

УДК 821.111-31
ББК 83

**К.В. Аржанцева,
В.Б. Шамина**

ЭЛЕМЕНТЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ДРАМЫ В РОМАНЕ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА «КАРЛИКИ»

Анализируется нарративная структура романа британского драматурга Гарольда Пинтера «Карлики» с точки зрения продолжения и трансформации традиции *интеллектуальной драмы*. Те процессы, которые происходят в новейшей драме и литературе рубежа XX – XXI вв., также находят отражение в работе. Среди признаков, выделяемых в качестве атрибутов интеллектуальной драмы, мы выделяем диалогизацию как основную форму нарративности; тематизацию театра и искусства как метод воплощения эстетической и философской концепции писателя; ремарки и интертекстуальность как форму взаимодействия с текстом, в котором роль автора отдается нарратору-режиссеру.

Ключевые слова: «Карлики», диалогизация, интертекстуальность, интеллектуальная драма, новейшая драма, маска, игра

DOI 10.23683/1995-0640-2019-1-177-185

Аржанцева Ксения Владимировна – аспирант кафедры русской и мировой литературы Казанского (Приволжского) федерального университета
Тел.: +7 (965) 593-72-70
E-mail: arjantzevak@yandex.ru

Шамина Вера Борисовна – докт. филол. наук, профессор кафедры русской и мировой литературы Казанского (Приволжского) федерального университета
Тел.: +7-927-246-49-25
E-mail: vera.shamina@kpfu.ru

© Шамина В.Б., 2019.

Театральные искания конца XX в. переживают очередную смену парадигмы. Специфика подражательности заключена в современном искусстве в отказе от нее. [Барт, 1994] Театр новой эпохи открывает сцену, почти свободную от цензуры. Стираются границы интимной сферы, которая становится, наряду с внутренним психологическим миром героев, объектом изображения. На этот феномен указывал еще Вс. Мейерхольд в своей статье «Сверчок на печи, или у замочной скважины» [Мейерхольд, 1968], где он рассуждает о естественном свойстве человеческой природы, на уровне бессознательного подверженной страсти к подглядыванию за интимной жизнью *другого*. Новейший театр не призван просвещать и преображать через обязательное включение катарсиса, что было характерно для традиционного театра. Он полемизирует с ним точно так же, как и с другими образцами искусства, превращая их в достояние масс; его отличает интерес к эстетизации ужасного, представление антиномии *жизнь-игра* как несостоятельной модели, отчуждение и остранение субъекта. Переходный период от «новой драмы» рубежа XIX – XX вв. к новейшей драме рубежа XX – XXI вв. пробуждает интерес к «драме идей», интеллектуальной драме. При этом наблюдается широкая жанровая модификация самого драматического текста, в котором драматурги новейшей драмы свободно используют приемы интеллектуальной драмы Ануя, вербатим как метод передачи внутреннего конфлик-

та героев и экзистенциальной драмы Сартра и Камю. [Меркулова, 2016].

Главным принципом новейшей литературы становится абсолютизация формы и содержания, в романном нарративе создается метатекст драмы, сама метадрама становится частью действия и проявляет себя в тематизации процесса творчества/искусства, театрализирующих персонажах и ремарках, что позволяет писателю свободно играть с жанровыми формами и композицией. [Синицкая, 2016] Подобную ситуацию можно проследить, на наш взгляд, и в единственном романе Гарольда Пинтера «Карлики», где осмысление действительности заключено в сложную жанрово-стилевую систему интеллектуальной экзистенциалистской драмы, только по формальным признакам характеризующейся как роман. И, в отличие от собственно *интеллектуальной драмы*, которая тяготеет к романизации драматического текста, что позволяет драматургу посредством дискуссии ввести предмет своих художественно-эстетических исканий, в контексте «Карликов», можно наблюдать обратный процесс драматизации романа.

