны інтэлектам” [5, с. 43].

Адметная асаблівасць рамана – наяўнасць у яго вобразнай сістэме ў якасці другарадных, але важных і выразна абмаляваных персанажаў даўніх знаёмых з папярэдніх кніг гістарычнай хронікі: “брадзячага філосафа” [4, с. 51] Кузёмкі з яго нязменнымі бравэркай, магеркай і ботамі з бліскучымі халявамі, гаспадарлівага і разважлівага хроснага Якава Арыстархавіча, які слухна разважае пра тое, чаму “інтэлігенту ў першым пакаленні нялёгка” [4, с. 52], злога і злачыннага былога партызана Свісціяна (сапраўднае яго імя Себасцьян людзі і не ўспамінаюць), у паглядзе якога “паранейшаму было нешта ваўчынае” [5, с. 44]. Гэты ўдалы прыём дазваляе знітаваць у адзінае цэлае асобныя раманы хронікі, адаслаць з дапамогай інтэртэкстуальнасці да ранейшых мастацкіх знаходак ці проста заахоціць да ўважлівага чытання ўсіх твораў, аб’яднаных аўтарскай задумай.

Раман “Праўда жыве пасярэдзіне”, які па жанравых асаблівасцях значна адрозніваецца ад дэтэктыўна-сюжэтнага першага, насычаных гістарычнымі дакументамі наступных твораў ці востраканфліктных раманаў пра вайну і пасляваеннае дзесяцігоддзе, з’яўляецца новым словам пра беларуса ў кантэксце часу, і яркая вобразная сістэма твора – адзін з важнейшых складнікаў яго эстэтычнай вартасці.

#### Літаратура

1. Уладзімір Гніламёдаў. Уліс трапіць у Расію / Уладзімір Гніламёдаў // Літаратура і мастацтва. – 2007. – 19 кастрычніка. – С. 4.
2. Уладзімір Гніламёдаў: “Заставацца сабой...” / уклад. Мікола Мікуліч. – Мінск: Выдавецтва “Четыре четверти”, 2012. – 574 с.
3. Гніламёдаў, У. Праўда жыве пасярэдзіне: раман / У. Гніламёдаў // Польша. – 2019. – № 1. – С. 3 – 51.
4. Гніламёдаў, У. Праўда жыве пасярэдзіне: раман / У. Гніламёдаў // Польша. – 2019. – № 2. – С. 7 – 65.
5. Гніламёдаў, У. Праўда жыве пасярэдзіне: раман / У. Гніламёдаў // Польша. – 2019. – № 3. – С. 11 – 69.

V.I. Rusilka

Vitebsk State University named after P.M. Masharov  
e-mail: rusilka@tut.by

#### The figurative system of the novel by V. Gnilomedov “Truth lives in the middle”

*Key words: image system, autobiography, folk character, character image, character creation tools, aesthetic function of the portrait.*

*The article discusses the specifics of the artistic embodiment of the image of a young intellectual in the novel by V. Gnilomedov “Truth lives in the middle”, the peculiarity of the figurative system of the work is determined, and effective techniques for creating a character image are analyzed.*

О.Ф. Сенькова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова  
e-mail: volhasiankova@gmail.com

УДК [821.111-21]’06

#### ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ПОТЕНЦИАЛ РАННИХ ПЬЕС ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

*Ключевые слова: хронотоп, Гарольд Пинтер, английский театр, драма «новой» волны, «пинтереска».*

*В статье рассматриваются особенности хронотопа, воплощенного в ранних пьесах Гарольда Пинтера. Использование ограниченного пространства комнаты и замедленного, не насыщенного событиями времени позволяет формировать характерную для британского драматурга атмосферу угрозы и нестабильности положения человека середины XX века.*

Драматургическое произведение представляет собой не только сценическое воплощение авторской идеи, но и текст как таковой, характеризующийся единством художественной структуры. Среди основополагающих элементов, способствующих сохранению целостности художественного единства любого текста, выделяется пространственно-временная организация – хронотоп. Данный компонент определяет порядок и место действия, и, по словам Т.В. Котович, «одномоментно упорядочивает всю конструкцию произведения в целом» [1, 14]. Несомненно, пьеса-текст отражает специфические проявления пространственно-временной организации, характерные для драмы как рода литературы в целом. Например, П. Пави выделяются разные виды пространства и време-

ни, характерные для драматургического текста и для сценической реализации пьесы: пространство драматическое, сценическое, игровое, текстовое, внутреннее; время сценическое, драматическое. Такая поливариантность при рассмотрении драмы как художественно организованной структуры представляется весьма актуальной, поскольку не только учитывает заданную автором художественную условность, но и позволяет ориентироваться на ещё одного участника дискурса – воспринимающее сознание.

