

Министерство образования и науки Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

*На правах рукописи*



Ловцова Ольга Валерьевна

**ТИПОЛОГИЯ ДЕТСКИХ ОБРАЗОВ  
В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ДРАМЕ**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(Литература Великобритании)

ДИССЕРТАЦИЯ  
на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
Доценко Елена Георгиевна,  
доктор филологических наук,  
профессор

Екатеринбург 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. ДРАМАТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ-РЕБЕНОК КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА .....	30
1.1. Детская драма / драма о детях: бытование, соотношение и разграничение эстетических феноменов.....	30
1.2. Образы героев-детей в драме эпохи Античности и Средних веков .....	46
1.3. Эволюция детских типов в драме Нового времени.....	62
Выводы по первой главе .....	83
ГЛАВА 2. ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ В БРИТАНСКОМ «ТЕАТРЕ ЖЕСТОКОСТИ» .....	84
2.1. Динамика проблемы детства в британской драме второй половины XX века .....	84
2.2. Принципы репрезентации эстетики жестокости в драмах о детях XXI века .....	103
2.3. Жестокий герой-инфантил в пьесах Дж. Пенхолла.....	120
Выводы по второй главе .....	133
ГЛАВА 3. ДЕТСТВО И ДЕТСКОСТЬ В БРИТАНСКОЙ ДРАМЕ ПОСТМОДЕРНА .....	136
3.1. Нивелирование возрастных различий героев-«детей» в пьесах М. МакДонаха .....	136
3.2. Классический литературный контекст в пьесах М. Равенхилла .....	149
Выводы по третьей главе .....	160
ГЛАВА 4. ГЕРОИ-ДЕТИ В БРИТАНСКОМ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ .....	162
4.1. Постдраматические принципы в пьесах С. Кейн и Ф. Ридли .....	162
4.2. Виртуальная реальность в пьесах М. Равенхилла и Г. Оуэна .....	182
Выводы по четвертой главе .....	198
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	200
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	205

## ВВЕДЕНИЕ

Вторая половина XX в. и начало XXI в. – один из самых плодотворных и захватывающих периодов в истории британской драмы, поскольку в это время появилось множество совершенно неожиданных, экспериментальных по своей форме, содержанию и «атмосфере» пьес. Толчком к бурному развитию британского театра и драмы как к процессу, который берет свое начало в середине XX в., послужили крупные общественные трансформации, о чем пишет в монографии «Современная британская драма. Двадцатый век» (Modern British Drama: The Twentieth Century, 2002) К. Иннес: «масштабные социальные перемены, вызванные двумя войнами, необходимостью переоценки национальных сил и утраты Великобританией имперской роли, а также последствия технологических достижений и растущей урбанизации оказали огромное влияние на театр» [Innes 2002: 1]. Точку зрения К. Иннеса на британский театр и драму второй половины XX в. разделяет и Д. Милн, один из авторов книги «Послевоенная британская культура» (British Culture of the Postwar, 2000): «британский театр, начиная с 1945 г., обеспечил ярким и эклектичным спектром современных пьес и стилями исполнения, не имеющими аналогов в американском или континентальном европейском театре» [Milne 2000: 188].

В книге «Драматургия современной Англии» В. Г. Бабенко анализирует реакцию театра и драмы второй половины XX в. на исторические события первой половины столетия: «годы после второй мировой войны, ознаменованные новым подъемом общественной борьбы, усилением в среде молодежи недовольства буржуазными порядками, характеризуются в истории драматургии противоречивыми тенденциями. С одной стороны, закономерным следствием экзистенциального кризиса было влияние французского “театра абсурда”. С другой стороны, возникла тенденция наладить тесный контакт с демократической аудиторией, ставить

и подвергать проверке проблемы, возникшие перед всеми, кому было дорого дело социального прогресса» [Бабенко 1981: 4]. В монографии «Современная британская драма. Двадцатый век» К. Иннес отмечает, что, начиная с середины XX века, театр в Великобритании стал местом, где оперативно происходила фиксация и осмысление новых реалий, театральные подмостки оказались главным полем для политических и культурных дискуссий: «в этом веке сцена приобрела статус площадки для публичных дебатов, который она сохранила, несмотря на возрастающую роль новых средств массовой информации» [Innes 2002: 1], более того, «театр эксплуатировался индустрией культуры в качестве исследовательского сектора, обеспечивающего сценариями кино и телевидение», как пишет Д. Милн [Milne 2000: 173].

В связи с тем, что драматургия и театр вновь обрели с середины века ведущую роль в культурной жизни социума, произошли не только расширение проблемного поля драматургии, но и перестройка жанровой системы: «логика развития драмы, трагедии и фарса в 50–60-е годы (период новой волны) едина. В них отразилась, с одной стороны, нежизнеспособность, неустойчивость социальной структуры и стремление к ее неизбежному кардинальному изменению, а с другой – страх за основы бытия. <...> Начиная со второй половины 60-х годов внутри данной системы наметились дальнейшие сдвиги. <...> Доминирующее положение теперь занимает философский и сатирический фарс. <...> Ведущими жанрами современной драматургии Англии выступают драма, трагедия и сатирическая комедия» [Бабенко 1981: 4–5].

В этот же период времени (60–70-е гг. XX в.) у британских драматургов активизируется интерес к поэтике театра жестокости, появляется ряд пьес и постановок, принципы построения которых отсылают к эстетике жестокости, разработанной А. Арто (Artaud, Antonin 1896–1948). А. Арто понимал жестокость в «широком смысле, а не в материальном и

хищном... <...> В рационалистическом смысле жестокость означает суровость, неумолимую решимость действия, абсолютный необратимый детерминизм» [Арто 2000: 91]. Концепция театра жестокости А. Арто подразумевала под собой «безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств» [Арто 2000: 100]. Британские авторы второй половины XX в., например, Э. Бонд (Bond, Edward 1934), С. Дэниэлс (Daniels, Sarah 1957), Б. Лэвери (Lavery, Bryony 1947) и др. уже истолковывают понятие жестокости более буквально (как проявление на сцене грубости, насилия, агрессии и т.д.) и обращаются, в том числе и к детским образам, с целью анализа проблемы жестокости.

В конце XX в. и особенно в начале XXI в. стали появляться пьесы, жанровая природа которых в очередной раз не согласуется с общепринятыми и классическими жанровыми определениями, а содержание и форму самих пьес и их постановок уже сложно отнести к образцам психологического театра. Зарождение новых театральных форм связано с так называемым «перформативным поворотом», в результате которого изменился принцип взаимодействия исполнителя со зрителем. В фундаментальной работе «Эстетика перформативности» (2015) Э. Фишер-Лихте пишет, что «в рамках перформанса возникла ситуация, в которой два соотношения, являющиеся основополагающими как для эстетической теории герменевтики, так и для эстетической теории семиотики, были определены заново: во-первых, соотношение между субъектом и объектом, между наблюдателем и предметом наблюдения, зрителем и актером, и, во-вторых, соотношение между телесно-материальным и знаковым аспектом элементов, между означающим и означаемым» [Фишер-Лихте 2015: 28]. Благодаря «перформативному повороту» произошло изменение отношений не только между зрителем и актером, но и между зрителем и литературным текстом, который лег в основу перформативного события, то есть пьесы нередко утрачивают свою классическую форму и традиционную для

драматического произведения обрамляющую систему – афишу, ремарки, деление на акты и т.д. Кроме того, после подъема, которым характеризуется британская театральная культура 50–60-х гг., и относительного творческого застоя, свойственного 70–80-м гг. XX в., в начале последней декады XX в. в литературу и театр пришло новое поколение драматургов. Молодые авторы (М. Равенхилл (Ravenhill, Mark 1966), С. Кейн (Kane, Sarah 1971–1999), Э. Нилсон (Neilson, Anthony 1967) Ф. Ридли (Ridley, Philip 1964), М. МакДонах (McDonagh, Martin 1970), Дж. Пенхолл (Penhall, Joe 1967)) с одной стороны, продолжали разрабатывать художественные принципы драмы 50-х гг. «сердитых молодых людей» и традиции «театра жестокости» 60-х гг., а с другой стороны, отразили в своем творчестве художественные последствия случившегося «перформативного поворота», по-новому взглянули на эстетику и поэтику «театра жестокости» и тем самым изменили вектор развития драмы и театра в современной Великобритании.

В конце 1990-х – начале 2000-х гг. в литературном и театральном пространстве Англии отмечается новый всплеск молодежного нонконформизма и активизация интереса к насилию как проблеме общества (в особенности – молодежного сообщества), стоящего на пороге нового тысячелетия. Драма этого периода отличается политической и социальной ангажированностью, обусловленной и крайне беспокойной общественной атмосферой, и поиском театрального языка, адекватного актуальным политическим процессам, и трагическим мироощущением практически сразу ставших культовыми драматургов конца XX и начала XXI в. А. Сиерц в своей работе «In-Yer-Face Theatre: Британская драма сегодня» (In-Yer-Face Theatre: British Drama Today, 2000) пишет об общественной атмосфере последней декады XX в. следующее: «девяностые были беспокойным и жестоким десятилетием. День за днем в средствах массовой информации появлялись новости о войнах и убийствах: террористические

бомбардировки, этнические зачистки, массовые гибели производили неизгладимое впечатление на общественное сознание» [Sierz 2000: 206].

Протестная реакция молодых драматургов на по-прежнему присутствующее в обществе неравенство, неустроенность нового поколения и исключенность молодежи и детей из взрослого мира, очередное повышение уровня политической и социальной агрессии выразилась в шокирующих театральных формах, грубом языке и натуралистичных сценах насилия. Предполагалось, что столь агрессивное воздействие на эмоции зрителей должно «встряхнуть» сознание и возбудить вопросы о «современных представлениях о норме, о том, что значит быть человеком» [Sierz 2000: 5], как пишет А. Сиерц.

Подобно тому как поколение британских писателей 50-х гг. журналисты и театральные критики назвали «сердитыми молодыми людьми», творчество молодых авторов рубежа тысячелетий тоже получило особое обозначение – «In-Yer-Face Theatre» («театр вам-в-лицо»). Данный термин, емко характеризующий эстетику драматического и театрального искусства конца 90-х и начала 2000-х гг., был введен в научный оборот А. Сиерцом в программной книге «In-Yer-Face Theatre: Британская драма сегодня»: «в широком смысле “вам-в-лицо” – это любая драма, которая берет аудиторию за загривок и трясет ее до тех пор, пока она не воспримет послыл. <...> Часто такая драма использует тактику шока или поражает, поскольку она является новой по тональности или структуре, или потому что она смелее и носит более экспериментальный характер чем тот, к которому зрители привыкли. <...> Она обращается к более примитивным чувствам, ломает табу, упоминает запрещенное, создавая этим дискомфорт. Самое главное, она говорит нам больше о том, кто мы есть на самом деле. В отличие от театра, где мы сидим, сложа руки, и созерцаем отчужденно, “театр вам-в-лицо” уводит нас в эмоциональное путешествие» [Sierz 2000: 4]. В статье «Театр шоковой терапии» (2016)

В. Б. Шамина характеризует театр «in-yer-face» как шоковую терапию, «цель которой вывести зрителя из равновесия и заставить пристально посмотреть на вещи, которых мы, как правило, стараемся избегать или не замечать в силу их неприглядности, табуированности или болезненности» [Шамина 2016: 170].

Как пишет Ж. Деррида в работе «Театр жестокости и закрытие представления» (*Théâtre de la cruauté clôture de la représentation*, 1966), «жестокое представление должно включать меня самого» [Деррида 2000: 377]. Это «эмоциональное путешествие», «жестокое представление», включающее в себя зрителя, едва ли можно назвать легким и приятным, драматурги и режиссеры «театра вам-в-лицо» повергали «зрителей в неопределенную, вызывающую крайнюю неуверенность и потому мучительную ситуацию, в которой нормы, правила и устои, до сих пор являвшиеся непоколебимыми, теряли свою силу» [Фишер-Лихте 2015: 19].

Новая эстетическая парадигма формировалась в условиях культурного релятивизма, когда «практически любые возможные в искусстве табу были “отменены” постмодернизмом» [Доценко 2005: 334], что отмечает Е. Г. Доценко, говоря о предпосылках зарождения новой театральной и драматургической реальности. Британский «театр жестокости» являл собой особый вид театрального и драматического искусства, который Ж. Деррида символически описывает как воплощение руки, поднятой на все существовавшие ранее в искусстве принципы: «начало театра, в той форме, в какой его еще нужно восстановить, – это рука, поднятая на ревнивого держателя логоса, на отца, на Бога сцены, подчиненной власти слова и текста» [Деррида 2000: 380].

В пьесах «in-yer-face» действовали конвенции, отличные от «договоренностей», на которые опиралась, например, британская хорошо сделанная пьеса. Исследовательница британского «театра вам-в-лицо»

Л. А. Баклер отмечает следующие особенности новой театральной и драматической эстетики и поэтики: «театр вам-в-лицо представляет типы, а не характеры... <...> односложные диалоги имитируют реальную речь с более быстрым обменом и открытым проявлением экстремальных эмоций, не обязательно реалистичных... <...> вам-в-лицо существует в более теневых мирах, выходящих за пределы реализма...» [Buchler 2008: 39]. Еще одно отличительное новшество «in-yer-face» заключалось в структурных изменениях, произошедших с «телом» драматического произведения, выразившихся в дискретности развертывания сюжета и его нелинейности, преобладании наррации над действием, обращении к техникам вербатим и документального театра. Такое характерное отличие, как малый объем драматического произведения, выделяет в своей диссертации Д. А. Кириченко: «широко распространенной среди авторов стала тенденция к созданию текстов малых форм – одноактных пьес объемом 10–15 страниц, пьес-монологов и пьес “на двоих”» [Кириченко 2017: 37]. Радикальное переустройство драматической формы и шокирующее содержание отразили сломы в изображаемой в пьесах реальности рубежа веков, ее раздробленность и неупорядоченность.

Вместе с тем новый британский «театр жестокости», несмотря на экспериментальный характер пьес, унаследовал от драмы предыдущих десятилетий постепенно вызревавший и укреплявшийся интерес к теме детства и образу ребенка, более того, ключевую проблему британского «театра жестокости» – проблему жестокости – драматурги конца 90-х – начала 2000-х гг. актуализируют через образ ребенка. Поколение драматургов «театра вам-в-лицо», как и их предшественники, интересуется разрушительной силой жестокости и продолжает исследовать ее причины и природу, изучать детей как субъектов, в первую очередь и наиболее остро испытывающих на себе суровость мира. В это время появляется – и процесс продолжается в настоящий момент – целый ряд пьес, авторы которых

сфокусированы на фигуре ребенка и детских проблемах. Ключевыми авторами «жестоких» пьес о детях выступили М. Равенхилл, Д. Пенхолл, С. Кейн, М. МакДонах, Ф. Ридли.

Знаковым событием в этом плане стал фестиваль «Connections», проводимый ежегодно в Великобритании с 1995 г. и финансируемый Национальным отделом образования. Главная задача фестиваля – объединение молодых британских драматургов для создания новых пьес о детях, для детей и для юношества, доступных для постановки в школьных театральных кружках и молодежных театральных студиях. В рамках фестиваля было создано более 150 оригинальных пьес, в центре которых находится герой-ребенок и герой-подросток с характерными для них возрастными, субкультурными, психологическими и поведенческими особенностями. Конфликт этих пьес, как правило, связан с поисками социальной, культурной и гендерной идентичности. За годы проведения фестиваля в нем приняло участие множество известных, а также ставших известными благодаря фестивалю, драматургов – С. Уилсон (Wilson, Snoo 1948–2013), Г. Кемп (Kemp, Gary 1959), Г. Прэтт (Pratt, Guy 1962), С. Армитэж (Armitage, Simon Robert 1963), Дж. Кэй (Kay, Jackie 1961), П. Марбер (Marber, Patrick Albert Crispin 1964), К. Холл (Hall, Katori 1981), Б. Лэвери (Lavery, Bryony 1947), М. Равенхилл (Ravenhill, Mark 1966).

Выведение на первый план в британских пьесах рубежа тысячелетия и нового века героев-подростков, фокусирование на современных юношеских проблемах, объединение пьес при публикации в отдельную серию «Пьесы для юношества» (Plays for Young People) издательством Methuen, регулярные постановки пьес в крупных театрах Великобритании, вызвали интерес у исследователей. Театральные критики и литературоведы периодически предлагают в своих работах обобщающие определения для новейших пьес, в которых актуализируется тема детства и выведен на передний план герой-ребенок: «тинэйджерская драма мести

21 века» (Л. Гарднер) [Gardner 2003], «пьеса подростковой тоски» (А. Сьерц) [Sierz 2011: 189], «картина подростковой тоски и тревоги» (М. Биллингтон) [Billington 2006].

**Актуальность** данной исследовательской работы обусловлена устойчивым вниманием литературоведов к различным аспектам изучения современной британской драматургии, а также к проблеме разграничения детской литературы и литературы для взрослых. При этом освоение британской драмы о детях является научной лакуной; вопрос о героеребенке как особой разновидности действующего лица драмы до сих пор не получил теоретического обоснования (хотя герои-дети фигурируют в драмах еще со времен эпохи Античности). Большая часть новейших британских пьес, затрагивающих вопросы детского и юношеского бытия, по-прежнему остается непереуверенной и неизвестной широкому кругу читателей и театральных зрителей, несмотря на репрезентативный характер пьес М. Равенхилла, М. МакДонаха, Дж. Пенхолла и др., а научное освоение этого пласта драматургии имеет точечный, локальный, характер. Анализ драматических произведений, сюжет и коллизия которых сфокусированы на детях и детских проблемах, требует поиска новых методологических решений и их апробации при анализе конкретных пьес.

Важно и то, что созданные в конце XX – начале XXI вв. британские пьесы, посвященные детям и детским проблемам, стали все чаще появляться в литературном и театральном пространстве России в последние полтора десятилетия. Постановки современных британских пьес регулярно идут в российских театрах («Человек-подушка» – Театр юного зрителя, г. Екатеринбург; Екатеринбургский городской театральный центр «Волхонка», г. Екатеринбург; Театр «У моста», г. Пермь; Московский художественный театр им. А. П. Чехова, г. Москва. «Калека с острова Иншимаан» – Театр «У моста» г. Пермь; московский драматический театр «Театр на Таганке», г. Москва; Большой драматический театр имени

Г. А. Товстоногова, г. Москва. *«Брокенвилль»* – Театр юного зрителя, г. Тольятти. *«Стреляй / Хватай сокровище / Повторяй»* – Театр «Post», г. Санкт-Петербург. *«С тобой все кончено навсегда»* – Озёрский театр драмы и комедии «Наш Дом», г. Озёрск; «ТОП-театр», г. Омск; Театр юного зрителя, г. Екатеринбург) и др. Все чаще стали появляться публикации переводов драм (как в официальных изданиях, например, в Антологии современной британской драматургии [Антология современной британской драматургии 2008], так и в виртуальных библиотеках [Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия] и сетевых книжных сообществах). Британские пьесы и их постановки вновь и вновь привлекают внимание российской читательской и зрительской аудитории.

Оценивая степень разработанности темы, следует отметить, что образ ребенка в художественной литературе вызывает устойчивый интерес у множества ученых и регулярно становится объектом изучения в литературоведении. В качестве общетеоретической базы исследования нам послужила книга Э. Пайфер *«Демон или кукла: образ ребенка в современной письменной культуре»* (Pifer E. *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*, 2000), в которой прослеживаются тенденции развития образа ребенка в современной англо-американской литературе на примерах романов У. Голдинга, Д. Лессинг, С. Рушди и Т. Моррисон. Также значимым оказалось исследование Р. Боулби *«Ребенок сам по себе: родительские истории»* (Bowlby R. *A Child of One's Own: Parental Stories*, 2013), где ретроспективно рассматривается эволюция концепции ребенка и детско-родительских отношений в мировой литературе от Античности до современности. В кандидатской диссертации *«Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции»* (2006) А. Г. Ненилин осуществляет анализ представлений о детстве и ребенке, реализованных в творчестве С. Кинга, в литературоведческом, культурологическом и философском аспектах.

Ценная информация, касающаяся изучения образа ребенка в художественных произведениях, почерпнута нами из многочисленных статей, учебных пособий и книг И. Арзамасцевой, К. Дэниэлс, М. Иванкивы, С. Киприной, В. Лакшина, К. Рейнольдса, Л. Федотовой, Т. Федяевой, Е. Хаит, Ю. Шаниной и др.

Вместе с тем, российское литературоведение, как и зарубежное, не знает масштабных работ, направленных на изучение ребенка как действующего лица драматического произведения. Однако даже в условиях дефицита серьезных трудов, посвященных проблеме ребенка как драматического героя, нами обнаружен ряд исследований по теме, опубликованных преимущественно в западных научных изданиях. Так, в книгах К. Нормингтон «Гендер и средневековая драма» (Normington K. *Gender and Medieval Drama (Gender in the Middle Ages)*, 2006), В. А. Колв «Пьесы, называемые Тело Христово» (Kolve V. A. *The Play Called Corpus Christi*, 1966), и А. А. Аникста «Театр эпохи Шекспира» (1965) анализируются средневековые драмы, среди действующих лиц которых числились дети, а также упоминаются маленькие актеры, которые образовывали первые детские труппы в театре Средних веков и Возрождения. При работе над исследованием полезной для нас оказалась докторская диссертация П. М. Конеско «Представляя детство: социальная, историческая и театральная значимость ребенка на сцене» (Konesko P. M. «*Representing Childhood: the Social, Historical, and Theatrical Significance of the Child on Stage*», 2013), где ученым-философом представлены результаты изучения места ребенка в культуре Средних веков, Нового времени и современности, способов репрезентации различных концепций детства на театральной сцене и их детерминированность уровнем социального, технического и научного прогресса. В теоретическую базу нашего исследования легли статьи Дж. Дитски «Ребенок-жертва в современной драме» (Ditsky J. «*Child-Sacrifice in Modern Drama: A Survey*», 1984), П. Л.

Хэйс «Детоубийство и инцест в американской драме» (Hays P. S. «Child Murder and Incest in American Drama», 1990), авторы которых фокусируются на образе ребенка-жертвы и анализируют особенности и функции этого детского типа в драмах Ю. О’Нила, Э. Олби, С. Шеппарда. Кроме того, интерес представляют и отдельные главы в книге А. С. Ромма «Американская драматургия первой половины XX века» (1978), где детские образы в драмах С. Кингсли и Ю. О’Нила рассматриваются в контексте американской социокультурной обстановки 1920–30-х гг.

Среди отечественных работ о драматических героях-детях важным оказалось ознакомление со статьей Е. Н. Шевченко и А. Р. Лисенко «Les enfants terribles немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Ведекинда, К. Манна и М. фон Мариенбурга)» (2013), в которой анализируются герои-подростки и подростковая проблематика в немецкой драме XX–XXI вв. Научный интерес представляют также публикация О. Ю. Багдасарян «“Борьба дракона с тигром”: родители и дети в пьесах современных драматургов» (2014), раскрывающая специфику детско-родительских конфликтов в новейшей российской драматургии, и статья Л. С. Кисловой «Метафизика детства в драматургии Ксении Драгунской» (2009), где рассматривается магистральная проблема драмы современного отечественного автора К. Драгунской – проблематичное взросление детей и инфантилизм взрослых героев.

Указанные выше труды, безусловно, оказались ценными при разработке данного исследования, однако нельзя не отметить, что авторов указанных работ, как правило, интересуют проблематика, сюжеты и коллизии, связанные с детством, а не принципы и способы репрезентации героя-ребенка в драмах. Концептуальные теоретические работы о ребенке как особой разновидности драматического героя, а тем более, о детях как героях современной британской драмы, являются научной редкостью.

Существует ряд зарубежных научных работ, посвященных монографическому изучению творчества отдельных британских драматургов. Крупнейшим ученым, изучающим творчество М. МакДонаха, признан ирландский литературовед П. Лонерган, а его книга «Театр и фильмы Мартина МакДонаха» (Lonergan P. *The Theatre and Films of Martin MacDonagh*, 2012), переведенная на русский язык в 2014 г., является на сегодняшний день наиболее полным исследованием творчества драматурга. Драматургию Дж. Пенхолла пристально рассматривает американский ученый У. Боулз, однако в его масштабной работе «Аргументационный театр Джо Пенхолла» (Boles W. C. *The Argumentative Theatre of Joe Penhall*, 2011) не нашлось места для рассмотрения пьес о детях, что, вероятно, можно объяснить фокусированием внимания ученого на ранней драматургии Пенхолла. Поэтика и эстетика жестокости, принципы репрезентации жестокости и насилия в пьесах таких драматургов, как С. Кейн и М. Равенхилл, анализируются в работах А. Сиерца (Sierz A.), К. Иннеса (Innes K.), Дж. Элсома (Elsom J.), К. Дингуолл-Джонса (Dingwall-Jones C.), Дж. Де Бак (De Buck J.), Л. А. Баклер (Buchler L. A.) и т.д. Также широко известны статьи и рецензии британских театральных критиков М. Биллингтона (Billington M.) и Л. Гарднер (Gardner L.), оперативно отзывающихся на новые постановки британских пьес.

Опыт освоения британской драмы отечественными литературоведами представлен в книгах В. Г. Бабенко «Драматургия современной Англии» (1981), Н. А. Соловьевой «Английская драма за четверть века» (1982), монографии Е. Г. Доценко «С. Беккет и проблема условности в современной английской драме» (2005) и ряде статей: «“Выбывший из игры”: сочинители историй в пьесах А. П. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла» (2010), «Международные конфликты XXI века в пьесах британских драматургов» (2013), «Драматургия Марка Равенхилла: этапы, темы, мотивы, образы» (2016) и др., кандидатской диссертации Д. А. Кириченко

«Экспликация темы насилия в “новой драме” Мартина МакДонаха» (2017), публикациях В. Б. Шаминой «Притча эпохи постмодерна» (2015), «Театр шоковой терапии» (2016). Среди русскоязычных исследований можно выделить работы В. А. Ряполовой, М. Г. Меркуловой, М. Липовецкого, С. Г. Комарова, посвященные творчеству современных британских драматургов.

Что касается исследовательских работ, касающихся непосредственно британских пьес о детях, обращают на себя внимание статья Е. Г. Доценко «Детские страхи в новом британском “театре жестокости”» (2012), где ученый обращается к образам детей в драматургии М. Равенхилла, С. Кейн, Ф. Ридли, Э. Бонда. Вызывает научный интерес и кандидатская диссертация Н. С. Щербаковой «Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций» (2014), в теоретической части которой отмечено, что современная российская драма о подростках и для подростков развивается в рамках эстетики «In-Yer-Face», приверженцы которой регулярно в своих пьесах обращались к героям-детям, детской проблематике и закрепили традицию актуализировать тему жестокости и насилия через образ ребенка. Важной для нашего исследования оказалась книга Дж. Казин «Игры времени: истории о пропавших детях, призраках и опасностях, таящихся в современном театре» (Cousin G. *Playing for time: Stories of lost children, ghosts and the endangered present in contemporary theatre*, 2007), где исследовательница указывает на архетипичность образа ребенка и анализирует эволюцию драматического типа ребенка-жертвы от античной драмы Еврипида до современных британских пьес М. Карп, Дж. Б. Пристли, С. Кейн, К. Черчилл, Б. Лэвери и др. В рамках феминистской критики рассматривает героев-детей в пьесах, написанных женщинами-драматургами, исследовательница Э. Эстон в монографии «Феминистский взгляд на английскую сцену: женщины-драматурги 1990–2000-х гг.» (Aston E. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights 1990–2000*,

2003) Отдельные упоминания образов детей в британской драме встречаются также в исследованиях А. Сиерца «Театр вам-в-лицо: Британская драма сегодня» (Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today, 2000). В своей более поздней работе «Переписывая нацию: Британский театр сегодня» (Rewriting the Nation: British Theatre Today (Plays and Playwrights), 2011), театровед посвящает отдельный параграф «Ужасные подростки» (Terrible Teens) детской и подростковой проблематике в современных британских пьесах, где говорит о всплеске интереса драматургов начала XXI в. к детям и подросткам, которое нашло отражение в пьесах, посвященных детским тревогам и представляющих детей и юношество, переживающих кризис сознания.

Образы детей, широко представленные в современных британских пьесах, аккумулируют в себе все существовавшие и ныне существующие типы и стереотипы восприятия фигуры ребенка, формировавшиеся в течение многовековой истории драмы (и письменной культуры в целом), где художественный образ ребенка, с одной стороны, воспринимается воплощением изначальной невинности, а с другой – соотносится с идеей первородного греха. Так, Э. Пайфер в своей монографии о героях-детях в англо-американской литературе отмечает, что репрезентация ребенка в художественных текстах характеризуется «широкой поляризацией» детских образов «от демонических до ангельских» [Pifer 2000: 15]. Дети-драматические герои, представленные в британских драмах, будучи сложными синтетическими «культурными конструктами» [Там же: 1], строй которых исторически изменчив и социально детерминирован, воплощают множество различных типов и, бесспорно, заслуживают научного рассмотрения и ретроспективного изучения трансформации образа ребенка в драме. Фигурирование в пьесах особого вида драматического героя (герой-ребенок) провоцирует вопросы не только о функциях и месте этого героя в системе образов, но и о его типологических разновидностях.

Очевидно, что большинство ученых сосредоточено на анализе образа ребенка-жертвы и покинутого ребенка, поскольку эти типы не только наиболее часто встречаются в современной британской драме, но и имеют достаточно «прозрачную» и легко «прочитываемую» историю, мощные мифологические и архетипические корни, однако палитра образов детей и подростков в британской драматургии конца XX – начала XXI вв. не исчерпывается этим типом, а каждая вариация на тему детства, реализованная в современных британских пьесах, заслуживает рассмотрения.

Важно обозначить, что в данном исследовании мы будем понимать под терминами «тип героя» и «типология героев». Понятие «тип» получило освещение в различных литературоведческих и театроведческих изданиях. Среди коррелятивных понятий можно выделить такие, как «амплуа» и «типаж», однако эти термины относятся скорее к киноведению и театроведению, чем к теории литературы, и зависят от индивидуальных характеристик актера, исполняющего роль (тембр голоса, возраст, внешность и т.д.). Понятие «тип», в отличие от терминов «амплуа» и «типаж», тяготеет именно к литературоведению.

В русской литературной критике понятие «тип героя» определяется В. Г. Белинским в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”»)» как «знакомый незнакомец» и характеризуется многогранностью характера: «у истинного таланта каждое лицо – тип, и каждый тип, для читателя, есть *знакомый незнакомец*. Не говорите: вот человек с огромною душою, с пылкими страстями, с обширным умом, но ограниченным рассудком, который до такого бешенства любит свою жену, что готов удавить ее руками при малейшем подозрении в неверности – скажите проще и короче: вот Отелло! <...> В самом деле, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетилов, Хлестова, Тугоуховский, Платон Михайлович Горич, княжна Мими, Пульхерия Ивановна, Афанасий

Иванович, Шиллер, Пискарев, Пирогов: разве все эти собственные имена теперь уже не нарицательные?» [Белинский 1953: 296–297].

В современном литературоведении понятие «тип» освещено в учебном пособии «Теория литературы» В. Е. Хализева. Ученый определяет тип как «один из способов художественного воссоздания человека. Это – воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства» [Хализев 2004: 41]. В работе «Теория литературы» под ред. Н. Д. Тмарченко авторский коллектив подразумевает под «типом героя» «готовую форму личности» [Теория литературы 2004: 255] и выделяет несколько категорий типов – психологические, национальные и социально-исторические. Отдельно авторами издания рассматривается понятие «типа героя» драматического произведения: в работе приводится ряд определений типа, сформулированных П. Пави, С. Д. Балухатым, В. Е. Хализевым, Г. Гегелем, Г. фон Вильпертом, Б. В. Томашевским, и в качестве «среднего арифметического» отмечено, что понятие «тип» в целом характерно для драмы более, чем для эпоса и лирики, поскольку «в драме персонаж целиком проявлен – в репликах и монологах, в жестах и мимике, в поступках; все внешние проявления его прямо или косвенно связаны с развертыванием действия. При таком господстве внешнего над внутренним и типового (повторяющиеся формы поведения) над своеобразным вполне понятно тяготение этого литературного рода к формам “роли” и “типа” (в смысле особом, специфическом для драмы и театра)» [Теория литературы 2004: 331]. В исследовании «Словесный образ и литературное произведение» В. А. Грехнев указывает, что «в литературном типе ярче выражено родовое или массовидное начало. <...> Тип психологически однострунен, в нем преобладает “одна, но пламенная страсть”» [Грехнев 1997: 27]. В «Словаре театра» П. Пави термин «тип» трактуется как «условный персонаж, обладающий физическими,

психологическими или моральными характеристиками, заранее известными публике и зафиксированными литературной традицией» [Пави 1991: 380].

Очевидно, что тип драматического героя и тип героя эпоса или лирики – несколько различные понятия: для типического героя драмы характерна схематичность характера, тогда как типический герой эпического или лирического произведения может отличаться многогранностью, индивидуальностью личности. Сближает современные определения термина то, что ученые считают, что «тип» драматического героя отличает некоторая «однолинейность», редуцированность индивидуалистических начал в характере персонажа, узнаваемость читателем или зрителем черт характера героя, его модели поведения и особенностей взаимодействия с другими действующими лицами, что позволяет соотнести персонажа с тем или иным устойчивым типом.

В данном исследовании под «типом» мы будем понимать такую модель героя, для которой характерны повторяющиеся от одного героя к другому устойчивые черты характера, модель поведения и взаимодействия с другими действующими лицами. Тип героя во многом связан с сюжетом драматического произведения. Положением героя в системе отношений с обстоятельствами и другими героями определяется его тяготение к тому или иному типу.

Понятие типологии в данном исследовании будет интерпретироваться нами как структура, состоящая из различных типов и их вариаций, находящихся в иерархических отношениях: из типов в ходе историко-литературного процесса выделяются подтипы, варианты типов, которые, в свою очередь, включаются в более крупные типологические образования, образуя в результате сложную разветвленную систему литературных типов.

**Научная новизна** диссертации определяется тем, что в данной работе ребенок (подросток) рассматривается как особый тип драматического героя, не исследованный комплексно в отечественной науке. В диссертации

предлагается классификация типов героев-детей в современной британской драме. Представленная работа является первым в литературоведении опытом рассмотрения ряда пьес о детях британских драматургов. Автором исследования в российский научный оборот вводятся имена и произведения таких драматургов, как С. Дэниэлс, К. Доуви и Г. Оуэн, а также впервые анализируются пьесы «Сцены из семейной жизни» М. Равенхилла, «День рождения» и «Одержимый ребенок» Дж. Пенхолла, «Киллология» Г. Оуэна. Впервые в рамках одного исследования сопоставляется творчество Э. Бонда с драмами авторов последующих поколений (М. Равенхилл, С. Кейн), выявляются традиции изображения героев-детей в британском «театре жестокости» и «новой драме» XX–XXI вв.

**Цель** работы – выявление ведущих особенностей художественного эксперимента британской драмы 1990–2000-х гг. через идентификацию и анализ типов драматических героев-детей в пьесах современных авторов.

Достижение указанной цели предполагает решение ряда **задач**:

- изучить историю формирования и развития детского образа в драматической литературе;
- рассмотреть эстетический феномен драмы о детях в сопоставлении с феноменом «детская драма» и разграничить детскую драму и драму о детях;
- проанализировать социокультурные, исторические предпосылки и хронологию становления образа героя-ребенка в современной британской драме;
- обозначить принципы «театра жестокости» и эстетические позиции «новой драмы» (Э. Бонд, М. Равенхилл, Дж. Пенхолл, М. МакДонах, С. Кейн, Ф. Ридли и Г. Оуэн), определившие особенности интерпретации проблемы детства и детских образов в пьесах о детях;
- выделить и исследовать типы героев-детей, их конституирующие признаки и функции в пьесах «С тобой все кончено навсегда», «Фауст

мертв», «Граждановедение» М. Равенхилла, «День рождения» и «Одержимый ребенок» Дж. Пенхолла, «Киллология» Г. Оуэна, «Человек-подушка» М. МакДонаха и ряде других пьес.

Целью и задачами диссертации определяется выбор **методологии** исследования: наиболее актуальными для нас при разработке темы оказались сравнительно-исторический метод (синхронный и диахронный аспекты изучения драмы от Античности до современности), типологический и системно-структурный методы, методики интертекстуального и гендерного анализа художественного произведения.

#### **Теоретико-методологическую базу диссертации составляют**

- общетеоретические работы М. Л. Андреева, А. А. Аникста, А. Арто, М. М. Бахтина, М. Биллингтона, Л. Гарднер, Б. И. Зингермана, Х.-Т. Лемана, М. Липовецкого А. Р. Лисенко, А. Ф. Лосева, А. С. Ромма, Н. Д. Тамарченко, Э. Фишер-Лихте, В. Е. Хализева, М. Эслина, В. Н. Ярхо, в которых представлен опыт освоения истории и теории драмы и театра;
- литературоведческие труды В. Г. Бабенко, Л. А. Баклер, Т. Брауна, Е. Г. Доценко, К. Иннеса, Д. Милна, А. Сиерца, Н. А. Соловьевой, Дж. Элсома, Э. Эстон, посвященные британской драме;
- диссертации, монографии и статьи И. А. Арзамасцевой, Д. Дэвиса, А. Р. Лисенко, А. Г. Ненилина, А. С. Одышевой, Э. Пайфер, Л. В. Федотовой, Е. И. Хаит, П. Ханта, Ю. А. Шаниной, Н. С. Щербаковой, где рассматриваются детские образы в художественной литературе, проблема соотношения детской литературы и с ее пограничными формами;
- культурологические исследования
  - 1) Ф. Арьеса, А. Я. Гуревича, О. А. Добиаш-Рождественской, С. Клайна, М. М. Бахтина, А. В. Шпилова, посвященные культуре и искусству эпохи Античности и Средних веков;

2) Г. Дебора, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида, Ю. Кристевой, касающиеся проблем культуры Нового времени и современности.

**Гипотеза** исследования строится на предположении о том, что герои-дети современной британской драмы соответствуют определенной системе типов, в которую входят как сложившиеся в ходе историко-литературного процесса классические типы героев, так и оформившиеся непосредственно в британской драме конца XX – начала XXI века.

**Объект** исследования – современные британские пьесы о детях.

**Предметом** исследования являются типы героев-детей и приемы их конструирования в современной британской драме.

**Хронологические и территориальные рамки** работы – драматургия Великобритании о детях, созданная авторами-британцами в период с 1995 г. по 2017 г. В отдельных случаях в целях восстановления предыстории современных детских образов привлекаются более ранние и / или иноязычные работы.

**Материалом** для исследования послужили пьесы «Спасенные» (Saved, 1965) Э. Бонда (Bond, Edward), «Фауст мертв» (Faust is Dead, 1997), «Саквояж» (Handbag, 1998), «С тобой все кончено навсегда» (Totally over you, 2003), «Граждановедение» (Citizenship, 2006), «Сцены из семейной жизни» (Scenes from family life, 2007), «Страх и нищета» (Fear and Misery, 2007), «Война и мир» (War and Peace, 2007) М. Равенхилла (Ravenhill, Mark), «Одержимый ребенок» (Haunted child (2011) и «День рождения» (Birthday, 2012) Дж. Пенхолла (Penhall, Joe), «Взорванные» (Blasted, 1995) и «Жажда» (Crave, 1998) С. Кейн (Kane, Sarah), «Человек-подушка» (The Pillowman, 2003), «Калека с острова Инишмаан» (The Cripple of Inishmaan, 1996) М. МакДонаха (McDonagh, Martin), «Киллология» (Killology, 2017) Г. Оуэна (Owen, Gary), «Брокенвилль» (Brokenville, 2000) Ф. Ридли (Ridley, Philip).