Гарольд Пинтер – британский драматург мировой величины, чьи «пьесы угроз», пьесы памяти, прозаические скетчи и политические монологи, сценарии и актерская работа, стихи и общественная деятельность до сих пор представляют интерес не только для литературоведов и театральных критиков, но и для более широкого круга исследователей этой знаковой фигуры. Его умение подобрать слова обнаруживает многослойный жанровый характер его драмы в целом, в которой создается целостная картина мира современности, где люди становятся чужды друг другу и самим себе. Его пьесы соотносят с традицией британской новой драмы [Доценко, 2006], драмы абсурда [Муратова, Жиличев, 2016; Эсслин, 2010] и реалистической драмы [Quigley, 1975], но наш интерес к единственному в его корпусе текстов роману вызван тем, что в нем мы наблюдаем ряд черт, характеризующих *интеллектуальную драму*. В первую очередь, это диалогизация, которой подчиняется большая часть романной нарративной структуры; введение характерных для драматического текста ремарок; осмысление роли театра в жизни героев, введение театральной сферы; эстетический и философский дискурс как форма раскрытия внутреннего конфликта героев; интертекстуальность как метод исторической типизации и рецепции значимых фигур в истории искусства.

Роман «Карлики» был написан Г. Пинтером в до-драматический период¹, однако интерес к драматической форме побудил его сначала написать в 1960 г. одноактную пьесу и радиодраму с тем же названием, из которой он вычеркнул женский образ, присутствующий в романе² – Вирджинию, – а затем, уже в 1989 вернулся к работе над текстом самого романа, который, по убеждению крупных исследователей творчества драматурга Майкла Биллингтона и Френсиса Гиллена, является предтечей эстетической картины мира Пинтера, которая позже обнаружит себя и в его пьесах. [Billington, 2007, p. 64] Темы, поднимаемые писате-

лем в романе, являются знаковыми для всего его творчества. Тема предательства звучит в таких пьесах, как «Предательство» (1978), мужского соперничества и дружбы – в «Стороже» (1958) и «Коллекции» (1961), отчуждения и коммуникативной несостоятельности – в «Дне рождения» (1957), «Голосах семьи» (1981) и «Горском языке» (1988), проблема памяти – в «Пейзаже» (1967) и «Дне рождения» (1957), обмана и самообмана – в «Любовнике» (1962) и «Перед дорогой» (1984).

Пинтер в своем романе создает некую лирико-драматическую картину мира, в котором он наделяет своих героев голосом для выражения их исканий в попытке понять самих себя и *другого* и определить свое место в мире. Главенствующее значение диалогов в пространстве этого романа и многочисленные ремарки, в которых проясняются мотивы поступков и положение героев, позволяет говорить о *театральности* «Карликов», на композиционном уровне которых можно проследить и традиционное для пьесы деление на главы-сцены и части-акты. Таким образом, перед нами трехактная пьеса, в которой использованы характерные для самого Пинтера театральные приемы, как-то: визуализация пространства и снов; введение мотива памяти как инструмента воссоздания фиктивной и фикциональной реальности; включение театра и театральной культуры; игровое и маскарадное начало, которое проявляет себя на языковом, стилистическом и композиционном уровнях. Этот текст наиболее полно отражает эстетическую концепцию британского драматурга, и в жанровом отношении представляет собой сложный симбиоз традиций магического реализма, театра абсурда, новой драмы, реализма и постмодернизма³ [Silverstein, 2011]. Сюда же можно отнести и особенности конфликта и действия романа: внешний конфликт, как и внешнее действие, в романе практически отсутствует. Первый выражен, прежде всего, не в столкновении идей, а во внутренних противоречиях, которые обуславливают движение к разрыву между героями; второе же протекает прежде всего в спорах, которые ведут четверо друзей, в авторских ремарках и главах о карликах. Также мы считаем, что Пинтер создает новую форму драмы, в которой поэтика абсурда органично переплетена с рациональными философскими дискуссиями, которые представлены не только в диалогах самих героев, но и в собственно форме произведения, которая уже является своего рода манифестом свободы слова от единой трактовки. Так как наибольший интерес представляют в романе четыре действующих лица, мы бы хотели обратиться к анализу романа через их образы, чтобы проиллюстрировать на их примере образец онтологических исканий *пинтеровского* героя.