Из всех родов литературы драма, в силу своей коммуникативной направленности, является, пожалуй, наиболее остро реагирующей на события вокруг, следовательно, и оперативно отражающей изменения в социальной и культурной среде, художественной формой. В послевоенном литературном процессе Великобритании логичной реакцией на социальные и культурные преобразования явилась драматургия «новой волны», вобравшая в себя преимущественно реалистический ракурс репрезентации назревших проблем (драматургия «кухонной мойки», «рассерженные молодые люди» и т.д.).

В этом стихийном образовании начинает формироваться творческий метод будущего Нобелевского лауреата по литературе (2005), Гарольда Пинтера (*Harold Pinter*, 1930-2008). Оригинальность драматургических решений британского драматурга проявляется как в обновлении спектра проблем, поднимаемых в пьесах (уединенность сознания, десоциализация людей, политическое доминирование отдельных государств), так и в новаторском воплощении своих взглядов (схематичность персонажей, использование молчания как сценического приема, художественные способы создания атмосферы угрозы и страха в пьесах).

Функция хронотопа в его драматическом проявлении, то есть пространственно-временной организации текста пьесы, способствует выходу за рамки одной лишь констатации места и времени действия, предоставляя возможность проследить авторскую реакцию на происходящие события. Представители драматургии «новой волны» (Дж. Осборн, А. Уэскер и др.) по-новому рассматривают человека своей эпохи: они помещают его в небольшую комнату, ускоряют действие, компенсируя лакуны между скачками в действии обильными «рассерженными» монологами героев, в которых они подвергают уничтожительной критике реалии послевоенной Англии и неоднозначность решения вопроса классовой разобщенности. До появления в театре Великобритании Ш. Дилени, Б. Копса, Б. Биэна основное действие в «хорошо сделанных пьесах» Н. Коварда, Дж. Пристли не было сдвинуто рамками тесной комнаты: преимущественно это была салонная драма, с её размахом для отражения любовных коллизий. Время и пространство было лишь палитрой, достаточной, чтобы удержать внимание аудитории при отображении любовных перипетий. Драматургия задействует хронотоп и в качестве фона действия, однако в случае с новыми, социально звучащими пьесами пространство используется в качестве рупора социальных лозунгов, отражения слепка разобщенной действительности. Как можно заметить, и в случае с «хорошо сделанными пьесами», и в новом «социальном» звучании реалистического движения драматургами не всегда соблюдается баланс художественной функции пространства и времени: если пространство ещё имеет дифференцирующую природу при организации действия в данных пьесах, то время выступает, скорее, используется для констатации начала и окончания действия.

Пьесы Гарольда Пинтера с точки зрения единства пространственно-временной организации отличаются как от уходящей салонной драмы, так и от остросоциальной реалистической пьесы в стремлении максимально использовать возможности хронотопа. Уже начиная с первой пьесы «Комната» (*The Room*, 1957), автор стремится «вписать» действие в одно пространство, ограничив его коротким временным отрезком (чаще всего, одним днем). Во многом именно первая пьеса «Комната», совмещающая в себе формулу «один день – одно пространство», и определила хронотоп, характерный для ранних пьес Гарольда Пинтера. Действие драмы разворачивается в замкнутом пространстве комнаты, из которой героиня пьесы Роуз боится выйти в пугающую своей непогодой реальность: «Я только что выглянула в окно, мне уже одного этого было достаточно. Ни души. Ты слышишь ветер?» [2, 86]. Заключение своих героев в рамки ограниченного пространства раскрывает и заикленный характер персонажей, что проявляется в речевых штампах и однотипных предложениях: *Берт: Я вернулся <...> Дорога была хорошая. Машин не было. Одна была, но она не двигалась. Я сбил её. Это моя дорога* [2, 110]. Либо в монотонном повторении одной и той же информации по кругу: *Роуз: На улице убийственно холодно, скажу тебе <...> Ешь. Тебе это понадобится. Сейчас ты часть этой комнаты, она хранит тепло. Это лучше, чем подвал. // Не понимаю, как они там внизу живут. Сами напрашиваются на неприятности. Ну же, доедай. Это полезно тебе* [2, 85]. Страх Роуз перед пространством, лежащим за пределами комнаты, заключается не только в экзистенциальном страхе перед неизвестностью и неустойчивостью внешнего мира, как можно было бы интерпретировать её поведение, принимая во внимание состояние человека середины XX века, пережившего войну и экономические потрясения. Героиня боится не столько