**Достоверность** результатов работы обеспечивается теоретической базой и практической частью – анализом шестнадцати драматических произведений современных британских авторов и ряда работ их предшественников.

**Теоретическая значимость** исследования определяется тем, что в нем:

- представлен анализ эволюции образа героя-ребенка в истории зарубежной драматургии от эпохи Античности до современности;
- описан особый тип драматического героя (герой-ребенок), его типологические вариации и функции в современной британской драме;
- уточнены границы между детской литературой и литературой о детях, адресованной взрослым читателям;
- введено в научный оборот и получило теоретическое освещение такое понятие, как «драма (пьеса) о детях», выделены признаки данного явления.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования материалов исследования в преподавании курсов истории зарубежной литературы XX и XXI вв., при разработке спецкурсов по истории литературы и театра Великобритании.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Как драму о детях мы определяем особый вид драматического произведения, сосредоточенный на образе ребенка. Конфликт подобной пьесы вращается вокруг темы детства и взросления, но драма о детях не ориентирована на детское чтение, постановку детским коллективом и просмотр детской публикой. Драматургами, пишущими о детях, учитывается не только формальный показатель (детский возраст героя до 18 лет), психологический аспект (различные проявления детскости и инфантильности в характерах уже взрослых

героев), но и комплекс ситуаций, проблем и коллизий, касающихся детства и взросления.

2. Первые драмы о детях появились еще в Античности, в трагедиях и комедиях складываются два основных детских типа, которые будут эволюционировать на протяжении всего историко-литературного процесса. В античной драме тип героя определялся жанром произведения. В трагедиях оформился тип «ребенок-жертва», в комедиях – «ребенок-подкидыш», которые сохраняют свою актуальность до настоящего момента. Из типа «ребенок-жертва» впоследствии оформились подтипы «ребенка-страдальца», «невинно убиенного младенца», «кровавой жертвы взрослых»; тип «ребенок-подкидыш» трансформировался в подтипы «ребенок-сирота», «покинутый ребенок», «одиноким ребенком». И классические типы, и их современные вариации широко представлены в пьесах М. Равенхилла, Дж. Пенхолла, М. МакДонаха, С. Кейн, Г. Оуэна, Ф. Ридли.
3. Знаковое обращение к образу ребенка происходит в британской драме в 60–80-х гг. XX в.: тема детства и образ ребенка рассматриваются сквозь призму поэтики «театра жестокости». Британский театр жестокости, в отличие от концепции, разработанной А. Арто, интерпретирует жестокость буквально – как проявление физической и эмоциональной грубости действующего лица пьесы. Проблема жестокости в ключевой пьесе о детях 60-х гг. «Спасенные» (Saved, 1965) Э. Бонда актуализируется через образ ребенка. Традицию Э. Бонда развивают драматурги 70-90-х гг. XX в. – С. Дэниэлс, К. Доуви, Б. Лавери, С. Кейн, М. Равенхилл, изображающие героев-детей на фоне жестоко и несправедливо устроенного мира взрослых, безмолвными жертвами которого они становятся.

4. В британских пьесах о детях, появление которых было инспирировано ежегодным британским театральным фестивалем «Connections», конфликт касается поисков гендерной, социальной, культурной идентичности. Герой-ребенок в пьесах XXI в. взрослеет, драматурги выводят на первый план в пьесах героя-подростка, который оказывается активным действующим лицом, способным на прямое и самостоятельное драматическое высказывание. В драмах, появившихся в начале XXI в., расширяется палитра детских типов: помимо «ребенка-жертвы», появляются «дети-мучители» и «покинутые дети», что связано с повышением уровня самостоятельности драматического героя, при этом роль взрослых действующих лиц заметно редуцируется. Насилие, жестокость и грубость из физических взаимоотношений героев перемещается в коммуникативную сферу и предстает в виде пассивной и вербальной агрессии, словесных унижений, буллинга.
5. В постмодернистской британской драме актуальным становится тип «ребенок-симулякр», изображенный в пьесах М. МакДонаха и М. Равенхилла. В драме 2010-х гг. в системе образов выстраивается бинарная оппозиция между детскостью и инфантильностью. Если детскость интерпретируется драматургами как естественное свойство подрастающей личности, то инфантильность трактуется как негативная, отрицательная черта характера взрослого героя. Герой-«инфантил», взаимодействующий с героем-ребенком, представлен в пьесах Дж. Пенхолла.
6. Процесс глобализации и компьютеризации общества влияет на вектор развития драматургии и, в свою очередь, осмысливается современными британскими драматургами. Герои-дети, вовлеченные в виртуальное пространство и имеющие отношение к компьютерной культуре, относятся нами к типу «цифровой ребенок» (термин П. М. Конеско).

Существование героя-ребенка в виртуальном пространстве сопровождается поисками собственной идентичности. В современной британской драме типы героя-ребенка эволюционируют в соответствии со сменой театральных и литературных тенденций: если для британского театра жестокости наиболее актуален тип «ребенок-жертва» (Э. Бонд «Спасенные»), то для драмы эпохи постмодерна закономерно появление «ребенка-симулякра» (М. МакДонах «Человек-подушка») и «цифрового ребенка» (Г. Оуэн «Киллология»). В британской драме о детях актуализируются классические детские типы, например, «ребенок-жертва» (С. Кейн «Взорванные»), «ребенок-подкидыш» (М. Равенхилл «Граждановедение») и «божественный младенец» (Дж. Пенхолл «День рождения»). Сформировались и новые типы: «ребенок-симулякр» и «герой-инфантил».

7. Британский постдраматический театр также обращается к детским образам. Например, в пьесе «Брокенвиль» Ф. Ридли постдраматические свойства пьесы (понимаемые по Х.-Т. Леману) оказываются плодотворной почвой, на которой реализуют себя герои-дети как игроки, как актеры и сочинители сказок, демонстрирующие преобразующую силу слова. В пьесе С. Кейн «Жажда» постдраматические стратегии направлены на минимизацию использования слова героем-ребенком, высказывание которого теряет свою коммуникативную ценность и становится недоступным для восприятия потенциальных собеседников.
8. Развитие британской драмы последних двух десятилетий определялось такими феноменами, как постмодернизм, постдраматический театр, «новая драма», «театр жестокости». Наблюдение за героями-детьми позволило выявить взаимосвязь фигурирования того или иного типа героя-ребенка с ведущими

тенденциями современного театра: для театра жестокости наиболее характерен тип «ребенок-жертва», для постмодернистской драмы – «ребенок-симулякр» и «цифровой ребенок», в постдраматическом театре фигура ребенка редуцируется, контуры героя размываются в соответствии с тем, как в постдраматике деконструкции подвергается ткань драматического произведения.

**Апробация диссертации.** Результаты исследования представлялись к обсуждению на заседаниях кафедры литературы и методики ее преподавания УрГПУ, на всероссийских и международных научно-практических конференциях, таких как «Актуальные проблемы германистики, романистики, русистики» (Екатеринбург, 2015), «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи» (Екатеринбург, 2013, 2014, 2016), «Актуальные проблемы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2014), «Литература и театр: модели взаимодействия» (Челябинск, 2014, 2015, 2016, 2017), «Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур» (Пермь, 2014) «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2017, 2018), «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе – Лейдермановские чтения» (Екатеринбург, 2016), «Пуришевские чтения» (Москва, 2016), «Современная российская и европейская драма и театр» (Казань, 2016), «Человек, текст, язык в системе социогуманитарного знания» (Нижний Тагил, 2017, 2018), «Experiment in Drama, Theatre, Film and Media» (Польша, Лодзь, 2017). Основные положения диссертации отражены в пяти публикациях, рекомендованных высшей аттестационной комиссией («Вестник Челябинского государственного педагогического университета», «Вестник Пермского университета», «Филологический класс»), специальных научных изданиях, таких как «Уральский филологический вестник», «Мировая литература в контексте культуры», «Современная российская и европейская драма и театр», сборниках

материалов, собранных по итогам научных конференций. Всего опубликовано по теме диссертации восемнадцать статей, общим объемом шесть печатных листов.

**Структура работы:** диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы. В основу деления на главы положен хронологический принцип и принцип ведущей театрально-драматической тенденции: каждая новая глава раскрывает особенности литературного процесса на протяжении следующих друг за другом двух десятилетий конца XX – начала XXI вв. (1995–2017 гг.).

## ГЛАВА 1. ДРАМАТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ-РЕБЕНОК КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА

### 1.1. Детская драма / драма о детях: бытование, соотношение и разграничение эстетических феноменов

К образу ребенка и теме детства авторы мировой художественной литературы обращаются на протяжении многих веков, согласно позиции И. Н. Арзамасцевой, «в историко-литературном представлении детство, как и прочие эпохи развития человечества, есть комплекс эстетических оценок, скрепленный культурной традицией и меняющийся под воздействием общественных тенденций» [Арзамасцева 2013: 34]. Трансформируясь и обретая новые функции, художественный образ ребенка, воплощенный в словесном творчестве, является ключом к пониманию того, «что такое “ребенок” во всем историческом процессе» [Konesko 2013: 3].

Герои-дети и тема детства в художественной литературе занимают особую неустойчивую позицию, связанную, главным образом, с постоянным взаимодействием внетекстовой реальности с пространством художественной литературы. П. Хант, исследователь детской литературы, пишет следующее об этом: «детские книги состоят в любопытных отношениях с детством и являются очень ненадежным справочником о детстве, каким оно было или есть. <...> Детство, показанное в детских книгах, вероятно, представляет собой модель того, как взрослые думают или хотят, каким оно должно быть; или демонстрирует то, чего не должно быть; или воплощает желаемую взрослыми картину. <...> Невозможно представить детскую книгу, которая не пытается каким-то образом манипулировать своей аудиторией» [Hunt 2009: 51]. Вместе с тем несправедливо считать детскую тему и героев-детей «закрепленными» исключительно за детской литературой и детской книгой, вследствие чего возникает проблема типологии произведений, обращенных к образу ребенка. Литературоведческие дискуссии, в ходе которых решается этот

вопрос, сводятся, по словам И. Н. Арзамасцевой, к «вычленению детской литературы из общих границ литературы. <...> В основной научной классификации различают литературу для детей, литературу, входящую в круг детского чтения, и творчество самих детей» [Арзамасцева 2013: 34].

Существует множество различных концепций, описывающих принципы и критерии разграничения детской и взрослой литературы, которые представлены в трудах таких ученых, как Х.-Х. Эверс, М. Мик, М. Стайлз, М. Николаева, И. Арзамасцева, М. Гренби и т.д. Наиболее удачной концепцией детской литературы является, на наш взгляд, схема Х.-Х. Эверса, представляющая собой соотношение ядра и периферии, где ядром является корпус произведений, созданных специально для детей и входящих в круг детского чтения (целевая детская литература), периферическое пространство образуют художественные тексты, которые либо не являются образцами целевой детской литературы, но вызывают интерес у читателей-детей, либо, напротив, ориентированы на детскую аудиторию, но этой аудиторией не востребованы<sup>1</sup>. Схему Эверса так или иначе дополняют и корректируют и выше обозначенные ученые, представления о детской литературе которых в целом не противоречат структуре Эверса, поскольку, как пишет Е. И. Хаит, «именно предпочтения ребенка-читателя являются основными критериями, позволяющими определить принадлежность того или иного произведения к жанру детской литературы» [Хаит 2014: 974].

В качестве еще одной важной проблемы в современных исследованиях рассматриваются критерии отделения детской литературы от подростковой. Сложность решения задачи по разграничению литературы на детскую, подростковую и взрослую обусловлена размытыми возрастными границами, отделяющими детство от юности и зрелости человека в

---

<sup>1</sup> Подробнее о концепции детской литературы Х.-Х. Эверса см. Иванкина М. М. Пьеса Джеймса М. Барри «Питэр Пэн»: к вопросу о границе взрослой и детской литературы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. №9. С. 200–204.

различных культурах, поэтому исследователями подростковая литература нередко игнорируется или воспринимается как часть детской литературы, в качестве «вторичной категории детских произведений – дидактических по своей природе – и недостойных серьезной литературоведческой оценки» [Daniels 2006: 78].

Помимо детской и подростковой литературы, предназначенной детям и юношеству, входящей в их круг чтения или созданной детьми и подростками, существует еще один значимый пласт художественных произведений – литература о детях, которая не рассчитана на детскую читательскую аудиторию и не включена в сферу читательских предпочтений детей, но обращена к миру детства, заинтересована в герое-ребенке, который, как верно замечает С. В. Киприна, «по воле автора решает “взрослые” вопросы, и проблематика, заявленная в таких произведениях, является философской, глобальной, вечной для всех поколений и во все времена» [Киприна 2011: 153]. Герои-дети в литературе такого типа «переносят в свои отношения и детские игры всю жестокость взрослого мира» [Лакшин 1970: 263] и функционируют как «зеркало» взрослых героев, как «увеличительное стекло зла» [Там же: 263], случающегося в «большом» мире.

Существует множество культурологических и литературоведческих трудов, посвященных классификации прозы и поэзии о детях / для детей, анализу образов маленьких героев эпических и лирических произведений, в то время как вопросы о месте героев-детей в драматических произведениях и о специфике детской проблематики в драматургии поднимаются значительно реже. Важно отметить, что обращение к вопросу о ребенке как драматическом герое и драме, сфокусированной на детях и детских коллизиях, происходит спорадически и в рамках западного литературоведения, проблема исследуется на материале европейской и американской драматургии, тогда как отечественная литературоведческая

наука доныне не проявляла никакого внимания к данным эстетическим феноменам, хотя современная российская драма располагают материалом, представляющим собой исследовательский интерес.

Важно определить, что мы подразумеваем под понятием «драматический герой». Вслед за В. Е. Хализевым, мы поддерживаем точку зрения, что для драмы важнейшим является аспект человеческой жизнедеятельности и человеческих взаимоотношений, однако «для драмы, скованной необходимостью сосредоточиваться на немногих и резко выраженных стремлениях человека, приемлемы далеко не все человеческие характеры. Для нее предпочтительна “однолинейность” персонажей» [Хализев 1978: 65]. Другими словами, драматический герой – это герой, который внутренне организован проще, чем герой эпического произведения, и реализует себя и свои стремления, главным образом, в драматическом высказывании и драматическом действии. Поэтика драмы требует от героя определенной цельности характера, ограниченность драмы в области создания тонких и сложных характеров преодолевается в момент сценической реализации пьесы, то есть «драматург создает образы, в которых содержатся предпосылки для свободных, “незаторможенных” реакций актера. Он как бы усиливает те мысли, эмоции и волевые импульсы, которые естественны в изображаемой ситуации: с души героя снимаются привычные житейские “тормоза”. В соответствии с законами своего искусства автор драмы проявляет склонность к своего рода психологическим экспериментам. Он охотно показывает, как мог бы повести себя человек, если бы в произносимых словах выражал свои мысли, чувства, намерения с максимальной полнотой и яркостью» [Хализев 1979: 72]. Драматический герой-ребенок – это особая разновидность драматического героя, не достигшего взрослого возраста. Важно, что драматургами, пишущими о детях, учитывается не только формальный показатель (детский возраст героя до 18 лет), психологический аспект

(различные проявления детскости и инфантильности в характерах как детей, так и уже взрослых героев), но и комплекс ситуаций (ребенок в системе школы, ребенок в коллективе сверстников, ребенок в семейных отношениях), проблем (поиск идентичности и своего места в обществе и мире) и коллизий (ребенок – ребенок, ребенок – взрослый, ребенок – мир), касающихся детства и взросления, поэтому под драматическим героем-ребенком мы можем подразумевать не только ребенка, соответствующего этому социальному статусу, благодаря своему физиологическому детскому возрасту, но и взрослого героя, в характере которого наличествуют детские или инфантильные черты, которому присуща детская модель поведения и вовлеченность в детско-родительский конфликт.

Существует и терминологическая проблема – каким образом номинировать и по какому принципу классифицировать пьесы, в которых присутствуют герои-дети. Низкая частота обращений ученых к проблеме драматических произведений, сфокусированных на теме детства и представляющих в качестве главного героя ребенка, имеет исторические и культурологические причины. Ограниченное количество подобных драматических текстов связано с долгое время сохранявшимся низким социальным статусом ребенка и отсутствием интереса взрослых (в том числе и драматургов) к ребенку как личности, способной занимать значимую позицию среди зрелых драматических героев, наличие уникального духовного опыта которых никогда не подвергалось сомнениям, в отличие от внутреннего мира ребенка, который был признан не ранее конца XVIII в.

Именно в XVIII в. произошло формирование драмы-сказки, испытавшей на себе влияние фьяб К. Гоцци (Gozzi, Carlo 1720–1806), в которых сильны «культ фантастики и гротеска» [Томашевский 1971], игровое начало и атмосфера чистой детской радости. Формирование и расцвет драмы-сказки связаны с окончательным утверждением светской

культуры, повлекшим за собой признание в ребенке личности и необходимости создавать для детей отдельные, ориентированные именно на ребенка, литературные произведения. Одним из самых распространенных жанров детской литературы была сказка, и драматургия эпохи романтизма испытала на себе влияние эстетики этого «детского» жанра. В работе «Комедия чистой радости (“Кот в сапогах” Л. Тика, 1797. г.)» В. М. Жирмунский отмечает, что романтики черпали вдохновение из мира детства, и обозначает влияние сказочной традиции на драматургию романтиков, в частности, Л. Тика (Tieck, Johann Ludwig 1773–1853): «из детской сказки поэт заимствовал эти схематические комические типы: счастливого дурака Готлиба, его кота, короля, его дочери, придворного ученого и шута» [Жирмунский 1981: 79]. Вместе с тем, драматурги-романтики понимали, что «сказка для детей оказывается сложнее, чем казалась» [Ткачева 2010: 42], и драма-сказка «Кот в сапогах» (*Der Gestiefelte Kater*, 1797) (как и другие пьесы) Л. Тика подтверждает сложность этого, как выяснилось, не совсем детского жанра. Другими словами, первые драмы-сказки были произведениями двухадресными, то есть ориентированными вроде бы и на ребенка, но сохраняющими второй – «взрослый» – слой: политический подтекст, антиклерикальный посыл, критику социального уклада. Например, именно спорное содержание и сложная конструкция драмы-сказки «Кот в сапогах» провоцирует вопросы о целевой аудитории сказочных пьес, вызывает сомнения в «детскости» подобных произведений литературы: «“Кот в сапогах” – сказка для детей в трех действиях с интермедиями, прологом и эпилогом. В самом названии Тик дает своеобразную афишу, которая вроде бы и отвечает на вопрос о содержании и форме пьесы, сама сказка в которой якобы предназначена для детской аудитории» [Там же: 42].

В драме Л. Тика, пародирующей сюжет сказки Ш. Перро, «Жизнь и смерть маленькой Красной шапочки» (*Leben und Tod des kleinen*

Rotkäppchen – eine Tragödie, 1800), главной героиней является маленькая девочка, а ирония и комическое проявляют себя при экспериментировании и с самим жанром романтической драмы-сказки (Тик обозначил жанр пьесы «Жизнь и смерть маленькой Красной шапочки» как трагедия), и с изображением ребенка в ней: «не только игровой характер сказки, но и ее близость к миру детства, ее наивность ценны Тику» [Зотова 2013: 135]. Вместе с тем, персонаж-девочка в драме-сказке Тика далека от романтического идеала пассивного, набожного, нежного и кроткого ребенка. Красная шапочка Л. Тика деятельна, остроумна, смела и не отличается богобоязненностью, она являет собой, по словам Т. А. Зотовой, «гротескный, пародийный персонаж, располагающий внешностью ребёнка и трезвым разумом взрослого» [Зотова 2013]:

«Б а б у ш к а

Пирог на славу удался, спасибо.

Благоухает, да и выглядит красиво.

Рассказывай, чем заняты родители.

К р а с н а я Ш а п о ч к а

Они, должно быть, в кирхе. Вы бы видели,

Какая там толпа! Как раз сегодня

Декан трактует изречение Господне

О том, что не пролезть богатым в рай,

И потому народу – через край,

Как будто проповедь его – к обеду ложка.

У вас песком обновлена дорожка...» [Тик 2013: 201].

<...>

«К р а с н а я Ш а п о ч к а

Пословицу “дрожать, как лист осины”

Я слышала, но что же за причины

Для трепета? Я их не нахожу» [Тик 2013: 206].

Прозаиками и поэтами эпохи романтизма, как правило, воспевался образ гармоничного, ангелоподобного, хрупкого, наивного и невинного

ребенка, однако многие из драматургов-романтиков осознавали многогранность детей, поэтому в драме-сказке Л. Тика столь необычный для эстетики романтизма герой-ребенок своим поведением, поступками и речью призван высветить несовершенство дидактических установок и в целом взгляда на детство, выраженных в сказке Ш. Перро «Красная шапочка». Обращаясь к травестийному образу Красной шапочки, Тик иронизирует над педагогическими традициями эпохи Просвещения, «сообразно которым детство понимается только как первая ступень на пути к взрослению и обладанию полными правами, однако никакой иной ценности не имеет» [Зотова 2013]. С помощью драматического героя-ребенка, созданного в ироничных тонах, Тику удастся затронуть целый ряд проблем, касающихся религии, педагогики, философии, и смоделировать мироздание, лишенное равновесия, однако вера романтиков в восстановление мировой гармонии проявляется в «выворачивании наизнанку», травестировании жанра трагедии, которому ни детский персонаж, ни конфликт пьесы Тика не соответствуют.

Поскольку драмы, в которых среди героев есть ребенок, – это относительно небольшой перечень пьес, рассчитанных на взрослую аудиторию, анализируются они традиционно в рамках теории «взрослой» литературы, исследователи которой игнорируют уникальный статус героя-ребенка и не выделяют драмы с такой особенностью системы образов из общего потока художественной литературы. Учитывая, что драматический текст является лишь одним из множества семиотических слоев, образующих синтетическое произведение искусства, где, как пишет С. Гринхэлг в разделе «Драма» книги «Международная справочная энциклопедия детской литературы» (2004), «слова пьесы – будь то диалог или ремарки – всегда предназначены для сценического воплощения текста, в котором словесные коды и ключи превращаются в символы, слова, объекты, звуки, пространство и действие» [Greenhalgh 2004: 599], закономерно возникают

противоречия в решении вопросов о возможности включения героя-ребенка в круг действующих лиц, о функционале данного персонажа, об особенностях сценической реализации образа ребенка, о необходимости привлечения к исполнению детских ролей маленьких актеров.

Активизация интереса драматургов, традиционно воспринимаемых как авторов «взрослой» литературы, к драматическому герою-ребенку и резкое увеличение количества пьес о детях приходится на период с XIX века и до современности, отмеченный значительным развитием педагогических, психологических и медицинских наук, изучающих ребенка. На сегодняшний день разработано несколько типологий драматических произведений, так или иначе представляющих героя-ребенка и тему детства, однако в исследовательском фокусе регулярно оказывается именно детская драма как явление детской литературы, в то время как упоминания драматических произведений, не входящих в круг детского чтения, единичны и не подразумевают под собой анализа явления. В связи с этим говорить о наличии унифицированных понятий и четкого обозначения границ между драматургией, относящейся ко взрослой литературе и вошедшей в сферу литературы для детей, приходится с осторожностью.

Так, К. Рейнольдс, автор книги «Детская литература: очень краткое вступление», трактует драму, затрагивающую проблематику детства, как один из жанров детской литературы, считая, что детская литература оперирует одинаковыми формами, что и литература для взрослых: «детская литература располагает теми же жанрами и жанровыми формами, используемыми для классификации произведений, начиная с древних (трагедия, комедия, эпические, поэтические жанры, драма) и заканчивая самыми современными, такими как “чик-лит”» [Reynolds 2011: 77].

В работе «Детский театр и драматическое творчество» Дж. Б. Сикс и Х. Б. Даннингтон предлагают использовать общий термин «детская драма»

(Children's Drama) для таких разнообразных драматических произведений, как:

- пьесы написанные взрослыми для детской аудитории,
- пьесы, написанные детьми для детей,
- инсценировки прозы,
- тексты для творческих игр и сценок [Siks, Dunnington 1967: 8–9].

В монографии «Сквозь детскую литературу: повествование и драма» Н. Е. Бриггс и Дж. А. Вагнер не разграничивают произведения на пьесы о детях / для детей и предлагают считать весь массив драматических текстов, сфокусированных на героях-детях и детских конфликтах, частью детской литературы и условно делить пьесы на две группы – «творческая драма» (Creative Drama) и «инсценировка прозы» (Story Dramatization), причем такое разграничение не строгое и допускает взаимодействие этих двух явлений. Так, инсценировка прозы представляет собой «переделку части или всего прозаического произведения с акцентом на спонтанности действия» [Briggs, Wagner 1984: 81] и может «рассматриваться как часть творческой драмы. <...> Творческая драма включает в себя драматическую пьесу, ролевую игру, пантомиму, рассказывание истории, кукольное представление, хоровое пение, инсценировку прозы и импровизацию. Творческая драма как рассказывание истории – это процесс коммуникации <...> Творческая драма как инсценировка истории – это процесс действия» [Там же: 81].

Не противоречит описанной выше концепции трактовка термина «пьеса соучастия для детей» (Participation Play for Children), представленная в коллективной монографии «Канадская детская драма и театр», авторы которой под пьесами для детей подразумевают «ценный и важный жанр детской литературы» [Davis 1978: 25]. «Пьесы соучастия для детей», по Д. Дэвису, ориентированы на детей-зрителей и детей-читателей, специально созданы для постановки исключительно детскими коллективами и обладают

мощным образовательным и воспитательным потенциалом, поскольку ребенок, читая пьесу или исполняя роль в спектакле, «забывает разницу между жизнью и игрой <...> он не становится наблюдателем, он – участник действия» [Davis 1978: 19].

Авторы представленных концепций акцентируют внимание на практико-ориентированном характере и творческой драмы, и инсценировок прозы, и пьес для детей, подразумевающим их использование в образовательном процессе молодого поколения, рассматривают дидактико-игровую направленность как неотъемлемую часть драматических произведений и постановок, созданных для детей. Эффективность драмы как воспитательного ресурса обусловлена тем, по мнению исследователей, что «драматическая игра – это черта детства в целом. Маленькие дети имитируют манеры и поступки старших детей и родителей» [Briggs, Wagner 1984: 89], поэтому для детей совершенно естественным является процесс подражания не только людям из их окружения, но и драматическим персонажам.

В отличие от представленных выше подходов, в статье «Драма» исследовательница С. Гринхэлг выделяет и детскую драму (детские пьесы) (Child Drama / Children's Plays), и упоминает пьесы, созданные не для детей, но с участием героев-детей, отмечая, что детская драма и детские пьесы – это феномен детской культуры и детской литературы, и фокусируя свое внимание именно на явлении детской драмы: «необходимо сделать замечания насчет терминологии, касающейся детской драмы. “Творческая драма”, известная еще как “сценическое мастерство” или “пьеса для детей”, обычно понимается как неформальная изобразительная деятельность детей (а иногда и их старших сопровождающих), обычно спонтанная и импровизированная, не имеющая какого-либо предварительного сценария, поскольку призвана развивать в детях творческие способности, эмоциональность и отзывчивость» [Greenhalgh 2004: 599]. Кроме того, к

детской драме, по мнению исследовательницы, относятся не только специализированные пьесы, созданные для постановки в образовательных учреждениях детскими коллективами, но и адаптированные для театральной постановки в профессиональном детском театре или театре юного зрителя сказки, басни, стихотворения, культовые эпические произведения детской литературы и «взрослой» литературы, вошедшей в круг детского чтения (сказки Г. Х. Андерсена, повесть К. Грэма «Ветер в ивах», трилогия повестей Дж. Барри о Питере Пэне и пьеса «Питер Пэн», диалогия Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», роман Ф. Х. Бёрнетт «Маленький лорд Фонтлерой», повести А. А. Милна т.д.).

Пьесы, не ориентированные на детскую аудиторию, но имеющие среди действующих лиц героев-детей и предполагающие включение ребенка в актерский состав при постановке, – явление не новое, а часть многовековой истории мировой драмы, которая создавалась авторами «взрослой» литературы: «драматурги, наиболее известные своими работами для взрослых, например, Джонсон, Вебстер, Стриндберг, Гертруда Стайн, Алан Эйкборн, Эдвард Бонд, Дэвид Мэмет, Меган Терри и Вэнди Вассерштейн, также писали пьесы для детей-исполнителей» [Greenhalgh 2004: 600].

При том, что исследователи в целом сходятся во мнении относительно специфики детской драмы и детской пьесы, выбирая в качестве критерия типологии ориентацию драматических произведений на детскую целевую аудиторию, ученые проявляют осторожность при рассмотрении драм, в которых ребенок является драматическим героем, а центральное противоречие связано с проблемами детства, но сама пьеса не предназначена для детского чтения.

Нам кажется рациональным определять пьесы такого характера в качестве драм о детях. Примечательно, что ученые, изучающие детскую литературу, стремятся определить детскую драму как жанр, однако ни в

одном из упомянутых выше исследований параметры такого жанра, как «детская драма», не обозначены, что может свидетельствовать как о высокой степени условности в определении детской драмы как особого жанра детской литературы, так и о том, что само явление во всех его формах бытования гораздо шире любого жанрового канона. Вместе с тем, попытки ученых найти даже спорное обозначение для данного эстетического феномена, принадлежащего сфере детской литературы, провоцируют на выдвижение гипотез о природе драмы о детях.

Очевидно, вопросы об эстетической ценности, жанровых признаках, структуре текста, системе образов, целевой аудитории и других художественных параметрах образцов классической драматургии, авторы которой обращаются в том числе и к образам детей, не вызывают сложностей при ответе на них. Основные же теоретические и методологические трудности и противоречия возникают при исследовании современной драматургии о детях, которая, разумеется, как эстетический феномен шире драмы как жанра, поскольку драматические произведения с детской проблематикой и содержащие среди действующих лиц героев-детей, могут представлять собой и комедии, и трагикомедии, и драмы, и трагедии. Фактором, отграничивающим пьесы о детях в особую группу драматических произведений, является система образов (наличие среди главных героев ребенка, подростка или взрослого, которого отличают детская модель поведения, детские черты характера или инфантильность) и специфика конфликта: в пьесах о детях исследуются с позиции взрослого человека духовно-чувственный мир ребенка (или инфантильного взрослого), мотивы его поступков, отношения между старшим и младшим поколением, проблемы социализации и интеграции новой генерации в «большой мир», степень соответствия детского поведения культурным нормам и предписаниям, установленным взрослыми. Драма о детях обладает собственной палитрой типов героев-детей («божественный

ребенок», «ребенок-жертва», «испорченный ребенок», «цифровой ребенок» и т.д.), которые образуют пары с другими героями таким образом, что анализу подвергаются типичные социальные роли детей в семейной, школьной среде и кругу ровесников (ребенок и родитель, ребенок и учитель, ребенок и ребенок). Территория, на которой вызревают и разворачиваются конфликты в драме о детях, воспроизводит традиционно воспринимаемое как пространство «жизнедеятельности» ребенка (семейный круг, школа и другие образовательные учреждения с характерной для них атрибутикой, детские сообщества / временные детские объединения, виртуальные измерения социальных сетей, компьютерных игр и т.д.). Поскольку драма о детях исследует ребенка, драматические тексты нередко отличаются особой интонационно-речевой организацией (дискурсы героев зачастую формируют детский и подростковый сленг).

В диссертации Н. С. Щербаковой «Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиции» (2014) выделяются три основных направления драмы XX–XXI вв., в центре сюжета и коллизии которой находятся герои-дети и подростки: «в социальных пьесах <...> рост характера героя-подростка происходил естественным образом, путем непрерывной напряженной внутренней борьбы и поиска личностной истины, <...> в случае со школьными пьесами, динамика, развитие героя осуществлялось под авторитарным воздействием коллектива. <...> Герой-подросток социально-психологического направления <...> обретает самостоятельность, выходя из-под контроля и влияния коллектива» [Щербакова 2014: 41-43]. При этом в диссертации «Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века» (2014) А. Р. Лисенко отмечает, что «на рубеже XX–XXI веков происходит перемещение конфликта поколений в семейно-бытовую сферу» [Лисенко 2014: 8]. Вместе с тем, современные пьесы, в которых можно обнаружить гармоничные отношения между ребенком и родителем, – редкое исключение, а

преимущественная часть драм о детях конца XX – начала XXI вв. – это проблемные и провокационные пьесы, где герои-дети и герои-подростки нередко изображаются одинокими и покинутыми, а взрослые персонажи оказываются либо второстепенными, либо внесценическими героями.

Новейшие драмы о детях – это явление экспериментальное, эксперимент касается не только содержания и формы, но и репрезентации на сцене пьесы: например, в предисловии к сборнику шведских пьес о детях «Где все?» составители отмечают провокационный и шокирующий характер драм о детях, переворачивающий представления о классической драматургии и классическом театре: «театр, где ставятся такие пьесы, должен быть совсем другим: совсем не академичным, склонным к экспериментам и слегка разухабистым» [Где все? 2008: 4]. Нередко в современных драмах о детях актуализируется поэтика и эстетика жестокости самыми различными способами: «она [жестокость – О. Л.] рассматривается представителями новейшей драматургии в жанрах документальной, эпической, психологической драмы и в текстах “нового реализма”, сочетающего в себе реалистичность изображения с яркой художественной условностью» [Лисенко 2014: 19].

Еще одной отличительной чертой новейшей драмы о детях является построение бинарной оппозиции между детскостью и инфантилизмом. Если же детскость раскрывается драматургами в пьесах как естественный период взросления, то инфантилизм преподносится как явление деструктивное и порой не имеющее отношения к физиологическому детскому возрасту героя. Относительно предыдущих эпох комфортный конец XX в. породил драматических героев нового типа – инфантилов, уже вышедших из детского возраста, но сохранивших незрелость души и ума. Нередко в современных драмах как отечественные, так и зарубежные драматурги изображают персонажей, как верно подметила Л. С. Кислова, «переживающих острые приступы духовного аутизма, неуспокоенности,

неукорененности “вечных детей” в реальной действительности» [Кислова 2009: 116]. Однако новейшая драма, по словам Н. Э. Сейбель, «не просто активно обращается к конфликту поколений, проблемам инфантилизма, диссоциации – она исследует процесс эволюции самосознания, когда безынициативный и пассивный, переживающий кризис идентичности взрослый меняется местами с ребенком, возлагает на него взрослые проблемы» [Сейбель 2017: 84].

Большинство современных драм о детях созданы в рамках молодежных творческих проектов (например, ежегодный британский театральный фестиваль «Connections»), к участию в которых привлекаются известные драматурги. Целью подобных фестивалей является создание новых пьес о современном детстве и современных детях, а результат работы должен стать еще одним шагом к пониманию старшим поколением младшего. И хотя пьесы изначально планируются как разговор взрослых о детях, к дискуссиям нередко привлекаются сами «субъекты» творческого исследования, в результате чего часть драм о детях попадает в поле зрения детской и подростковой аудитории, занимает пограничную позицию между детской и взрослой литературой и характеризуется отсутствием экспликации двух уровней восприятия (взрослого и детского) и многоадресностью, когда «дети и взрослые <...> выступают не в роли сочитателей, а в роли самостоятельных и равных реципиентов книги, хотя они различны по возрасту, социальному положению и образованию» [Федяева 2012: 60].

Современные британские драматурги конца XX – начала XXI вв., работающие преимущественно в рамках эстетики театра жестокости, постдраматического театра, «театра вам-в-лицо» и техники вербатим, регулярно обращаются к теме детства и образу ребенка (подростка) и создают «проблемные» пьесы. Начало 2000-х гг. ознаменовалось «подъемом и продвижением драм подростковой тоски» [Sierz 2011: 189] в театральной

сфере, причем, как пишет Е. Г. Доценко, «если образ ребенка, страдающего из-за нерационального устройства “мира взрослых”, давно и основательно освоен театром жестокости, то направленность данных пьес непосредственно на детскую аудиторию вполне логично не предполагалась» [Доценко 2012: 57].

Тем не менее, даже с учетом того, что некоторая часть пьес о детях вошла в круг чтения молодежи, современные драмы о детях справедливо анализировать не в рамках методологии детской литературы, а как часть литературы для взрослых, и драматического героя-ребенка рассматривать не столько в качестве отражения реального ребенка, сколько продукт творческой рефлексии драматургов по поводу феномена современного детства.

В фокусе данного исследования оказываются именно драмы о детях, а не детские пьесы, и данное понятие будет употребляться нами по отношению к драматическим произведениям, конфликты которых сопряжены с детством в различных его проявлениях и взрослением, а участниками конфликта являются герои-дети, подростки и взрослые, сохранившие в своих характерах детские черты или инфантильность. Пьесы британских драматургов М. Равенхилла, Дж. Пенхолла, М. МакДонаха, С. Кейн, Ф. Ридли и Г. Оуэна мы будем рассматривать в качестве «драм о детях», а героев-детей анализировать не столько в психолого-педагогической, антропологической или социологической координатной плоскости, сколько как художественные воплощения результатов творческой рефлексии драматургов конца XX – начала XXI вв.

## **1.2. Образы героев-детей в драме эпохи Античности и Средних веков**

Дети как персонажи отнюдь не закреплены исключительно за детской литературой и впервые появляются еще в античной драме, постепенно утверждая свою позицию полноправных действующих лиц как в

драматическом произведении, так и на театральной сцене. Однако отличительные черты детей как драматических персонажей, образы героев-детей в античной драме и драме последующих веков, насколько нам известно, до сих пор не являлись предметом научного изучения. В настоящее время отсутствуют не только крупные отечественные и западные исследования ребенка как драматического характера, но и локальные работы, посвященные детям-действующим лицам отдельных пьес.

Появление в древнегреческой драме ребенка в качестве действующего лица стало одной из культурных примет кризиса полиса и начала формирования постполисного периода. Предположение, что дети, статус которых был чрезвычайно низок в дополисный и полисный периоды, могут обладать некоторыми правами, а не быть исключительно собственностью своего отца, как пишет в статье «Отцы и дети в античности» А. В. Шипилов, «выводило детей из частно-семейной в публично-правовую сферу, нивелирующую домашнее отцовское всевластие» [Шипилов 2012: 51], вместе с тем, особый эмоционально-чувственный и поведенческий мир ребенка в это время еще не был открыт. Для формирования полноценного героя-ребенка было необходимо, согласно точке зрения И. Н. Арзамасцевой, «“увидеть” ребенка вне семьи и государства, признать в нем присутствие субстанциальной Природы и перевести его в категорию «чудес», уравнивающую его с мифическими героями» [Арзамасцева 2004]. Поэтому дети, представленные в античной драме, почти всегда являлись внесценическими персонажами (так, зритель лишь слышит плач ребенка в комедии Менандра «Третьейский суд», но не видит самого младенца, а причины его плача поясняют взрослые персонажи):

«Г а б р о т о н о н.

С ребенком выхожу... Он плачет, бедненький,

И уж давно... Что с ним, не разберу никак!» [Менандр 196: 133].

Если же дети-персонажи и появлялись на сцене, то их роли исполняли взрослые актеры. И в древнегреческих (Еврипид «Алкеста» (438 г. до н. э.), «Медея» (431 г. до н. э.), «Гекуба» (424 г. до н. э.), «Просительницы» (423 г. до н. э.), Аристофан «Облака» (423 г. до н. э.), Менандр «Третейский суд»), и в древнеримских драмах Сенеки, Плавта, Теренция, драматические функции ребенка определялись положением ребенка в обществе и представлениями древних греков и римлян о детстве и детях: дети не обладали автономностью, а мыслились лишь как звено в системе смен поколений, как потенциальные наследники, претендующие на положение своих отцов. В античной драме, как правило, герои-дети бессловесны и почти лишены действия, а их смысл присутствия в пьесах заключался, по мнению И. Н. Арзамасцевой, в том, что «дети богов или царей (других детей античная трагедия «не знает») так или иначе гибнут – в гибели их основная драматургическая функция» [Арзамасцева 2004], поскольку ребенок в античной драме выступает как потенциальная угроза статусу взрослого героя – своего отца.