Лен Вайнштейн-Вайнблатт⁴ – интеллектуал, музыкант, знаток автобусных маршрутов и характер, по убеждению некоторых исследователей, шизоидной личности [Муратова, Жиличев, 2016]. Однако эта фигура, прежде всего, интересна тем, что именно Лен галлюцинирует или видит наяву карликов. Лен объединяет двух других друзей, Пита и Марка, сам будучи почти неспособным на внешнюю коммуникацию. Несмотря на то что они ведут пространственные беседы о Боге и смысле, Бахе, музыке

вообще и многих других эстетических категориях, главная деятельность протекает во внутренних монологах Лена, в структуре романа представляющих главы-интермедии [Silverstein, 1998], в которых со все возрастающим чувством тревоги он рассказывает о своей службе у карликов. Лен может быть интерпретирован как современный Орфей, который во враждебном ему мире не может заставить свою флейту вновь заиграть. Он лирик и ценитель прекрасного, но он замкнут на себе: в романе он отказывает своим друзьям в возможности прочесть стихи его сочинения, в одной из сцен с Марком он вырывает у него листок и рвет его на части [Pinter, 1990, p. 70]. Сама музыкальность в романе, выраженная в споре о природе Баха в 6 главе, передана устами Лена, героя с тонкой душевной организацией и чутким восприятием мира. Пинтер, говоря о своем творчестве, настаивал на том, чтобы к нему относились, прежде всего, как к поэту, и именно в образе Лена чувствуется свойственный Пинтеру трагический лиризм, который он видит в окружающем мире. «– *Это луна там наверху? Наверное, уже поздно, – сказал Лен. – Ты видишь вон те огоньки на дорогах? Все эти. Они как колокола. Они не столько светят, сколько звучат. Я вижу луну и отсюда, где стою. Это хорошо. Земной шар вертится. Сейчас не ночь. Ночи вообще нет. Просто Земля вертится. Слышишь луну? А? А огни? Это колокол. Это мы в него звоним. Мы создаем свет. Слышишь луну сквозь все эти звуки, она внутри нас.*»⁵ [Pinter, 1990, p. 115] При этом подобные пассажи, в которых Лен исследует природу комнаты, самих карликов, своих друзей, ищет ответ на вопрос, кто он такой, органично сосуществуют с повествованием, которое вводит Пинтер и которое отличается от простого описания тем, что сам повествователь в нем не определен, как, например, в 22 главе, где, с одной стороны, мы слышим голос Вирджинии, но с другой – это можно рассматривать как прием введения «внутреннего» нарратора. Это отличает и интермедии про карликов, создавая зеркальную иллюзию того, что не только они выступают наблюдателями процесса, но и они сами становятся объектом наблюдения еще одного действующего лица, помимо основного, «внешнего» нарратора и Лена. Лен не приспособлен к действительности, что подтверждают, как минимум, два эпизода в романе: первый, где он возвращается раньше из поездки в Париж, потому что не может больше терпеть запах рокфора, а затем, когда он попадает в больницу с расстройством желудка.

Другой персонаж романа – Пит Кокс – портной, офисный служащий, герой, вообразивший себя Мессией и пытающийся построить собственную церковь, избрав в качестве паствы своих друзей. Пит наставляет всех на путь, который кажется ему истинным, но вместе с тем он непримирим по отношению к самому себе, не будучи способным в полной мере найти свой собственный путь. Он кажется еще более одиноким как раз потому, что он не находится один, но все это представляет лишь иллюзорную подмену того, что он отстраивает в своей внутренней жизни, *inner sanctum*, в который никто из его друзей так и не смог вписаться. Сущность конфликта Пита и Марка не в образовавшемся между ними любовном треугольнике