совершить движение в пространстве (своего рода горизонтальное перемещение, выйти за пределы комнаты, освоить новое пространство), сколько потерять существующие координаты, опуститься вниз. Отображение страха перед такой вертикальной мобильностью, думается, подмечается Пинтером не случайно, поскольку отражает классовую мобильность, характерную для данного периода в британской истории. Однако социальная проблематика не является главной в пьесах Гарольда Пинтера: сжатый по месту и времени хронотоп раскрывает природу доминирующего сознания, когда главным становится утвердить свое право на владение пространством. В конце пьесы Берт, увидев постороннего в комнате (темнокожего отца Роуз), молча избивает его. Как бы Пинтера ни интересовали межнациональные и межрасовые взаимодействия (сам автор выходец из еврейской семьи и всё детство прожил в районе Лондона, где вопросы национальной и расовой принадлежности стояли довольно остро), главным для него оказывается очертить рамки своего пространства и ограничить любую возможность проникновения в это пространство. Берт представляется уже частью этой замкнутой системы, что отражается в его пассивной функции в пьесе: персонаж произносит всего две реплики за всё действие, одна из которых «Вошь!» (при виде незнакомого человека в комнате). Тогда как Роуз – тот персонаж, который действует в рамках заданной системы координат: она избавляется от четы Сэндс, которые якобы пришли посмотреть комнату, она соглашается на встречу с Рили (темнокожий человек, из реплик которого можно сделать вывод, что он отец Роуз). К сожалению, в финале действия героиня слепнет («Я не могу видеть. Я не могу видеть. Я не могу видеть» [2, 110]), что заостряет намерение Гарольда Пинтера проследить, как человек становится частью закрытой системы.

Ещё более сжатым предстает хронотоп в пьесе «Немой официант» (*The Dumb Waiter*, 1957). Ганстеры Бен и Гас, профессионалы своего дела, ждут в замкнутом полуподвальном помещении информации о новом заказе: «Гас: Ты оказываешься в темном месте, комнате, в которой ты никогда раньше не был, спишь весь день, делаешь свою работу, а ночью снова уходишь» [2, 134]. Гнетущая атмосфера ожидания, замкнутое пространство способствует раскрытию характеров персонажей: Бен сосредоточен на ожидании задания: «Что с тобой случилось? Ты постоянно меня о чем-то спрашиваешь <...> Ты никогда раньше не задавал столько дурацких вопросов. Что на тебя нашло? // Прекрати интересоваться. У тебя есть работа, которую нужно выполнить. Почему бы тебе не сделать её и заткнуться» [2, 137], Гас же начинает задавать «неудобные» вопросы: «У тебя есть какие-нибудь соображения, кто именно сегодня будет?» [2, 137]. Конечно, Гарольд Пинтер использует возможности не одного хронотопа комнаты для развития действия. Как и в пьесе «Комната», здесь проявляет себя топос дороги, который отражает внутреннее состояние героев, раскрывает их целевые установки: «Гас: Я хотел у тебя спросить <...>зачем ты остановил машину посередине дороги сегодня утром? Было ещё темно. Я выглянул в окно, все было в тумане. Я подумал, что ты, возможно, хочешь вздремнуть, но ты сидел абсолютно прямо, как будто чего-то ждал» [2, 139]. В пьесе «Комната» герой точно был уже запрограммирован на действия, он решительно действовал на дороге («сбил машину и дорога стала его») и уверенно действовал на своей территории – комнате (избавлялся от чернокожего постороннего). В пьесе «Немой официант» Бен не только выжидает время, пока подвал, где они должны поджидать очередную жертву, опустеет (Бен: Мы приехали слишком рано // Гас: Слишком рано для чего? // Пауза // Ты имеешь в виду, что кто-то сначала должен выехать, прежде чем мы зайдем? [2, 139]), но и решает внутри себя какие-то вопросы. Если бы его положение было сходно с механическим положением Берта из пьесы «Комната», то пьеса бы закончилась не сценой молчания, которое оставляет в недоумении публику: выстрелит – не выстрелит, а вполне решительными действиями. В случае с Гасом эпизод, когда он покидает подвал, ещё раз иллюстрирует, что как только персонаж выходит за пределы очерченного автором места действия, то автоматически теряет точку опоры, защищенность от внешнего страшного мира. Гас выходит поставить чайник, в этот момент Бен получает столь ожидаемое обоими ганстерами распоряжение убить человека, который войдёт в комнату. Сцена оканчивается не только молчанием, оба героя пристально смотрят друг другу в глаза ('stare'). Аудитория должна сама для себя решить, спустит ли Бен курок. Такая тенденция – изображать таящуюся угрозу во внешнем пространстве – думается, выбрана Гарольдом Пинтером не случайно. С одной стороны, в девятилетнем возрасте, во время военных действий, Пинтер был эвакуирован с другими детьми и помещен в подвальное помещение. Потеря связи с близкими, атмосфера страха, замкнутое пространство – всё это надолго наложило отпечаток на Гарольда Пинтера: «усилило его склонность к самоанализу, одновременно раскрыв для него звуки и образы, которые впоследствии наполнили его жизнь и работу» [3, 16] Состояние нестабильности усилили и послевоенные реалии: в районе, где жила семья Пинтеров, обычным делом были погромы, когда банды молодых фашистов фактически выселяли целые семьи и забирали себе пространство. Несмотря на то, что «жестокость, даже если она не проявлялась, пронизывала атмосферу» [3, 18], Генри Вулф, друг Га-

рольда Пинтера, вспоминает тот непростой период в истории: «ощущение жестокости было видимым, но одновременно с этим неважным, поскольку вместе с угрозой появилось глубокое чувство несправедливости, что после войны вынуждены бороться с людьми, избивающими евреев» [3, 18].