Мысль о том, что основное предназначение маленьких действующих лиц драмы – стать жертвой взрослых персонажей, находит свое подтверждение и в работе Р. Боулби «Ребенок сам по себе: родительские истории» (A Child of One's Own: Parental Stories, 2013). Анализируя особенности детско-родительских отношений в трагедии Еврипида «Медея» (431 г. до н.э.), исследовательница отмечает, что в античности союзы между мужчиной и женщиной обязательно подразумевали рождение и воспитание детей, однако именно присутствие детей в трагедии высвечивает оформившееся уже в то время острое противоречие между необходимостью продолжить род и любовью. Функция гибели маленьких героев трактуется ученым как иллюстрация этого противоречия, убийство матерью детей рассматривается не только как прекращение рода Ясона во имя мести, но и как принесение родительской любви в жертву любви эротической: «в Медее

мы видим родительские эмоции, разыгрывающиеся в связи с горечью от утраты эротического» [Bowlby 2013: 114]. Хотя избавление от детей и кажется радикальным способом преодоления столкновения вероломной любви с родительскими чувствами, в драме Еврипида убийство не разрешает конфликт, а напротив, усиливает его трагическую глубину. Смерть детей становится доказательством мстительности и жестокости главной героини. Вместе с тем, образ Медеи не так однозначен, как может показаться на первый взгляд, на что указывает В. Н. Ярхо в работе «Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии»: «замысел убить собственных детей поражает Медею не менее сильно, чем ненавистного ей Ясона, и соединение в ее образе коварной мстительницы с несчастной матерью ставило перед Еврипидом совершенно новую художественную задачу, не имевшую прецедентов в античной драме» [Ярхо 1999] – изобразить страдающую и мятущуюся героиню, в которой борются материнские чувства и обида женщины, покинутой возлюбленным. А. Ф. Лосев отмечает, что трагедия Еврипида отличается «ярко выраженной психологической направленностью, обусловленной огромным интересом драматурга к личности человека со всеми ее противоречиями и страстями» [Лосев 2005: 105]. Решение убить детей дается Медее сложно, прежде чем совершить поступок, героиня несколько раз передумывает, мечется от желания сохранить жизнь детей к потребности уничтожить род Ясона:

«М е д е я.

Сама Ясонов с корнем

Я вырву дом. А там – пускай ярмо

Изгнания, клеймо детоубийцы,

Безбожия позор, – все, что хотите.

<...>

Что ж это я задумала?

(Опускает руки.)

## Упало

И сердце у меня, когда их лиц  
Я светлую улыбку вижу, жены.  
Я не смогу, о нет... Ты сгибни, гнет  
Ужасного решенья!.. Я с собою  
Возьму детей... Безумно покупать  
Ясоновы страдания своими  
И по двойной цене... О, никогда...

Тот план забыт... Забыт... Конечно...» [Еврипид 1998: 96-107].

Совершая детоубийство, как пишет А. Ф. Лосев, Медея поступает вопреки этике полиса, но в соответствии с личными стремлениями, и «показывая этот трагический конфликт, не приукрашивая действительности, драматург приходит к выводу, что страсть часто берет верх над долгом, разрушая человеческую личность» [Лосев 2005: 107]. Показательно и само появление героев-детей в тексте и на сцене. На протяжении всего развития действия сыновья Медеи лишь упоминаются взрослыми действующими лицами и фигурируют как внесценические персонажи, мальчики не наделены ни характерами, ни голосами, ни именами, а их действия зритель видит глазами взрослой героини:

«К о р м и л и ц а.

Но мальчиков я вижу – бег они  
Окончили привычный и домой  
Идут теперь спокойно. А до муки  
И дела нет им материнской. Да,

Страдания детей не занимают» [Еврипид 1998: 63-64].

Голос же дети обретают лишь в момент своей гибели, однако даже в этой части драматического действия голоса не персонифицированы, а обозначены как «один детский голос», «другой детский голос» и «детские голоса», но сами дети в момент смерти остаются невидимыми за сценой:

«О д и н д е т с к и й г о л о с.

Ай... ай... о, как от матери спасусь?

Д р у г о й.

Не знаю, милый... Гибнем... Мы погибли...

<...>

Д е т с к и е г о л о с а

Скорее, ради бога, – нас убьют...

Железные сейчас сожмут нас сети» [Еврипид 1998: 114].

Античная драма знала персонажей-детей только мужского пола, поскольку значимой в патриархальном обществе была только мужская фигура. Убийство Медеей героев-мальчиков это не только акт мести, но и протест против бесправного положения героини в патриархальном обществе, где она лишена права определять ход собственной жизни и вынуждена находиться в подчинении у мужчин.

В монографии Дж. Казин «Игры времени: истории о пропавших детях, призраках и опасностях, таящихся в современном театре» (Playing for time: Stories of lost children, ghosts and the endangered present in contemporary theatre, 2007) трагедия Еврипида «Медея» рассматривается в качестве драмы, ставшей первоисточником сюжетов и конфликтов для множества пьес, где герои-дети страдают и гибнут по вине своих родителей. В современных пьесах мотив гибели ребенка возникает вновь и вновь, имея под собой опору в виде трагедии Еврипида. О том, что образы Медеи и ее детей обрели в драмах различных эпох архетипическое звучание, пишет исследовательница Дж. Казин, приводя в качестве примеров пьес, испытавших влияние трагедии Еврипида, «Порцию Кохлан» (Portia Coughlan, 1996) и «На болоте кошек» (By the Bog of Cats, 1998) британского драматурга М. Карр (Carr, Marina 1964), в основе которых лежит история Медеи, а «прочные связи между пьесами обусловлены изображением отношений матери и дочери» [Cousin 2007: 39].

Кроме детей гибнущих, представленных в «Медее», драматург обращался и к образу младенца-подкидыша. В пьесе «Ион» (414 г. до н. э.) персонаж-ребенок, рожденный от насильственной связи Креусы и

Аполлона, оказывается оставленным в храме, но впоследствии, благодаря сохранившимся пеленкам, матери удастся узнать своего покинутого сына Иона. Сюжет о подброшенном младенце позднее станет крайне популярным среди греческих комедиографов, а «Третьейский суд» Менандра окажется одной из самых известных комедий, конфликт которой разворачивается вокруг ребенка-подкидыша.

В античной драме зародились, как нам кажется, два типа детских персонажей, из которых позднее оформился ряд вариаций типов героев-детей: со времен «Иона» Еврипида и «Третьейского суда» Менандра образ ребенка-подкидыша стал литературным «мейнстримом», постепенно трансформируясь в образ покинутого, брошенного дитя, а гибнущие дети из трагедии «Медея» стали первообразами типа ребенка-жертвы. Тип ребенка-действующего лица в античной драме, по-нашему мнению, определяется жанром произведения: например, образ невинно убиенной жертвы «работает» на усиление трагического пафоса произведения.

Античная драма повлияла на развитие византийской литературы, так, образ младенца встречается в византийской драме «Христос-страстотерпец» (XI–XII в.), причем в статье Л. А. Фрейберга «Христос-страстотерпец» (1969) сказано, что «примерно треть стихов всей пьесы заимствована из греческих трагиков. Удалось установить, что автор «Христа-Страстотерпца» взял для заимствований семь трагедий Еврипида: «Гекубу», «Медею», «Ореста», «Ипполита», «Троянок», «Реса» и «Вакханок»; «Агамемнона» и «Прометея» Эсхила и «Александрю» Ликофрона. <...> Например, Мария должна последовательно произносить слова Медеи, Гекубы, Кассандры, Клитемнестры, Андромахи, Гермеса» [Фрейберг 1969: 221–222]. В драме «Христос-страстотерпец» изображается плач Богородицы над убитым сыном, при этом образ мертвого тела, завернутого в саван, парадоксально сближается с образом новорожденного младенца, укутанного в детские пеленки:

«Вот ты лежишь, и саван спеленал тебя,

Дитя мое, как пелена в младенчестве!..» [Христос-страстотерпец 1969: 223].

Литература Византии, в свою очередь, оказала влияние на латинскую литературу средневековья. Герои-дети в античной драме – это дети царей и богов, ребенку незнатного происхождения художники эпохи не уделяли внимания. Про средневековых детей можно сказать почти тоже самое: дети не представляли особого интереса для общества не только потому что социумом еще не были признаны отличия детей от взрослых, но и в связи с чрезвычайно высоким уровнем детской смертности, причем, как пишет исследователь средневековой культуры А. Я. Гуревич, «дети богатых людей [которыми могли бы заинтересоваться средневековые драматурги – О. Л.] куда реже доживают до старости или вырастают, чем дети бедняков» [Гуревич 1984: 251]. Другими словами, драматурги Средних веков не располагали ни реальным материалом, ни соответствующей жанровой системой для осуществления художественной рефлексии.

В условиях становления христианства оппозиция между театральным искусством и церковью постепенно утверждается с обеих сторон: служители церкви предлагали отречься от театрального искусства всех желающих быть принятыми в лоно церкви, рекомендовали пастве не посещать театры, «католическая церковь в течение многих веков беспощадно искореняла зрелища, которые возникали в народной среде, преследовала гистрионов-потешников, осуждала восходящие к языческим временам обрядовые игры» [История всемирной литературы 1984: 586]. Но при этом сложно отрицать наличие общих черт, которые обнаруживал человек раннего средневековья между христианским культом и народными, календарно-обрядовыми действиями, представлениями актеров-мимов. В исследовании «Средневековая европейская драма» М. Л. Андреев пишет: «в бытовой практике рядового христианина пространство храма могло свободно пересекаться с пространством цирка или балагана, и в какой-то

степени они пересекались даже в законодательном сознании церкви, хотя бы по принципу подозрительно четкого контраста» [Андреев 1989: 16]. На пересечение церковных событий с карнавалом указывает М. М. Бахтин: «и даже карнавал, не приуроченный ни к какому событию священной истории и ни к какому святому, примыкал к последним дням перед великим постом. <...> Еще более существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент» [Бахтин 1990: 13]. Взаимосвязь средневекового искусства с религиозными практиками отмечает и О. А. Добиаш-Рождественская: «для жизни и искусства всего огромного периода средневековья характерно влияние той организованной силы, которая в известном аспекте представляется в нем доминирующей, – религии и церкви» [Добиаш-Рождественская 1987: 20].

Вместе с тем католическая церковь, понимая идеологический потенциал зрелищ, начала постепенно вводить отдельные детали драматического действия в свои религиозные практики, «католическая церковь, <...> добиваясь максимальной выразительности и доходчивости богослужения, стремясь воздействовать на воображение и эмоции верующих, <...> стала прибегать к элементам театрализации» [История всемирной литературы 1984: 586]. Изначально существовали небольшие вставки, вкрапления диалогических тропов в латинскую монодию, исполнявшиеся по случаю крупных церковных праздников (Рождество Христово, Пасха, Богоявление). Постепенно, к IX–X вв. из литургии, благодаря вкраплениям в нее чужеродных диалогических элементов, оформилась литургическая драма. Литургическая драма инсценировала библейские сюжеты, главным образом, Рождество, а образ младенца стал ключевым в средневековой драматургии, хотя театр и драма Средних веков реальным детством и реальными детьми не интересовались, поскольку такого психологически или социально значимого понятия, как «ребенок»

еще попросту не существовало, дети в эту эпоху не обладали автономией, что подтверждается в статье С. Клайна «Формирование культуры детства» (1998): «у них [у детей – О. Л.] не было особого статуса, привилегий, форм социального поведения, которые бы принадлежали исключительно им» [Kline 1998: 96], этой же точки зрения относительно суверенитета ребенка в средневековом обществе придерживается и Ф. Арьес: «поток коллективной жизни нес в одном течении все возраста и сословия, никому не оставляя времени на одиночество и частную жизнь» [Арьес 1999: 408]. В литургических драмах новорожденный был представлен не как реальный ребенок, а исключительно в качестве божественного первенца. Об архетипе «божественного младенца» рассуждает К. Г. Юнг в работе «Божественный ребенок»: «совершенно очевидно, что мифологическое представление о ребенке является не копией эмпирического «ребенка», а ясно познаваемым символом: речь идет о божественном, чудесном ребенке, а вовсе не о человеческом – зачатом, рожденном и выращенном при совершенно необычных обстоятельствах» [Юнг 1999: 357].

Между тем, архетип божественного ребенка оформился не в средневековье, а пришел в культуру Средних веков из античной мифологии. А. Ф. Лосев в книге «Античная мифология в ее историческом развитии» отмечает: «как божественный младенец понимался также Плутос, сын Деметры и Иасиона, которые вступили в брак на трижды вспаханном поле. <...> Памятники изобразительного искусства дают его в разных возрастах, начиная от младенца и кончая седовласым старцем. <...> Ребенок с рогом изобилия или ребенок, передаваемый одними богами другим богам или героям на воспитание – этот мотив вообще нередок в архаическом искусстве» [Лосев 1957: 247]. В поздней античности Дионис нередко изображался как младенец: «здесь тоже появился и божественный младенец, и его кормление и воспитание, и его смерть от титанов, и его последующее восстановление» [Там же: 248]. Божественный младенец

Загрей, сын Зевса и Персефоны, понимался как связующее звено между светом и тьмой.

В драме Средних веков «представления о богатстве человеческой души <...> переплетались со сложной иерархией высших, “небесных”, и “низших”, “земных” сил, с фантастической верой в мир чудес в святой христианской религии» [Всеобщая история искусств 1960: 278]. Исследователь средневековой драматургии В. А. Колв отмечает в своей работе: «средневековые люди считали, что история человечества не может быть объяснена исключительно в человеческих терминах, следовательно, в их драме воспроизведение и интерпретация истории не могли ограничивать себя изображением человеческих характеров. Бог Отец должен явиться, Бог Сын должен быть в своем человеческом облике; должны быть ангелы и дьяволы, должна быть и Божья Матерь» [Kolve 1966: 9]. Известно, что к исполнению роли Младенца и вообще к участию в подобных действиях привлекались мальчики из церковных капелл, «певчие участвовали в церковных обрядах, содержавших... отдельные элементы театральности» [Аникст 1965: 240]. В литургических драмах «Stella» и «Officium Pastorum» (VIII–IX вв.) мальчикам-певчим отводились роли и ангелов, которые должны были славить Всевышнего, и пастухов, которые двигались в церкви по направлению к яслям с песнопением. Важно, что пол бога в авраамических религиях по умолчанию определяется как мужской, то есть божественный младенец – это новорожденный мальчик. Традиция изображать маленького героя драмы в мужском облике сохранится и в последующие века (и в целом героев-мальчиков театр и драма знают больше, чем героинь-девочек), когда идея божественного происхождения уже утратит свою значимость, но «даже те люди, которые больше не «верят в Бога» или не участвуют в институциональной структуре патриархальной религии, по-прежнему не могут быть свободны от силы символизма Бога-Отца» [Christ 1989]. Однако в драме XXI в. «День рождения» (Birthday,

2012) британского драматурга Дж. Пенхолла произойдет феминистское переосмысление «канона», и ребенком, «чудесное» рождение которого ожидалось героями-родителями как спасение, окажется девочка.

Приблизительно с X в. второй «по популярности» в литургической драме после рождественского сюжета становится сцена избияния младенцев. Этот библейский сюжет также обладал особой значимостью в средневековой религиозной драме: «фигуры жертв были важнейшими. <...> они являлись основой драмы, поскольку находились в центре религии» [Kolve 1966: 79]. К XII в. литургические драмы образовали целый цикл пьес под названием «Corpus Christi», драмы из которого исполняли в честь религиозных праздников, а детям в этих пьесах, как правило, отводилась функция не активных персонажей, а статичных фигур ангелов, возвещавших о рождении Христа, и невинно убиенных младенцев, гибель которых символически изображалась в церкви: процессия «погибших» мальчиков от руки Ирода обычно поднималась к хору, где их ожидали мальчики-певчие, исполнявшие роли ангелов, призвавших убитых детей к себе.

Постепенно строгость строя литургической драмы размывалась, в ней появлялись бытовые и простонародные элементы, а действие перемещалось из церкви сначала в притвор и церковный двор, затем – на паперть, а оттуда – на городские площади. Ослабление канона литургической драмы дало толчок к расширению жанровой гаммы средневековых пьес (полулитургическая драма, мистерии, моралите, миракли, фарсы) и состава публики, на что обращает внимание исследовательница драмы Средних веков К. Нормингтон: «средневековая городская аудитория была неоднородной в своем составе: мужчины, женщины и дети из различных сословий были постоянными зрителями театрализованных представлений» [Normington 2006: 3]. Известен цикл пьес-мистерий «Chester Plays», подавляющее большинство драм в котором представляли

собой инсценировки убийства Иродом детей, а к исполнению этих мистерий привлекались сотни человек, среди которых были и дети, и подростки.

Говоря о становлении детского персонажа в светской драме, важно отметить фарсы, в которых появлялись дети в качестве действующих лиц. В статье «Средневековый французский фарс» (1981) А. Д. Михайлов отмечает, что фарсы, по одной из научных версий, могли оформиться из мистерий, красочно описывающих земной путь Христа, «они начинались с трогательных сцен поклонения пастухов или волхвов, чтобы, не пропуская ни одного значительного евангельского эпизода, дойти до кульминационного напряжения Голгофы и разрешиться вознесением Иисуса» [Михайлов 1981: 10], но фарсы, в отличие от мистерий, не имеют аналогий с библейскими сюжетами, более того, фарсы и мистерии соперничали, между ними «шла борьба и взаимное переплетение мистического и рационального, фантастического и реального» [Всеобщая история искусств 1960: 278].

Герой-ребенок уже в одном из первых анонимных фарсов («Мальчик и Слепой») предстает активным действующим лицом, напоминающим обычного мальчика-горожанина, и представляет собой образ предельно отклоняющийся от сложившегося в религиозной драме канона, согласно которому дитя – ангелоподобное существо / божественный младенец. Объектом изображения фарса оказывались именно бытовые сцены из жизни горожан, в фарсах «получали первую обрисовку реальные людские типы и характеры» [Всеобщая история искусств 1960: 230]: «семейные дразги и свары совершенно не обязательно подаются в фарсах как столкновение мужа и жены, как соперничество полов за главенство в доме, <...> ссорятся дети с родителями, хозяева со слугами и т.д. И все тщатся посильнее навредить друг другу, половчее обмануть, урвать побольше жизненных благ» [Михайлов 1981: 22–23]. Ребенок во французском фарсе «Мальчик и Слепой», текст которого относят ко второй половине XIII в. (самый ранний

манускрипт датирован 1266 г.) [Davis 2003: 77] корыстолюбив и жаден («Видит небо, / Невыгодно слепцов водить» [Мальчик и Слепой 1981: 37]), он обманывает слепого старика, бьет его палкой, меняет голос и притворяется перед слепцом разными людьми:

«С л е п о й.

Меня ты вводишь в искушенье.

Мне так по нраву твой рассказ,

Что я красоточку сейчас

Без промедленья б распластал

<...>

М а л ь ч и к.

Господь да не спасет в беде

Тебя, босяк, за эти речи.

Спина твоя, бока и плечи

(колотит Слепого)

Поплатятся за них!» [Мальчик и Слепой 1981: 38].

В финале пьесы мальчик и вовсе обкрадывает своего спутника:

«М а л ь ч и к.

Слепца, как малого ребенка,

Не правда ли, провел я тонко?

Где плащ и денежки его?

Все отобрал я у него» [Мальчик и Слепой 1981: 41].

Действия мальчика, на что указывает М. Л. Андреев в книге «Средневековая европейская драма» (1989), отличает «чистое трюкачество: в “Мальчике и Слепом”, как ни в одной из известных нам пьес, чувствуется навык человека, профессионально знакомого со сценой, с ее условиями, тайнами, эффектами» [Андреев 1989: 186]. Пьеса пользовалась большой популярностью, обеспеченную и способностями мимов в сфере исполнения комических сцен, и карнавальностью сюжета фарса, герои которого, как пишет Дж. М. Дэвис в исследовании, посвященном фарсам, «должны

вызывать смех и одновременно производить отталкивающее впечатление» [Davis 2003: 77].

Образ Мальчика в фарсе примечателен, главным образом, тем, что это первый в истории драмы деятельный герой-ребенок, причем наделенный плутовским характером. Тип действующего лица данного фарса можно обозначить как ребенок-плут или ребенок-трикстер. Более того, Мальчик из фарса – ребенок, склонный не только к трюкачеству, обману, ловкачеству, но и к определенной жестокости. Кажется, средневековый мальчик из фарса вполне может претендовать на первообраз жестокого, испорченного подростка, «несносного дитя», образ которого активно эксплуатирует современная европейская драма, в частности, новый британский театр жестокости.

Фигуры Мальчика и Слепого впоследствии неоднократно возникали в средневековой драме, а данный фарсовый сюжет стал одним из самых распространенных среди авторов моралите XV–XVI вв., которые, обращаясь к приему «переодевания» и аллегориям, критиковали церковь в эпоху инквизиции. Например, в «Моралите о болезни Христианства, в тринадцати лицах», созданном в XVI в. М. Маленгром, как пишет И. А. Некрасова, «на сцену выходят Слепой и его слуга, нищие, которые просят милостыню, однако занятая недолжными мыслями героиня Христианство не замечает их истинной нужды. Так М. Маленгр разворачивает в нужную ему сторону один из древнейших фарсовых сценариев – о мальчике и слепом. Эти два персонажа появляются по ходу действия еще несколько раз, иллюстрируя на своем примере праведный и неправедный подход к благотворительности» [Некрасова 2013: 1092]. В период позднего средневековья (XIV–XVI вв.) пьесы-моралите «играли и первые профессиональные актерские труппы, играли придворные-любители, особенную популярность жанр сохранял на школьной сцене» [Там же: 1088]. Дети были, наряду с женщинами, главными

зрителями моралите, поскольку и пьесы, основанные на библейских сюжетах, и их постановки отличались дидактичностью, назидательностью, нередко они, подобно литургическим драмам (*Corpus Christy*) и мистериям (*Chester Plays*), объединялись в тематические циклы, представлявшие собой «инструкции ко многим аспектам средневековой культуры» [Normington 2006: 19]. Дети фигурировали и в качестве драматических героев моралите, более того, для исполнения детских ролей стали создаваться целые детские труппы для закрытых театров, а юные актеры отбирались из хоровых капелл. Труппы актеров-мальчиков были популярны по двум причинам: во-первых, репертуар, в который входили спектакли с участием детей, был интересен, спектакли, как справедливо заметил А. А. Аникст, «были свободны от элементов площадного зрелища, неизбежных в труппах взрослых актеров, игравших в общедоступных театрах» [Аникст 1965: 240], во-вторых, исполнение отличалось высоким уровнем профессионализма, мальчики, получившие образование в певческой капелле, были действительно художественно одаренными детьми.

Подобно тому, как появление детей в качестве персонажей античных трагедий и комедий связано с культурным и социально-политическим кризисом, вследствие чего статус детей повысился, обращение к образу ребенка в драме средневековья явилось знаком крупных перемен в духовной и культурной жизни общества – утверждения христианской религии и театрализации литургии, из которой впоследствии оформились литургическая драма, после ослабления канона которой возникли моралите и другие жанры. В эпоху Античности и в Средние века оформилось четыре типа героев-детей, которые впоследствии будут варьироваться и трансформироваться в драме более поздних эпох. В античной драме появляются герои дети-жертвы и дети-подкидыши, а в драме Средних веков – божественный младенец и ребенок-плут.

### 1.3. Эволюция детских типов в драме Нового времени

Распространение детских трупп в Англии и появление драматических произведений, авторы которых создавали детские роли специально для маленьких актеров, произошло в театре эпохи Возрождения, когда детские труппы уже были довольно широко известны, соперничали между собой и даже составляли конкуренцию взрослым актерам, мальчишки-актеры образовывали не только детские труппы, но и входили во взрослые актерские составы, «где они исполняли женские роли. <...> Время обучения лимитировалось тем, что хрупкое сложение и, главное, тонкий голос сохраняются не дольше чем до пятнадцати лет» [Аникст 1965: 247–248].

Большинство пьес, в которых представлены дети, не сохранилось до XXI века, хотя и известно, что к формированию репертуара для детских трупп были причастны такие драматурги, как Дж. Уэбстер (Webster, John 1578–1634), Т. Деккер (Dekker, Thomas 1572–1632), Дж. Марстон (Marston, John 1576–1634), Дж. Чэпмен (Chapman, George 1559–1634) и, в особенности, У. Шекспир (Shakespeare, William 1564–1616). В драме эпохи Возрождения образ страдающего ребенка, завершающего свою жизнь трагически, продолжает трансформироваться и становиться все более объемным и зримым, дитя все реже и реже символизирует божественного первенца, как это происходило в драме средневековья. О расширении палитры типов детских персонажей и их функций позволяет судить, в первую очередь, драматургия У. Шекспира. Как верно отмечает М. Парти в книге «Детство в пьесах Шекспира» (Childhood in Shakespeare's Plays, 2006), «из примерно тысячи персонажей, созданных Шекспиром, всего около тридцати детей, и только тринадцать из них имеют довольно значительную роль. <...> Хотя количество характерных персонажей Шекспира не может показаться большим, само по себе оно необычайно по сравнению с работой драматургов пост-Ренессанса, написанных для взрослой аудитории» [Partee 2006: 7]. Более того, трагедию

«Ромео и Джульетта» (1595) нередко называют не просто первой драмой о влюбленных подростках, но вообще первым литературным опытом создания произведения о юности. В. А. Луков в статье о молодых героях в литературе справедливо подмечает революционный характер этой пьесы, заключающийся в изображении бурных подростковых переживаний: «трагедия заключалась в молодости героев, их специфической юношеской реакции на события, горячности, неумении и неспособности поступать рассудительно, по-взрослому. Шекспир с изумительной глубиной раскрывает психологию юности, импульсивность решений, категоричность взглядов. Он показывает, что молодые люди в своем поведении, образе мыслей и жизни принципиально отличаются от людей старшего поколения» [Луков 2005: 143].

В пьесах У. Шекспира дети фигурируют или упоминаются взрослыми персонажами не только в трагедии «Ромео и Джульетта», но и в хрониках («Ричард III», 1591; «Генрих IV», 1598; «Генрих VI» 1591), и в других трагедиях («Трагедия о Кориолане», 1605–1608; в «Гамлете» (1600–1601) героями упоминается детская труппа), и в трагикомедии «Зимняя сказка» (1611). В книге «Детство в пьесах Шекспира» М. Парти отмечает, что «Шекспир обычно представляет детей в обществе взрослых, увлеченных своими проблемами. Шекспировские персонажи оценивают детей в соответствии с их значимостью для взрослых, а не за собственные внутренние достоинства молодых людей» [Partee 2006: 10]. Функции драматического героя-ребенка в пьесах различных жанров отличны друг от друга. В хрониках и трагедиях У. Шекспир воссоздает исторически достоверные картины детства действующих лиц. Маленькие персонажи, как правило, оказываются вовлеченными в интриги взрослых героев, «существование детей исполнено неопределенностью и опасностями» [Konesko 2013: 67]. Если трагические персонажи-дети – это, как правило, мученики и страдальцы, то маленькие действующие лица

трагикомедии, вписанные в пасторальный контекст, призваны вызывать умиление у взрослых своей детскостью и озорством, доставлять «удовольствие и удовлетворение родителю» [Там же: 67], а детская смерть оказывается для взрослого окружения суровой расплатой за их жестокость и вероломность. Так, в «Зимней сказке» У. Шекспира «смерть ребенка оказывается наказанием для героя за его бесчеловечные действия по отношению к его семье» [Konesko 2013: 94].

В диссертации П. М. Конеско «Представляя детство: социальная, историческая и театральная значимость ребенка на сцене» (2013) исследователь выделяет два типа детских персонажей в драме У. Шекспира – «ребенок страдающий» и «ребенок играющий», первый тип представлен в трагедиях и хрониках, второй – в трагикомедиях. В книге «Шекспир: Основные начала драматургии» (1971) Л. Е. Пинский выделяет и другую особенность детей как действующих лиц: дети в пьесах Шекспира нередко мудрее своих родителей, «ситуация, в которой дети наставляют родителей словом или примером, нередка у Шекспира, особенно в трагедиях. <...> Дети у Шекспира старше родителей – человеку столько лет, сколько его веку, за ним весь опыт исторического прошлого» [Пинский 1971: 337]. Схожую мысль высказывает в статье «Молодой герой в литературе» (2005) и В. А. Луков, приводя в пример развязку конфликта трагедии «Ромео и Джульетта»: «финал трагедии – примирение родителей над телами детей – подчеркивает, что юные могут быть мудрее стариков и что молодое поколение может оказывать реальное влияние на ход истории» [Луков 2005: 143]. У. Шекспир был одним из первых драматургов, кто задумался о том, что мир детства вполне вероятно отличен от мира взрослого человека, появление в его пьесах ряда детских образов стало отражением начальных процессов формирования нового взгляда общества на детство и детей.

В Англии Реставрация помешала «естественному» развитию драмы, в XVII в. новые направления в драме формируются уже во Франции. К образам детей обращался и французский драматург-классицист П. Корнель (Corneille, Pierre 1606–1684). В работе «Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости» драматург, говоря об особенностях конфликта и трагедийном персонаже, упомянул и роль детей как драматических героев трагедии. В пьесах П. Корнеля «Родогуна» (Rodogune, 1644) и «Иракий» (Héraclius, 1647) феномен детства драматургом трактуется не только как временной отрезок жизни человека, но и как положение героя в системе семейных отношений. Юные братья-близнецы, герои трагедии «Родогуна», оказываются вовлеченными в соперничество за престол своей матерью Клеопатрой, убивающей сына и мужа в борьбе за власть и пытающейся отравить второго сына из ревности к царевне Родогуне. Драматург предполагал, что введение в трагедию героев-детей должно эмоционально воздействовать на зрителей, если их чувства и действия хотя бы отдаленно схожи с жестокостью героини пьесы: «хотя они и неспособны на поступки столь черные и противоестественные, как злодеяния упомянутой сирийской царицы, они все же слегка ее напоминают в принципах поведения. И зрелище справедливо понесенного ею наказания может заставить бояться не подобного же несчастья, но возмездия, соответствующего вине на которую они способны» [Корнель 1984]. Младшее поколение героев трагедий «Иракий» (в результате подмены дети вырастают в чужой семье врага под чужими именами), «Медее» (Médée, 1635) (дети гибнут из-за частных, эгоистических интересов своих родителей) и «Родогуна» оказываются жертвами «жестокой и противоестественной вражды близких родственников» [История зарубежной литературы XVII века 1987: 27]. В этих трагедиях П. Корнелю, благодаря детям-действующим лицам, задействованным в

семейных в конфликтах, удастся высветить современные нравственные проблемы общества, взрослые «герои Корнеля по-прежнему сохраняют силу воли и «величие души» (как писал о них он сам), но эта воля и величие служат уже не общему благу, не высокой нравственной идее, а честолюбивым устремлениям, жажде власти, мести, нередко оборачиваются аморализмом» [Там же: 68]. Вместе с тем, в классицистической драме XVII в. с детством и молодостью связываются идеи добра и красоты, а старость выступает воплощением пороков. «Воспитательная» линия драмы XVII в. развивалась особенно интенсивно в связи с тем, что театр в это время взял на себя функцию «института морали» [Fischer-Lichte 2002: 146].

Авторы европейской драмы эпохи Просвещения закономерно фокусируются на педагогической, воспитательной составляющей пьес. Но драматурги этой эпохи обращают внимание уже на далекие от идеала поведение и характер ребенка, его невежество и непочтительное отношение к родителям, а «взросление, которое раньше воспринималось как процесс формирования личности, теперь воспринимается как время ее распада» [Димке 2013: 79], – отмечает Д. Димке в статье «Ребенок-ангел VS ребенок-герой: некоторые замечания по антропологии педагогики» (2013). Новый взгляд на драматических героев-детей нашел свое воплощение в классицистических обработках шекспировских пьес, созданных английским драматургом Н. Тейтом (Tate, Nahum 1652–1715), который «переписал» в 1681 г. трагедию У. Шекспира «Король Лир» в морализаторском духе, согласно классицистическому канону, заостряя отрицательные и положительные черты в характерах героев. Н. Тейт «перечеркивает гуманистический пафос трагедии Шекспира, главный акцент перенося на тему неблагодарности детей к родителям. <...> Смысл моралистической трактовки Тейтом шекспировского гуманизма ясен: драматург предписывает почтительное отношение детей к родителям» [Поляков 2005].

К образу ребенка обращался и Ф. Шиллер (Schiller, Johann Christoph Friedrich 1759–1805). В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794–1795) Ф. Шиллером сформулировано, какой смысл он вкладывает в детские образы: «ребенок олицетворяет для нас идеал, но не осуществленный, а тот, от которого мы отказались; и нас трогает отнюдь не представление о недостаточности и ограниченности, а совсем напротив – представление о чистой и свободной силе, о целостности, бесконечности. И вот почему для человека, одаренного просвещенностью и восприимчивостью, ребенок всегда будет священным объектом» [Шиллер 2007: 7–8]. В пьесе «Вильгельм Телль» (Wilhelm Tell, 1804) герой-мальчик занимает далеко не центральное положение в системе образов, однако выстрел Телля в яблоко, расположенное на голове его сына Вальтера, оказывается самой будоражающей сознание зрителя и читателя сценой и одной из первых сцен в истории драмы и театра, открыто демонстрирующей подвержение героя-ребенка физической опасности:

«В а л ь т е р Т е л ь

Привязывать? Меня? Я не хочу!

Я, как ягненок, тихо, чуть дыша,

Стоять там буду. Если же меня

Привяжете, я стану отбиваться.

Р у д о л ь ф Г а р р а с

Дай, мальчик, завязать себе глаза!

В а л ь т е р Т е л ь

Глаза? Ну нет! Неужто испугаюсь

Стрелы отца, что полетит в меня?..

Я буду ждать и глазом не моргну.

Узнает он, какой стрелок отец!

Не верит изверг, погубить нас хочет...

На зло ему стреляй и попади!

*(Идет к липе.)*

*Ему на голову кладут яблоко» [Шиллер 1956: 361].*

Однако говорить о натуралистичности этого момента в драме еще не приходится: «Шиллер ставит страшный эпизод на самой сцене, но задвигает его, так сказать, за кулисы нашего внимания, – духовные кулисы заменяют ему прежние материальные. Мы сознаем этот эпизод – без той яркости, которую придал бы в такую минуту нашему сознанию драматург, более Шиллера склонный к натурализму» [Берковский 2002: 438]:

«Ш т а у ф ф а х е р

(кричит)

Яблоко упало!

*Пока всеобщее внимание было привлечено к ландфохту и*

*Руденцу, между которыми стояла Берта, Телль пустил стрелу.*

Р ё с с е л ь м а н

А мальчик жив!

Г о л о с а

Телль в яблоко попал!

*Вальтер Фюрст, слабея, готов упасть, но Берта его поддерживает.*

Г е с л е р

(пораженный)

Как, он стрелял? Неужто? Вот безумец!

Б е р т а

Ребенок жив!» [Шиллер 1956: 365].

Как уже было сказано в предыдущем параграфе, пришедшая на смену Просвещению, эпоха романтизма связана с появлением драм-сказок и первых драматических произведений, ориентированных на детей. В пьесах, например, Л. Тика образы детей представлены как отклоняющиеся от доминирующей концепции героя-ребенка, реализованной в прозе и поэзии романтиков. Драматурги-романтики были одними из первых литераторов, кто осознал, что ребенок и его внутренний мир организован сложнее, чем было принято считать в XVIII в.

Европейские драматурги первой половины XIX в. не видели ребенка в качестве главного героя, поскольку и социальный статус ребенка был в начале XIX века еще не высок, и движениями души ребенка, психическими мотивировками его поступков еще не интересовались литераторы. Маленькие действующие лица принимали участие в массовых сценах и присутствовали в качестве второстепенных персонажей в пьесах Г. Бюхнера (Büchner, Georg 1813–1837) «Смерть Дантона» (Dantons Tod, dramatische Bilder aus der Schreckenzeit, 1835) и «Войцек» (Woyzeck, 1837). Ф. Геббель (Hebbel Friedrich, 1813–1863) в мещанской трагедии «Мария Магдалина» (Maria Magdalena, 1844) отводит ребенку лишь две короткие реплики и не наделяет персонажа-ребенка особой значимостью. В его же пьесе «Юдифь» (Judith, 1841), посвященной теме эмансипации женщин, дети появляются на сцене, однако слов они лишены: их плач комментируют взрослые персонажи, а сами дети не обладают самостоятельностью, находясь словно «приложением», «дополнением» к героине-женщине («женщина с ребенком»), однако вероятность рождения у главной героини Юдифи сына от ее врага Олоферна заставляет воспринимать еще не рожденного ребенка в качестве серьезной угрозы, толкающей ее на радикальные высказывания и поступки, в которых Юдифь предстает женщиной, пережившей насилие и оскорбление. В работе «Теория драмы на Западе во второй половине XIX века» А. А. Аникст приводит комментарий самого драматурга относительно трагического восприятия Юдифью ее потенциального материнства: «ей [Юдифи] приходит в голову спасительная мысль: если ее деяние направлялось волей господней, то он защитит ее от последствий и не даст ей родить ребенка; если же она родит, то ей должно будет умереть – чтобы не ввергать сына в соблазн матереубийства, – и смерть она должна будет принять от народа своего, потому что пожертвовала собой для него» [Аникст 1988: 60].

Разработка темы детства и эволюция героя-ребенка в контексте проблемы эмансипации женщин начинает свое развитие в реалистической драме второй половины XIX в. и заявлена в творчестве норвежского драматурга Г. Ибсена (Ibsen, Henrik Johan 1828–1906). В драмах «Кукольный дом» (*Et Dukkehjem*, 1879), «Строитель Сольнес» (*Bygmester Solness*, 1892) и «Маленький Эйолф» (*Lille Eyolf*, 1894) дети играют второстепенные роли и выполняют скорее фоновые функции: зритель спектакля видит детей сцене, наблюдает их взаимодействие со взрослыми героями, однако как драматические персонажи дети лишены уникального слова в драме и представлены не как личности (возможно поэтому на их долю выпадает одна-две или вовсе ни одной персонифицированной реплики), а эксплуатируются драматургом и взрослыми персонажами драмы в качестве «ограничителей» свободы и источников духовного угнетения взрослых героев. Тем не менее, ребенка в драмах Ибсена не следует рассматривать как виновника бед взрослых, детские персонажи с их трагическими судьбами и в «Кукольном доме», и «Строителе Сольнесе», и в «Маленьком Эйолфе» своим немым, а порой и незримым присутствием маркируют, обнажают социальные проблемы, конфликты и дисгармонию взрослого мира, с помощью детских образов осуществляется критика уклада общества. В XX в. ибсеновский сюжет вновь предстанет значительно трансформированным в пьесах Э. Б. Ольсена (Olsen, Ernst Bruun 1923–2011) «Куда ушла Нора?» (*Hvor gik Nora hen da hun gik ud?*, 1967) Э. Елинек (Jelinek, Elfriede 1946) «Что случилось после того, как Нора ушла от мужа» (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, 1980), где коллизия пьесы «Кукольный дом» проанализирована с позиции радикального феминизма, однако драматурги XX в., как и Ибсен, не позволяют реализовать драматический потенциал героям-детям, фокусируясь на героине и вопросе женской самореализации.