Пит – Вирджиния – Марк, а в ложном понимании самого характера взаимоотношений между ними: *«И все же я верю, что между нами есть нечто большее, чем этот выкидыш, который мы назвали дружбой. Мы не поняли этого, не поняли друг друга, да и вообще практически ничего не поняли»*. [Pinter, 1990, p.174] Вместе с тем, Пит служит главным инициатором действия, его агрессивная манера рассуждения призвана подчинить себе все живое в структуре романа. Именно его Пинтер наделяет способностью во 2 главе увидеть карликов во сне: *«Я плыл на лодке с Вирджинией, представляешь? На моторке. Мы плыли вниз по реке. Мы повернули по руслу, и вдруг прямо перед нами, ярдах в ста, оказался участок реки, на котором вода была абсолютно гладкой, просто неестественно гладкой, как зеркало. <...> Тогда я повернулся к Вирджинии и говорю: «Подожди минутку, давай лучше посмотрим на твои трупы». Мы вышли на берег, и там у самой воды лежали два железных карлика, ростом примерно в фут, они были завернуты в такую жесткую фальцованную бумагу. Мертвые. <...> Там в углу лежали два карлика-негра, завернутые в такую же дерюгу, они были такого же роста, железные, но живые, и они смотрели на меня, не смотрели, а пялились»*. [Pinter, 1990, p. 21] Абсурд сна заключен в соединении мертвого и живого и представлении этого как чего-то естественного, так и Лен не удивляется карликам, поселившимся в его саду. Трупы Вирджинии – это отсылка к ее прошлому, тому, где она не была связана моральными обязательствами с Питом. Пит в романе провозглашает свой собственный манифест, задумываясь, прежде всего, о роли писателя, поэта, он пытается присвоить дружбе соборный характер, который бы смог объединить их всех под знаком новой церкви, но его не могут удовлетворить ни затворнический образ жизни Лена, ни бродячий, свободолюбивый – Марка, ни самостоятельный и маргинальный (в представлении Пита) – Вирджинии. Пит старается выстроить объективный взгляд на реальность, его окружающую, и на мир искусства, который населяют в романе персонажи Шекспира, Бах, Бетховен, Христос, Бог, поэты, актеры. В диалогах героев также можно узнать образы из драматических текстов самого Пинтера [Wogowies, 2012]. Образ этого героя прекрасно иллюстрирует пассаж в 12 главе, где он рассуждает об эффективной идее, в поисках которой он находится: *«Каждая идея должна обладать строгостью, экономичностью и изяществом, а образ, который, если хотите, выражает ее, должен находиться в точном соответствии с самой идеей. Только тогда мы можем говорить, что произведение искусства состоялось и что мы достигли успеха»* [Pinter, 1990, p. 77].

Третий герой – Марк Гилберт – вольный актер португальского происхождения, любящий женское общество и на этом строящий свои взаимоотношения с людьми, непризнанный чемпион мира по плевкам. Уже во 2 главе он представляет свою философскую позицию: *«– А я вот все думаю, – сказал Пит, – когда ты наконец перестанешь шляться, материться, плеваться и пострижешься в монахи? – Я? С чего это ты взял? Я уже священник. Особенно в постели заметно, какой я религиозный. Там я всех представляю на путь единения с бескрайней Вселенной. – Ты хочешь сказать, что переносишь их всех в райские кущи? – Именно так»*. [Pinter, 1990, p. 17]