Таким образом, сформированный в ранних пьесах Гарольда Пинтера хронотоп комнаты – это и отражение вопросов доминирования и подчинения. В пьесе «Немой официант», которая совмещает в себе черты комедии угрозы, задано ещё одно ограниченное пространство: в комнате, где Бен и Гас ждут задание, резко начинает работать лифт, от него приходят распоряжения о меню: «Послышался шум и грохот в выступе между кроватями, как будто что-то спускалось. Они схватили револьверы, подпрыгнули и повернулись к стене. Шум прекратился. Тишина. Они посмотрели друг на друга. Бен резко указал на стену. Гас медленно подошел к стене и ударил по ней револьвером, послышался пустой звук. <...> Гас похлопал по нижней части панели на стене, потянул <...> раскрыв служебный люк, «немой официант» – широкую доску, державшуюся с помощью блоков. На ней обнаружился обрывок бумаги» [2, 131]. Этот микромир, олицетворяющий собой доминирующее, всеподчиняющее начало, заставляет побегать Бена и Гаса для выполнения абсурдных задач («Один салат из бамбуковых побегов, один цыпленок с водяным орехом, свинину по-катонски с бобовыми побегами» [2, 133]). Перед нами отчасти беккетовская ситуация, где вместо Владимира и Эстрагона, замеревших в ожидании Годо, энергичные в своём подчинении приказам механической конструкции Бен и Гас. Гарольд Пинтер, бесконечно восхищаясь творчеством С. Беккета, невольно продолжил в своей пьесе проблему, затронутую ирландским драматургом: неведомая сила, которую ждали Владимир и Эстрагон, ворвалась в жизни людей и подчинила себе.

Таким образом, используя замкнутое пространство и медленно текущее время, Гарольду Пинтеру удается сконцентрироваться на отображении загнанного в ловушку страхов и неуверенности сознания человека, что становится визитной карточкой его «комедий угроз».

#### Литература

1. Котович, Т.В. Пространственно-временной континуум театра: Монография / Т.В. Котович. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2005. – 180 с.
2. Pinter, H. Plays 1 / H. Pinter. – London: Faber and Faber, 2008 – 386 p.
3. Billington, M. Harold Pinter / M. Billington. – London: Faber & Faber, 2007. – 512 p.

V.F. Siankova

Vitebsk State University named after P.M. Masherov  
e-mail: volhasiankova@gmail.com

#### The space-time capacity of early Harold Pinter drama

*Key words: chronotope, Harold Pinter, English drama, new wave drama, pinteresque.*

*The article deals with the peculiarities of space-time organization in early Harold Pinter plays. Using the limited space and slowed-down time reveals the capacity of Harold Pinter's ability to create an atmosphere of threat and uncertainty associated with the human condition of the mid-twentieth century.*

Н.А. Сивакова

Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины  
e-mail: sivakovan@mail.ru

УДК 821.161-32\*И. Бунин

#### СИСТЕМА ОЦЕНОК В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ НОВЕЛЛЫ И. БУНИНА «ДУРОЧКА»

*Ключевые слова: точка зрения, композиция, повествователь, персонаж, эпизод.*

*В статье анализируется внутренняя композиционная структура новеллы И. Бунина «Дурочка», представленная сложной системой различных точек зрения. Основное внимание уделяется выбранной автором повествовательной стратегии, основанной на смене субъектов и объектов сознания.*

Новелла И. Бунина «Дурочка» входит в цикл «Тёмные аллеи», квалифицируемый как рассказы о любви. Изгнание из дома рождённого от греховной связи уroda вместе со своей матерью оставляет мрачное, но вместе с тем светлое впечатление. Это становится возможным благодаря сложно организованной системе ценностных позиций, предоставляющей читателям возможность почувствовать движение от одного фокуса оценки к другому и, в конечном итоге, ощутить выход за пределы описываемой художественной реальности.

Глубинную (внутреннюю) композиционную структуру составляет определённая смена ценностных точек зрения, поскольку события, составляющие основу повествования, даны в освещении различных мировосприятий. Точка зрения повествователя является внешней по отношению