Одновременно с развитием реалистической линии драматургии, в рамках которой художники обращаются к детским образам, на рубеже веков формируется символистский подход к детству, вновь становится актуальной традиция драматической сказки, проявившая себя в творчестве М. Метерлинка (Maeterlinck, Maurice 1862–1949). Символистскую трактовку драматический персонаж-ребенок получает в пьесах «Слепые» (Les Aveugles, 1890), «Семь принцесс» (Les Sept princesses, 1891), «Пелеас и Мелисанда» (Pelléas et Mélisande, 1892), «Там внутри» (Intérieur, 1894), «Сестра Беатриса» (Sœur Béatrice, 1900), «Синяя птица» (L'Oiseau bleu, 1908): «дитя у Метерлинка – образ всего человечества, с его неведением и беззащитностью», как пишет Б. И. Зингерман [Зингерман 1979: 202].

В пьесах Метерлинка дети – это действующие лица, знающие больше и чувствующие острее любого взрослого, чрезвычайно восприимчивые к миру во всех его проявлениях. И отчаянно кричащий ребенок в финале «Слепых», и плачущие мальчик с девочкой в «Пелеасе и Мелисанде», предвещающие своими слезами трагическую развязку, и погибшие дети главной героини пьесы «Сестра Беатриса» являются воплощением «безвинного и беспомощного страдания» [Там же: 203], тогда как мирно спящий младенец в момент, когда его семью потрясла трагическая весть в пьесе «Там, внутри», Тильтиль и Митиль из «Синей птицы», попавшие в страну «еще не родившихся Детей» – «символ чистых надежд, обращенных в будущее, к счастливым, еще не родившимся поколениям» [Зингерман 1979: 203]. Примечательно, что особой чуткостью человек, согласно законам творческой вселенной М. Метерлинка, обладать может лишь в детстве, драматург демонстрирует, как верно подмечает П. М. Конеско, «беспрецедентную способность чувствовать за пределами понимания взрослых» [Konesko 2013: 102], однако дети утрачивают свой экзистенциальный слух, как только «вступают в процесс

социализации» [Там же: 102]. Дети в драмах Метерлинка предстают персонажами статичными и редкие случаи нарушения статики – не показатель эволюции и усложнения психологии ребенка, а, как правило, символический акт (так, плач детей во многих пьесах Метерлинка – символ приближающейся смерти). Ребенок в символистской драме выполняет функцию камертона, резонатора, чутко реагирующего на перемены в укладе всего мироздания.

Над образом ребенка в драме работает и Ф. Ведекинд (Wedekind, Benjamin Franklin 1864–1918), предложивший новый тип ребенка-действующего лица: в его драмах происходит тотальное разрушение образа, сконструированного еще романтиками «и служившего отличным инструментом для выражения их идей» [Ненилин 2006: 20]. Ф. Ведекинд, как предшественник экспрессионизма, оказался одним из первых драматургов, кто обратил свой взор на психику подрастающей личности, погружается в мрачные глубины детских и подростковых влечений и страхов, наличие которых писатели, поэты и драматурги долгое время отказывались замечать, признавать и делать объектом художественной рефлексии. Кардинальные перемены во взгляде на ребенка связаны с развитием медицинских наук, сфокусированных на детях. По словам Ф. Арьеса, науки конца XIX – начала XX вв., «такие, как психоанализ, педиатрия, психология, ориентированы на проблемы детства» [Арьес 1999: 408], вследствие чего создается впечатление, что «мир просто помешан на физиологических, моральных и сексуальных проблемах детей» [Там же: 408]. И все же на рубеже веков еще были сильны представления о детях, согласно которым физиологические проявления свидетельствуют об «испорченности» ребенка, а детские психические проблемы должны оставаться в зоне табу. Новый тип героя-ребенка, который можно условно обозначить, как «испорченный» или «деструктивный» ребенок в пьесах «Дети и дураки» (Kinder und Narren, 1890) и, особенно, в ставшей культовой

драме «Пробуждение весны» (Frühlings Erwachen, 1891), явился воплощением критического настроения Ф. Ведекинда, выступавшего против морали, враждебной естественному психическому и физическому развитию человека. Ведекинд обозначил жанр «Пробуждения весны» как «детскую трагедию».

Все маленькие герои в пьесе завершают свой путь трагически, а взрослые действующие лица оказываются, как отмечает Г. Н. Айзенберг, «в лучшем случае глупцами и невежественными скоморохами, а в худшем – самодовольными преступниками-лицемерами» [Izenberg 2000: 47], виновными в «детских трагедиях». Погибшие «испорченные» дети в пьесе «Пробуждение весны» символизируют собой «крах веры в буржуазную респектабельность» [Там же: 47], «старшее поколение в лице родителей и учителей в силу заложенных в них убеждений не помогает своим детям пережить сложный период их жизни, пытается всеми силами продемонстрировать правоту консервативной морали. Тотальность трагедии юношества подчеркивает фрагментарная, разрозненная структура пьесы» [Давыдова 2016]. Однако назвать маленьких героев пьесы «Пробуждение весны» невинными страдальцами было бы не совсем справедливо, пьеса Ведекинда стала одной из первых в истории драмы работой о детях, где анализируется склонность ребенка к мазохизму, деструктивным поступкам и мыслям, насилию. Е. Н. Шевченко и А. Р. Лисенко пишут, что для юных действующих лиц драмы Ведекинда «агрессия и боль – это единственные доступные им способы интимной коммуникации» [Шевченко, Лисенко 2013: 291], данной пьесой Ведекинд заложил традицию изображения ребенка в драме не только как жертву взрослых, но и как источник жестокости.

Ф. Ведекинд был не единственным (хотя и первым) драматургом рубежа веков, кто обратился к теневым сторонам жизни ребенка и полностью отказался от образа невинного дитя. Дети-драматические

персонажи, которых можно условно обозначить как «испорченные» и «деструктивные», присутствуют и в пьесах А. Броннена (Bronnen, Arnolt 1895–1959), В. Газенклевера (Hasenclever, Walter 1890–1940), А. Стриндберга (Strindberg, Johan August 1849–1912). Примечателен в данном случае и образ царицы-ребенка Клеопатры из пьесы Б. Шоу (Shaw, George Bernard 1856–1950) «Цезарь и Клеопатра» (Caesar and Cleopatra, 1898), сочетающий в себе черты маленькой капризной девочки и чувственной, коварной, надменной женщины, способной на жестокость. В работах вышеназванных авторов персонажи-дети и их конфликты с родителями, сверстниками и окружающей действительностью разрешаются, как правило, в рамках фрейдизма.

В XX в. реалистическая традиция в изображении драматических героев-детей находит свое продолжение в творчестве драматургов и Европы, и Соединенных Штатов Америки. Начало нового века традиционно воспринимается как переломный момент, порождающий ряд общественных конфликтов, и доминантой драмы первой половины XX в. становится острый социальный критицизм. Обращение к образу ребенка в драме данного периода происходит, как правило, с целью высветить проблемы в устройстве социума через столкновение ожиданий, которые испытывает читатель по отношению к герою-ребенку, с художественной реальностью, в которой уже нет места образу «идеального ребенка». К началу XX в. образ ребенка плотно «обрастает» культурным, мифологическим, архетипическим контекстом и появление ребенка на сцене становится само по себе символически нагруженным событием. Нередко особая значимость детского образа оказывается не связана со степенью присутствия и выраженностью в тексте ребенка, сама идея ребенка оказывается ценнее, нежели персонаж-ребенок и его драматическое высказывание о себе и мире, «дитя может быть само этим посланием – порой показательным, часто эффектным, даже когда (чаще всего) не представлено на самом

деле» [Ditsky 1984: 4]. Вместе с тем все чаще детские персонажи оказываются и главными действующими лицами в драме XX в., поскольку взрослым миром окончательно утверждено право детей на свой уникальный голос, «это больше не те существа, одновременно странные и незначимые для взрослого универсума – дети означают, они стали означающими – не посредством некоторого “освобождения” их слова, но потому что взрослый разум обрел более тонкие средства для того, чтобы предотвращать угрозу их молчания» [Бодрийяр 2013: 176]. Европейские и американские драматурги первой половины XX в. при моделировании драматического героя-ребенка опирались и на тенденции изображения детей в литературе XIX в., когда была популярна, с одной стороны, «романтическая идея о непосредственном, интуитивном познании ребенком мира» [Ненилин 2006: 24], а с другой же стороны, утверждалась традиция «использования образа ребенка для острой критики общества» [Там же: 35].

Не случайно в 1921 г. в свет пьеса Л. Пиранделло (Pirandello, Luigi 1867–1936) «Шестеро персонажей в поисках автора» (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), герои которой забыли, утратили свои характеры и стали лишь масками, на протяжении всей пьесы пытающимися вспомнить себя и свое прошлое. Зыбкость своей сущности остро ощущает и герой-подросток, а персонажи Мальчик и Девочка вообще лишены голоса, поэтому вполне закономерно, что в финале пьесы один из детей совершает самоубийство, окончательно отрицающее возможность обретения героем его идентичности. В целом же мотивы убийства и гибели ребенка, как и образ ребенка-жертвы, становятся магистральными в драме XX в., во множестве драматических произведений детская смерть и детские страдания подвергаются художественной рефлексии. В европейской драме XX в. образ погибшего ребенка возникает впервые в пьесе Л. Пиранделло, затем появляется в радиодраме С. Беккета (Beckett, Samuel Barclay 1906–1989)

«Все, что падает» (All that Fall, 1957) и драме Э. Бонда (Bond, Edward 1934) «Спасенные» (Saved, 1965).

В американской драме тема детской смерти и образ убитого / мертвого ребенка осваивается Ю. О'Нилом (O'Neill, Eugene Gladstone 1888–1953) в пьесах «Аборт» (Abortion, 1914), «Любовь под вязами» (Desire Under the Elms, 1925), «Странная интерлюдия» (Strange Interlude, 1928), Э. Алби (Albee, Edward 1928–2016) «Американская мечта» (The American Dream, 1960), «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolfe?, 1961–1962), С. Шеппардом (Shepard, Sam 1943–2017) «Похороненный ребенок» (Buried Child, 1978). Пьеса О'Нила «Аборт» становится одной из первых, где через детский образ осуществляется критика классового неравенства: несостоявшееся рождение ребенка в семье «становится предвестником гибели родителей как пары» [Hays 1990: 435], которую образуют мужчина и женщина из разных социальных классов, знаком и «противостояния секса и любви» [Там же: 436], и силы стереотипов и «аргументов, согласно которым не было принято заключать браки с представителями низших классов» [Там же: 436]. Критика расизма и классицизма осуществлена и в следующей пьесе О'Нила. Сцена совместной игры темнокожих и светлокожих детей, открывающая драму «Крылья даны всем детям человеческим» (All God's Chillun Got Wings, 1924), воплотила в себе идею идеальных человеческих отношений, так как ребенок еще не знаком со способами маргинализации людей с помощью оскорбления расовой принадлежности, а детское восприятие реальности не замутнено стереотипами и не искажено навязанными социумом представлениями о норме. Однако если в драме О'Нила игра детей из конфликтующих между собой слоев социума выступает прообразом всеобщего людского объединения и примирения, которое должно быть достигнуто в гражданском обществе, то в пьесе С. Кингсли (Kingsley, Sidney 1906–1995) «Тупик» (Dead End, 1936) ссора двух мальчиков, один из которых

воспитывается в богатой, а другой – в нищей семье, становится символом острого социального антагонизма. На это указывает А. С. Ромм в книге «Американская драматургия первой половины XX века» (1978): «их столкновение вызывает на поверхность ту клокочущую стихию классовой ненависти, которая является подпочвой американской жизни» [Ромм 1978: 62].

Вместе с тем драма XX века, фокусируясь на остросовременных социальных проблемах, не отрекается от накопленных веками архетипических сюжетов и образов, нередко совершая жест оглядки на драматургию предыдущих эпох, актуализируя античные мифы. В качестве интерпретации трагедии Еврипида «Медея» и мифа о Федре можно рассматривать пьесу «Любовь под вязами» (1925) Ю. О’Нила, герои которой повторяют судьбы Медеи и Федры: «лесная мужицкая эпопея приобретает величественные очертания мифа. <...> В американской фермерше возрождаются античные героини. <...> Социальные антагонизмы проникли в самое сердце природы, и ее глубочайшие инстинктивные первоначала пошли войной друг на друга. Отцы и дети становятся врагами, а любовь и материнское чувство – взаимоисключающими друг друга устремлениями. Апогей противоестественности – детоубийство рождается из высокого порыва самопожертвованной любви» [Там же: 115], оказывается символическим актом «принесения в жертву будущего поколения попытке обеспечить существование настоящего с Эбином» [Hays 1990: 437].

Детский персонаж появляется и в драме «Детский час» (The Children’s Hour, 1936) Л. Хеллман (Hellman, Lillian 1905–1984). Образ ребенка Мэри Тилфорд сочетает в себе представление об изначальной испорченности ребенка, в основе которого лежит постулат первородного греха, и идею невинности, способности к особому инобытийному слуху, свойственному исключительно детям. Мэри не только порочное дитя-палач, загубившее

несколько жизней, но и ребенок-провидец, разглядевший скрытое от всех взрослых героев. Чутье маленькой героини пьесы Хеллман сродни чуткости детей из пьес Метерлинка, однако в условиях прагматичного XX века обостренная детская интуиция оказывается лишенной сказочно-волшебной интерпретации, и представляется как проявление детской испорченности. Драма «Детский час» становится и одной из первых пьес, где с помощью детского образа осуществляется критика патриархального уклада общества, для которого было свойственно воспринимать ребенка в качестве «приложения» к женщине в той же степени, в какой было принято оценивать женщину исключительно в контексте ее репродуктивных возможностей, в диаде «мать – дитя». Разумеется, обличение системы детско-родительских отношений связано с развитием в обществе феминистского движения. С 1950-х гг. вопросы, касающиеся гендерной социализации и проблемных взаимоотношений старшего поколения с младшим, получают освещение и в американской драме, например, в пьесе Теннесси Уильямса (Williams, Tennessee 1911–1983) «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof, 1955), и в британской драме, как в творчестве Дж. Б. Пристли (Priestley, John Boynton 1894–1984) «День матери» (Mother's Day, 1953), так и в пьесах «сердитых молодых людей», авторы которой интересовались молодежными и детскими проблемами, выводили на сцену юное поколение – детей, подростков и молодежь.

В стороне от мейнстрима в плане изображения ребенка оказался С. Беккет (Beckett, Samuel Barclay 1906–1989). Символика и семантика детских образов в пьесах «В ожидании Годо» (Waiting for Godot, 1949) и «Все, что падает» (All That Fall, 1956) крайне редко попадают в поле зрения ученых-филологов и театроведов. Появление мальчика, посланного самим Годо, в «В ожидании Годо», по мнению ученого Т. Брауна, «внезапное и таинственное» [Brown 1986: 57], создает натянутую и загадочную атмосферу, провоцирует Владимира интересоваться, чей он ребенок,

счастлив ли он, почему Годо бьет его брата-пастуха, а невинная простота и кротость ребенка вызывает у читателей / зрителей вопрос: «что есть в детском сознании такого, что позволяет ребенку быть столь смиренным в этом мире, так безмятежно реагировать на эти вопросы?» [Там же: 58]. Фигура ребенка в пьесе «В ожидании Годо», трактуется и как воплощение недосыгаемости Годо для Владимира и Эстрагона (мальчик является из ниоткуда, исчезает в никуда, не узнает героев при новой встрече и утверждает, что впервые передает им послание Годо), и в религиозном ключе: «параллель с Каином и Авелем очевидна: не существует рационального объяснения, почему на одного нисходит Божья милость, а на другого нет. Во всяком случае, Годо бьет пастуха овец и ласков с пастухом коз, поступая иначе, чем сын Божий в день Страшного суда. <...> Но если милость Годо случайна, то его приход может означать и спасение, и осуждение на вечные муки» [Эсслин 2010: 57]. Т. Браун, говоря о пьесе «Все, что падает», отмечает, что «художественная вселенная Беккета поразительно бездетное место» [Brown 1986: 64], хотя герои-дети, как внесценические, так и принимающие участие в действии персонажи, в данной пьесе крайне важны; все диалоги героев выстраиваются вокруг проблемы бездетности, ненависти взрослых к детям и детской смерти. Гибель детей в драме становится призмой, сквозь которую исследуется связь неприязни к детям Дэна Руни с его виной (прямой или косвенной) в гибели двух детей – маленькой дочери Мэдди и младенца, выпавшего из вагона поезда, в котором находился Дэн: «сбросил ли Дэн Руни ребенка? Поборол ли он желание убивать детей? Его ли ненависть к детям отняла у Мэдди дочь? <...> Разделяет ли Дэн смысл 145-го псалма “Господь поддерживает всех падающих”? Спасен ли погибший ребенок от треволнений жизни и старости, так поддержанный Богом?» [Эсслин 2010: 80]. Между тем, фигура ребенка и ее функции в

драмах Беккета так и остается неразгаданной тайной и для ученых, и для читателей, и даже для самих героев пьес.

Ребенок в пьесах конца XX и начала XXI вв. предстает как герой сложный и многомерный. А. Г. Ненилин в своей кандидатской диссертации пишет следующее о герое-ребенке современной литературы: «широкий диапазон характеристик, обуславливаемый иррациональным элементом детской сущности, вызывает эффект высокой степени реалистичности образа» [Ненилин 2006: 45]. Драматурги рубежа второго и третьего тысячелетий подвергают рефлексии и тщательному анализу противоречивое поведение ребенка по отношению ко взрослому миру, который, и в свою очередь, предъявляет детскому миру амбивалентные требования: «ребенок противостоит во всех отношениях, и на противоречивое требование он тоже отвечает двойной стратегией. Требованию быть объектом, он противопоставляет все практики непослушания, бунта, эмансипации, в общем, полное притязание субъекта. Требованию быть субъектом, он противопоставляет все так же упрямо и эффективно оппозицию объекта, то есть, в точности наоборот: инфантилизм, гиперконформизм, тотальную зависимость, пассивность, идиотизм» [Бодрийяр 2013: 117].

В драме XXI века усложняется спектр детских типов, в пьесах немецких, шведских, британских авторов появляются герои-дети нового типа – «цифровые» [Konesko 2013: 130] дети и дети-«симулякры», получившие свои наименования в соответствии с тем, что типы оформились в условиях культуры постмодерна и глобальной компьютеризации, для которой характерны победа симулякра, визуального образа над подлинником, клиповое мышление и высокий уровень значимости подключенности к виртуальной реальности. Героям, которых можно обозначить как «цифровые дети» и «дети-симулякры», свойственна не просто редуцированность характера, а сомнение в собственной подлинности и реальности. Герои такого типа, представленные в современных пьесах,

представляют собой не уникальные драматические характеры, а медийные или виртуальные конструкты, их отличает особая «киноморфность» и «книгоморфность», персонажи не имеют собственного внутреннего содержания, а существуют внутри какого-либо ранее созданного литературного, медийного или кинематографического пространства и копируют обитателей уже сконструированной художественной реальности.

В соответствии с тем, как менялось на протяжении исторического процесса отношение взрослого к ребенку и его месту в системе социальных отношений, эволюционировало и восприятие драматургов ребенка как героя пьесы. Обширный список пьес, затрагивающих тему детства, созданных множеством драматургов от Античности до современности, позволяет говорить о постепенном утверждении ребенка в качестве полноценного действующего лица драматического произведения, обладающего широкой гаммой типов с присущими каждому типу функциями и конституирующими признаками. Таким образом, со времен Античности до нашего времени оформился следующий ряд типов и их вариаций, которые появились на более поздних этапах развития драмы и театра:

- «ребенок-жертва» (субституты – «невинно убиенный ребенок», «страдающий ребенок», «ребенок-кровавая жертва взрослых»);
- «ребенок-подкидыш» (субституты – «покинутый ребенок», «ребенок-сирота», «одиноким ребенок»);
- «божественный младенец» («ребенок-провидец»);
- «ребенок-плут» (субституты – «ребенок-симулякр», «цифровой ребенок», «ребенок играющий»);
  - «испорченный ребенок» (субституты – «ребенок-мучитель», «несносное дитя», «герой-инфантил», «жестокий ребенок»).

Вместе с тем, несмотря на постоянное формирование новых разновидностей героев-детей, основные детские типы сохраняют свою устойчивость, обусловленную и социокультурным положением фигуры

ребенка в обществе, и некоторой ригидностью взглядов взрослой части социума на детство, и культурной универсальностью детских типов, выводящей их на архетипический уровень.

## Выводы по первой главе

В первой главе исследования были рассмотрены такие эстетические феномены, как детская литература, литература для подростков и литература для взрослых. Нами были уточнены границы между этими сферами, так, ключевым параметром, позволяющим классифицировать литературные произведения является их ориентация на разновозрастную целевую аудиторию. Однако помимо литературы, предназначенной для детского и подросткового чтения, существует особый пласт произведений, посвященных детям, но не предназначенный для освоения читателями детского возраста. Этот пласт литературы в ряде классификаций, представленных в первом параграфе первой главы, принято обозначать как литература о детях. В первой главе вводится понятие *драмы о детях*, термин получает теоретическое обоснование: факторами, отграничивающим драму о детях в особую группу, являются система образов (главные герои – дети или подростки, отдельная палитра типов), специфика конфликта (конфликт между детьми, между детьми и старшим поколением, миром в целом), особая картина мира (возможны трагические развязки, устройство мира негармонично), а также ориентация на целевую аудиторию, в которую не входят дети (драмы о детях написаны взрослыми драматургами для взрослых читателей, детство исследуется взрослыми).

Во втором и третьем параграфах представлена история становления героя-ребенка в драмах о детях от Античности до наших дней. Продемонстрировано постепенное становление ребенка от пассивного персонажа до активного действующего лица, обладающего уникальным характером и моделью поведения, что позволяет отнести его к тому или иному типу героя. Эволюция детских типов в драме связывается с возрастанием суверенитета ребенка как личности в социуме.

## ГЛАВА 2. ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ В БРИТАНСКОМ «ТЕАТРЕ ЖЕСТОКОСТИ»

### 2.1. Динамика проблемы детства в британской драме второй половины XX века

#### 2.1.1. Тема искаленного детства в социальной драме 60-80-гг. XX в.

Разработка молодежной и детской тем в британской драме XX века связана с приходом в литературное и театральное пространство Англии «рассерженных молодых людей» во главе с Дж. Осборном в 1950-е гг., общность экзистенциального опыта, схожесть реакций на социальную реальность, радикальный настрой и разочарования которых обрели отражение в драме, традиционно реагирующей «на отвердение новой социальности, прежде не оформленной и открытой для перемен» [Липовецкий 2008: 757]. Ведущей темой творчества «рассерженных» был протест молодого героя против тривиальности общественных стандартов и обывательского мировоззрения:

«Д ж и м м и. <...> Всем все безразлично. Все пребывают в состоянии упоительной лени. <...> Боже мой, как хочется какого-то душевного подъема, хоть совсем немного. <...> Давайте притворимся, что мы человеческие существа и действительно живем» [Осборн 1978: 12].

Поколение молодых драматургов 1950-х гг. (Дж. Осборн (Osborne, John James 1929–1994), Ш. Дилени (Delaney, Shelagh 1938–2011), А. Уэскер (Wesker, Arnold 1932–2016), Дж. Арден (Arden, John 1930–2012) и др.), получившее в журналистской среде определение «сердитые молодые люди», благодаря радикальному содержанию своих литературных произведений, вывело на сцену молодежь, широко представленную в субкультурном, интеллектуальном и классовом разнообразии: «здесь и хиппи, и наркоманы, и бывшие солдаты, прошедшие суровую школу войны,

и интеллигенты, отчаявшиеся найти свое место в жизни; здесь и превратно понятые молодым поколением “марксисты” в различных вариантах и интерпретациях, маоисты, нигилисты, анархисты, псевдореволюционеры, террористы и пассивные созерцатели» [Соловьева 1982: 5]. Молодежная проблематика, заявленная в творчестве «сердитых молодых людей» и образ героя (в первую очередь, герой драмы «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1956) Дж. Осборна), который, как верно отмечает М. Коренева, «запечатлел черты нового социального типа, став выражением умонастроений английской молодёжи 50-х гг., неприятия социальной регламентации» [Коренева 2005: 320], прочно вошли в британскую драматургию и последующих десятилетий, оказавшись плодотворной почвой, на которой зародился и сформировался устойчивый интерес авторов последующих «волн» к представителям и более юных генераций – детям и подросткам.

Знаковое обращение к образу ребенка в британской драме XX в. связано с драматургией Э. Бонда (Bond, Edward 1934), крупнейшего автора «второй волны», продолжившего развивать эстетические принципы «сердитых молодых людей». В пьесе Э. Бонда «Спасенные» (Saved, 1965), ключевой работе 60-х, посвященной нищете и маргинальному положению молодежи и их детей, вынужденных нести, по словам Н. А. Соловьевой, «бремя страданий за все человечество» [Соловьева 1982: 5]. Драматург обращается к тактике шока при разговоре об актуальных социальных проблемах, тем самым обозначивая и закрепляя тесную связь между образом ребенка, политической проблематикой и традициями театра жестокости, в рамках которого драматурги и последующих поколений будут обращаться к теме детства и героям-детям.

Эстетика жестокости является отличительной особенностью драматургии Э. Бонда, причем понимание жестокости Бондом – не сугубо философское и эстетическое, согласно которому, по А. Арто, она «означает

суровость, неумолимую решимость действия, абсолютный необратимый детерминизм. <...> Жестокость прежде всего ясна, это своеобразный суровый путь, подчинение необходимости» [Арто 2000: 192–193]. Жестокость и агрессия присутствуют в драме Э. Бонда в буквальном смысле и понимаются им как неотъемлемая черта устройства общества. В эссе «Комментарий автора: О насилии» драматург отмечает, что «причина и решение проблемы человеческого насилия заключается не в наших инстинктах, а в наших социальных отношениях. Жестокость не является инстинктом, который мы должны все время подавлять как угрожающий цивилизованным социальным отношениям; мы жестоки, потому что не способны на цивилизованные отношения» [Bond 2008: 12].

Герои пьесы «Спасенные» – группировка юных бандитов, существующих на «обочине» жизни. На протяжении всего действия молодые герои демонстрируют неспособность к «цивилизованным отношениям» как внутри своей генерации, так и в отношениях с представителями иных поколений – старшего и, главным образом, младшего. Негуманное и агрессивное отношение героев к ребенку, равнодушие к его эмоциональному состоянию, отрицание его способности к ощущению физической боли, можно интерпретировать как «зеркало» социального незамечания маргинальных групп представителями более благополучных слоев британского общества, как символ равнодушия взрослого мира к миру детства, а «скандально запоминающуюся сцену избиения младенца в «Спасенных», впрочем, толковали по степени условности самым противоположным образом – от сверхнатуралистического воспроизведения жизни рабочего класса до аллегории. <...> Детские проблемы являются чрезвычайной стадией проблем общества» [Доценко 2005: 301], на что указывает Е. Г. Доценко в монографии «С. Беккет и проблема условности в современной английской драме» (2005). Помимо того, убийство ребенка традиционно трактуется и

как вариация на тему Эдипова комплекса (среди убийц младенца присутствовал отец).

Премьера спектакля, состоявшаяся в Royal Court Theatre в 1965 г., произвела шокирующее впечатление на публику, в первую очередь, сценой забивания ребенка камнями, однако вопросы у критиков вызвали и особенности присутствия младенца в драме и его театральной реализации. Так, театральный критик Ж. В. Ламберт высказывал недоумение по поводу молчания ребенка в сцене пыток: «Почему ребенок, который до этого ныл на протяжении четверти часа, так и не издал ни звука?» [Elsom 1981: 176], – задается вопросом рецензент, предполагая, что беззвучное поведение ребенка может быть объяснено исключительно рационально, поскольку герои заставили младенца употребить крупную дозу аспирина. Но, кажется, убийство ребенка, совершенное в тишине, – не просто буквальное молчание младенца, а символическое воплощение глухоты всего общества. Молчание ребенка, чувства которого на протяжении всего развития действия отрицаются героями, оказывается «поводом для насилия над ним» [Buchler 2008: 16], поэтому гибель младенца некоторые критики оценивают и как освобождение, спасение, избавление от жизни, где царит равнодушие и жестокость: «ребенок спасен. Он спасен от невыносимого существования» [Costa 2011]. Вместе с тем, детоубийство в «Спасенных» и озлобленность молодых героев вызывали у театральных обозревателей и совершенно парадоксальные ассоциации с жестокостью, характерной для поведения ребенка, хотя в пьесе Бонда младенец не просто пассивен, а оказывается, безусловно, жертвой взрослых: «молодые преступники из южной части Лондона, в диком исступлении забрасывающие камнями ребенка до смерти, напоминают делинquentных детей, кидающих камни в щенка или котенка» [Elsom 1981: 179]. Подобные отклики о жестокости, таящейся в глубине даже детского сердца, вновь провоцируют вопросы о природе агрессии и душевной суровости – социальной или биологической, и

ставят под сомнение теорию самого автора драмы, согласно которой жестокость – социально приобретенная черта характера человека.

В более поздних драмах британских авторов бондовская сцена убийства ребенка будет регулярно возникать в той или иной вариации, обретать новые обертона в работах С. Кейн, М. Равенхилла, М. МакДонаха и др. Драматургии последующих десятилетий, опираясь на драматургический опыт Э. Бонда, его представления о жестокости и месте ребенка в картине «жестокоего» мира, в своих драмах о детях продолжают анализировать причины и истоки взрослой и детской жестокости, будут пытаться определить и эстетически осмыслить соотношение биологической и социальной жестокости.

1970-е и 1980-е гг. характеризуются некоторым творческим затишьем, однако, начиная с последних лет восьмидесятых происходит очередное повышение интереса к теме детства и фигуре ребенка в британской драме. Внимание авторов конца 80-х гг. сфокусировано по-прежнему на образе ребенка-страдальца, ребенка-жертвы, а детство интерпретируется исключительно как болезненный и травмирующий период жизни любого человека. Утверждение подобного взгляда на детство и взросление, очевидно, связано с приданием огласке общественных проблем, о которых ранее было не принято говорить открыто. Наиболее болезненными среди всех социальных бед, вышедших на поверхность, оказались, вполне ожидаемо, домашнее насилие и преступления, совершенные на сексуальной почве, жертвами которых, как выяснилось, регулярно становились не только женщины, но и дети. В монографии «Феминистский взгляд на английскую сцену: женщины-драматурги 1990–2000-х гг.» Э. Эстон, говоря о предпосылках формирования драмы конца XX века, одной из главных тем которой стало насилие над детьми, отмечает, что именно с 1970-х гг. проблемы «сексуальных изнасилований детей, как и бытовой жестокости и насилия, были вынесены на всеобщее обозрение благодаря женским

группам, которые боролись за повышение уровня осознанности и информированности» [Aston 2003: 38]. В 80-е годы в Великобритании широко развернулись социальные проекты, направленные на предотвращение надругательств над детьми, «средства массовой информации и школьные кампании были заинтересованы в защите детей и неоднократно призывали их “Скажи нет незнакомцу”, но никто не мог представить себе запуск кампании с лозунгом “Скажи нет папочке”» [Aston 2003: 39], хотя «женское освободительное движение 1970-х гг. и продемонстрировало, что жестокое обращение с детьми внутри семьи происходит гораздо чаще, чем случаются изнасилования незнакомцами» [Там же: 48], – пишет в своей монографии Э. Эстон.

Литература, будучи формой общественного сознания, отражает и художественно осваивает социальную реальность, и, согласно точке зрения Ю. А. Шаниной, выраженной в статье «Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века» (2014), «следующим этапом трансформации архетипа ребенка в английской литературе становится эпоха тэтчеризма, которая сопровождалась реформами в области системы образования, протестными движениями молодежи. Не случайно кризисное состояние английского общества 1980-х годов рассматривается сквозь призму детских образов» [Шанина 2014: 76], широко представленных в художественных произведениях разных жанров. О целой гамме детских образов, реализованных в британской прозе, пишет Л. В. Федотова в диссертации «Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе (вторая половина XX века)» (2003): «образы чудаковатых героев, героев-подростков, тинейджеров в разных вариациях, связанных с проблемами молодежи, образы детей страдающих, но обретающих в финале произведения материальное благополучие, замученные дети “ушедшие из жизни”, не изведав человеческого счастья, мы находим в произведениях наиболее значимых прозаиков XX века. <...> Литература 60–70-х годов

отразила взлет молодежных движений. <...> В 80–90-е гг. в молодежной прозе проявляются психологические мотивы» [Федотова 2003: 3]. Подобные процессы протекали и в драме: в пьесах, созданных под влиянием правозащитных акций, в условиях повышения гласности общества, и посвященных проблеме «child abuse», авторы вполне закономерно обращаются к теме жестокости родителей (инцест, изнасилования дочерей и сыновей отцами и отчимами, отречение матерей от детей) или ближайшего окружения по отношению к детям. Однако, если в прозе 60–70–80-х гг. XX в. значительно расширяется спектр типов героев-детей, что подтверждено в исследованиях Э. Пайфер [Pifer 2000], А. Г. Ненилина [Ненилин 2006], Л. В. Федотовой [Федотова 2003], то в драме дети редко выступают в качестве действующих лиц, что, вероятно, связано, с самой структурой драматического текста, выстраивающегося как ретроспекция и фокусирующегося на воспоминаниях и актах самоанализа взрослых героев, обнаруживающих источник конфликта и противоречий в своем болезненном детском опыте.

Одной из попыток драматургов вложить в уста героя-ребенка слово о себе стала монодрама К. Доуви (Dowie, Claire 1957) «Взрослый ребенок / мертвый ребенок» (Adult Child / Dead Child, 1987), в которой исследуется история взросления человека, испытавшего на себе завышенные требования родителей, страдавшего от одиночества, нехватки любви, боровшегося с собственными проявлениями детскости и вырастающего в психически нездорового взрослого. Наиболее репрезентативно тема загубленного детства заявлена в пьесах 80-х гг. С. Дэниэлс (Daniels, Sarah 1957), выступавшей не только против мужского доминирования в семье, но и против порнографии и проституции как самых очевидных сфер угнетения представительниц женского пола. Протест Дэниэлс против торговли подростками, насилия над девочками и женщинами обрел свое выражение в пьесе «Шедевры» (Masterpieces, 1983) и в драме «Врата дьявола» (The

Devil's Gateway, 1983). В своей более поздней работе «Вне себя» (Beside Herself, 1990) С. Дэниэлс анализирует взаимосвязь между сексуальным насилием, пережитым девочкой в семье, и ее душевным нездоровьем во взрослом возрасте. О структуре и содержании пьесы «Вне себя» исследовательница П. А. Бэккер пишет следующее: «мало того, что Дэниэлс выдвигает на первый план историю женщины с опытом incesta, стоящую на пути к исцелению, она включает дополнительный сюжет об изнасиловании девочки отчимом и отчуждении от нее матери, <...> еще один откровенный рассказ о жестоком обращении с детьми. <...> Из этих нарративов образуются три различных перспективы – историческая, социальная и личная» [Bakker 1996: 143]. Сарой Дэниэлс грубое обращение с ребенком и болезненные внутрисемейные отношения рассматриваются, в первую очередь, как одно из проявлений насилия доминантной группы над угнетенной, в которую традиционно входят женщины и дети. В последнюю декаду XX в. С. Дэниэлс продолжила разрабатывать тему жестокого обращения с детьми и изображать детей, ставших жертвами аномального поведения взрослых, в пьесе «Безумие Эсме и Шаз» (The Madness of Esme and Shaz, 1994).

В своих пьесах авторы социальной драмы о детях 1960–80-х гг., так или иначе, приходят к выводу, что неприятие взрослым героем другого героя-ребенка или себя-ребенка – это вариации на тему тоски по искалеченному собственному детству, поскольку «согласно классической психоаналитической теории <...> депрессия, как и траур, скрывает агрессивность по отношению к потерянному объекту» [Кристева 2010: 17]. Обращение к детским образам или упоминание детей позволяет драматургам исследовать причины и следствия системной социальной жестокости, которой подвергаются герои-дети, выявить зависимость отклоняющегося поведения взрослого человека от детского психического опыта, и тем самым обозначить «тесную связь между развитием

“натуралистического” или “реалистического” театра <...> и развитием психоанализа» [Dingwall-Jones 2014: 75], которая станет одной из отличительных черт при изображении и театрализации ненормативного поведения молодых героев, героев-детей и героев-подростков в британской драме рубежа тысячелетий и драме XXI в. Вместе с тем, несмотря на то, что пьесы отличались острым социальным критицизмом, бурного общественного резонанса они не вызвали и оказались фактически забытыми вскоре после премьерных показов. Кроме того, пьесы, о которых шла речь выше, за исключением драмы Э. Бонда, по своему художественному уровню относились к числу периферийных и лишь предваряли обращение к проблематике детства в драме авторов первого ряда уже в 1990–2000-х гг.

### ***2.1.2. Переосмысление эстетики жестокости Э. Бонда: младенцы-жертвы в британском театре 90-х гг.***

Практически одновременно с появлением на британской сцене ряда, по меткому выражению Р. Е. Битон, «политически корректных пьес с мелкими образами жертв жалости самих к себе» [Bitoun 2014], революционный эффект произвели работы драматургов «новой волны» конца 90-х и первой декады 2000-х гг., среди которых особенно ярко заявили о себе С. Кейн, М. Равенхилл, Д. Пенхолл и Ф. Ридли. Поколение молодых драматургов работало в рамках иной – более радикальной и шокирующей – эстетики и стилистики, нежели их современники Б. Лэвери, С. Дэниэлс и др.

А. Сиерц, говоря о высокой частотности пьес-новинок, в которых фигурируют дети, упоминает слова театрального критика М. Биллингтона, обозначившего это явление как «театральный бэби-бум» [Sierz 2000: 142]. В статье «Пытки и забрасывание детей камнями: зачем нам нужен театральный шок... в маленьких дозах» М. Биллингтон высказывается по поводу присутствия ребенка на сцене при постановке «жестоких» пьес: «я

все еще хочу, однако, чтобы драматурги проявляли сдержанность, когда речь заходит об использовании детей-актеров с целью иллюстрации проблемы деградации человека» [Billington 2016]. Предостережения театрального критика обусловлены чрезвычайной откровенностью, натуралистичностью драматических сцен с участием героев-детей, привлекать к исполнению которых реальных детей попросту негуманно, по мнению рецензента. Тем не менее, Биллингтон не сомневается в целесообразности обращения британских драматургов к детским образам непосредственно в драматических текстах, поскольку страдание или «смерть ребенка создает эпатирующий эффект» [Доценко 2012: 56] и вызывает эмоцию «необходимого шока» [Billington 2016].

Пьеса С. Кейн (Kane, Sarah 1971–1999) «Взорванные» (Blasted, 1995), премьера постановки которой, в соответствии с названием, произвела взрывной эффект, подобный тому, какое воздействие оказала на зрителей драма «Спасенные» Э. Бонда. Работа Кейн стала продолжением традиции актуализировать политическую тему и проблему жестокости через образ ребенка, заложенной Бондом, при этом, по словам Е. Г. Доценко, «сцены насилия во “Взорванных” испытывают зрительские нервы не просто перечисляя, но показывая едва ли не все известные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству; теперь уже “Спасенные” вспоминаются почти как “конвенциональная комедия”» [Доценко 2005: 337].