Это самый беззаботный из героев, который, однако, обнаруживает такие душевные качества, как эмпатия, отзывчивость, щедрость и прямота. Когда он от Вирджинии узнает о реальном отношении Пита к нему, он не старается скрыть свою горькую обиду и тут же идет к Питу, чтобы признаться ему в том, что переспал с Вирджинией и ради того, чтобы расставить все точки над «і» в их запутавшихся отношениях. Образ Марка раскрывается в споре в пабе о Шекспире и морали в 23 главе, где Пит отстаивает свое право на основополагающий моральный принцип, говоря, что Макбет, Отелло и Лир превращают свои добродетели за их чрезмерным количеством в пороки, в то время как Марк стоит на том, что Шекспир, в силу своей исключительности, стоит вне норм морали. В отношении Марка чаще всего поднимается тема памяти: он вызывает воспоминания о своих бывших женщинах, о школьных временах, однако именно его воспоминания ставятся под сомнение, потому как и сам герой себе не верит. Неслучайна связь зрительного восприятия у Марка и Лена с памятью: если раньше они доверяли своим глазам, то теперь и то, что они видят перед собой, может оказаться ложным. *«Но кое-что я понимаю. И помимо этого понимаю кое-что еще. Не думай, что я совсем ничего не вижу. Мы с тобой встречались и общались. Ты и я. Помнишь, как-то раз мы напились и долго простояли на автобусной остановке? Но я не уверен, один ты был тогда или нет. Я перестану тебе доверять, как только мы оказываемся наедине.»* [Pinter, 1990, p.176].

Вирджиния – учительница, любовница Пита и эпизодический партнер по постели для Марка, воплощение женского начала в романе; в ней можно обнаружить черты Галатеи, которую на протяжении всего повествования Пит лепит по своему образу и подобию. Характерный для современной литературы прием демифологизации в итоге разрушает этот миф о романтической любви. Это героиня, которую Пинтер практически лишает голоса, она служит немой скульптурой и отражением морально-идеологических представлений Пита до тех пор, пока не решается высказаться о Гамлете. Это самостоятельное, казалось бы, высказывание служит первым проявлением ее освобождения из-под власти Пита и постепенным удалением от него, с одной стороны, а с другой – оказывается попыткой проявления феминности, противопоставляемой мужскому обществу и миру, представленному сквозь призму мужского видения. Наказание Питом Вирджинии за ее голос и столь вольную, с его точки зрения, интерпретацию Гамлета в 13 главе становится катализатором к инициированному ею разрыву их отношений. Его высокомерная, надменная манера наставлений уничтожает в ней женщину, потому она так хотела сбежать от него в привычный для нее круг общения, представленный Мэри Саксон и Такером, подругой Вирджинии и молодым человеком, заменившим ей Пита после разрыва. Если Пит и Марк ведут свою игру, то она выполняет функцию телесности в романе, ее фигура нужна была Пинтеру для того, чтобы выстроить свою концепцию не только относительно искусства, но и относительно воспитания и становления женщины.

Таким образом, роман британского драматурга Гарольда Пинтера «Карлики» можно считать не только воплощением важнейших для писателя эстетических установок, это произведение впитало в себя черты раз-

личных поэтико-философских концепций. Жанрово-композиционные особенности романа позволяют говорить о его *театральности*, которая проявляется одновременно на нескольких уровнях организации текста. В результате мы имеем дело с новым типом драмы, выраженным в форме романа, который сочетает в себе абсурдистскую эстетику и философские дискуссии, отличающие *интеллектуальную драму*. Ему свойственен и особый тип *пинтеровского* героя, который существует в пространстве *комнаты* в ожидании того, кто в нее войдет.

На наш взгляд, «Карлики» – это, несмотря на многочисленные «темные места», которые до сих пор вызывают споры среди исследователей его творчества, автобиографическая эстетическая установка писателя, устами своих героев заявившем основные принципы своей драматургии, которая просвечивает в нарративе его «Карликов».

Примечания

¹ Он писал его в 1952-1956 гг. Первая пьеса «Комната» была написана в 1957. (Прим. автора – К.А.)

² Только поставленная в 2003 г. на сцене театра Трайцикл в Лондоне пьеса «Карлики» обрела голос Вирджинии. URL: http://www.haroldpinter.org/plays/plays_dwarfs5.shtml Стоит отметить, что эта постановка была основана на киносценарии, созданном в 1996 г. сценаристом Керри Краббе, с решением которого, за некоторыми изменениями, согласился сам Г. Пинтер. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2003/apr/16/theatre.artsfeatures>

³ Силверстейн даже называет роман «Карлики» постмодернистским.