С. Кейн работала над пьесой, находясь под впечатлением от межэтнического конфликта на территории Боснии и Герцеговины, при этом «намек на “чужую” гражданскую войну остается только намеком» [Там же: 340], а конфликт пьесы разворачивается между юной девушкой и мужчиной, находящимися в комнате фешенебельного отеля в Лидсе, где никому вроде бы не могут угрожать никакие военные разрушения. Сама же драматург в одном из своих последних интервью

признавалась, что ставила перед собой задачу выявить взаимосвязь между крупными политическими столкновениями и частными проявлениями жестокости в межличностных отношениях, а драма «Взорванные» задумывалась как первая часть возможной трилогии о природе войны [Bauley 1995]: «Я знала, что я хотела написать пьесу о мужчине и женщине в гостиничном номере, и о том, что неравное распределение между ними власти привело к изнасилованию. Я трудилась над этим в течение нескольких дней, однажды ночью во время перерыва в своей работе я включила новости и увидела там лицо старой женщины из Сребреницы, которая рыдала, глядя в камеру, и говорила: “пожалуйста, пожалуйста, кто-нибудь, помогите нам, мы хотим, чтобы представители ООН приехали сюда и помогли нам!”. Я подумала, что это просто ужасно, а я пишу смешную пьесу про двух человек в комнате отеля. Какой в этом смысл? <...> И я размышляла, что может быть общего между изнасилованием в комнате отеля Лидс и тем, что происходит в Боснии? И вдруг случилось озарение: конечно, это же очевидно, что одно – семя, а другое – дерево. Я считаю, что семена полномасштабной войны можно найти в цивилизованном мирном времени» [Rebellato 1998].

С самых первых сцен пьесы регулярно упоминается наличие у главного героя пистолета, выстрел которого напряженно ожидается в качестве кульминации, однако выстрел так и не звучит, при этом коммуникация между журналистом Яном и его спутницей Кейт, представляющая собой вербальную грубость, постепенно нарастает и переходит в изнасилование. Однако злоупотребление героиней в пьесе становится не финальным проявлением жестокости, а лишь первым актом в череде уже неконтролируемых героями физических надругательств друг над другом, а «грань между частным и глобальным насилием затемняется» [Klupková 2012: 32] полностью, когда после внезапно звучащего взрыва, разрушившего отель, в гостиничной комнате оказывается

окровавленный солдат, насилюющий Яна и ослепляющий его, а затем посреди руин появляется Кейт, держащая на руках младенца:

*«Cate enters through the bathroom door, soaking wet and carrying a baby.*

<...>

C a t e. A woman gave me her baby.

<...>

C a t e. Got to get something for baby to eat.

I a n. Won't find anything.

C a t e. May as well look.

I a n. Fucking bastards ate it all.

C a t e. It'll die.

I a n. Needs its mother's milk» [Kane 2001: 51-53].

Смерть ребенка, которого Кейт тщетно пыталась уберечь посреди военных разрушений, может интерпретироваться различным образом. Архетип младенца в классическом искусстве выполняет традиционно функцию предвестника наступления будущего, что отмечает К. Г. Юнг в фундаментальной работе об архетипе ребенка в фольклоре и литературе «Божественный ребенок»: «существенным аспектом мотива ребенка является его характер будущности. Ребенок – это потенциальное будущее» [Юнг 1997: 361], однако в пьесе С. Кейн младенец оказывается низвергнутым в беспросветную тьму. И внезапное – почти чудесное – появление ребенка, и его такая же внезапная смерть, и ритуальность уничтожения тела ребенка позволяют говорить о причастности героя-ребенка к типу не только «ребенок-жертва», но и к типу «божественный младенец», гибель которого символически воплощает утрату любых надежд и становится метафорой трагической безнадежности положения героев:

«I a n. Stay. Nowhere to go, where are you going to go? Bloody dangerous on you own, look at me. Safer here with me» [Kane 2001: 53].

Внезапная гибель ребенка призвана усилить предчувствие бытийного холода и «обратить читателей к самому сердцу коллективного

ужаса» [Satkunanathan 2015: 18]. Финальная сцена, в которой Ян совершает акт каннибализма, поедая мертвого ребенка и нарушая тем самым одно из самых древних и самых сильных табу, на котором держатся общечеловеческие связи, становится предельной точкой трансформации вербальной агрессии в монструозные формы физического насилия, влекущего за собой «онтологические разрушения реальности» [Satkunanathan 2015: 18].

Сложно отрицать и ритуальную природу убийства младенца, на что указывает в статье «“Только ритуал может таить в своих глубинах столько ужаса”»: искусство умирания в театре Сары Кейн» итальянская исследовательница С. Сончини. Автор статьи говорит об акте каннибализма как о процессе идентификации Яна с мертвым ребенком, через поедание плоти которого герой совершает своеобразный ритуал, возвращающий его самого к младенческой стадии развития, таким образом «мужчина средних лет пытается отменить факт своего собственного рождения» [Soncini 2010: 121] или хотя бы занять место ребенка, о котором пыталась позаботиться Кейт, что и происходит в сцене, где Кейт, не сумевшая спасти от голода младенца, кормит Яна.

Гротескное, натуралистичное изображение уничтожения уже мертвого героя-ребенка не только производит шокирующее впечатление, согласно одной из задач «in-yer-face» – выводить из эмоционального равновесия зрителя / читателя откровенными и неприятными драматическими сценами насилия, но и, как верно замечают М. Липовецкий и Б. Боймерс в книге «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» (2012), «овнешняет иррациональный ужас, живущий в казалось бы благополучных героях, а также воплощает протест драматурга против классического драматического дискурса, «разрывает процесс “нормальной” коммуникации, показывая фиктивность или полную невозможность “нормы”» [Липовецкий, Боймерс 2012: 17].

Вместе с тем, С. Кейн, театрализуя в пьесе «Взорванные» жестокость и насилие, направленные на ребенка, опирается на драматический опыт своих предшественников и вступает с ними в творческий диалог: речь идет о пьесах У. Шекспира, С. Беккета и, в особенности, Э. Бонда. С. Кейн была поражена сценой убийства ребенка в пьесе «Спасенные» Э. Бонда: «когда я читала “Спасенные”, я была шокирована забиванием ребенка камнями. Но затем я подумала, что нет ничего такого, что было бы нельзя показать на сцене. Если вы говорите, что не можете представить что-то, это означает, что вы не можете говорить об этом, вы отрицаете существование этого, а это чрезвычайно невежественно» [Bauley 1995], поэтому демонстрация на сцене насилия становится для Кейн вполне логичным способом разговора о жестокости, при этом «насилие не представлено как норма, как форма коммуникации, привычная для героев и с удивлением открываемая зрителями» [Липовецкий, Боймерс 2012: 17].

Смерть младенца, забитого камнями в пьесе «Спасенные» Бонда, оценивалась исследователями и критиками в качестве театрального протеста против господствовавших социальных норм, предполагавших бесправное положение низов общества. Сцена надругательства над ребенком во «Взорванных» Кейн нередко интерпретируется схожим образом: «смерть ребенка в этом контексте рассматривается как метафора противостояния полнейшей безнадежности ситуации, из которой нет никакого спасения, подобно обстоятельствам в «Спасенных», где ребенок “спасен” от воспитания в среде черствых молодых головорезов» [Satkunanathan 2015: 24]:

«C a t e (*Rock the baby and looks down at it*)

Oh no.

I a n. What.

C a t e. It's dead.

I a n. Lucky bastard» [Kane 2001: 57].

Однако уничтожение тела младенца создает эффект не просто тотальной пустынности мира, но мира, в котором круг жестокости не может разомкнуться и даже дождь, звук которого является сквозным мотивом на протяжении всей пьесы, не обладает очистительной силой, не смывает пролитую детскую кровь, а «воскрешает» «умершего» нарушителя табу, реализовавшего кровавый ритуал. При том, что ремарки, фиксирующие звучание дождя (весенний, летний, осенний, сильный зимний и в финале – «идет дождь») в сумме описывают заверченный годовой цикл, цикл насилия, совершенный под звук этого дождя, не завершается и не замыкается, потому как источник насилия остается жив:

*«Ian tears the cross out of the ground, rips up the boards and lifts the baby's body out.*

*He eats the baby.*

*He puts the sheet the baby was wrapped in back in the hole. A beat, then he climbs in after it and lies down, head poking out of the floor.*

*He dies with relief.*

*It starts to rain on him, coming through the roof.*

*Eventually.*

I a n. Shit» [Там же: 60].

При том, что Кейн следует устоявшимся театральным конвенциям (пятиактное построение драмы), вводит в текст «упорядочивающие» его ткань ремарки (различный звук дождя замыкает каждую сцену), обращается к элементам ритуалов и актуализирует уже ставший классическим и даже сквозным для английской драмы сюжет детоубийства, в пьесе «Взорванные» происходит разрушение классических драматических договоренностей и отрицание привычной «магии» ритуала и театра, а из их руин вырастает новый вид театральности, осваивающий причины и следствия катастрофического устройства мира.

Продолжает бондовскую традицию изображения героя-ребенка в качестве жертвы и Марк Равенхилл (Ravenhill, Mark 1966). Поколение молодых людей, о которых пишет в 1990-х гг. М. Равенхилл – это особая

генерация, сформировавшаяся в более «открытом» и комфортном обществе, нежели социум 1950–60-х гг., однако М. Равенхилл, как и Э. Бонд, проявляет интерес к молодежи и детям, чей образ жизни, предпочтения и убеждения противопоставлены мейнстриму, если не сказать, что эти социальные группы маргинализированы, – в первую очередь, речь идет о людях альтернативных сексуальных идентичностей. Говоря о нонконформизме молодежи 90-х гг., М. Равенхилл обращается к метафоре неблагополучия семьи как отражению болезненности всего общества, хотя и тип семьи, и ее проблемы, разумеется, в пьесах М. Равенхилла кардинально отличаются от семьи, представленной в «Спасенных».

В пьесе «Саквояж» (Handbag, 1998), созданной под влиянием андеграундной культуры и драматургии О. Уайльда, переплетаются две сюжетные линии – «викторианская», изобилующая аллюзиями на пьесу О. Уайльда (Wilde, Oscar 1854–1900) «Как важно быть серьезным» (The Importance of Being Earnest, 1895), посвященная проблемам патриархальной семьи, и «актуальная», затрагивающая проблемы однополых партнерств. В «уайльдовской» части пьесы гетеросексуальная пара Монкриефф и Констанс оставляют своего новорожденного ребенка на попечение Призм, некомпетентной няни, увлеченной работой над рукописью романа, по вине которой ребенок оказывается у Кардью, испытывающего влечение к детям. Сговорившись с Кардью, герои обменялись одинаковыми саквояжами, в одном из которых находился младенец. Очевидно, отсылка к пьесе О. Уайльда и демонстрация семьи в ее классической вариации потребовались драматургу для того, чтобы показать, что ни формат семьи, ни ее соответствие «стандарту» не способны избавить ребенка от неблагополучного бытия. Объединяет обе части тема проблемных детско-родительских отношений: в «современной» части пьесы две однополые пары также становятся родителями, однако появление малыша в необычной семье провоцирует вопросы и у самих героев пьесы, и у ее читателей о том,

какой состав может и / или должна иметь современная семья, какими правами обладать, как внутри семьи распределять обязанности по уходу за новорожденным и степень родства по отношению к нему:

«T o m. It's important. It... we all have to bond with him right from the beginning.

D a v i d. Bond. Right.

T o m. Otherwise he'll feel closer to...

S u z a n n e. Mummy and Mummy.

D a v i d. Mummy and Mummy?

T o m. Exactly. Mummy and Mummy than he does to...

D a v i d. Daddy and Daddy?

T o m. Daddy and Daddy.

D a v i d. Listen, I'm not sure about Daddy and Daddy.

T o m. No? What then?

D a v i d. Well, you as Daddy obviously –

T o m. And you're...?

D a v i d. Uncle» [Ravenhill 2001: 177].

И хотя герои желали стать родителями, оказывается, что они не умеют полноценно коммуницировать с маленьким членом семьи, который, помимо своего младенческого возраста, обуславливающего его бесправность и недееспособность, имеет проблемы со здоровьем. Неспособность ребенка дышать и регулярные приступы удушья выглядят символично (современный социум не приспособлен для выживания и взросления детей), а попытки взрослых оживить умирающего младенца через причинение ему физической боли (родители несколько раз обжигают ребенка горячей сигаретой) вызывают ассоциации со сценой забивания камнями и бросания подожжённых спичек в ребенка Пэм из «Спасенных», где насилие тоже было элементом «проверки на живость» младенца. Детскую смерть в пьесе М. Равенхилла можно рассматривать как демонстрацию неготовности к несению ответственности за детей инфантильными взрослыми, «не достаточно зрелыми, чтобы жить в ладу с современным обществом, не говоря уже о родительстве» [De Buck 2009: 24]:

«P h i l. Isn't breathing. <...>

Oh no. Can't get me like that. Know how to make you start again. See I know how.

*He stubs the cigarette on the baby. Nothing.*

Come on. Come on.

*Stubs the cigarette. Nothing. Again. Again. Again.*

Come on. Come on.

*He pushes the cigarette into the baby's eyes.*

Just gonna be awkward? Just not gonna breathe, eh?

Alright. Alright.

*He sits, looks at the baby. Long pause.*

*He puts the baby in a bin-bag» [Ravenhill 2001: 225-226].*

Молодые герои в пьесе М. Равенхилла, как и герои «Спасенных» Э. Бонда, ощущают равнодушие «большого» мира по отношению к ним, но попытки защитить себя оборачиваются невозможностью сосуществовать друг с другом и насилием как единственно доступной формой и коммуникации, и способом выражения широкой палитры переживаемых героями противоречий. В обеих пьесах единственным показателем причастности к человеческому роду становится способность испытывать боль: мучая, истязая, причиняя боль и реагируя болью, герои убеждаются в подлинности друг друга.

Отторжение от детей, агрессия по отношению к ним и неприятие роли родителя – протестная реакция молодых героев пьесы М. Равенхилла на болезненные отношения внутри общества, где каждому новому поколению отводится роль бесправного ребенка. Но демонстративное отчуждение взрослых героев от героев-детей, показанное в новой британской драме – отражение не только социальной реальности, но и реальности психической: молодежь отвергает детей и подвергает их насилию в закономерном соответствии с тем, как старшие поколения пренебрегают младшими, старшие герои испытывают неприязнь к детям, поскольку сами длительное время стигматизировались социумом в роли неразумных детей.

Неблагополучный исход для обоих детей (один младенец оказывается в руках педофила, другой погибает от удушья) из разных семей в пьесе М. Равенхилла демонстрирует уязвимость ребенка, не зависящую от предпочтений родителей, а обусловленную низким уровнем комфортности общества и нарушенной коммуникацией внутри поколений и между разновозрастными генерациями. Пьеса британского драматурга о молодых героях, не вписывающихся в субъективные, но прочные общественные представления о «норме», поднимает вопрос о необходимости открытого образа жизни молодых людей, повышения степени доверия и уважения к юношеству, борьбы со стигматизацией различных групп молодежного сообщества, которые воспринимаются «официальной», «нормативной» частью социума как неконформистские и нуждающиеся в корректировке.

С. Кейн и М. Равенхилл, актуализируя через героев-детей проблему жестокости, впервые проявившую себя в драме Э. Бонда «Спасенные», вслед за Бондом, интерпретируют ее как социально обусловленный элемент поведения человека. Кроме того, драматурги завершают традицию Э. Бонда, касающуюся принципов репрезентации героя-ребенка в пьесах: «Взорванные» и «Саквояж» являются последними из созданных в XX в. британскими пьесами, где младенец представлен в качестве пассивной и молчаливой «невинной жертвы» взрослых. В драмах о детях, появившихся в XXI в., авторы по-прежнему исследуют истоки, природу и различные проявления жестокости, а типы ребенка-жертвы и ребенка-страдальца сохраняют, как и в пьесах предыдущих десятилетий, свою актуальность, однако герой-ребенок в британском «театре жестокости» XXI в. перестает быть «метафорой», «символом» и обретает голос, становится активным персонажем, который не только терпит жестокость мира, но и сам транслирует в мир насилие и агрессию. Закономерной трансформацией героя-ребенка в драме начала XXI в. является и его взросление. В центре драматического конфликта оказываются уже не младенцы и маленькие

дети, а подростки, способные на прямое и самостоятельное драматическое высказывание, при этом роль взрослых действующих лиц заметно редуцируется и уходит на периферию драматического конфликта.

## **2.2. Принципы репрезентации эстетики жестокости в драмах о детях XXI века**

В 2000-х гг. художественные эксперименты in-your-face постепенно перестали появляться, оставшись эстетической приметой тревожных 90-х гг., и, как заметил в одном из своих интервью М. Равенхилл, «все вернулось на круги своя – стали все чаще появляться пьесы, в которых мир представлялся обыкновенным, разумным, постижимым, вполне приятным местом для существования» [Асланян 2010]. Вместе с тем, несмотря на повышение уровня комфортности жизни, значительные социальные трансформации (глобализация, компьютеризация, развитие капиталистических отношений, утверждение принципов массового потребления) спровоцировали и появление новых проблем и кризисов, которые наиболее остро ощутило на себе подрастающее поколение, едва ступившее на путь поисков социальной, культурной и гендерной идентичности. В 2006 г. Марк Равенхилл, лидер нового британского «театра жестокости», в связи с премьерами спектаклей по «школьным» пьесам о детях «С тобой все кончено навсегда» (Totally over You, 2003) и «Граждановедение» (Citizenship, 2006) в Королевском Национальном Театре, опубликовал в ежедневной газете Великобритании «The Guardian» ряд статей<sup>2</sup>, посвященных молодежной культуре, в которых говорил, что физическая и эмоциональная незащищенность тинэйджеров перед внешним миром становится проблемой международного уровня. Равенхилл пишет: «молодые люди сегодня живут в крайне сексуализированном обществе.

---

<sup>2</sup> Ravenhill M. In at the deep end. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2006/sep/20/theatre1>

Ravenhill M. I am down with the kids. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2006/apr/03/comment.culture2>

Ravenhill M. Too much too young. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2006/feb/20/theatre.schools>

Сексуальные отношения доминируют сегодня в нашей жизни, но гуманность в них отсутствует» [Ravenhill 2006], «несложно заметить, что это проблема не только Америки, она становится общей проблемой» [Ravenhill 2007]. Также драматург неоднократно в различных интервью рассуждал и о дисгармоничном развитии современного юношества, отмечая парадоксальное сочетание в детской натуре хрупкости с жестокостью и цинизмом: «подростки могут быть невероятно изощренными, но одновременно и изумительно наивными» [Ravenhill 2003].

И хотя период появления шокирующей экспериментальной новой британской драмы, казалось бы, остался в прошлом, современные британские драматурги начала нового века, среди которых значима и интересна фигура не только М. Равенхилла, но и таких авторов, как С. Элмонд (Almond, Suzy 1971) «School Play» (2001), М. Данстер (Dunster, Matthew 1970) «You Can See the Hills» (2008), Х. Мосс (Moss, Chloë 1976) «How Love is Spelt» (2004), «Christmas is Miles Away» (2005), С. Стивенс (Stephens, Simon 1971) «Herons» (2001), «Port» (2002), Ф. Ридли (Ridley, Philip 1964) «Brokenville» (2000), «Moonfleece» (2004), «Karamazoo» (2004), М. МакДонах (McDonagh, Martin 1970) «The Pillowman» (2003) и др., все чаще и чаще обращают свое внимание на представителей младшей генерации, обозначая в качестве источников актуальных драматических конфликтов противоречия, возникающие в тинэйджерском сообществе. Так, в центре драматического эксперимента в начале 2000-х оказываются герой-ребенок и герой-подросток с характерными для них возрастными, субкультурными и поведенческими особенностями. В монографии «Переписывая нацию: британский театр сегодня» (2011) А. Сиерц рассматривает пьесы о детях и тинэйджерах в параграфе под названием «Ужасные подростки» и пишет следующее о феномене уже театрального не «бэби», а «тинэйджер-бума», захлестнувшего британские сцены в XXI в.: «привлекательность всех этих пьес заключалась в увлеченности невероятно

яркими юношескими чувствами» [Sierz 2011: 192]. При этом взросление драматических героев-детей вновь актуализирует жестокость и склонность героев к бунтам и проявлению насилия, хотя и жестокость, и нонконформизм современных подростков все чаще предстают в текстах и на сцене в эволюционировавших вариациях – в виде пассивной и вербальной агрессии, коммуникативного насилия и склонности к эскапизму.

И хотя в разных драмах о детях представлен широкий спектр подростковых противоречий и способов их преодоления, объединяет эти пьесы в целом общий подход драматургов к фигуре героя-ребенка. В качестве закономерности можно обозначить некоторую редуцированность характера персонажа, доминирование типических черт над индивидуальными в образе: «эти молодые герои – дети среднего класса, средней Британии, и их кризис – часть пересмотра страной своего имиджа» [Sierz 2000: 132], «подростки представляли на сцене воплощениями проблем, взывающих к решению» [Sierz 2011: 189], – пишет А. Сиерц в своих книгах.

«Граждановедение» (Citizenship, 2006) М. Равенхилла – одна из пьес, затрагивающих проблемы подросткового бытия. Юные герои пьесы – британские старшеклассники – изучают в школе граждановедение (гражданство), однако взросление и самоопределение не сопрягается у подростков с освоением школьного курса, а напротив, вступает в противоречие с ним. Основная часть действия разворачивается в стенах школы и на уроках граждановедения, но в пьесе ни разу не поднимается вопрос о том, что понимают под «гражданством» юные граждане Великобритании.

Примечательно, что в ежедневной газете «The Guardian» и на сайте «London Theatre», где была в 2006 году анонсирована премьера спектакля по пьесе М. Равенхилла, ей присваивается статус комедии: «Граждановедение – сладко-горькая комедия о взрослении, откровенном и

грязном, о поисках и открытии мальчиком своей сексуальной идентичности» [Billington 2006]. Структура комедии определяется особенностями конфликта и системой образов, особым типом героя, тем, как понимает драматург природу комического и каким образом реализует в пьесе комический потенциал. В произведении М. Равенхилла, разумеется, отсутствует деление героев на положительных и отрицательных, характеры персонажей пьесы «Граждановедение» далеки от обоих полюсов, вместе с тем охарактеризовать Тома и Эми, главных героев, хотя они и являются детьми «среднего класса», как обыкновенных подростков, не позволяет специфика их внутреннего диссонанса и конфликта с внешним миром, вырастающими на почве поисков героями своего места в социуме. Подобного рода противоречие комедийным не является, поскольку лежит не в бытовой координатной плоскости, а в бытийной сфере. Эми склонна к суицидальному настроению, мучается от заниженной самооценки, одиночества и нехватки любви, Том испытывает трудности в определении своих предпочтений и страдает от насмешек не слишком толерантных одноклассников:

«T o m. Won't stop bleeding.

R a y. What do you do?

T o m. It was... we were doing an earring?

R a y. Earring? Earring? Earring? Shit man. In that ear? You was doing an earring in this ear?

Shit, man. Thass the gay side. Shit.

S t e p h e n. Shit.

T o m. No. No. I'm jokin'» [Ravenhill 2010: 16].

Обостряет ситуацию и то, что героями их несоответствие стандартам, которые предъявляет к ним подростковое сообщество, переживается крайне болезненно и, пытаясь разрешить противоречие, дети совершают радикальные поступки:

«A m y. I'm supposed to write out a hundred times "I'm surrounded by love".

T o m. Why?

A m y. Cos I cut myself again last night» [Там же: 32].

М. Равенхилл изображает широкий спектр подростковых проблем (детские самоповреждения, ранняя и нежелательная беременность, школьный буллинг, сложные отношения с учителями, одиночество, болезненный подростковый кризис, различного рода зависимости – эмоциональная, виртуальная и химическая), но эти проблемы – лишь внешние проявления глубинного внутреннего конфликта, который заключается, во-первых, в том, что у героев отсутствует осмысленная и принятая идентичность, а во-вторых, подростков, не способных дать ответ на вопрос «кто я?», не покидает ощущение, что найденное в итоге решение не будет вписываться в мир шаблонов и стереотипов. Взросление подростка, ставшее предметом изображения в «Граждановедении», подано М. Равенхиллом как проблема, которую невозможно разрешить безболезненным для всех героев способом.

Особое внимание уделено попыткам героев приобщиться к стандартам гражданского общества. Жертвой системы социального давления оказывается Эми. Примечательна в этом отношении сцена с куклой, которая разворачивается на уроке, где маленьким героям поручается задание тренировать навык материнства:

«A m y. I told her – I'm not fit to be a mother, look at my arms. You can't be a mother when you've got cuts all over your arms» [Ravenhill 2010: 40].

Однако переживания девочки не интересуют учителя и не вызывают сочувствия у врача, и вместо слов поддержки ребенок слышит вроде бы верные гуманистические установки («подумай о других» [Там же: 41]), но звучащие безжалостно. Задание с куклой вызывает у разных героев-детей противоречивые ощущения: Том, вместо того, чтобы учиться уходу за детьми, подбрасывает куклу, она снова и снова ударяется об пол, а регулярность бросков игрушки вызывает в памяти сцены забрасывания ребенка камнями в «Спасенных» Э. Бонда и нанесения младенцу

многочисленных ожогов горячей сигаретой в более ранней пьесе самого М. Равенхилла «Саквояж»:

«T o m. Bit of plastic. <...>

*Amy gives Tom the baby.*

T o m. Yeah. Really heavy.

*He drops the baby.*

Whoops.

<...>

A m y. Shut up.

*Tom picks up the baby.*

T o m. No – it's fine.

<...>

T o m. (to baby) You're alright, aren't you? Aren't you? Yes.

*Tom throw the baby up in the air – lets it fall on the floor.*

A m y. You're mad.

T o m. I'm rubbish at catching. Catch it.

*Tom throw the baby to Amy. She catches it.*

A m y. I'll be bollocked if it's damaged.

T o m. Throw it to me. Come on.

*Amy throws the baby. He lets it fall to the floor again» [Ravenhill 2010: 41-42].*

Но, кажется, отторжение от куклы у Эми и грубое обращение Тома с пластиковым «ребенком» может рассматриваться в качестве отголоска той жестокости, которую они сами, будучи детьми, испытали на себе со стороны взрослых. И если Эми воплощает собой вполне однозначный тип «ребенка-жертвы», пострадавшего от несправедливо устроенной социальной реальности, то образ Тома амбивалентен: под маской агрессивного и эгоистичного мальчика, «испорченного ребенка», навредившего другому герою-ребенку (попытки Тома определиться в своих предпочтениях завершаются ранним материнством его школьной подруги), скрывается такая же жертва и страдалец, как и Эми.

Повторения «бондовского» надругательства над героем-ребенком вновь справедливо ожидать в финале пьесы, когда Том встречает Эми, в коляске у которой уже лежит их новорожденная дочь, однако, в отличие от Пэм из «Спасенных», Эми не подпускает молодого отца к младенцу. При этом и сцена с падающей куклой, и сцена с коляской встраиваются в образный ряд и контекст сцен надругательств над детьми, имевших место быть в британской драме предыдущих десятилетий.

В пьесе Равенхилла, в отличие от «Спасенных» Бонда, младенец наделяется голосом, хотя надежным нарратором назвать его можно едва ли. Монолог новорожденного ребенка Тома и Эми разрушает реалистические традиции драмы и принципы построения драматического произведения в целом, поскольку текстовый фрагмент оказывается не столько речью младенца, сколько развернутым комментарием автора, дистанцированного, в первую очередь, в возрастном плане от своих героев, и описывающего с позиции опытного взрослого взаимоотношения юных героев. Сквозь подчеркнута примитивные и наивные реплики «младенца» проникает голос драматурга, оценивающего действия маленьких персонажей и управляющего читательским вниманием:

«B a b y. And so it happened. My mummy and my daddy made me that night. Neither of them enjoyed it very much. <...> In fact, once that night was over, they were sort of shy and embarrassed whenever they saw each other until – by the time I was born – they weren't speaking to each other at all. <...> They did talk to each other once more after they left school – but there's one more bit of the story to show you before we get to that» [Ravenhill 2010: 47-48].

В разговоре о жестокости, которую испытали на себе дети, М. Равенхилл избегает шокирующих и ярких сцен насилия, как справедливо замечает С. Я. Гончарова-Грабовская, «современная драма погружает человека в быт, онтологизируя его. Рядом с натуралистической чернухой соседствует метафизика, отражающая состояние общества и отношение его к человеку» [Гончарова-Грабовская 2003: 35]. Жестокость в пьесе

«Граждановедение» представлена как черта повседневных бытовых отношений действующих лиц и предстает в обликах вербальной агрессии, речевых манипуляций и равнодушия героев по отношению друг к другу. О равнодушии как неотъемлемой черте взаимоотношений героев пишет и Е. Г. Доценко: «показателен разговор между Томом и молодым учителем граждановедения, требующим, чтобы ученик переписал сочинение, так как на тетрадь попала кровь. На протяжении всей этой сцены кровь продолжает капать из неудачно проколотого уха мальчика, но учитель так и не спрашивает, что случилось» [Доценко 2012: 58].

В качестве вариаций на тему жестокости может быть рассмотрена и социальная депривация героев-детей: взрослые в пьесе фигурируют лишь в качестве внесценических действующих лиц, а единственный зрелый персонаж (учитель граждановедения) не заинтересован в продуктивной коммуникации с учениками и всячески ее прерывает. Представляя отношения детей и взрослых, Равенхилл следует уже сложившемуся в английской литературе о детях и для детей канону изображения сиротства героя-ребенка, о чем пишет в статье «Репрезентация детства в английской литературе» А. С. Одышева: «здесь могут быть различные вариации: полное сиротство, когда у героя нет ни отца, ни матери; может быть и ситуация отсутствия одного из родителей... <...> И, наконец, еще один вариант – “социальное” сиротство. <...> ...в этом случае ребенок-герой чувствует себя брошенным и одиноким, лишенным внимания и заботы родителей, не получает от них того, что ждет. Между детьми и родителями постоянно лежит пропасть непонимания» [Одышева 2011: 216–217]. И Тома, и Эми можно считать героями-сиротами, «покинутыми детьми», поскольку взрослые уклоняются от взаимодействия с ними.

Эмоциональной доминантой пьесы является горькая печаль, но в пьесе, безусловно, имеет место быть и комическое. Особой значимостью среди драматургов-комедиографов для М. Равенхилла (как и для многих

других британских авторов) обладает фигура А. П. Чехова [Асланян 2010]. Равенхилл в своей «школьной» пьесе наделяет героев-детей характерами, напоминающими черты чеховских персонажей и воспроизводит жизнь героев в ее повседневном течении, где трагическое нераздельно слито с комическим: подростки из британской пьесы неустроены и растеряны, находятся в смятении, ощущают неприкаянность и разочарование в себе и мире, не питают особых надежд на светлое будущее и, подобно чеховским героям, не понимают себя, при том, что читатель / зритель знает о них, кажется, больше, чем они сами о себе. О героях подобного типа, называя их «социально-экзистенциальными», пишет в своей работе о современной драме С. Я. Гончарова-Грабовская: «философия существования *«социально-экзистенциального героя»* выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремлении справиться с бременем своей судьбы, преодолевая страх, одиночество и заброшенность. Модель этого героя ориентирована на поиски самоопределения. <...> Исследуя экзистенциальное сознание человека, драматурги показывают абсурдность бытия и жестокость повседневности» [Гончарова-Грабовская 2003: 30].

Комическое в пьесе М. Равенхилла представлено в различных формах: в виде авторской мягкой насмешкой, направленной на тинэйджеров, забавных в своих попытках казаться взрослее; и молодежного юмора и сленга, традиционного для британских детей и подростков, и достаточно острой сатиры в адрес образовательных структур и в целом системы социальных отношений, в которую приходится «вписываться» подрастающему поколению. Избирая в качестве заглавия пьесы название школьного предмета, драматург провоцирует не только сомнения в качестве и пользе предлагаемого детям учебного материала, но и изображает в сатирических тонах картину мира, где, по словам Д. Уайльза, «молодые люди исключены из общественной жизни, и высмеивает правительство, пытающееся научить гражданственности с помощью эссе о

мультикультурности, обучения жизненным навыкам и тренингов по материнству» [Wiles 2011: 4].

Согласно одному из определений комедии, ее конфликт должен разрешаться «разоблачением иллюзорных ценностей и недостатков человеческой жизни с веселым превосходством над человеческими слабостями» [Тамарченко 2004: 341], однако развязку конфликта в пьесе «Граждановедение» сложно оценить таким образом, поскольку последствия совершенных действий влияют фатально на жизнь героев. Эми становится матерью в пятнадцать лет и для нее будет невозможным продолжение обучения, Том еще больше запутывается в своих предпочтениях, а эксперименты в отношениях с девушкой и юношей оборачиваются одиночеством: и юная мать его новорожденной дочери, и старший друг прекращают с ним общение. Выбранные способы разрешения конфликта не избавляют молодых героев от противоречий, а влекут за собой новые вопросы, на которые детям придется отвечать по мере взросления. Система образов (главные действующие лица – подростки, не способные нести ответственность за свои поступки), тип конфликта (бытийный, экзистенциальный) и особенности его разрешения в драме о детях «Граждановедение» позволяют отказаться от причисления пьесы к жанру комедии, хотя многочисленные элементы комического (заглавие пьесы, вводящее читателя в заблуждение, появление фиктивного нарратора, лишенные логики диалоги, молодежные шутки, трюизмы, не всегда уместные мелодраматические интонации) обеспечивают и героям, и читателям пьесы / зрителям постановки возможность отстраниться, абстрагироваться от печального и даже безнадежного положения юных героев, существующих в безразличной к ним реальности.

Марк Равенхилл продолжает исследовать подростковые проблемы сквозь призму эстетики жестокости и в своей следующей пьесе о детях «Сцены из семейной жизни» (*Scenes from Family Life*, 2007). Джек и Лиза,

Барри и Стэйси, юные герои пьесы, как Том и Эми из «Граждановедения», – либо старшеклассники, либо вчерашние выпускники школы, готовящиеся стать родителями, однако, как пишет сам Равенхилл во вступительной статье к сборнику, где впервые была опубликована пьеса, «мир, в котором они живут, очень отличается от мира “Граждановедения”» [Ravenhill 2010: X]. Отличие художественной вселенной пьесы «Сцены из семейной жизни» заключается в том, что выстраивается и функционирует это пространство не по законам реалистической драмы, а напоминает текстовые миры, созданные писателям-фантастами или авторами литературы абсурда – С. Беккетом и Э. Ионеско, пьесы которых с увлечением читал Равенхилл, будучи сам подростком [Ravenhill 2010: X]. Другой чертой, кардинально отличающей «Сцены из семейной жизни» от «Граждановедения» становится и особенность репрезентации героев-детей: дети не контрастируют со взрослыми, не противопоставляются им, а уподоблены взрослым, и если в предыдущей пьесе взрослая часть социума была представлена учителем и внесценическими персонажами, художественный мир в пьесе Равенхилла «Сцены из семейной жизни» населяют исключительно дети, полностью выключенные из коммуникации со взрослыми и, более того, вероятно, даже не подозревающие о существовании взрослых.

Говоря об архитектонике пьесы, особое внимание следует уделить условности как конституирующем принципе организации всех уровней драматического произведения. В современном литературоведении существует множество различных трактовок термина «условность», обоснования дефиниции представлены как в классических работах В. Г. Белинского<sup>3</sup>, Г. В. Ф. Гегеля<sup>4</sup>, так и в современных исследованиях

---

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 7–68.

<sup>4</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968–1973. 312 с.

С. Батраковой<sup>5</sup>, Г. Д. Гачева<sup>6</sup>, В. Е. Головчинер<sup>7</sup>, В. А. Дмитриева<sup>8</sup>, Е. Г. Доценко<sup>9</sup>, И. С. Ликинской<sup>10</sup>, П. Пави<sup>11</sup>, В. А. Разумного<sup>12</sup> и др., однако большинство ученых сходится во мнении, что под драматической условностью следует подразумевать некоторые договоренности и ограничения, соглашаясь с которыми, читатель пьесы и зритель ее постановки получает возможность адекватно воспринимать текст или зрелище. Драматические конвенции могут касаться и особенностей хронотопа, и системы образов, и логики развертывания сюжетного действия, и композиции произведения. Главные герои пьесы «Сцены из семейной жизни» – это подростки, о которых неизвестно ничего, кроме их имен (две пары – Лиза и Джек, Барри и Стэйси), и приблизительного возраста («возраст всех героев от шестнадцати до восемнадцати лет» [Ravenhill 2010: 62]). Хронотоп, в котором разворачивается действие, описан скупой обстановочной ремаркой как «гостиная в квартире Джека и Лизы» [Ravenhill 2010: 62], указание на время действия и вовсе отсутствует. И условность времени и пространства, и редуцированность героя в целом свойственны стилистике М. Равенхилла, традиционно отказывающегося комментировать особенности сценической реализации своих пьес и не увлеченного изображением и глубоким анализом движений души и эволюции характера героя. Но редукция героя изобретена не Равенхиллом, хотя активно им эксплуатируется, а унаследована им от драматургов-абсурдистов, широко использовавших различные приемы компрессии своих

---

<sup>5</sup> Батракова С. О природе художественного обобщения // Виды искусства и современность. М., 1962. С. 174–199.

<sup>6</sup> Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 303 с.

<sup>7</sup> Головчинер В. Е., Русанова О. Н. К проблеме условности в литературе (статья первая: к истории вопроса) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. №11 (152). С. 9–15.

<sup>8</sup> Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность. М. 1974. 279 с.

<sup>9</sup> Доценко Е. Г. Драматическая условность: от архаики до современности // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 156–166.

<sup>10</sup> Ликинская И. С. Проблема условности в искусстве (на материале современного российского кино): дисс. ... канд. филос. наук: Москва, 2001. 144 с.

<sup>11</sup> Пави П. Словарь театра: пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.: ил.

<sup>12</sup> Разумный В. А. О природе художественного обобщения. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1960. 82 с.

художественных вселенных, о чем пишет в статье «Драматическая условность: от архаики до современности» (2015) Е. Г. Доценко: «у Беккета наглядно размываются не только твердые черты, но и сами контуры героев. Драматург всячески избегает формальной завершенности, физической определенности героя» [Доценко 2015: 164].

Укрепляет связь с драмой абсурда и повторяющийся парадоксальный сюжетный элемент внезапного эффектного исчезновения героев со сцены и их полного выключения из пространства драматического действия. Редукция героя в пьесе М. Равенхилла представлена как процесс буквальный и конкретный, хотя, разумеется, и нереалистичный:

«J a c k. I'll get the tea.

*Exit Jack. Whoosh, flash, Lisa vanishes into thin air. Re-enter Jack.*

J a c k. Lisa do you want white or the...? Lees? Lees? Lisa?

*Pause.*

Lisa?» [Ravenhill 2010: 64].

Беспричинные исчезновения и такие же внезапные появления героев, не соответствующие какой-либо логике, и от раза к разу описываемые ремаркой «свист рассекаемого воздуха, молния», задают ритм развертывания драматического действия и помещают события в особый каркас из повторяющихся сюжетных витков (исчезновение / появление / повторное исчезновение героев), словно неуправляемость рассыпающейся художественной реальности «нуждается в <...> структурных акцентах, <...> требует <...> “обуздания формой”» [Клюев 2008: 341], что в целом тоже характерно для абсурдистской литературы, на что указывает Е. Клюев в работе «RENYXA: Литература абсурда и абсурд литературы» (2008). Разбалансированная система событий упорядочивается по законам художественного нонсенса, согласно которым необходимо «жестко закреплять абсурдное поведение абсурдных героев в абсурдных обстоятельствах естественной логикой той или иной твердой формы» [Клюев 2008: 344], и в данном случае такой «твердой формой»

выступает повторяющийся сюжетный виток спонтанного включения и выключения героя из действия. Примечательно, что загадочные исчезновения не осознаются как факт самими героями-участниками процесса, а зримы лишь для героев-наблюдателей, что еще больше усиливает атмосферу абсурдности (не только в эстетическом, но и в буквальном, бытовом смысле) происходящего:

*«She reappears – a rematerialisation.*

J a c k. Oh my God. Oh my oh oh –

L i s a. What? What?

J a c k. Я... I There was nothing there. It was frightening. There was like this gap where a person should be and I was calling out but there was nothing there.

<...>

L i s a. So I'm here. Nothing happened. You're very tired. You're very stressed. Nobody's running away. Nobody's fading. I'm here with you. We're gonna have the baby together. We're gonna be together – for ever. Yeah?» [Ravenhill 2010: 64-65].

По мере развития действия редукция героев будет нарастать до тех пор, пока Джек и Стэйси не останутся двумя постоянно активным действующими лицами, но в соответствии с тем, как будет освобождаться от героев художественное пространство, само пространство также будет претерпевать значительные трансформации. Меняющаяся художественная реальность, в которой приходится выживать Джеку, по ироничному замечанию театрального критика Л. Гарднер, выглядит как мир, созданный Ионеско, начавшим «неожиданно писать сценарии для “Доктора Кто”» [Gardner 2008]. Сравнение хронотопа пьесы с фантастическим сериалом о путешествиях во времени и пространстве возникло у рецензентки неслучайно: драматург изображает героев-подростков в условиях беспричинно разрушающейся цивилизации, над которой нависла загадочная угроза. Герои высказывают предположения и о возможности организации научных экспериментов инопланетными или иными инфернальными существами над социумом, и о вероятности военных

действий, пагубно влияющих на устойчивость мироздания. Внезапные появления солдат среди массы героев, потерявших из-за катаклизма своих родственников, напоминают солдата из пьесы С. Кейн «Взорванные». Примечательна в этом смысле и сцена, в которой изображена мать, безуспешно ищущая своего новорожденного ребенка, потерянного в суматохе: ее образ напоминает о женщине из драмы «Взорванные», ребенка которой забрала Кейт.

Однако ответа на вопрос, что же является причиной глобального и мгновенного переустройства мира в пьесе Равенхилла, так и не звучит, поскольку драматургу важны не причины апокалиптических процессов, а их последствия – одичание главного героя и пробуждение в нем жестокости и агрессии. Герой, оставшийся единственным юношей в мире, ощущает себя хозяином новой почти безлюдной планеты, своей приятельницы Стэйси, чей возлюбленный и отец ее дочери также бесследно исчез, как и другие герои, и даже ее новорожденного ребенка Стэйси. Доминирование героя-подростка над девочкой и ее ребенком постепенно нарастает до физического принуждения и насилия, обнажая становящуюся все более неотесанной натуру мальчика в атмосфере отсутствия социальной регламентации поведения героев. Применение силы Джеком по отношению к девушке и ребенку парадоксально сопрягается с построением «нормальных» семейных отношений между матерью, отцом и ребенком, насилие для героя оказывается единственно возможной формой коммуникации:

«J a c k. ...We got to be normal. Normal family. In a normal family – baby’s got a name, Mummy and Daddy love each other, Mummy and Daddy have sex, Mummy and Daddy try for another baby.

S t a c y. No.

<...>

*He slices at her cheek.*

S t a c y. Don’t, Jack – no. Is there blood?

Jack. A bit» [Ravenhill 2010: 93].

Изображая постепенно дичающего героя-подростка М. Равенхилл опирается на характерную для английской литературы традицию изображения ребенка, оставшегося без попечения взрослых. И сюжетная ситуация, и хронотоп, и имя главного героя отсылают читателя к роману У. Голдинга (Golding, William Gerald 1911–1993) «Повелитель мух» (Lord of the Flies, 1954), маленькие персонажи которого, подобно героям пьесы М. Равенхилла, остались в одиночестве и были вынуждены учиться выживать в новом и незнакомом им мире:

Свои представления о новом мире и «нормальной семье» Джек облачает в особый рассказ, напоминающий миф первотворения или сказку о событиях, случившихся очень давно, хотя ремарка, предваряющая второе действие пьесы и указывает на временной промежуток, в течение которого разворачиваются события, всего лишь в полгода:

«Jack. (to baby) And once upon a time there was a brand new world. And the world had no people. Until – pop – there were two people. And they were called Jack and Stacy. And after a year there were three people in the world cos along came a baby. And they called that baby Kelly. You're lovely aren't you, Kelly? Yes you are. You mum's out there somewhere and your mum'll be back soon. And we'll be back together. Family» [Ravenhill 2010: 86].

История о новом мире существует в двух вариациях и вторую версию рассказа герой излагает уже будучи одержимым жестокостью и вероломностью:

«Jack. Once there was a new world. And there was just me in it. And I was all alone. And I grew up. And then one day this baby – pop. I called her Kelly. I looked after her. I fought off the animals. I hunted. I had meaning. I was a king...» [Там же: 96].

И хотя молодой герой пытается сочинять истории о мире, говорить о некоем своем предназначении, обосновать ни собственные представления о смысле жизни, ни свое отношение к изменившейся реальности юному персонажу так и не удастся в своих монологах, которые, постепенно теряют какую-либо смысловую и коммуникативную нагрузку. Равенхилл

показывает, как герой-подросток превращается в тирана и мучителя, как неконтролируемые проявления грубости и жестокости приводят мальчика к утрате человеческого облика, что проявляется в неспособности издавать членораздельные звуки, осмысливать себя самого в качестве человека, «неумение <...> выразить себя в монологической речи – это, скорее, свойство театра абсурда, эффектно продемонстрированное драматургией С. Беккета, Э. Ионеско» [Доценко 2010: 31], как верно замечает Е. Г. Доценко в статье «“Выбывший из игры”»: сочинители историй в пьесах А. П. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла. Кроме того, сцена превращения мальчика в звероподобное существо настойчиво напоминает анималистические трансформации героев пьесы Э. Ионеско «Носорог». Равенхилл, пытаясь встроить свою работу в контекст традиций драмы абсурда, предлагает и неожиданную и алогичную развязку действия: внезапно искаженная реальность восстанавливается, все действующие лица вновь оказываются на сцене в своих прежних состояниях (например, Лиза и Стэйси все еще ждут рождения своих детей, надеются создать счастливые семьи с Джеком и Барри и отрицают какие-либо произошедшие с ними экстраординарные события). Джек постепенно из одичавшего существа возвращается к своему привычному облику, а история о новом мире, диких животных и исчезнувших людях обесценивается, возбуждая вопросы о достоверности предшествовавших развязке событий и правдивости рассказа героя о них, «“ненадежным” выглядят и мир, и персонаж» [Доценко 2010: 33], и оказывается, что «юные герои и герои постарше не отвечают ни за зло мира, ни за свои поступки, ни даже за свой рассказ» [Там же: 33].

Британский драматург обращается к элементам драмы абсурда, говоря о социализации и познании подростком мира: взросление ребенка автор соотносит с катастрофой, во время которой привычная и знакомая реальность словно рушится, а приобретение навыка социальной

коммуникации ассоциируется с «окультуриванием» дикого животного, которое напоминает в финальных сценах подросток.

Жестокость, согласно авторской позиции, коренится в самой натуре человека и вырывается вовне, как только социальные обязательства и культура прекращают купировать стремления проявлять природную агрессию, тогда как в пьесе «Граждановедение» жестокость рассматривалась в качестве побочного продукта социализации человека и его приобщения к стандартам общественной жизни.

### **2.3. Жестокий герой-инфантил в пьесах Дж. Пенхолла**

Джо Пенхолл (Penhall, Joe 1967) – британский драматург, автор десятка пьес и киносценариев, известный в России благодаря постапокалиптической кинокартине «Дорога» (The Road, 2009, реж. Дж. Хиллкоут), автором сценария которой выступил, и его единственной переведенной на русский язык пьесе «Синий апельсин» (Blue / Orange, 2000), посвященной проблемам британской психиатрии. Круг исследуемых драматургом коллизий и противоречий достаточно широк, и конфликты детей и родителей также одна из тем, которой активно интересуется Джо Пенхолл, «его злободневные пьесы касаются несостоятельности Национальной системы здравоохранения в вопросах интеграции пациентов-шизофреников в общество, личного и семейного краха, которые случаются чрезвычайно часто, неспособности к состраданию в нашем современном мире» [Boles 2011: 3].

В драме Джо Пенхолла «Одержимый ребенок» (Haunted Child, 2011) предчувствием краха покоя и надвигающегося ужаса определяется существование героев: девятилетнему Томасу, переживающему разлуку с отцом, по ночам слышатся пугающие скрипы и шорохи, чудится присутствие кого-то в доме:

«T h o m a s. The door. The door opened.

J u l i e. It was a wind.

T h o m a s. There's somebody upstairs.

J u l i e. There's nobody upstairs.

<...>

T h o m a s. I think I saw daddy. I think I saw him in the house. I think I heard him. Maybe it's him I heard on the stairs.

J u l i e. It wasn't your father.

T h o m a s. Who was it?

J u l i e. It wasn't anybody» [Penhall 2011: 4-6].

Своими страхами ребенок делится с матерью, чем приводит ее в схожее со своим состояние оцепенения. С первых же «ночных» сцен, открывающих пьесу, читатель распознает поэтику хоррора, «повторение освоенных приемов гипнотики» которого «легло в основу его культурной трансляции» [Хапаева 2010: 282], что верно замечает Д. Хапаева. Ожидание зла, переживаемое героями, ощущение ребенком и матерью нависшей над ними необъяснимой и загадочной угрозы, нагнетание страха и ужаса через упоминание различных проявлений потусторонних сил, особый хронотоп (преимущественно ночное время, замкнутое пространство дома, погруженного во мрак, и заброшенного промышленного здания, где расположена секта эзотериков, почти непрекращающийся дождь), – параметры, характерные для жанра триллера и эстетики ужаса в целом, нацеленные на формирование у героев произведения и его аудитории впечатления зыбкости действительности и создание эффекта колебания «между земными законами обычной реальности и возможностью сверхъестественного» [The Cambridge Companion to Gothic Fiction 2002: 2].

И хотя атмосфера мистицизма поддерживается на протяжении всего сюжетного действия, навевающие ужас своей алогичностью сюжетные ходы постепенно получают рациональные объяснения (согласно «правилам игры» художественного ужастика и триллера, призванных, в первую очередь, «щекотать нервы» читателя / зрителя). Источником загадочных

звуков, которые пугали Томаса, оказывается его бесследно исчезнувший отец, внезапно покинувший семью, но тайно от сына и жены возвращающийся домой по ночам. Художественные особенности построения драмы, отсылающие к триллеру, по словам Ю. В. Локшиной, «помогают созданию психологических и философских лабиринтов, связанных с исследованием зла, таящегося в глубинах человеческой личности» [Локшина 2015: 21], и органично сочетаются с натуралистическими традициями британского «театра жестокости».

Причина кризиса сознания героя и истоки семейной драмы в пьесе озвучиваются Дугласом во время случайной встречи с женой, которая произвела на Джулию впечатление столкновения с призраком («D o u g l a s. You look as if you've seen a ghost. You're trembling» [Penhall 2011: 12].):

«D o u g l a s. I was having very... self-destructive thoughts. I became obsessed with the futility of things – with my failings, I suppose... at work... at home. (*Pause.*) After me father died and Thomas was born I found in quite difficult to cope... with just the daily grind... I felt I had nobody to advise me or guide me. I felt very alone really, for a few years» [Penhall 2011: 17].

Привычный сценарий существования героя, замкнутый на повторении одних и тех же шаблонов жизни среднестатистического человека, получающего стандартный набор благ цивилизации, оказывается неподходящим для Дугласа, внезапно ощутившего, по замечанию М. Биллингтона, «голод по вере» [Billington 2011], осознавшего «трагичность его повседневности» [Карабанова 2015: 103], и оказывается почвой для «формирования абсолютно неестественных моделей культурного поведения» [Там же: 103]. Мóроку будней и грузу ответственности перед семьей Дуглас предпочел пребывание в религиозной общине, разместившейся в полуразрушенном офисном здании, члены которой отрицают реальность, быт и рутину, утверждая возможность преодолеть «эру пессимизма и тоски» [Penhall 2011: 51] с помощью мистических практик, веры в переселение душ, слияния эзотерических

учений с академической наукой, благодаря отказу от мирских благ и социальной жизни. Уход героя в пространство условно «дикое», освобожденное от оков цивилизации – свойственный для поэтики триллера сюжетный элемент: «сюжетика триллера, как правило, формируется вокруг нисходящих перемещений героя (вглубь, в бездну, в темноту, в глушь и т.д.), нарочито подчеркивая необходимость душевных и сознательных усилий по освоению фундаментальных принципов Бытия, которые оказались вытесненными современным человеком в бездну обывательского забвения» [Карабанова 2015: 105].

Дуглас воплощает собой характерный для триллера тип героя, которого характеризует неустойчивая идентичность и внутренняя борьба мятущегося духа, ищущего примирения обуревающих его противоречий и находящего ответы на свои сомнения в следовании эзотерическому учению и потребности проповедовать «истины» непосвященным, т.е. своей семье. А разрыв Дугласа с семьей становится традиционной для ужастика коллизией, в основе которой лежит борьба противопоставленных друг другу двух типов героев. На одном полюсе конфликта оказывается демонический Дуглас, убежденный в необходимости разрушения обывательской жизни Джулии и Томаса, находящихся на другом полюсе и воплощающих собой обыденность и прагматизм реальности:

«J u l i e. “Esoteria in the Technology Industry and Other Related Issues”? Sounds like a blast. <...> A “spiritual leader”? Is that what you just said? You don’t have a spiritual bone in your body. Who the hell were these people?» [Penhall 2011: 20].

Сцены, представляющие временное возвращение Дугласа в семью с целью передать дом общине и заставить Джулию и Томаса вступить вслед за ним в эзотерическую организацию, представляют картину коммуникативного насилия героя над женой и ребенком. Отец и супруг, вновь пришедший в семью, занимает по отношению к ней позицию «злодея»: «демонические злодеи, играющие в богов, берут на себя роль

Провидения, позволяя себе смелость кроить человеческие судьбы по собственному желанию. Однако было бы преувеличением считать, что на такие поступки у них есть этическая индульгенция» [Локшина 2015: 118]. Тревожному, боящемуся призраков ребенку, отец внушает, что он не девятилетний мальчик, а сам призрак, реинкарнация умершего деда, которой уготован особый духовный путь и жизнь в кругу эзотериков, чем провоцирует регулярные вспышки конфликтов между сыном и матерью:

«D o u g l a s. The Spirit is the soul of the universe. It's what connects all of our souls together. My father's soul is in me. My soul is in you. <...> You see, I believe you a have inner life, a spiritual life which I, as your father, have a divine responsibility to nurture. <...> Also: I believe that when Grandpa died he was reincarnated and he came back as you. So, really, you're ma dad» [Penhall 2011: 25].

Убежденность героя в обладании неординарными, инфернальными способностями, регулярное упоминание ирреальных существ и предчувствие персонажами их присутствия навевают ассоциации с мистическими триллерами, важную роль в построении текстовой реальности которых играет, как пишет Т. В. Дьякова в статье «Характеристика жанра “триллер” и его поджанры» (2013), «потусторонний элемент, которыми переполнены произведения жанра ужаса. <...> Зачастую герой и / или злодей обладает некоторыми психическими способностями, или, по крайней мере, так утверждает» [Дьякова 2013: 34]. Вместе с тем, мистические триллеры оформились из такого жанра, как «история с привидениями», неслучайно в рецензиях на постановки «Одержимого ребенка» театральные критики и сам автор называют пьесу «историей с призраками» [Marmion 2011] и «пьесой с элементами истории с привидениями» [Lawson 2011]. Вместе с тем зло, которое причиняет Дуглас семье, его демонизм и обладание «сакральным знанием» – скорее «плоды» общения с членами секты, результат его незрелости, инфантильности и готовности подчиняться тем, кто оказывает на него давление, поэтому злодеем, полностью вписывающимся в канон триллера, назвать его можно

лишь с оговорками: «обыкновенные люди оказываются носителями демонических сил и сами играют роль демонов, вторгаясь в жизнь близких, <...> ломая эту жизнь и калеча судьбы. Обуреваемые недобрыми страстями, они оказываются сильнее своих жертв, хотя порой сами одновременно и палачи и жертвы» [Ивашева 1983: 218-219]. Герой пьесы Пенхолла действительно не только разрушает уклад жизни своей семьи, но и сам оказался подвергнутым разрушению. Нахождение Дугласа в общине сопровождалось пытками и насилием, причиняемыми участниками секты друг другу с целью постигнуть через боль «истинный путь»:

«D o u g l a s. They drilled into my gums... down to the bone. The pain was... indescribable. <...> They said I was imagining it... everybody agreed... This is the problem with pain... you can't see it... you can't prove it exists... so you start... imagining thing. You imagine phantom pain. You imagine... all sorts of things. <...> I couldn't think straight, I couldn't... after that I couldn't concentrate on anything much at all, really. I had no energy, couldn't sleep. If I slept somebody would come in and wake me and tell me that I was grinding my teeth... grinding them down to the stump! Because I was so – I was so tense» [Penhall 2011: 35-36].

Натуралистичные описания физического истязания Дугласа лежат в рамках традиции «театра жестокости», который, как и триллер, использует тактику шока. Атмосфера напряженности, таинственности и пугающего предвкушения непредсказуемой развязки, характерной для построения триллера, воссоздается в драме Пенхолла на различных уровнях организации драматического текста. Драматург оперирует стандартной для неоготики бинарной системой образов, согласно которой герои распадаются на две борющихся группы – инфернальных персонажей, опасных для круга действующих лиц, настроенных рационально. В моделировании интонационного строя и эмоциональных доминант драмы важную роль играют ремарки, описывающие психологическое состояние героев и задающие темп развития действия. Среди ремарок, декларирующих поведение действующих лиц, преобладают те, что отражают кризисное, шоковое состояние героев, их испуг и оцепенение, при этом ритм развития

событий намеренно замедляется, напряженное предчувствие непредсказуемой развязки поддерживается с помощью регулярно повторяющихся различных по длительности пауз, ремарок «*тишина*» и «*молчание*». Зыбкость и неустойчивость положения героев, их неуверенность в реальности происходящих с ними событий фиксируют их дискурсы: речь действующих лиц сбивчива, невыразительна, отличается обилием пауз, недоговоренностей, умолчаний, оговорок, обмен репликами героев между собой осуществляется в режиме корректировки речи, что графически выражено через прерывистый синтаксис, неполные предложения, обилие многоточий, оборванные, недописанные или, напротив, несколько раз подряд повторяющиеся слова и фразы.

Кульминацией в развитии действия становится ссора Дугласа с Джулией по поводу передачи дома общине, после чего герой совершает очередной внезапный уход из семьи. Примечательно, что герой самоустраняется и выключается из действия всякий раз, когда конфликт между ним и другими персонажами достигает критической точки: неспособность к продуктивному выяснению отношений и несению ответственности за свою позицию свойственна герою-инфантилу. Сюжетно-композиционный повтор (исчезновение героя) сопровождается спадом эмоционального напряжения и «откатом» событий к завязке. Однако на новом витке сюжетного действия (повторное возвращение Дугласа домой) происходит отклонение от первоначального сценария (появление Дугласа, ссора с женой и сыном, уход из дома), которое и влечет ту неожиданную развязку, предчувствие которой держало и героев, и читателей / зрителей в напряжении. Развязка драмы (примирение героя с семьей, отказ от служения эзотерикам) выстраивается опять же в рамках поэтики триллера на эффекте обманутого ожидания и разрушает читательские и зрительские предчувствия катастрофы.

Восприятие пьесы «Одержимый ребенок» в качестве драмы с элементами хоррора подготовлено не только строем самой пьесы, но и той культурной, внетекстовой, почвой, к которой апеллирует Джо Пенхолл. «Одержимый ребенок» – название психиатрического расстройства, которое случается у детей, переживших смерть одного из членов семьи, и проявляется в виде галлюцинаторных явлений умершего родственника [Yates, Bannard 1988]. Данный синдром описан психиатрами как механизм, помогающий ребенку восстановить близкие отношения с живым родителем, не способным преодолеть самостоятельно состояние траура и скорби по умершему. Однако Томас, герой пьесы, не является мальчиком, страдающим подобным расстройством, в болезненное состояние «одержимости» его искусственно погружает отец, внушая ему идею реальной возможности реинкарнации и встречи с призраками. Для Дугласа смерть собственного отца (оставшаяся за пределами сценического и драматургического пространства) стала событием, серьезно пошатнувшим его представления о стабильности мироздания. Уход Дугласа из дома становится эхом трагического разрыва межпоколенческих связей в семье, где герой сам был сыном, потерявшим отца, другими словами, «одержимый ребенок» в драме Пенхолла – это не столько девятилетний Томас, которому по ночам чудятся привидения, сколько его взрослый отец, изо всех сил старающийся избежать столкновений с реальностью, и, по справедливому замечанию театрального критика С. Клэпп, «ребенок, о котором идет речь, – не обязательно самый маленький человек на сцене» [Clapp 2011]. Фигуру Дугласа можно классифицировать как герой-инфантил. Эпоха потребления с присущими ей культурами вечного детства, комфорта и изобилия дала еще один драматический «детский» тип – инфантил, героя такого типа отличает эмоциональная недоразвитость и стремление уйти от ответственности за собственную жизнь и жизнь его близкого окружения. Герой-инфантил противопоставляется герою-ребенку, незрелость взрослого персонажа

вступает в конфронтацию с естественными проявлениями детской наивности и хрупкости, а источником коллизии становится невозможность преодоления духовной незрелости. И хотя Дугласу кажется, что общение с эзотериками – путь к самопознанию и духовному росту, неспособность выдерживать рядовые бытовые трудности выдает в нем инфантильного, безответственного героя, всячески избегающего выполнения обязательств, имеющих у него перед семьей.

Также Пенхолл избирает в качестве названия своей драмы расхожее наименование целого ряда американских фильмов ужасов и триллеров, в основе сюжетов которых лежат истории о погибших и убитых детях, ставших призраками, о привидениях, переселениях душ и столкновениях реальных людей с inferнальными существами, благодаря чему драма британского автора оказывается встроенной не только в контекст мировой готической и неоготической литературы, но и современной массовой культуры триллера и ужастика, художественные особенности и приемы которой сведены, в конечном итоге, «к нескольким повторяющимся, но при этом безотказно действующим трюкам» [Хапаева 2010: 282], которыми успешно оперирует и Джо Пенхолл в пьесе «Одержимый ребенок».

В пьесе «День рождения» (Birthday, 2012) Джо Пенхолл рассматривает проблемы деторождения и родительства в современном мире, где стабильность функций и структуры семьи регулярно ставятся под вопрос, а рамки гендерной социализации порой оцениваются как атавизм и инструмент насилия над человеком. Как и в предыдущей пьесе о ребенке, драматург обращается к элементам фантастики, которым вновь пытается дать рациональное объяснение. Герои пьесы – Эд и Лиза – ожидают появления на свет своего второго ребенка, однако в семье привычные гендерные и семейные роли изменены: ребенка вынашивает отец в то время, как мать воплощает собой тип социально активных женщин. Дж. Пенхолл пытается снять вопросы читателей о том, каким образом возможно

вынашивание ребенка мужчиной скупыми объяснениями физиологии данного процесса, но при этом подвергает тщательному анализу психологическую потребность в обмене ролями, возникшую в паре героев. Как и в драме «Одержимый ребенок», смерть и рождение родственников стали переломными моментами в жизни супругов. Появление на свет первенца у героев пьесы «День рождения» оказалось событием слишком травмирующим для героини, столкнувшейся с равнодушием окружающих к ее физической боли и эмоциональному дискомфорту:

«E d. You have no concept whatsoever of the pain.

L i s a. I have some concept.

E d. Of my pain – male pain – man pain. You’ve no idea how difficult this is» [Penhall 2012: 67].

Драматург показывает, что изменения в биологической базе становятся причиной перестройки структуры взаимоотношений членов семьи, несмотря на то, что «система родства состоит не из объективных родственных или кровнородственных связей между индивидами; она существует только в сознании людей» [Леви-Стросс 1985: 51]. Конфликт героев в драме «День рождения» базируется на ощущении персонажами дискомфорта от, пусть и добровольного, но несоответствия существующим в коллективном сознании представлениям о семье как модели отношений разнополых людей, воспроизводящих социальный конструкт, согласно которому женщина должна «способствовать воспроизводству человечества в кругу того, что принято считать “естественной семьей”» [Митчелл 2004: 178], тогда как мужчина определяется «участием в общественно-исторических, главным образом, классовых, структурах» [Там же: 178]. Отношения Эда и Лизы не являют собой новый тип семьи, преодолевшей биологическую и социальную необходимость в женской боли, и способной к жизни в «гуманизированном прекрасном новом мире младенцев из пробирки» [Митчелл 2004: 180], а представляют

собой еще один «лик» патриархата, где репродуктивные возможности человека по-прежнему являются инструментом угнетения, а отказ от патриархальных гендерных ролей не представляется возможным, поскольку даже при обмене функциями герои воспроизводят стереотипную семейную матрицу и схему взаимоотношений полов.

Вместе с тем в пьесе сильно и комическое начало. Драматург обращается к различным видам комического, диалоги героев насыщены сарказмом и иронией, например, защищаясь от проявления агрессии мужа и обижаясь на его эгоизм, Лиза парирует жалобы супруга, присутствовавшего при рождении первого сына Чарли:

«E d. Lisa! I need my magazines! There's a diet I want to look at ... I need distractions ... I can't go through what you went through with Charlie, I really can't. The whole thing was a nightmare from start to finish.

L i s a. Don't say that. And don't call it a 'nightmare'. I can't think like that –

E d. Why can't you?

L i s a. Because it makes me feel like a victim.

E d. We both are. You haven't seen what I've seen. People with their fists right up you to the elbow.

L i s a. I'm glad I didn't see it.

E d. Sewing you up, cuts, cutting, blood gushing –

L i s a. I've forgotten all about it.

E d. Well I haven't. Like a shark attack. It's worse for the man.

L i s a. Oh poor you!» [Penhall 2012: 35].

В целом комически освещено поведение Эда, требующего к себе повышенного внимания, при этом капризы и необоснованные обиды взрослого героя позволяют говорить о его инфантильности и эгоистичности:

«E d. Did you get my raspberry leaf tea?

L i s a. Oh no. I forgot the tea.

E d. You forgot? Fucking hell, Lisa. How could you forget my fucking raspberry leaf tea?

L i s a. I just had so many other things to do.

E d. I need my raspberry leaf tea.

L i s a. Maybe I can go out and get you some.

E d. I asked you to do one simple thing, buy a box of fucking tea ... and you're so busy faffing around ...» [Там же: 4].

Все диалоги героев представляют собой варьирование и повторение одних и тех же речевых конструкций и стереотипных фраз, которые обычно слышат в свой адрес матери и жены. При зеркальном воспроизведении типичные речевые ситуации нагружаются ироническим подтекстом, благодаря чему обнажается их бессмысленность и цинизм:

«L i s a. You'll forget. You will forget about all this. Children heal you. Children take away the pain» [Penhall 2012: 71].

Обращается Пенхолл и к гротеску, наделяя героя способностью к деторождению, сочетая сатирическое с фантастическим. Преодоление границ правдоподобия оказалось необходимым драматургу для демонстрации несправедливости, которую испытывают на себе жены и матери. Обмен семейными функциями и фантастическая способность Эда не становятся для супругов спасением от ссор и травматичного опыта рождения второго ребенка, а напротив, обнажают незаметный в классических парах инфантилизм мужчины, заостряют накопившиеся обиды героев, их недовольство друг другом и заставляют «соревноваться», у кого получается исполнять роль матери лучше, и «то, что начиналось, как забавная комедия положений, постепенно перерастает в атаку мужской неприкосновенности» [Billington 2012]:

«L i s a. I'm still the mother.

E d. And I'm the father –I'm the boss!

L i s a. You're not 'the boss'. Ed And I'm a mother too. In a, in a very real sense» [Penhall 2012: 59].

«Мужская неприкосновенность», по выражению М. Биллингтона, представлена в пьесе как эмоциональная незрелость, обидчивость, эгоизм, слабохарактерность и «детское» поведение.

Сам же герой-ребенок, несмотря на то, что его рождение и воспитание активно обсуждается взрослыми персонажами, на протяжении всего действия не появляется на сцене также, как и первый сын Эда и Лизы, рождение которого и стало поводом для экстраординарного эксперимента. Тревожное ожидание необычного ребенка, рождение которого «сопряжено в первую очередь не с обретением, а с ощущением “пограничья”» [Багдасарян 2014: 95] и безвозвратным разрушением семейной идиллии, – сюжет не новый в английской литературе и освоенный такими авторами, как Д. Лессинг (Lessing, Doris May 1919–2013), Г. Свифт (Swift, Graham Colin 1949), Дж. Уиндем (Wyndham, John Parkes Lucas Beynon Harris 1903–1969), Д. Зельтцер (Seltzer, David 1940), Дж. Харрис (Harris, Joanne Michèle Sylvie 1964), М. Равенхилл (Ravenhill, Mark 1966) и др., развенчивающими «миф о чудесном ребенке-спасителе, невинности детства» [Шанина 2014: 77]. Однако в финале драмы Дж. Пенхолла происходит неожиданный отказ от традиции изображения ребенка, утвердившейся в конце XX в., согласно которой «его появление не предвещает спасения, а наоборот, свидетельствует о дикой, темной стороне человеческой природы» [Там же: 80]. Драматург в образе новорожденной девочки продолжает традицию «романтической и викторианской идеализации детской невинности» [Ненилин 2006: 55] и воплощает в образе дочери Эда и Лизы мечту о ангельском ребенке, символе просветления и обретения утраченной гармонии. Младенец, своим чудесным происхождением вызывающий ассоциации с типом «божественного младенца», оказывается способным развеять страхи родителей, объединить и примирить их. Финальным аккордом в сюжетном действии становится звук детского плача, раздающийся из-за сцены, символика которого открыто декларируется самими героями пьесы как знак будущих надежд человечества и «музыка жизни» [Penhall 2012: 77].

Семейный конфликт в пьесе «День рождения» раскрывается через зеркальность и вариативное дублирование ситуаций, иллюстрирующих укорененные в веках представления о семье с жестко закрепленными ролями и функциями каждого ее представителя. Перенесение на героя-мужчину стереотипов и предписаний, обычно распространяющихся в семье на женщину, позволяют драматургу продемонстрировать уязвимость положения матери и жены в системе «традиционной» семьи. «День рождения» – пьеса, обнажающая драматичную картину женского безмолвия и глухоты мужчин в условиях патриархальной семьи.

В своих ранних драматургических опытах Джо Пенхолл представал как автор, увлеченный исследованием «мужского» мира, однако появление драм о детях «Одержимый ребенок» и «День рождения», фиксирующих кризисы семейной жизни, позволяют говорить о творческой эволюции драматурга. Пенхолл все чаще демонстрирует большую заинтересованность в женских и детских образах, нежели мужских, изображает мужчин героями слабыми и инфантильными, а женщин – зрелыми, ответственными и рационально мыслящими. Драматург проявляет чрезвычайное внимание к семейной проблематике, вопросам воспитания молодого поколения, критически осмысливает уклад семьи, согласно которому мать и ребенок находятся в зависимости от отца, и представляет устоявшуюся семейную матрицу как изжившую себя систему, нахождение внутри которой приносит героям страдания, а выход за ее пределы становится поводом для ревизии семейных отношений и построения новых – продуктивных – моделей взаимодействия.

### **Выводы по второй главе**

Во второй главе работы анализируются детские образы в британском «театре жестокости». Концепция «театра жестокости» в Великобритании отлична от концепции, сформулированной А. Арто: тогда как французский

теоретик театра понимал жестокость как сугубо эстетическую категорию, подразумевающую под собой предельную концентрацию различных аспектов театрального действия с целью достижения зрителем и исполнителем нового рода катарсиса, британские драматурги Э. Бонд, С. Кейн и М. Равенхилл понимают жестокость буквально, как проявление грубой силы, как насилие и кровопролитие. В «жестоких» пьесах британских драматургов ребенок воплощает тип «пассивной жертвы». Сквозь призму страданий и гибели героя-ребенка рассматриваются политические и социальные проблемы британского общества второй половины XX в. и начала XXI в. Кроме того, принесение ребенка в жертву и натуралистичное представление сцен надругательств над детьми обеспечивает новой британской драме необходимый элемент «жестокости» и создает шоковый эффект, неотъемлемый для пьес, созданных в рамках «in-yer-face».

Во втором параграфе главы мы обратились к более современным пьесам М. Равенхилла о детях: в пьесах «Граждановедение» и «Сцены из семейной жизни» расширяется палитра детских типов (появляются не только «дети-жертвы», но и «дети-мучители», «покинутые дети»), взрослеет герой-ребенок, повышается его активность как действующего лица, увеличивается проблемное поле драм, хотя жестокость по-прежнему остается ключевой проблемой в обеих пьесах. Однако в своих относительно недавних драматургических опытах М. Равенхилл избегает демонстрации шокирующих сцен насилия, переводя жестокость из сферы физического надругательства юными героями друг над другом в коммуникативную область.

В пьесах Дж. Пенхолла «Одержимый ребенок» и «День рождения», анализ которых представлен в третьем параграфе главы, изображены «герои-инфантилы» в системе семейных отношений. Примечательно, что Пенхолл, прославившийся как автор пьес о мужчинах и «мужском» мире,

наделяет негативной чертой – инфантилизмом – именно героя-мужчину, не только не способного нести ответственность за свою семью, но и склонного к агрессии, жестокости и манипулятивному поведению, не соответствующему его физическому возрасту. В пьесе «Одержимый ребенок» прослеживаются традиции триллера и литературного ужасика, а герой-ребенок представлен слабым, хрупким, зависимым и страдающим от семейных конфликтов и незрелости инфантильного героя-отца. В драме «День рождения» Пенхолл создает в сатирических тонах картину мира, где мужчины меняются ролями с женщинами и становятся ответственными за рождение детей. В этом случае рождение ребенка, хотя сам герой-ребенок и пассивен, ожидается как спасение и «излечение» от инфантилизма взрослого героя. Драматург обращается к архетипу «божественного младенца», чудесное появление на свет которого в литературе традиционно связывается с реализацией надежд на светлое будущее.

## ГЛАВА 3. ДЕТСТВО И ДЕТСКОСТЬ В БРИТАНСКОЙ ДРАМЕ ПОСТМОДЕРНА

### 3.1. Нивелирование возрастных различий героев-«детей» в пьесах

#### М. МакДонаха

М. МакДонах (McDonagh, Martin 1970) – драматург, чьи пьесы нередко рассматривают как часть ирландской литературы в связи и с ирландским происхождением самого автора, и с его большим интересом к национальному ирландскому колориту. Вместе с тем невозможно отрицать вклад драматурга в развитие английской драмы и английского театра: постановки пьес МакДонаха идут во многих лондонских театрах, активно обсуждаются театральными критиками на страницах ежедневных газет Англии, пьесы изучаются английскими учеными-литературоведами. Произведения МакДонаха развивают тренды британской драмы, так, в 90-е и 2000-е драматург работает в рамках эстетики театра жестокости и in-your-face, актуальна для него и «детская» тема: проблема детско-родительских отношений и мир детства исследуются автором в пьесах «Калека с острова Инишмаан» (The Cripple of Inishmaan, 1996) и «Человек-подушка» (The Pillowman, 2003).

Пьеса «Калека с острова Инишмаан» (The Cripple of Inishmaan, 1996) – работа «ирландская» в плане обращения драматурга к ирландскому колориту – события пьесы разворачиваются в глухой ирландской глубинке, на одном из небольших островов. Герои от скудости впечатлений от жизни на забытом богом острове питают страсть к постоянному многократному рассказыванию одних и тех же историй, известных каждому островитянину и, тем не менее, звучащих вновь и вновь с различными вариациями.

Каждый герой пьесы М. МакДонаха рассказывает ряд историй, в подлинности которых приходится сомневаться и героям-слушателям, и читателям пьесы. И сама жизнь героев на острове, изображенная

драматургом, оказывается вариантом истории об ирландской провинции, созданной полвека назад другим художником («Человек из Арана», 1934, реж. Р. Дж. Флаэрти), о чем пишет крупный исследователь творчества М. МакДонаха П. Лонерган в своей монографии: «“Калека с Инишмана” – это одна из наиболее неожиданных пьес МакДонаха. В ней содержится убийственная критика документального кино Флаэрти, обвиняющая его в искаженном представлении жизни на Аранских островах. Но вместо того, чтобы открыть “правду”, предложить иной взгляд на эту жизнь, МакДонах подвергает критике любую претендующую на достоверность форму ее изображения, подчеркивая главенство самого факта рассказа истории» [Лонерган 2014: 67–68].

Сквозным мотивом в пьесе является звучание истории о гибели родителей главного героя пьесы Билли, подростка-калеки, осиротевшего в раннем детстве, которую на разные лады излагают все герои пьесы. Согласно первой – «нейтральной» – версии, изложенной Хелен, родители Билли утонули в море, потому что в шторм за борт упали, когда пытались добраться в Америку. «Жестокую» версию смерти отца и матери героя-подростка озвучивает Доктор:

B i l l y. ...What do you remember of me mammy and daddy, the people they were?

D o c t o r. Why do you ask?

B i l l y. Oh, just when I was in America there I often thought of them, what they'd have done if they'd got there. Wasn't that where they were heading the night they drowned?

D o c t o r. They say it was. (*Pause.*) As far as I can remember, they weren't the nicest of people. Your daddy was an owl drunken tough, would rarely take a break from his fighting.

B i l l y. I've heard me mammy was a beautiful woman.

D o c t o r. No, no, she was awful ugly.

B i l l y. Was she?

D o c t o r. Oh she'd scare a pig. But, ah, she seemed a pleasant enough woman, despite her looks, although the breath on her, well it would knock you.

B i l l y. They say it was that dad punched mammy while she heavy with me was why I turned out the way I did.

D o c t o r. Disease caused you to turn out the way you did, Billy. Not punching at all. Don't go romanticising it» [McDonagh 2014: 68-69].

Безжалостность Доктора, который, по словам П. Лонергана, «лишает Билли возможности верить во что-то хорошее о родителях и “романтизировать” собственную немощность» [Лонерган 2014: 79], противопоставляется истории, рассказанной Джонни. Джонни предполагал, что родители Билли приобрели страховой полис, чтобы после их смерти ребенок-калека смог получить деньги на свое лечение. Но и история Джонни не имеет никакого отношения к реальности, и героинями Эйлин и Кейт излагается последний вариант, согласно которому родители пытались убить инвалида Билли. В финале пьесы герой остается утешенным историей Джонни, и тетуски не решаются рассказать «правду» своему воспитаннику, так, «размышляя о лжи и правде, о реальности и фантазиях, о лице, которое мы показываем миру, и о сердце, которое мы прячем, МакДонах предлагает персонажей, чья хрупкая человечность проверяется историями, которые они выдумывают» [Gardner 2008]. Но в пьесе МакДонаха человеческая натура испытывается не только сочинительством и рассказыванием историй, но и способностью или неспособностью к развитию и взрослению. Билли, подросток-калека, всю жизнь мучается поиском правды о самом себе и своих корнях, но поиск подлинной истории жизни оборачивается для героя неспособностью повзрослеть. Возможность преодолеть замкнутость и ограниченность сознания предоставляется герою, когда он решается сняться в кино предположительно у самого Флаэрти, создавшего в 30-е годы единственную в своем роде картину о жизни ирландцев на Аранских островах и прибывшем вновь на один из островов для съемок новой ленты.