⁴ Вайнблаттом его называют его друзья Пит и Марк, что, с одной стороны, может служить указанием на особенности его психического состояния, а с другой – отказ его друзей признать его краеугольным камнем их дружбы (одно из возможных значений фамилии Вайнштейн – «дружелюбный») (- *Another time, Weinblatt, Pete said. <...> – Listen here, Pete, Len said. Why do you always call me Weinblatt? My name's Weinstein. Always has been. – It won't stick.* (cit. by Pinter, 1990, p.17)

⁵ Здесь и далее текст романа приводится в переводе В.В. Правосудова (прим. автора) (cit. by Pinter, 1990, p.70).

Литература и источники

Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 388 с.

Гарольд Пинтер: Реальное и нереальное // Эсслин М. Театр абсурда/ пер. вступит. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г.В. Коваленко, ред. Е.С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2010, С. 240 – 273.

Доценко Е.Г. Молодая британская драматургия в послебкеттовском пространстве // Вестн. Тюменского гос. ун-та. Социально-экономические и правовые исследования. 2006. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/molodaya-britanskaya-dramaturgiya-v-poslebekketovskom-prostranstve> (дата обращения 20.06.2018).

Мейерхольд В.Э. Сверчок на печи, или у замочной скважины // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А.В. Февральского: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 – 1917). С. 262 – 266.

Меркулова М.Г. «Новая драма» / Миргород: междунар. науч. журн. // Словарь современной драматургии. Supplement 1. Донецк; Седльце (Лозанна), 2016. С. 56.

Муратова Н.А., Жиличев П.Е. Двое в комнате: категория пространства в драматургии Гарольда Пинтера // Новый филол. вестн. 2016. №1(36). С. 149 – 159.

Пинтер Г. Карлики. СПб.: Амфора, 2006. 272 с.

Синицкая А.В. Метадрама / Миргород: междунар. науч. журнал. // Словарь современной драматургии. Supplement 1. Донецк; Седльце (Лозанна), 2016. С.101 – 108.

Billington, M. Harold Pinter (New and updated ed.). London: Faber and Faber, 2007. 496 p.

Borowiec Ł. More or Less on the Mark? Translating Harold Pinter's *The Dwarfs: A Novel* //ELOPE; English Language Overseas Perspectives and Enquiries. 2012. T. 9, №. 1. P. 15.

Pinter H. Complete works: 2. New York: Grove press Inc., 1977. 248 p.

Pinter H. *The dwarfs*. New York: Grove Weidenfeld, 1990. 186 p.

Quigley, Austin E. *Pinter Problem*. Princeton University Press, 1975. JSTOR, [Electronic resource] URL: www.jstor.org/stable/j.ctt13x174g. (дата обращения 22.06.2018).

Silverstein M. «Some People Would Envy Your Certainty»: On the 'Desire for Verification' in Pinter // Bells: Barcelona English Language and Literature Studies. 1998. Vol. 9. P. 205–215.

Silverstein, M. "CAN YOU PUT A WORD TO IT?": LANGUAGE AND EPISTEMOLOGY IN 'THE DWARFS.'" *Studies in the Novel*, 2011, vol. 43, no. 3, pp. 306–327. JSTOR, JSTOR, URL: www.jstor.org/stable/41289428. (дата обращения 22.06.2018).

References

Bart R. Smert' avtora. *Bart R. Izbr. raboty: Semiotika. Poetika*. Moscow: Publishing house 'Progress', 'Univers', 1994, p. 388 (In Russian).

Harold Pinter: Realnoye i nyerealnoye // *Esslin M. Teatr absurda*. Per., vstup. stat'ya, rus. bibliografiya, comment. i ukazatel imyon G.V. Kovalenko, edit. E.S. Alexeev. SPb.: Baltiyskiye sezony, 2010, pp. 240-273 (In Russian).

Dozenko E.G. Molodaya britanskaya dramaturgiya v postbeckettovskom prostranstve // *Vestn. Tumenskogo gos. un-ta. Social'no-ehconomicheskkiye y pravovyye issledovaniya*. 2006. № 2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/molodaya-britanskaya-dramaturgiya-v-poslebeckettovskom-prostranstve> (accessed 20.06.2018). (In Russian).