Тема кино как вида искусства и киносъемок в пьесе МакДонаха последовательно развивается и сопрягается с темой попыток героя обрести историю своего детства и наконец оторваться от места своего рождения. Примечательно, что мечта Билли о поездке в Америку с целью сняться в

кино, тонко перекликается с воспоминаниями самого М. МакДонаха, для которого в детстве и юности поездка в Америку была мечтой. Более того, попав в Соединенные Штаты, уже известный драматург, имеющий возможность путешествовать, не утратил свой детский трепет перед Америкой и ощущение кинематографичности происходящего. В одном из своих интервью МакДонах говорит: «мне, как ребенку, как нищему, как дитя рабочего класса, побывать в Америке казалось несбыточной мечтой. Каждый раз, когда я оказывался в Америке, всегда чувствовал себя как в кино или сне, похожем на фильм 70-х» [Utichi 2018]

Но расстаться с Ирландией для героя оказывается столь же невозможным, как и примириться с неразгаданной тайной своего детства, отсутствие ответа на вопрос о судьбе собственной семьи заставляет Билли, как и других героев пьесы, придумывать и рассказывать самому себе истории о родителях, тем самым только закрепляя мучительную, болезненную связь с родиной, умершими родителями и несчастливым детством:

«B i l l y. A home barren, aye, but proud and generous with it, yet turned me back on ye I did, to end up alone and dying in a one-dollar rooming-house, without a mother to wipe the cold sweat off me, nor a father to curse God o'er the death of me, nor a colleen fair to weep tears o'er the still body of me. A body still, aye, but a body noble and unbowed with it. An Irishman! (*Pause.*) Just an Irishman. With a decent heart on him, and a decent head on him, and a decent spirit not broken by a century's hunger and lifetime's oppression! A spirit not broken, no... <...> What would Heaven be like, Mammy? I've heard'tis a beautiful place, more beautiful than Ireland even, but even if it is, sure, it wouldn't be near as beautiful as you. I do wonder would they let cripple boys into Heaven at all. Sure, wouldn't we only go uglifying the place?» [McDonagh 2014: 52-53].

Склонность к сочинительству историй и демонстративному их произнесению, впрочем, не означает достижения успехов в сфере кино, и Билли приходится вернуться в Ирландию, так и не приняв участия в съемках фильма и не исполнив роль калеки, на которую, по мнению самого

юноши, он как нельзя лучше подходит. Билли – герой, сливающийся со своим «цифровым» альтер-эго, у которого получается вжиться в кинематографическую роль, усвоить особенности поведения актера в кадре и стать «киноморфом». Монолог Билли явственно напоминает монолог киногероя мелодрамы, а подчеркнутая декларативность реплик предполагает произнесение речи перед зрителями:

«B i l l y. I'd hoped I'd disappear forever to America. And I would've too, if they'd wanted me there. If they'd wanted me for the filming. But they didn't want me. A blond lad from Fort Lauderdale they hired instead of me. He wasn't crippled at all, but the Yank said "Ah, better to get a normal fella who can act crippled than a crippled fella who can't fecking act at all. <...> I had to give it a go. I had to get away from this place, Babbybobby, be any means, just like mammy and daddy had to get away from this place. (Pause.) Going drowning meself I'd often think of when I was here, just to... just to end the laughing at me, and the sniping at me... <...> The village orphan. The village cripple, and nothing more» [McDonagh 2014: 66].

Подобно тому, как и первая лента Флаэрти «Человек из Арана» оказывается фальсификацией, и тому, как для съемок второго фильма, о котором идет речь в пьесе МакДонаха, приглашается не настоящий инвалид, а актер, умеющий играть больного человека, вся история самого Билли также внезапно оказывается фикцией со множеством вариаций, содержание которых зависит от рассказчиков. Как и Флаэрти, Билли и его окружение создают мифы о его детстве, о реалиях жизни калеки, об особенностях «подлинного» существования на Аранских островах, о причинах отъезда из Ирландии и о причинах возвращения домой, «таким образом, пьеса несет двойное предназначение: с одной стороны, она критикует Голливуд за искажение реальности, с другой – возносит художника-рассказчика, который утешает тем, что отвлекает от этой реальности» [Лонерган 2014: 80]. Если же говорить о принадлежности героя Билли к тому или иному детскому типу, то его вполне можно отнести и к типу «ребенка-подкидыша», оставшегося без опеки родителей, и «ребенка-жертвы», пережившего страшную трагедию в детстве, и к типу «ребенка-

инфантила», лелеющего детскую травму. Присущи Билли и некоторые черты «цифрового ребенка», поскольку герой взаимодействует с кинематографической, цифровой, реальностью. Однако Билли, оказавшийся «не нужным» в мире кино, не получивший возможность полностью реализовать себя как «цифровой ребенок» и потерявший большую мечту о съемках в фильме, в финале пьесы перестает быть ребенком вообще: приходит время взрослеть и преодолевать ограниченность всех детских типов.

Проблемы соотношения игры и реальности, подлинности и вымысла, ответственности рассказчика за достоверность своего рассказа и вопросы, касающиеся семейных отношений, М. МакДонах рассматривает и в пьесе «Человек-подушка» (*The Pillowman*, 2003), но в отличие от «Калеки с острова Инишмаан», действие «Человека-подушки» перенесено в условную страну, а сочный ирландский колорит, свойственный ранним работам МакДонаха, заменен на мрачные интерьеры полицейского участка в неизвестном городе некоего тоталитарного государства: в случае с пьесой «Человек-подушка» автору не важны игра с национальным колоритом или этническими стереотипами.

Традиционно в центре внимания театральных критиков и литературоведов оказывается проблематика пьесы, истолковываемая как бремя вины, лежащее на писателе, за свои произведения: «посыл МакДонаха ясен: опасная сила литературы» [Billington 2003], «Человек-подушка» часто рассматривается как выражение отношения к писательскому ремеслу» [Лонерган 2014: 117] самого драматурга. Однако особенности строя драматического произведения, как правило, упускаются исследователями из виду, между тем, пьеса представляет собой сложное произведение в плане композиционной организации и соотношения нескольких нарративных уровней. Текст пьесы балансирует на грани между двумя, казалось бы, противопоставленными и взаимоисключающими

началами – эпическим и драматическим. Драматическая часть (допрос Катуряна полицейскими по поводу смерти детей, чьи убийства оказались точной инсценировкой рассказов самого Катуряна) выступает обрамлением для серии рассказов о мучениях и гибели детей, излагаемых разными героями по мере развития действия.

Первая история о страданиях детей – рассказ Катуряна «Писатель и брат писателя», героями которой оказываются сам Катурян и его брат Михал. В рассказе речь идет о жестокой «игре», в которую братья оказались вовлечены своими родителями. В качестве инструмента для проверки объективности гипотезы о благотворном влиянии страданий на писательский дар Катуряна был выбран Михал, старший брат Катуряна, которого на протяжении многих лет родители истязали на глазах у Катуряна. Обстановочные и жестовые ремарки, предваряющие наррацию Катуряна, а затем прерывающие процесс повествования, свидетельствуют о том, что рассказывание должно сопровождаться разыгрыванием истории, благодаря чему создается эффект многомерного, многоуровневого сценического пространства:

*«Katurian, sitting on a bed amongst toys, paints, pens, paper, in an approximation of a child's room, next door to which there is another identical room, perhaps made of glass, but padlocked and totally dark. Katurian narrates the short story which he and the Mother, in diamonds, and Father, in a goatee and glasses, enact» [McDonagh 2006: 22].*

Кроме того, структура «педагогического» опыта схожа с театральным представлением и состоит из трех актов. На протяжении трехчастного эксперимента родители мальчиков исполняли разные роли для сыновей, и эксперимент принес свои плоды – младший сын, любимый и бережно опекаемый отцом и матерью, но постоянно слышавший стоны и крики истязаемого родителями брата, стал талантливым автором захватывающих и мрачных рассказов. Свои «жесткие рассказы», сфокусированные на изображении изощренных форм надругательства взрослых над детьми,

Катурян регулярно читал обезумевшему от пыток Михалу, предлагая в рассказах вариации на тему их семейной драмы, вероятно, предполагая, что литература ужасов рассчитана на то, «чтобы встряхивать сознание читателей и поражать их воображение, давать выход дремлющим фобиям и вообще негативным эмоциям» [Чупринин 2006]:

«K a t u r i a n. ...every story I ever wrote was the sweetest thing imaginable» [McDonagh 2006: 35].

Реальность пережитого Михалом насилия художественно осмысливается Катуряном и становится текстом, однако на Михала рассказы о мучениях детей не повлияли исцеляюще: герой разыгрывает рассказы о детских смертях, превращая реальные муки реального ребенка и вымышленные страдания героев-детей, придуманных братом, в театр. Так, грань между действительностью, текстом и игрой предельно размывается:

«K a t u r i a n. You swore to me, on your life, that you didn't kill those three kids.

M i c h a l. <...> I know it was wrong. Really. But it was very interesting. The little boy was just like you said it'd be. I chopped his toes off and he didn't scream at all. <...> But the girl was a pain in the arse. <...> She wouldn't eat the apples, and I spent ages making them. It's really hard to get the razor blades inside. You don't say how to make them in the story, do ya?» [Там же: 34].

Михал выступает в роли героя-ребенка, несмотря на свой зрелый возраст: с одной стороны, инфантилизм Михала обусловлен его психической болезнью и недоразвитостью, с другой же – герой сознательно поддерживает свое детское поведение и играет в ребенка, хотя в целом способен на последовательные мысли и высказывания:

«M i c h a l. Did you lead a horrible life since you was a child? Yes. Erm, did I lead a horrible life since I was a child? Yes. That's two out of two for a start» [Там же: 36].

Тема искалеченного детства, характерная для британской драмы 90-х и 2000-х гг. подвергается анализу на протяжении всей пьесы и ключевым вопросом, на которые пытаются ответить все герои, является вопрос «всегда ли цель оправдывает средства?»: нужны ли были пытки одного ребенка,

чтобы взрастить писательский дар второго; прав ли Человек-подушка, убивающий детей, чтобы освободить их от мук взрослой жизни? Так или иначе, благополучность детства, согласно позиции драматурга, зависит от объема жестокости, которую ребенок испытывает на себе. Оба героя оказались детьми-жертвами, но опыт пережитого насилия братья восприняли и пережили по-разному: для Катурияна жизнетворческой стратегией оказался путь художественного осмысления жестокости, помогающий преодолеть боль от реального абьюза, тогда как Михал оказался неспособным на творческую сублимацию и продолжил трансляцию жестокости и агрессии вслед за своими родителями, отнявшими у него детство. Другим сквозным мотивом в пьесе становится мотив воспоминания героем себя-ребенка: все персонажи по мере развития действия совершают жест оглядки в собственное детство, где обнаруживают себя униженными, измученными, изнасилованными, несчастными и покинутыми.

Однако при всей важности воспоминаний, образ убийцы, роль которого Михал исполнил, в его сознании сформировался не в опоре на воспоминания о родителях, а благодаря рассказу Катурияна «Человек-подушка», главный герой которого – существо, из добрых побуждений убивающее детей, обреченных на несчастливую жизнь:

«M i c h a l. I like the Pillowman. He's my favourite» [McDonagh 2006: 33].

Рассказывая о совершенных убийствах детей, Михал актерствует, причем игра его многогранна: в разговоре с братом он избирает роль больного, безумного ребенка, которого остается лишь пожалеть, но в то же время, не желая отступить от роли кровожадного убийцы, которая блестяще ему удавалась, лжет, что убил девочку, следуя сюжету самого мрачного рассказа Катурияна «Маленький Иисус». В сцене допроса Катурияна Михал с удовольствием кричит, чтобы писатель, испытывающий ужас, признался в убийствах детей:

«K a t u r i a n. Did yours hurt?

M i c h a l. Did my what hurt?

K a t u r i a n. When they tortured you.

M i c h a l. They didn't torture me.

K a t u r i a n. What? (*Katurian looks him over for the first time, seeing there are no cuts or bruises.*)

M i c h a l. Oh, no, the man said he was going to torture me, but I thought, "No way, boy, that'd hurt", so I just told him whatever he wanted to hear, and he was fine then.

K a t u r i a n. But I heard you scream.

M i c h a l. Yes. He asked me to scream. He said I did it really good» [McDonagh 2006: 27].

Подражание героев пьес МакДонаха персонажам из книг и фильмов является их отличительной чертой. Михал представляет собой не уникальный драматический характер, герой мыслит себя частью художественного произведения, созданного братом, он не имеет собственного внутреннего содержания, а существует внутри уже созданных литературных пространств и копирует обитателей (в данном случае Человека-подушку) ранее сконструированной художественной реальности. На эту приметку героев да и в целом пьес МакДонаха указывает британский литературовед Р. Р. Рассел: «"особенность" пьес МакДонаха в том, что они срисованы с телевизионных мыльных опер, вестернов, детективных драм и сказок» [Russell 2007: 13]. Так, образы полицейских и сцены допроса отсылают к «Процессу» Ф. Кафки и «Саду пыток» О. Мирбо, условность времени и пространства напоминают хронотоп драм абсурда, истории, сочиненные Катуряном, ассоциируются с народными сказками и легендами, более того, драматург открыто обращается к сюжету легенды о Гамельнском крысолове, а в рассказах о страданиях детей сильно притчевое начало и черты готической и хоррор-литературы. Сложность же образа «ребенка» Михала состоит не только в его «книгоморфности» и склонности к «косплею», двойственности его возраста (взрослый физически, но

ребенок – ментально), но и в том, что его «неподлинность» многоуровневая: с одной стороны этот герой – творение М. МакДонаха, с другой – продукт прочитанных героем рассказов, то есть данный персонаж вполне можно назвать симулякром, искусственным текстовым образованием, «ребенок» Михал и его поведение и поступки не столько герой с характером, сколько компиляция различных текстов в оболочке героя-ребенка. Вместе с тем на статус симулякра может претендовать и сам персонаж Катуриан – автор множественных текстовых миров, внутри которых обитает его брат («Инициалы Катуриана Катуриана Катуриана – это ККК, но что они означают? Что родители Катуриана были “забавными людьми”, как он объясняет Тупольски? Вызывают ли инициалы ассоциации с Ку-клукс-кланом и поэтому предполагают зловещие намерения Катуриана? Или они просто означают бессмысленное повторение, и потому связаны с постмодернистскими концептами такими, как симулякр и бесконечное воспроизведение?» [Russell 2007: 13]): «индивидуальность персонажей пьесы растворяется в языковой игре ассоциаций и аллюзий, мера которых – это “интертекстуальность” всей жизни» [Hassan 1987: 172]. Но и дети, которых убил Михал, также, как и сам Михал, существуют только как внесценические персонажи рассказа в рассказе, как герои, созданные другими героями, но не как полноценные действующие лица драматического произведения, они тоже герои-симулякры, хотя сам текст пьесы допускает выведение маленьких героев рассказов на сцену и разыгрывание интермедий по мотивам рассказов Катуриана, перемежающих допрос героя-писателя в полицейском участке (и МакДонаха). Более того, герои-дети из рассказов «Яблочные человечки», «Девочка-Иисус» и «Город у реки» – тени самого Михала, поскольку сочиняя рассказы о них, Катуриан всякий раз подразумевал своего брата, пережившего насилие. Писатель использовал героев-детей своих рассказов в качестве *tabula rasa*, на которую проецировал вариации на тему печальной судьбы своего брата.

Подобно тому, как Катурян излагает историю мучений Михала в своих мрачных рассказах о детях, полицейский Тупольски тоже сочиняет рассказ «История о глухом мальчике. На больших и длинных железнодорожных рельсах. В Китае», в которой герою-ребенку взрослый дает шанс на спасение, хотя у самого Тупольски в детстве не было возможности избавиться от отца-пьяницы. С помощью текста герой создает копию себя-ребенка и реализует возможность прожить желаемое, но не случившееся в реальном детстве.

Проблема болезненного родительства и детства развивается в пьесе «Человек-подушка» параллельно с проблемой авторства текста, справедливо подмечает В. Б. Шамина, что в пьесе «тема отцов и детей приобретает метафорический смысл, уравниваясь с темой авторства, что, в свою очередь, является одной из характерных метафор постмодернизма» [Шамина 2015: 276], причем творчество и сохранение текста регулярно оказывается в приоритете у героев даже когда речь идет о жизни и смерти: родители Катуряна ставили художественные качества рассказов сына выше, чем боль и испорченное детство другого ребенка, Катурян заботится о спасении своих произведений, убивая Михала и совершая признание в «преступлениях», будучи «писателем, для которого собственные рассказы ценнее, чем правда или жизнь» [Gardner 2009]. Вероятно, убийство Михала можно рассматривать не только как проявление жалости и сострадания по отношению к больному юноше со стороны брата, не желающего отдавать своего воспитанника на казнь, но и как символический жест наложения высшей формы запрета на вторжение Михала в художественные миры, единоличным творцом и хозяином которых мыслит себя Катурян. Убийство Михала – это акт возвращения Катуряном себе власти над созданными им текстами.

Важно, что в постскриптуме пьесы задушенный Михал и застреленный Катурян предстают ожившими и рассуждающими о том,

каким образом иначе могло бы развиваться действие, однако именно Михал не позволяет Катуряну, в чьи уста вложены слова автора о возможностях альтернативных финалов, предположить, что история может закончиться иначе, потому что и для Катуряна, и для Михала, и для автора пьесы важно рассказать историю такой, какой она изначально задумана, поскольку правда текста оказывается для всех героев пьесы и самого МакДонаха ценнее правды жизни:

«M i c h a l. Well, I think we should probably just keep things the way they are» [McDonagh 2006: 68].

Сближает между собой три столь непохожие друг на друга пьесы МакДонаха проблема семейных отношений, в которых дети, независимо от своего возраста, находятся в слабой, уязвимой позиции по отношению к своим родителям. Все «дети»-герои показаны драматургом на семейно-бытовом фоне, но «некогда священные узы дома, очага и семьи, верности и общности оказываются высмеянными» [O’Hagan 2015], попранными и обесцененными. При изображении семейных связей драматург обращается к черному юмору и затрагивает условно табуированные темы. Смешение комического с драматическим и даже трагическим М. МакДонах, как драматург признается в одном из своих интервью, унаследовал от Г. Пинтера (Pinter, Harold 1930–2008) и Д. Мэмета (Mamet, David Alan 1947): «Гарольд Пинтер – мой кумир. Среди драматургов он вдохновил меня больше других. О нем часто говорят как о мрачном и суровом авторе, но мне его пьесы кажутся невероятно забавными. Всегда смеюсь, когда их читаю. Дэвид Мэмет тоже мне очень нравится... и тоже кажется смешным!» [Долин 2017].

Вполне логично, что в семьях, где отношения между героями-родственниками искажены и изломаны, «взрослые дети» и герои помладше больны и изувечены: Билли – инвалид, среди причин физических уродств которого бытует версия об избиении беременной матери отцом, а Михал –

умственно-отстал, поскольку все свое детство провел в заточении и терпел насилие от родителей. Есть и еще одна черта, сближающая взрослых «детей»-героев в пьесах МакДонаха: и Михал, и Билли имеют нечто вроде хобби либо занятия, которое они выполняют регулярно: Билли может часами бесцельно смотреть на коров, а Михал – слушать рассказы-страшилки брата и почесывать ягодицы, всякий раз настойчиво оповещая об этом процессе брата. Кажется, склонность героев к постоянному повторению одних и тех же действий им необходима, чтобы скрадывать тоскливое и однообразное существование. «Увлечения» также помогают героям маскировать и заполнять собственную внутреннюю пустоту, которая также в равной степени присуща каждому «ребенку», изображенному МакДонахом: «наличие у персонажа хобби, развлечения, назойливо подчеркиваемой черты – это и способ типизации, и средство характеристики. Для одних героев хобби – вопрос самолюбия, для других – паллиатив от скуки» [Щагина 2005]. Билли присущи черты нескольких детских типов – и «ребенка-жертвы», и «ребенка-инфантила», «ребенка-подкидыша», и «цифрового ребенка», Михал – это и «ребенок-симулякр», и «ребенок-жертва», и «ребенок-мучитель». Примечательно и то, что Михал, в отличие от Билли, «играет» в ребенка, примеривая на себя роли, которые ему по возрасту уже не подходят. Общими же для данных героев являются черты типа «ребенок-жертва».

### **3.2. Классический литературный контекст в пьесах М. Равенхилла**

Трансформация культурных моделей влияет на эволюцию различных категорий искусства, в том числе на жанровую систему. Эпоха постмодерна, сфокусированная на проблемах аутентичности современного искусства и современной культуры, стала этапом переосмысления и ревизии жанров художественной литературы. С. С. Аверинцев в работе «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации» отмечает, что «каждый

литературный жанр есть явление историческое» [Аверинцев 1986: 104], а «исходная точка всяческого историко-литературного развития – синкретическое единство словесного искусства и обслуживаемых им внелитературных ситуаций, прежде всего, бытовых и культовых» [Там же: 106]. Говоря о жизни литературных жанров, Н. Л. Лейдерман указывает на процессуальность, подвижность этой категории: «извлеченный из культурного арсенала читателя “контур” жанра задает направление и ход чтения, напоминая об условностях и прочих кодах, посредством которых следует переводить буквенный текст в образ мира, слова – в картины, лица, действия, страдания и поступки, каковые мы, читатели, начинаем лицезреть в своем воображении и со-переживать» [Лейдерман 2010: 142].

Одним из примеров того, что литературный жанр представляет собой не мертвую устойчивость, а «устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы» [Бахтин 1963: 141], является пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» (*Totally over you*, 2003). Вопрос о соответствии пьесы жанру комедии закономерно возникает в связи с отсутствием официального жанрового определения, однако в предисловии к изданию «*Plays for Young People*», различных интервью, статьях о пьесе и ее сценической судьбе, драматург от раза к разу называет свое произведение комедией. Идея пьесы, как пишет сам М. Равенхилл в предисловии к пьесе, «подсказана одноактной пьесой Ж.-Б. Мольера “Смешные жеманницы”, в которой две молодые женщины отвергают своих женихов из-за того, что у них недостаточно изысканные манеры, манеры, которые Мольер считал жеманными и неестественными» [Ravenhill 2010: 107].

Героини пьесы Мольера (Molière, 1622–1673) «Смешные жеманницы» (*Les Précieuses ridicules*, 1659), Като и Мадлон увлечены модой на жеманство и прециозность, захлестнувшей французские салоны, из-за чего отвергают своих недостаточно, по их мнению, изысканных поклонников

Дюкруази и Лагранжа. Обиженные маркизы решают «проучить» жеманниц: наряжают своих лакеев Маскариля и Жодле в костюмы маркиза и виконта и подсылают к девушкам в качестве новых поклонников.

Разрешение комедийного конфликта в пьесе «Смешные жеманницы» связано с разоблачением мнимых маркиза и виконта подлинными представителями высшего света, веселым фарсовым избиением обманщиков, обличением и осмеянием жеманниц и их сомнительных представлений о прекрасном. В своей комедии нравов «Мольер показывал, как сословная спесь заставляет людей отказываться от естественного поведения, от человеческой природы и превращает их в глупых, безжизненных кукол, твердящих нелепые фразы» [Дживелегов 1941: 360].

Пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» (Totally Over You, 2003) была создана по специальному заказу отдела образования Королевского Национального театра для исполнения в школах и молодежных театральных студиях в рамках проекта «Connections» [Gardner 2003]. И хотя сюжетное действие пьесы М. Равенхилла разворачивается в XXI в., британский драматург, как и Мольер, предваряет свою пьесу предисловием, где указывает, что идея его произведения перекликается с идеей гуманизма Мольера, согласно которой человеку важно «не обманывать себя иллюзиями – будь то придворные манеры или же популярность» [Ravenhill 2010: 107]. Кроме того, современный драматург предлагает выполнить постановку, подобно мольеровской комедии, на голой сцене, поскольку антураж в данном случае не имеет особого значения.

Организация текста современного драматического произведения повторяет структуру комедии Мольера: «С тобой все кончено навсегда», как и «Смешные жеманницы» – одноактная пьеса, которую предваряет предисловие автора, в афише оговорен перечень действующих лиц. Как и Мольер, Равенхилл активно использует классические ремарки,

директирующие состояние и перемещение героев по сцене, что в целом нетипично для драматургии М. Равенхилла. «С тобой все кончено навсегда» – это единственная пьеса, где автор осуществляет работу с традиционными драматургическими средствами, создает дополнительный (авторский), речевой слой и, по словам Е. Г. Доценко, «включает <...> в произведение не только «дух» произведения, но и «дух» постановки» [Доценко 2005: 62].

Конфликт пьесы и основные сюжетные ходы в пьесе М. Равенхилла на первый взгляд напоминают столкновение героев комедии Мольера, и в целом пьеса «С тобой все кончено навсегда» могла бы претендовать на статус ремейка «Смешных жеманниц»: «четыре девочки расстаются с четырьмя мальчиками, потому что хотят дружить только со знаменитостями. Мальчики решают вернуть подруг обратно и для этого обманывают их, представляясь им бойз-бэндом. Девочки решают завоевать мальчиков вновь. Но что произойдет, когда им откроется правда?» [Ravenhill 2003]. М. Равенхилл создает современный вариант комедии Мольера, где на месте жеманниц Като и Мадлон, мечтающих об изысканных поклонниках, оказываются школьницы Китти, Рошель, Ханна и Синита, желающие стать подругами «звезд» шоу-бизнеса, а мода на прециозность, утверждавшаяся во Франции XVII в. трансформируется в почитание идеалов, продуцируемых индустрией шоу-бизнеса XXI в.

Однако М. Равенхилл, в отличие от Мольера, далек от однозначной расстановки приоритетов и деления персонажей на положительных и отрицательных. В исследуемом М. Равенхиллом ярком, но искусственном мире реалити-шоу, Диснейленда, рекламы и глянцевого журналов, где все продается и покупается, нет места личностям вроде Дюкруази и Лагранжа. Подростки из пьесы «С тобой все кончено навсегда» – носители ценностных ориентиров, сформированных поп-культурой и культурой потребления, «и само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они

сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь-либо убедительных характеров – в данном случае заслуга Равенхилла. Это кукольное поколение, хотя и играющее совсем не в куклы» [Доценко 2005: 353]. Размытость (точнее сказать – отсутствие) характеров и редукция контуров героев подчеркивается и необычными для британских подростков именами. И если очевидно, что имя Китти главная героиня унаследовала от персонажа Като из пьесы Мольера, и если можно предположить, что имя Рошель, которое носит подруга Китти, – напоминание о французских «корнях» современной пьесы, то по мере развития действия и того, как юные персонажи перевоплощаются в других героев, их имена тоже трансформируются и сокращаются или до несуществующих уменьшительных форм вроде Син, Рош, Кит, или до одной буквы в случае с именем Jake, превратившимся в J. Утрата имени или его непроизносимость, отсутствие самоидентичности и индивидуальных качеств отражают процесс деперсонализации героев пьесы. Кроме того, юные героини пьесы Равенхилла, в противовес мольеровским взрослым девушкам Като и Мадлон, недостаточно зрелы, а отсутствие характеров, сформировавшегося нрава и твердой, осмысленной позиции у героев-детей вызывает определенные трудности в присвоении им статуса комедийных героев (а пьесе – статуса комедии нравов), не позволяет оценивать их по меркам жанрового канона комедии, обличать их в соответствии с этим канонам.

В одной из статей, опубликованной в газете *The Guardian*, Равенхилл вспоминает беседу с другом, которому довелось стать одним из первых читателей молодежной пьесы: «когда я показал первую редакцию пьесы другу, его реакция была следующей: “Слишком примитивно. Ты не можешь сказать им о знаменитостях что-нибудь такое, чего они уже не знают. 12-летние сегодня настолько продвинуты, что могут получить ученую степень по масс-медиа”» [Ravenhill 2003]. В то же время М. Равенхилла тревожит

сексуализированность общества и культ потребительского поведения, основанный на идее ничем неограниченной возможности купли-продажи абсолютно всего, «он находит очень жутким и лицемерным, что дети приобщаются к культуре секса в очень раннем возрасте. <...> Его беспокоит, что торговое пространство требует все более и более молодых потребителей, и все продается с помощью секса. После того как человек научился приобретать вещи, он превращает в товар людей» [Hague 2003]. Героини пьесы «С тобой все кончено навсегда» мечтают прославиться, однако за наивной детской мечтой стать знаменитыми и богатыми, кроется опасная для самих же девочек-подростков готовность выставить себя на продажу:

«K i t t y . Okay. You want to know? You want to know what's gonna make us famous?

J a k e . Yes. I want to know what's going to make you famous.

K i t t y . Okay. We're going to date celebrities.

<...>

J a k e . Fantastic. Sleep your way to the top» [Ravenhill 2010: 112-113].

Подростки из пьесы Равенхилла, подобно героям Мольера, на протяжении всей пьесы рассуждают о своем будущем успехе, современные героини-девочки мечтают о неограниченных материальных благах, публикациях своих фотографий и заметок о себе в глянцевах журналах, отдыхе на фешенебельных курортах, обедах в дорогих ресторанах, щедрых, но показных, актах благотворительности и усыновлении детей из африканских стран. Вовлеченность детей в пространство масс-медиа и желание скопировать образ жизни героев «глянцевах» новостей позволяет определить их тип как «цифровой ребенок». Истории героинь об их «звездном» будущем выстраиваются как рассказ о превращении себя в бренд под влиянием критериев престижа. Фантазии об успехе возникают в качестве ироничной рефлексии по поводу дискурса популярных средств массовой информации и манеры поведения, так называемых современных

голливудских «звезд», более того, драматург открыто называет и имена знаменитостей, и обозначает бренды масс-медиа, над информационным контентом которых он иронизирует:

«K i t t y . If we choose the swordfish over the caviar in a restaurant they're going to analyse it live on CNN» [Ravenhill 2010: 109].

«K i t t y . Take some conference calls with Japan as you eat your breakfast – they're planning this Barbie-type doll of you to launch in markets right around the world.

R o c h e l l e . The morning: photo-shoots – a calendar. Some fitting for your bridal gown. Hello is sponsoring your wedding. Only fourteen months to go. <..> Then off to gallery. You've done a painting for charity. Just a fun thing. "I'm no artist", you tell the waiting press. "But I do care about sick children and I just wanted to do whatever I could to help".

<...>

K i t t y . And as you fall into your bed you say: "I did it. This is me. My dream, my hope, my destiny. Celebrity"» [Ravenhill 2010: 117].

В пьесе «С тобой все кончено навсегда» претерпевает эволюцию тип комедийного героя – на сцену выведены подростки, не вполне способные осознавать истоки возникающих противоречий и управлять ходом их разрешения. Конфликт комедии Равенхилла выходит на иной уровень и имеет иную природу, нежели конфликт комедии Мольера. Британский драматург, используя контуры комедии нравов, разработанной Мольером, обращаясь к классической структуре текста, создает комедию без нравов и характеров, поэтому конфликт, построенный на столкновении разнонаправленных нравственных ориентиров, в современной пьесе не выстраивается, а комическое переведено в план комедии положений.

Объемную часть пьесы занимают сцены переодеваний, все герои «играют» во что-то и в кого-то, примеряя на себя новые роли подруг известных исполнителей, предсказателя будущего, живописно представляющего девочкам их успех, участников музыкальной группы, их стилиста и менеджера, репортеров, имитирующих ажиотаж вокруг нового творческого коллектива. Наложение нескольких реальностей – реальности,

в которой присутствует читатель; реальности, в которой функционируют герои пьесы; реальности сценического представления, разыгрываемого героями друг для друга внутри драматургического произведения – с одной стороны, создают особый эффект стереоскопической реальности, которая предстает театрализованной, а спектакль оказывается той стадией, «на которой товару уже удалось добиться полного захвата общественной жизни» [Дебор 2000: 42]. С другой же стороны, в сценах, представляющих попытку мальчиков «проучить» девочек с помощью временного «превращения» в успешных музыкантов, от дружбы с которыми девушки отrekliсь, прослеживаются и классические традиции комедии-урока. Бытовая комедийная ситуация с несоответствием среднестатистических героев далеко не средним запросам среднестатистических героинь, сцены размолвок маленьких персонажей, переодевания, перевоплощения подростков, обман мальчиками девочек, разоблачение и примирение героев, образуют событийную канву произведения, увлекательную и динамичную, насыщенную фарсовыми элементами, комическими моментами и юмором, теплой иронией автора по отношению к подросткам:

«K i t t y. Now I'm ready to be a celebrity. And I don't need you any more. So – there. I'm freeing you.

J a k e. Kitty, please. <...> I've still got the photo of you up beside my bed. The photo I put up the day I asked you out and you said yes» [Ravenhill 2010: 111].

При этом объектом сатиры в пьесе М. Равенхилла являются не маленькие персонажи, возмнившие себя достойными стать знаменитостями, а психология и культура потребления, прочно утвердившаяся в современном обществе. Герои Равенхилла не ищут себя, они лишь трансляторы стереотипов поп-культуры и идей тотального потребления. Бытовой комедийный конфликт, разворачивающийся в плоскости комедии положения и комедии-урока, перерастает в противоречие философского характера и вращается вокруг проблемы

«брендинга» личности, ее превращения в марионетку и жертву системы купли-продажи. Никто из персонажей пьесы, в силу отсутствия точки зрения и характера, не способен осознать природу возникшего между ними противоречия, юные герои, преследующие различные интересы в данной ситуации, живут в одном информационно-когнитивном пространстве и являются носителями одинаковых стереотипов. По этой причине пьеса только напоминает комедию нравов, но не выдерживает ее канон, также не происходит и классического для комедии обличения героев и их нравов. Развязка пьесы Равенхилла выглядит размытой, драматург отказывается от традиционного комедийного финала с «избиением» антагониста (которого в пьесе нет) и оставляет его открытым:

R o s h e l l e. It was all a trick, Kit. It was a game. To get us back.

<...>

S i n i t a. Shall we all go to the movies? Who wants to see a film? Let's eat lots of popcorn and drink Coke.

R o s h e l l e. Diet Coke.

S i n i t a. Diet Coke and watch movie. Who's coming? Everybody? Come on.

<...>

K i t t y. What's the movie?

V i c t o r. It's a comedy.

J a k e / K i t t y. Good» [Ravenhill 2010: 149-151].

Пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» актуализирует «память жанра» [Бахтин 1963: 142] нескольких форм – комедии нравов, комедии-урока и комедии положений. Оказывается, что жанры, разработанные в XVII в. «всегда те и не те, всегда и стары и новы одновременно» [Там же: 142]. М. Равенхилл опирается на классическую структуру комедии, но не стремится точно воспроизвести канон той или иной ее жанровой разновидности, его современная комедия напоминает лишь своей формой традиционные комедийные пьесы. Драматург, обновляя комедийную традицию через обращение к актуальной проблематике, не

характерному для этого жанра конфликту и типу героя, создает современную пьесу о детях, утративших мир естественного детства.

М. Равенхилл – драматург, который поддерживает творческий диалог с самыми разными авторами прошлых столетий, и следующим художественным опытом становится «эпический цикл коротких пьес» «Стреляй / Хватай сокровище / Повторяй» (Shoot / Get Treasure / Repeat, 2007), куда вошло 16 одноактных пьес, заглавия которых представляют собой прецедентные феномены, задающие аллюзии на классические произведения искусства, при этом, как пишет Е. Г. Доценко, «работу Равенхилла отличает мозаичность, и в качестве образца для построения драматического целого избрана компьютерная игра-квест, название которой зафиксировано в названии сборника пьес, а аналогия обеспечивает “интерактивность” миниатюр при их театральной постановке» [Доценко 2016: 210].

В миниатюре «Страх и нищета» (Fear and Misery, 2007) автор обращается и к классическому контексту, и к политическим реалиями XXI в., и к детским образам. Заглавие пьесы «Страх и нищета» отсылает к работе Б. Брехта (Brecht, Bertolt 1898–1956) «Страх и нищета в Третьей Империи» (Furcht und Elend des III Reiches, 1938), однако действие пьесы М. Равенхилла перенесено из гитлеровской Германии в современный мир Англии, где, казалось бы, героям нечего опасаться. На первый взгляд жизнь героев выглядит спокойной и комфортной: Гарри и Оливия – супруги, ведущие беседу во время ужина, в соседней комнате спит их маленький сын Алекс. Но впечатление безмятежности достаточно быстро рассеивается, поскольку выясняется, что даже в мирное время, в собственном доме вполне благополучные герои не чувствуют себя в безопасности, о которой, собственно, герои и говорят на протяжении всей пьесы, «и чем чаще повторяется само слово “безопасность”, тем серьезнее, в духе пинтеровских традиций, нарастает угроза» [Доценко 2012: 56]:

«O l i v i a. Security is the most important thing in this life» [Ravenhill 2008: 44].

Сближает с пьесой Брехта миниатюру Равенхилла не только схожее заглавие, но и напряженная атмосфера утраченного покоя, доверия героев друг к другу. Гарри и Оливия не доверяют не только внешнему миру, полному, как им кажется, угроз и опасностей, но и друг другу, герои избегают разговоров на сокровенные темы, а если все-таки беседа неизбежна, то оказывается, что для откровенного диалога и взаимопонимания герои не открыты:

«O l i v i a. ...Sometimes ... you're inside me. We're ... making love. We really are ... making love. But it feels like, it seems like –there's a sort of ... rape. Sorry. Rape. Sorry. Rape. Sorry.

*Long pause.*

H a r r y. Ever been raped?

O l i v i a. No.

H a r r y. Ever fantasised about being raped?

O l i v i a. No!

H a r r y. So why the fuck, why the fuck, why the ... spoil the moment our child was conceived? Spoil the ... In this world of fear why spoil the one...» [Ravenhill 2008: 39],

«H a r r y. YOU CALLED ME A FUCKING RAPIST FOR FUCK'S SAKE. YOU TOLD ME MY SON WAS BORN BECAUSE OF AN ACT OF RAPE.

O l i v i a. I DIDN'T. I DIDN'T. I NEVER DID THAT. I NEVER DID. WON'T YOU – LEAVE IT. JUST LEAVE IT. JUST LEAVE IT ... Our child was born in love and tranquility and his life will be lived, he will never know, I will do everything I can to make sure he never knows the fear and –that I –» [Там же: 43].

И хотя герои настойчиво рассуждают о необходимости уберечь себя и своего ребенка от опасности, обеспечить семье полную безопасность, их сын оказывается незащищенным перед внешним миром, от которого старательно ограждают его родители. Гарри и Оливия убеждены, что их сыну не нужно смотреть телевизор, не следует быть свидетелем бытовых конфликтов на улице и в магазинах, рано видеть сны, но Алексу уже снятся кошмары, в которых он видит окровавленного солдата, а фразы о безопасности звучат как бессмысленные лозунги и мертвые речевые

конструкции, давно утратившие свое значение. В пьесе «Страх и нищета» герой-ребенок никак не проявляет себя, за исключением одной ремарки «Alex screams» [Ravenhill 2008: 48], звучащей в момент, когда ребенок видит солдата. Является ли образ солдата сновидением, плодом воображения ребенка или же человек в военной форме действительно проникает в спальню к мальчику так и остается вопросом, однако в следующей пьесе «Война и мир» Алекс, очевидно, – это тот же герой-ребенок, что и в «Страх и нищета», общается с обезглавленным солдатом, пришедшим к нему в детскую.