Meyerhold V.E. Sverchock na pechi, ili u zamochnoy skvazhiny. *Meyerhold, V.E. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Komment. by A.V. Fevral'skiy*: in 2 vol. Moscow, Iskusstvo, 1968, vol. 1 (1891 – 1917), pp. 262-266. (In Russian).

Merkułova M.G. 'Novaya drama'. *Mirgorod: mezhdunar. nauchnyy zhurn. Slovar' sovremennoy dramaturgii. Supplement 1*. Donetsk; Syedltse (Lausanna), 2016, p. 56 (In Russian).

Muratova N.A., Zhilichev P.E. Dvoye v komnate: kategoriya prostranstva v dramaturgii Garol'da Pintera. *Novyy filol. vestn.*, 2016, no. 1(36), pp.149-159 (In Russian).

Pinter, H. *Karliki*. SPb.: Amfora, 2006. 272 p. (In Russian).

Sinitskaya A.V. Metadrama. *Mirgorod: mezhdunar. nauchnyy zhurn. Slovar' sovremennoy dramaturgii. Supplement 1*. Donetsk; Syedltse (Lausanna), 2016, pp.101-108 (In Russian).

Billington M. *Harold Pinter (New and updated ed.)*. London: Faber and Faber. 2007. 496 p.

Borowiec Ł. More or Less on the Mark? *Translating Harold Pinter's The Dwarfs: A Novel*. ELOPE; English Language Overseas Perspectives and Enquiries, 2012, vol. 9, no. 1, p. 15.

Pinter H. *Complete works: 2*. New York: Grove press Inc., 1977. 248 p.

Pinter H. *The dwarfs*. New York: Grove Weidenfeld, 1990, pp. 186.

Quigley, Austin E. *Pinter Problem*. Princeton University Press, 1975. *JSTOR*, Available at: www.jstor.org/stable/j.ctt13x174g. (accessed 22.06.2018).

Silverstein M. «Some People Would Envy Your Certainty»: On the 'Desire for Verification' in Pinter. *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, 1998, vol. 9, pp. 205-215.

Silverstein, M. "CAN YOU PUT A WORD TO IT?": LANGUAGE AND EPISTEMOLOGY IN 'THE DWARFS.'" *Studies in the Novel*, vol. 43, no. 3, 2011, pp. 306–327. *JSTOR*, JSTOR, Available from: www.jstor.org/stable/41289428.

Ksenia V. Arzhantseva, Vera B. Shamina (Kazan', Russian Federation)
Intellectual Drama Elements in Harold Pinter's Novel 'The Dwarfs'

This article deals with the analysis of narrative structure of British dramatist Harold Pinter's novel 'The dwarfs' in the context of intellectual drama tradition reconstruction. Through the analysis of the main characters of the novel the author has made an attempt to trace the key peculiarities of Pinter's style. In Russian criticism there are very few works on the novel, mainly due to the fact that it was translated only 16 years after its publication. The processes, typical of new drama and literature on the turn of XXth and XXIst centuries, are also in the focus of this paper. 'The dwarfs' written in the early 1950s yet contains the characteristics of the playwright's style, which have become his hallmarks. The principles, distinguished as attributive of intellectual drama, include dialogization as principal narrative form; thematization of theatre and art as method to objectify the aesthetic and philosophical conception of the author; remarks and intertextuality as form of interaction with the text, where the role of the author is applied to narrator-director.

Key words: *dwarfs, dialogization, intertextuality, intellectual drama, new drama, mask, play.*

Ksenia V. Arzhantseva – post-graduate student, Kazan Federal (Volga Region) University. Kazan, Russian Federation. Phone: +7-965-593-72-70; e-mail: arjantzevak@yandex.ru

Vera B. Shamina – Doctor of Philology, Professor in the Department of Russian and World Literature, Kazan Federal (Volga Region) University. Phone: +7-927-246-49-25; e-mail: vera.shamina@kpfu.ru