В пьесах «С тобой все кончено навсегда» и «Страх и нищета» М. Равенхилл изображает современный мир, переживающий эру изобилия – продуктового и информационного. Драматург показывает, что несмотря на то, что этот мир и кажется комфортным, в нем зародилась масса противоречий и кризисов, а у обитателей этого мира – поводов для страхов и опасений в водоворот которых втягиваются и жертвами которых оказываются все более и более юные поколения. Изображая героев-детей, увлеченных покупками, подражанием знаменитостям, реальными, виртуальными и / или сновидческими конфликтами и войнами, драматург говорит о наступлении новой цивилизации, о приходе эры глобальной информационной войны и глобального потребления, где такие понятия, как «свобода», «независимость», «характер» утрачивают свое значение и становятся попросту невозможными и нереализуемыми, поскольку в новом технократическом мире все подчинено цинизму, эгоизму и расчету.

### **Выводы по третьей главе**

В третьей главе диссертации рассматривается британская драма постмодерна. В первом параграфе, посвященном творчеству М. МакДонаха, анализируются образы героев, уже вышедших из детского возраста, однако, в силу особых физиологических и ментальных особенностей,

взаимоотношений с окружением и средой, сохраняющих и детский взгляд на мир, и несамостоятельность. Проблема «трудного» взросления юных героев в пьесах МакДонаха рассматривается в контексте постмодернистской поэтики. Так, в пьесе «Калека с острова Инишмаан» представлено несколько вариаций истории детства главного героя, сам персонаж склонен к сочинительству, копирует поведение киногероев, впрочем, выдуманные им истории свидетельствуют о незрелости его души, а попытки покинуть родную страну оборачиваются обострением детской травмы – тоски по погибшим родителям. Проблему взаимоотношений автора с созданным им текстом решает МакДонах, обращаясь к образу ребенка в пьесе «Человек-подушка». Главный герой пьесы – герой-симулякр, копирующий, воспроизводящий текстовую реальность, смоделированную другим героем. Проблема авторства текста в пьесе анализируется параллельно с темой родительства, причем права на созданное художественное произведение оказываются и для героев, и для драматурга в приоритете.

Во втором параграфе главы проанализировано, каким образом реализуются драматургами постмодернистские принципы построения произведения: для адекватного понимания и интерпретации пьесы М. Равенхилла о детях «С тобой все кончено навсегда» важно учитывать классический контекст драмы, отсылки к пьесе Мольера «Смешные жеманницы». Вместе с тем Равенхилл обращается не только к классическому прецедентному тексту, но и к артефактам современной популярной культуры. Дискурс пьесы выстраивается как пародия на новостной контент СМИ, глянцевого журналов, популярных музыкальных каналов. Герои-дети в пьесе представлены как носители идей поп-культуры, это «цифровые дети», живущие в цифровой реальности.

## ГЛАВА 4. ГЕРОИ-ДЕТИ В БРИТАНСКОМ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

### 4.1. Постдраматические принципы в пьесах С. Кейн и Ф. Ридли

#### 4.1.1. Постдраматический театр: определение и границы понятия

Последняя треть XX в. и начало XXI в. – период, отмеченный рядом театральных и драматургических экспериментов, появлением множества эстетических концепций и формированием новых тенденций. Для описания новых тенденций в театре и драме оказался необходим соответствующий понятийный аппарат, и одним из ключевых терминов, отражающих те трансформации, которые претерпели на рубеже веков драма и театр, оказался «постдраматический театр». Существует несколько взглядов на то, что представляет собой этот эстетический феномен.

Термин «постдраматический театр» введен в научный оборот немецким исследователем Х.-Т. Леманом в 1999 г. в одноименной работе «Постдраматический театр», это понятие включает в себя весь спектр трансформаций театра и драмы конца XX в. и начала XXI в. В статье «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана, представляющей собой впервые переведенные на русский язык в 2011 г. выдержки из книги «Постдраматический театр», исследователь определяет значение термина «постдраматический театр» следующим образом: «прилагательное “постдраматический” описывает театр, в котором действие происходит по эту сторону драмы, а его время определяется как время, “следующее” за временем, определяемым драматической парадигмой. Это не предполагает ни отрицания, ни игнорирования драматических традиций» [Леман 2011]. В книге «Постдраматический театр» ученый отмечает, что появление новой модели театра и драмы обусловлено изменениями в способе употребления и считывания театральных знаков: «этот новый театральный текст, который беспрестанно продолжает осмысливать свой состав именно в качестве

языкового образа, зачастую оказывается театральным текстом, “переставшим быть драматическим”. Уже само название “постдраматический театр”, поскольку оно отсылает нас к литературному жанру драмы, указывает на тесный взаимообмен между театром и текстом» [Леман 2013: 29]. Х.-Т. Леман выделяет ряд черт, характерных для постдраматического театра, и подробно описывает каждый составляющий элемент эстетики: паратаксис / отсутствие иерархии, одновременность, игра с плотностью знаков, плетора, музыкализация, сценография – визуальная драматургия, тепло и холод, телесность, «конкретный театр», вторжение реального, событие / ситуация. Вместе с тем, Леман отмечает необязательность присутствия абсолютно всех элементов в спектакле и драме, чтобы отнести их к постдраматическим, однако эти параметры задают тенденцию.

Хайнер Гёббельс, еще один теоретик постдраматического театра, в своей работе «Эстетика отсутствия», рассуждая об эстетике постдраматическом театре, называет ее «эстетикой отсутствия» [Гёббельс 2015: 18], при этом указывает, что отсутствие может проявляться различным образом, например, как отсутствие действия. Х. Гёббельс приводит одиннадцать проявлений «отсутствия», которое определяет театр как постдраматический: «Отсутствие может быть понято:

1. как исчезновение актера / исполнителя из центра внимания (и даже исчезновение его со сцены...);
2. как разделение эффекта присутствия на все участвующие в постановке составляющие;
3. как полифония элементов;
4. как разделение внимания зрителей на “коллективного протагониста”, состоящего из многих исполнителей, которые часто скрывают свою индивидуальность, к примеру, поворачиваясь к залу спиной;

5. как отделение голоса от тела исполнителя и отделение звука от инструмента;
6. как десинхронизация того, что мы видим, и того, что мы слышим. Разделение акустического и визуального сценического пространства;
7. как создание промежуточных пространств / пространств для самостоятельных открытий / пространств, в которых есть место эмоциям, рефлексии и воображению;
8. как прощание с экспрессивностью;
9. как пустой центр: в прямом смысле, то есть пустая сцена; это и отсутствие центрального визуального фокуса, но и отсутствие того, что мы называем “темой” или “посланием” спектакля;
10. как отсутствие истории <...>;
11. не в последнюю очередь отсутствие – это стремление избежать вещей, которых мы ожидаем / которые мы уже слышали / которые обычно происходят на сцене» [Гёббельс 2015: 21–22].

Х.-Т. Леман, как и Х. Гёббельс, пишет об отсутствии действия как основной категории драмы, «и это, пожалуй, главное основание, от которого нужно отталкиваться при разговоре о постдраматическом театре» [Богданова 2016: 192], на что справедливо указывает П. Богданова.

В статье М. Неклюдовой «Существует ли постдраматический театр?» анализируется работа К. Бидана «И театр стал постдраматическим: история одной иллюзии». Автор статьи приводит основные параметры, которые выделяет К. Бидан, характеризующие постдраматик:

- «1. Скрещение театра с перформансом, пластическими искусствами, танцем, музыкой, кино, видео, телевидением и новыми медиа, результатом которого становятся деиерархизация и состояние паратаксиса, охватывающее основные элементы театрального произведения. Текст оказывается всего лишь одним из видов сценического материала; главенствующее место отводится

визуальности, что соответствует доминирующему положению визуальных медиа. Существенную роль в постдраматическом театре также играют музыкальные и вокальные элементы.

2. Своеобразная практика “откладывания (задержки) смысла” ставит под сомнение привычный режим зрительского восприятия, которое становится “открытым”, фрагментированным и обретает сходство с психоаналитической техникой свободных ассоциаций.
3. Стечение и, одновременно, плотность конкретных форм изменяет зрительское восприятие, перенасыщая его, фрагментируя или интенсифицируя и тем самым ставя под угрозу сами условия его существования (диалектика полноты и пустоты, порядка и хаоса, накопления и лишения, тепла и холода).
4. Сценической разработке подвергаются повествования, лежащие по ту сторону сюжетности. Так, для постановок Клауса-Михаэля Грюбера характерны дедраматизация, изотония, театр патетического голоса, в котором драматический элемент присутствует лишь в качестве эха. Для Роберта Уилсона – преобразование сценического пространства в пейзаж, замедленное движение разрозненных силуэтов, калейдоскоп новых мифологических образов человечества, прощание с антропоцентрическими формами.
5. Чисто презентативная форма сценической событийности, ускользающая от любого репрезентативного порядка (формула, заимствованная у Жана-Пьера Сарразака). Поиск неиллюстративного действия (как в современной живописи, где жест демонстрирует перформативный акт, утверждающий собственную реальность). Саморефлективное использование реальности; самореференциальность, позволяющая размещать надэстетическое в эстетическом; переход от свойственной 1980-м годам театрализации искусства перформанса к режиму тотального перформанса для всего театра как такового.

6. Усиление церемониального аспекта, выражающееся в формализации пластических средств, ритмических конструкциях, лишенных референциальности, почти ритуальных формах “прославления” (часто самого мрачного характера) телесности и присутствия.
7. Ослабление внутрисценической оси и усиление зрелищной» [Неклюдова 2011].

Однако уязвимость концепции Бидана заключается в том, что большинство свойств, приписываемых постдраматическому театру, теоретически приложимы и к древнегреческому театру, и к современному, и в целом ко многим театральным практикам, сформировавшимся на протяжении веков.

Вслед за Леманом, Биданом и Гёббельсом, о постдраматическом театре стали говорить другие теоретики и исследователи театра и литературы, при этом понимание постдраматического театра театроведами и литературоведами различно. Например, в статье А. Бартошевича «Прощай, слово!» отмечено, «театр стремительно становится искусством пластических идей и пространственных фантазий, царством вещественных метафор и телесности» [Бартошевич 2009], современный театр отличается от классического драматического театра тем, что он представляет собой «систему пластических метафор, передающих глубинные смыслы подлинника, серия идей, воплощенных в пространстве, в мизансценах, в движении, в звуках» [Там же]. В целом поддерживает идею А. Бартошевича и Ю. Барбой, указывающий на неоднородность, гибридность постдраматической театральной практики: «постдраматический театр неоднороден: в нем сосуществуют театр, нетеатр и множество межеумочных форм» [Барбой 2014].

Для постдраматика характерно изображение неординарных героев в экстремальных ситуациях, драматурги касаются экзистенциальных проблем, демонстрируют критические обстоятельства. Режиссеры, в свою

очередь, избирают для сценического воплощения этих эксцессов самые радикальные средства, облачают их в неожиданную театральную форму, в результате чего, как верно указывает искусствовед В. Н. Алесенкова, «увеличение магнитуды противостояния авторского и режиссерского пространств неминуемо приводит к трансформации конфликта между формой и содержанием, часто меняя полюса на противоположные: драма из содержания становится формой, а спектакль из формы – содержанием, что совершенно неожиданным, и порой шокирующим образом воздействует на зрителя» [Алесенкова 2014: 7]. То есть, постдраматический театр понимается театроведами, в первую очередь, как система режиссерских находок, как особый режиссерский метод, при котором форма главенствует над содержанием репрезентируемого театрального продукта.

Литературоведы же считают, что в понятие «постдраматический театр» могут входить различные изменения не только театра, но и драмы: «то есть драма, пусть и утратив свою первичную функцию и радикально изменив свою традиционную форму, все же существует в парадигме постдраматического театра» [Шевченко 2015: 314]. Например, отечественная исследовательница Е. Н. Шевченко отмечает, что «Леман выводит понятие “постдраматического” театра из противопоставления аттической трагедии как образца “преддраматического” театра, то есть театра “до драмы”, и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст» [Шевченко 2011: 130]. Также Е. Н. Шевченко появление нового театрального языка и новой режиссерской системы связывает с теми перестройками, которые переживает общество в целом: «речь идет, в первую очередь, о кризисе “эпохи Гуттенберга”, о котором в последнее время много говорится. В наш век изменяется сам характер восприятия: симультанное и мультиперспективное восприятие приходит на смену линейно-последовательному» [Шевченко 2011: 133]. То есть, по мнению ученого,

новую драматургическую модель отличает доминирование формы над содержанием.

О. В. Рябова, еще одна отечественная исследовательница, в статье «Постдраматический театр: проблема сценического языка» представляет собственный перечень характеристик пьесы, позволяющий отнести ее к постдраматике: «новый театр не отказывается от слова, но кардинально изменяет его роль. Начнем с того, что текст (и, прежде всего, вербальный язык) уже не является основополагающим. Постдрама не стремится к изображению какой-то истории, нет надобности последовательного изложения фабулы. Фрагментарность, коллажность композиции позволяет театру сохранять свободу в выборе последовательности эпизодов» [Рябова 2012: 1097]. Также О. В. Рябова определяет тематическое поле постдраматической пьесы: для постдрамы нет запретных и табуированных тем, напротив, в постдраматических пьесах внимание авторов сфокусировано на проблемах насилия, жестокости, интимной и теневой сторон жизни человека. Герой постдраматического произведения, по наблюдениям Рябовой, как правило, молод, или вовсе ребенок, однако юношество и молодость освещаются драматургами и режиссерами как травмирующий, болезненный этап становления личности: «перед нами многоликий образ молодого поколения. Это поколение изуродовано фальшивыми ценностями, телевизионными штампами, рекламой, но вместе с тем оно жаждет самореализации, мечтает вырваться на свободу. Отношения между людьми бесчеловечные, основанные на манипуляции и ненависти. Человек становится рабом стереотипов, он живет в соответствии с той моделью и теми клише, которые уготовило ему общество. Он не принадлежит себе» [Рябова 2012: 1097]. В своей статье о постдраматическом театре Рябова сближает эстетику и поэтику новой драмы с концепцией постдрамы.

Вместе с тем, и театроведами, и литературоведами, занимающимися исследованием постдраматического театра, единогласно обозначается «расплывчатость теории постдраматика, которая вмещает в себя положения, касающиеся множества различных театральных эстетик. При этом, как отмечает В. Н. Алесенкова, «вызывает возражение безапелляционность приравнивания постдраматического театра к перформансу, поскольку эти понятия не соизмеримы. Безусловно, перформативность может быть рассмотрена как качество постдраматического театра, но не как полный его аналог» [Алесенкова 2015: 761].

Подводя итог рассмотрения различных концепций постдраматического театра, можно обозначить следующие общие черты, которые, на наш взгляд, наиболее отчетливо характеризуют постдраму. На наш взгляд, постдраматический театр является одной из эстетических практик, развивающей идеи постмодернизма, поскольку постдраматик включает в себя постмодернистские философские (особенно постструктуралистские) дискурсы; в рамках театральных и драматургических опытов ставятся под сомнение проблемы авторства и аутентичности произведения; постдраматический театр ведет разговор об острых социальных проблемах, часто в постдраме находят свое отражение научные тезисы и теории.

Для постдраматической пьесы характерны отсутствие ремарок и деления на акты, нередко реплики и диалог неперсонифицированы, то есть лишены строгой принадлежности к тому или иному действующему лицу, коммуникация отделена от ее субъекта. Сюжет и композицию постдрамы отличают отсутствие фабулы, дискретность времени и пространства, редуцированность героев и характеров, нелинейность наррации и имитация живой разговорной речи при ослабленности действия. Многим постдраматическим пьесам свойствен импровизационный характер, в результате чего композиция по своей структуре напоминает систему

отдельных фрагментов текста, коллаж. Особенности образной системы постдрамы, для которой характерен «размытый», редуцированный герой, располагают к обращению к персонажам-детям, к их еще не сложившимся характерам и личностям.

#### ***4.1.2. Постдраматические стратегии в пьесе С. Кейн «Жажда»***

Пьеса «Жажда» (Crave, 1998) – предпоследняя работа британского драматурга Сары Кейн (Kane, Sarah 1971–1999), кардинально отличающаяся от ее предыдущих пьес, в первую очередь, по форме. В своей заметке «Сара Кейн до “Взорванных”», опубликованной на личном сайте исследователя, Д. Ребеллато указывает, что появление пьесы «Жажда» подготовлено еще юношескими драматургическими опытами С. Кейн, в частности, монологом «Голодающая» (Starved), в котором идет речь о девушке, страдающей расстройством пищевого поведения. К сожалению, текст монолога не доступен исследователям для литературоведческого анализа даже на родине драматурга, поскольку защищен авторскими правами, согласно которым пьесу запрещено распространять и публиковать, однако Д. Ребеллато удалось ознакомиться с ранней работой Кейн и, не цитируя текст пьесы, в своей заметке он отмечает, что именно монолог «Голодающая» стал той работой, в которой уже прослеживается, «что у нее [у Сары Кейн – О. Л.] всегда была тяга к конфронтации, к сильному ужасу и острому ощущению сложных эмоций» [Rebellato 2010]. Кроме того, уже в этом литературном опыте себя, по словам Ребеллато, «обнаруживает фрагментированная форма, личная боль, отраженная в структуре пьесы, и широкое обращение к юмору висельника» [Rebellato 2010]. Основные мотивы пьесы «Голодающая» – переживание героиней булимии, анорексии, ужаса, одиночества, жажды любви и смерти – проявили себя и в более поздней работе С. Кейн «Жажда», при этом, если бы текст ранней работы был

доступен для широкой публикации, чтения и анализа, пьеса «Жажда» вполне могла бы составить в паре с «Голодающей» литературный диптих.

Как уже было сказано выше, «Жажда» кардинально отличается своей формой от предыдущих пьес С. Кейн: в пьесе отсутствует сюжетная линия, визуальный ряд, ремарки, а вместо четко очерченных действующих лиц – лишь голоса, обозначенные латинскими буквами А, В, С, М. Как пишет Е. Г. Доценко в статье «Молодая британская драматургия в постбеккетовском пространстве» (2006), работа С. Кейн «оставляет впечатление радиодрамы» [Доценко 2006: 258], это «пьеса “звучащая”, визуальный план в ней не прописан, и вне режиссерского прочтения ее достаточно сложно представить на сцене: здесь нет ни организующего сюжет событийного ряда, ни пластически внятных образов героев, ни авторских ремарок, касающихся выстраивания мизансцены, антуража, реквизита» [Доценко 2006: 258]:

«С. You're dead to me.

В. My will reads, Fuck this up and I'll haunt you for the rest of you fucking life.

С. He's following me.

А. What do you want?

В. To die» [Kane 2001:155].

Подобное построение драматического текста, реплики которого напоминают ряд перекликающихся хоровых партий, характерно для постдраматического театра, где крайне важны хоровые элементы и мотивы звучания бестелесных голосов, «жажда персонажей – желание любви или желание смерти – передается через ритм их прерывистой, как дыхание, речи» [Доценко 2006: 259].

Что касается принадлежности звучащих голосов тем или иным действующим лицам, сама С. Кейн в одном из своих последних интервью сказала следующее: «А был всегда пожилым мужчиной, М была пожилой женщиной, В был юношей и С – молодая женщина. <...> М была просто Матерью, В был Мальчиком и С – это Ребенок. Но я не хотела прописывать

эти вещи, потому что тогда они стали бы зафиксированными навсегда и их нельзя было бы изменить» [Rebellato 1998: 15–16].

При том, что среди действующих лиц предположительно значится Ребенок (С), его реплики в общем хоре голосов не выделяются детскостью содержания или интонации, однако действующее лицо С – единственное, чей пол угадывается более или менее отчетливо: перед читателем предстает герой женского пола, то есть девочка или девушка-подросток, чей рассказ, по словам М. Питерс, представляет собой «женский нарратив, нелинейный и множественный» [Peters 2016: 50]. Отказ от линейного повествования, свободный порядок изложения драматургического материала и ослабленная или отсутствующая фабула считаются наиболее характерными чертами постдраматика, при этом голос Ребенка, звучащий словно в пустоту и параллельно с голосами взрослых действующих лиц, также звучащих безадресно, исследовательницей М. Питерс интерпретируется следующим образом: «четыре отдельных голоса в пьесе репрезентируют невозможность поделиться психологическим страданием, поскольку никто не желает слушать друг друга» [Peters 2016: 48]. О том, почему С – герой-ребенок женского пола, рассуждает М. Питерс, подмечая, что именно женщины и девочки тяжелее лиц мужского пола переживают различные ментальные болезни, чаще подвергаются насилию и душевным травмам: «С является единственным персонажем, чей пол раскрывается, она явно принадлежит женскому гендеру: это важное замечание, поскольку женщины чаще подвергаются насилию, особенно от руки своих близких партнеров. У женщин также чаще диагностируется депрессия, анорексия / булимия и другие разновидности истерии» [Peters 2016: 62]:

«С. When I wake I think my period must have started or rather never stopped because it only finished three days ago» [Kane 2001: 156].

Существует также автобиографическая теория, согласно которой голос Ребенка близок голосу самой С. Кейн: «как и герой С в “ЖаждаТЬ”,

Кейн – это “плагиатор эмоций, ворующая чужие страдания”, в том смысле, что она исследует реальные истории и переносит их в свою работу, впоследствии представляя эти переведенные истории своей аудитории, и так они обретают вторую жизнь» [Klupková 2012: 48]. Эту мысль о близости одного из звучащих в пьесе голосов к голосу автора высказывает и исследовательница Л. А. Баклер, указывающая на то, что работа над пьесой спровоцировала рецидив ментальной болезни драматурга: «по словам литературного агента Кейн Мэла Кеньона, Кейн перенесла тяжелую депрессию после написания “Жажда” и не желала принимать лекарства, несмотря на то, что была склонна к депрессии. <...> В ее пьесе эта точка зрения подтверждается жестоким и, в конечном счете, основанным на ее личном опыте, путешествием, которому Кейн подвергает свою аудиторию» [Buchler 2008: 47].

Предположения о том, что в уста Ребенка вложены слова автора спровоцированы, главным образом, содержанием этих драматических высказываний: герой С транслирует фрагменты рассуждений о депрессии, анорексии, булимии, угасании и смерти, одиночестве и одновременном страхе преследования и присутствия кого-то рядом:

«С. The heart is going out of me» [Kane 2001: 156];

«С. Someone has died who is not dead» [Kane 2001: 157];

«С. I feel nothing, nothing. I feel nothing» [Kane 2001: 158].

В обрывочные рассуждения героини С о ментальной боли органично вплетаются цитаты из, например, «Гамлета» У. Шекспира:

«А. What do you want?

С. To die.

В. To sleep.

М. No more» [Kane 2001: 158].

Таким образом, юная героиня, не способная установить коммуникативную связь с героями, с которыми «обитает» в одном тексте, своими репликами

тянет тончайшие интертекстуальные нити, связывающие ее с трагическими героями английской драмы других, более ранних, эпох. Кроме того, голоса героев, включая С, озвучивают монологи, нагруженные аллюзиями на произведения Т. С. Элиота, С. Беккета, а также переключками с более ранними пьесами самой С. Кейн. Отсылки к произведениям других авторов осуществляются как на сюжетном, так и на ритмическом уровне: «“Жажда” ставилась многими способами, и кажется, лучше всего ей подходит тот, что позволяет ее ритмической, музыкальной структуре всплывать на поверхность: четыре взаимосвязанных пересекающихся монолога отражаются и отталкиваются друг от друга, как одинокие голоса, плачущие в пустыне и отчаянно надеющиеся на какой-то ответ. Действительно, ей [пьесе С. Кейн – О. Л.] свойствен определенный библейский дух, и очевидные ссылки на «Бесплодную землю» Т. С. Элиота, и близость героям пьес Беккета, которые не в состоянии двигаться вперед или назад и обречены вечно повторять себя в бесконечном цикле», – замечает Л. Гарднер в одной из своих статей о С. Кейн. [Gardner 2015].

Ритмическое построение драмы «Жажда» опирается на обрывочный характер речи персонажей, в результате чего создается ощущение прерывистости, дискретности, нелинейности повествования, кроме того, драматург использует язык и речь крайне экономно и сдержанно, что, как ни парадоксально, позволяет очень точно выразить глубину и остроту душевных мук героев:

«С. I need a miracle to save me.

М. What for?

А. Insanity.

С. Anorexia. Bulimia.

В. Whatever.

С. No.

М. Never.

С. Sorry.

A. The truth is simple.

C. I'm evil, I'm damaged, and no one can save me.

A. Death is an option.

B. I disgust myself.

C. Depression's inadequate. A full scale emotional collapse is the minimum required to justify letting everyone down» [Kane 2001: 172–173].

Подобное построение драматического высказывания характерно для постдрамы, которую отличает примат формы над содержанием, разреженность знаков – над их плотностью употребления, что сформулировано в работе «Постдраматический театр» Х-Т. Леманом следующим образом: «постдраматический театр предпочитает ответ, основанный на стратегии отказа. Он практикует экономность в использовании знаков, которая может быть признана его собственной, особой аскезой; он всячески подчеркивает формализм, уменьшающий плетору (избыточность) знаков благодаря повторению и длительности; наконец, он демонстрирует явную тенденцию к графизму и письму как таковому, которые уже сами по себе защищают его от оптического роскошества и избыточности» [Леман 2013: 145].

Впрочем, присутствуют в тексте и вполне связные фрагменты текста – небольшие новеллы, рассказчики которых повествуют о весьма неприятных фактах – о насилии, жестокости, инцесте. Можно предположить, что данные прозаические вставки предназначены для «перебивок» почти поэтического текста и создания эффекта «передышки», паузы в непрерывно текущем потоке речи. Показательна в этом отношении новелла пожилого мужчины о маленькой «темной» девочке, которая становится жертвой предположительно его сексуального злоупотребления:

«A. In a lay-by on the motorway going out of the city, or maybe in, depending on which way you look, a small dark girl sits in the passenger seat of parked car. Her elderly grandfather undoes his trousers and it pops out of his pants, big and purple» [Kane 2001: 157–158].

В статье «Постдраматические стратегии во “Взорванных”, “Очищенных” и “Жаждать” Сары Кейн» А. Гокан-Бисер отмечает, что в пьесе «Жаждать» реализуется не только постдраматическая концепция игры с плотностью знаков, но и концепция боли и катарсиса: «“Жаждать” демонстрирует постдраматический опыт боли, пыток и травматического опыта. Она [пьеса – О. Л.] иллюстрирует концепцию постдраматической боли и катарсиса Лемана, через переход от “представленной боли” к “боли, испытанной в представлении”» [Gökhan Viçer 2011: 79–80], а сама пьеса «Жаждать» понимается автором статьи «как продукт долгой истории движения театра от драматических к постдраматическим конвенциям» [Gökhan Viçer 2011: 80].

Что касается детского образа в пьесе «Жаждать», то он возведен до голоса, транслирующего недетские мысли, а детская невинность и хрупкое незнание мира персонажа-ребенка С в пьесе попораны и заменены на трагическое знание катастрофичности уклада мира, полного жестокости и насилия, и понимание неустойчивости собственной личности и психики на фоне постоянства, незыблемости текста.

#### ***4.1.3. «Брокенвиль» Ф. Ридли как образец детской постдрамы***

Среди современных британских драматургов Филип Ридли (Ridley, Philip 1964) стоит несколько особняком: будучи автором рассказов и пьес для детей, Ридли один из немногих британских драматургов, который признан детским писателем. Пишет, что вполне закономерно, Ридли не только для детей, но и о детях, герои его произведений – ровесники предполагаемых юных читателей. Впрочем, драматург не стремится занимать «охранительную» позицию и создавать произведения с дидактической направленностью, «Ридли часто критикуют за жестокость в сочинениях для детей, за неприукрашенный показ действительности, но <...> многие взрослые просто забыли, что нравится подросткам.

Подростки хотят видеть реальный мир, хотят видеть экстремальные ситуации, им нравятся эмоциональные и моральные проблемы, которые расширяют их представление о мире» [Дагдейл 2008: 15]. Детские пьесы Ридли нередко вписаны в актуальный социально-политический контекст, например, ранняя редакция пьесы «Брокенвиль» (Brokenville, 2000) вышла в свет еще в 1998 г. под названием «Апокалиптика» (Apocalyptic) и была воспринята общественностью как отклик на военные события в Косово в 1998–1999 гг.: «“Я репетирую эту пьесу о разрушенных странах и сломанных домах”, – говорит Мухамет Осман, чья мать, братья и сестры находились в лагере в Македонии, а тетушка, дядя и кузены пропали без вести. “Я думаю о брошенном ребенке в этой пьесе, и я думаю о своей ситуации и о моей семье. Я думаю, что эта пьеса обо всех наших разбитых сердцах”» [Gardner 1999]. Схожие мысли озвучивает и один из зрителей спектакля: «Мы не должны успокаиваться. Мы должны думать о том, что делаем. Жестокость и расизм не ограничиваются жизнью в Косово» [Parr 1999]. Между тем, пьеса воспроизводит сюжетный каркас волшебной сказки и не повествует о конкретных реальных военных катаклизмах, с которыми зрители соотносили постановку.

Действующие лица пьесы «Брокенвиль» – подростки, имена-прозвища которых обозначают характерную примету внешности, с одной стороны, и вызывают ассоциацию с персонажами сказок, с другой стороны: Блестка, Тату, Портфель, Хохолок, Царапина. Есть среди героев и Старуха, и Ребенок – десятилетний мальчик, самый младший герой среди всех персонажей. Изобрести необычные прозвища детям пришлось, поскольку свои настоящие имена герои не помнят, как не помнят и не знают и причины, по которым они забыли свои имена, наименования привычных вещей и явлений, да и в целом всю свою прошлую жизнь. Герои приходят в разрушенный дом, услышав мелодию из музыкальной шкатулки Ребенка. Действие завязывается в момент, когда Старуха, пытаясь утешить

испуганного Ребенка, приказывает подросткам разжечь костер, а сама пытается прочесть ему сказку. Но книга сказок, найденная посреди руин, оказывается порванной, и сказку приходится сочинять заново самой Старухе, а ее историю дополняют Тату, Царапина, Хохолок, Портфель и Блестка своими репликами. Связный рассказ постепенно монтируется из дополняющих друг друга обрывков фраз и предложений, принадлежащих разным действующим лицам:

*«Old Woman opens book and reads.*

“There was once a land called ...” – Oh ... the pages are burnt.

*Child begins whimpering again.*

O l d W o m a n. Don't worry. I'll think of something.

*Slight pause.*

There was once a land where everything ... everything was in ruins. No one knew what had caused everything to be broken. But broken it was. And this land was called ...

S a t c h e l. Brokenville?

O l d W o m a n. Very good...» [Ridley 2015].

История, рассказываемая Старухой, постепенно разрастается, дополняется подробностями и деталями, в процесс наррации вовлекаются все герои, более того, сказка, сочиняемая для Ребенка, сразу же инсценируется силами самих же рассказчиков, «условность происходящего на сцене в данном случае позволительно трактовать очень широко <...>: это может быть и сон маленького персонажа, и театральная проекция прочитанных сказок, и, наконец, <...> собственно шоу, перфоманс, игра» [Доценко 2012: 59]:

*«Everyone is looking at Child.*

*Child whispers to Old Woman.*

O l d W o m a n. Tear him to pieces!

All (except Quiff and Child) Kill! Kill! Kill! Kill! Kill!

*They close in around Quiff.*

Q u i f f. (screaming) NOOOOOOO!

*Silence.*

*Child claps ecstatically.*  
 O l d W o m a n. You enjoyed that, didn't you.  
*Child nods, then whispers in Old Woman 's ear.*  
 O l d W o m a n. Feed the Prince to the birds.  
*Child makes squawking noises.*  
*Then – They all make squawking noises.*  
*They all flash their torchlight everywhere.*  
*Slowly, their squawks fade away...*  
 B r u i s e. Perhaps the Prince's blood is magic.  
 O l d W o m a n. Magic?  
 B r u i s e. Perhaps it ... well, perhaps it made everyone's hair grow back.  
 G l i t t e r. And their teeth.  
 S a t c h e l. Oh, I like that.  
 O l d W o m a n. (*at Child*) Well?  
*Child shakes his head.*  
 B r u i s e. But why?  
 O l d W o m a n. He's right. You're still alive. That's enough – Where's the tooth?  
 S a t c h e l. Here.  
*Child takes tooth from Satchel.*  
*He puts it on the fire, then points»[Ridley 2015].*

Так, драматург выстраивает два слоя драматического текста (внешний и внутренний, созданный самими героями пьесы):

«A fluidity and exhilarating speed to the storytelling now. Movement, use of found objects – everything used to maximum effect. The evolution from static narration to full-blown theatre is complete» [Ridley 2015].

«Брокенвиль» Ридли является образцом постдраматического «театра речи», «театра голосов», где театрализации подвергается слово, рассказ, процесс говорения, а драматическое действие практически полностью заменено произнесением речи, в пьесе «проявляется принцип понимания речи как действия, <...> который очень важен для постдраматического театра» [Леман 2013: 242]. По отношению к пьесе Ф. Ридли справедливо употреблять такие термины, как нарратор и наррация, хотя, казалось бы,

описанию строя драматического произведения эти понятия не свойственны, а балансирование текста между эпосом и драмой могут «пониматься как игровые способы “эпизации”» [Леман 2013: 47], «язык драмы настолько живой и передает интонацию будничной, разговорной речи, что возникает эффект, что пьеса написана с использованием технологии *verbatim*. Однако, если *verbatim*-драмы на самом деле построены как монтаж живой разговорной речи, записанной на диктофон, то в постдрамах разговорная речь искусно симитирована» [Рябова 2012: 1097]:

«O l d W o m a n. What is it?

B r u i s e. A mirror.

O l d W o m a n. ( at Bruise) You know what to do.

*Slight pause.*

B r u i s e. There was once a ...

G l i t t e r. Princess Glitter?

B r u i s e. No.

*Child points at Tattoo.*

O l d W o m a n. Aha! King Tattoo.

B r u i s e. But he was a blind king.

T a t t o o. Why?

B r u i s e. Because you once had a Queen. And you didn't love her enough. The Queen died of a broken heart. And, once she was dead, you realized just how much you cared for her and ... and you cried your eyes out!» [Ridley 2015].

Заслуживает внимания и фигура нарратора, которым является поочередно и одновременно каждый герой. Старуха, Блестка, Хохолок, Тату, Портфель и Царапина выступают одновременно в роли рассказчиков и актеров, а Ребенок занимает позицию не только слушателя и зрителя, но и движущей и направляющей историю силы, поскольку его реакциями на сюжетные ходы определяется их дальнейшее развитие, однако голос ребенка в пьесе не явлен открыто, о содержаниях его реплик, нашептываемых Старухе, можно судить только по изменениям в сюжете, так в пьесе создается «ощущение незамкнутой структуры, незавершенного

действия. <...> это формальный прием, позволяющий сохранить в тексте свободное пространство для присутствия импровизации» [Рябова 2012: 1099]. Благодаря регулярным резким сломам в линии повествования создается эффект истории, творимой сиюминутно, на глазах у читателя, а «фрагментарность, коллажность композиции позволяет <...> сохранять свободу в выборе последовательности эпизодов. Подстдраматическую пьесу можно играть в разной последовательности фрагментов» [Рябова 2012: 1097].

Примечательно, что герои, забывшие свои имена и названия бытовых предметов, демонстрируют богатство воображения и фантазии и воспроизводят архетипические сказочные сюжеты. В историях упоминаются замки, волшебники, короли и королевы, принцы и принцессы, битвы с драконом, чудесные зеркала, волшебные рыбки и упавшие звезды, способные исполнять желания. Но сквозь сказочный мир, творимый героями, просвечивают и вовсе не сказочные реалии – разрушенный город и руины домов, неназванная война, одинокие дети, ощущающие свою неприкаянность и заброшенность:

«G l i t t e r. Well ... it's just that sometimes ... sometimes I feel like I'm the wrong character in the right story.

Q u i f f. And sometimes the right character in the wrong story. But never –

G l i t t e r and Q u i f f. The right character in the right story» [Ridley 2015].

Сказочные мотивы переплетаются с недетскими мечтами маленьких героев, политические реалии конца XX в. художественно осмысляются драматургом и предстают в виде сказки об изобретении «самого мощного оружия», способного уничтожить всех врагов и прекратить военные действия. Для самого драматурга оружием, с помощью которого удастся противостоять реальности, становится рассказывание, сказка преобразует и трансформирует реальность, «Ридли демонстрирует трогательную веру в

преобразующую силу воображения и повествования» [Gardner 2000], в возможность изменить мир с помощью слова:

«O l d W o m a n. If you don't like the story, change it» [Ridley 2015].

В пьесе «Брокенвиль» Ф. Ридли сочетает сказочные мотивы с постдраматическими техниками. Особенности постдраматического театра такие, как стремление драматического текста к эпизации, его коллажность и фрагментарность, открытость автора к импровизации оказываются располагающими к моделированию разнообразных сказочных сюжетов, которые, оказываясь частью постдраматической пьесы, демонстрируют подвижность, гибкость и динамичность. Маленькие герои в пьесе Ф. Ридли «Брокенвиль» реализуют тип «ребенок-симулякр», поскольку они одновременно являются и героями пьесы Ридли, и героями текста, творимого ими самими.

#### **4.2. Виртуальная реальность в пьесах М. Равенхилла и Г. Оуэна**

Марк Равенхилл – один из первых драматургов, кто обратился к возможностям и особенностям виртуального пространства, изобразил в своих пьесах цифровые миры и разместил на сцене компьютер. В пьесе «Фауст мертв» (Faust is Dead, 1997) М. Равенхилл рассматривает связь действительности с виртуальной реальностью. Под виртуальной реальностью мы будем понимать смоделированный с помощью компьютерной техники мир, представляющий собой отдельную особую дополнительную реальность, становящуюся доступной для считывания и взаимодействия, благодаря воздействию технических средств (компьютер, очки виртуальной реальности, ретинальный дисплей и т.д.) на органы чувств человека. Понятие виртуальной реальности пересекается с понятием дополненной реальности, обозначающим введение продуктов электронных технологий в реальность с целью расширения границ реальности.

Один из героев пьесы Равенхилла «Фауст мертв» (Faust is Dead, 1997) – Алан – профессор-философ, теоретик постмодернизма и автор труда «Конец истории и смерть человека». Исследование Алана – рефлексия по поводу широко известных постмодернистских работ М. Фуко, Ж. Бодрийяра, Ф. Фукуямы и других ученых. Алан рассуждает о конце истории и смерти реальности, свержении гуманизма и наступлении эры антигуманизма:

«A l a i n. ...chaos. When will we live the End of History?

When will we live in our time?

And how will we live in this new age of chaos?

Not as we lived in the old age. Not with the old language.

Not by being more kid, more ... enlightened.

We must be cruel, we must follow our desires and be cruel to others, yes, but also we must be cruel to ourselves.

We must embrace suffering, we must embrace cruelty» [Ravenhill 2001: 121].

Представления Алана об устройстве новой эры вполне можно вписать в координатную плоскость мифа о Фаусте, причем источником вдохновения при создании пьесы для драматурга послужила драматическая поэма «Фауст» (Faust, 1836) Н. Ленау (Lenau, Nikolaus 1802–1850): «использование сочетания постмодернистских идей и классической морали в “Фауст мертв” Равенхиллом является хорошим примером свободы десятилетия в плане превращения старых мифов в новые источники смысла» [Sierz 2000: 138]. Роль Фауста в британской пьесе отведена ученому Алану, а роль Мефистофеля – одновременно постмодернистской теории и концепции гиперреальности, искушающим Алана, и капитализму, которому общество продало душу за материальные блага и комфорт, однако «компьютерную культуру, как и капитализм, персонифицирует в пьесе не столько ученый-теоретик Алан, сколько Пит, герой в буквальном смысле лишенный чувств, зато способный воплотить в жизнь некоторые жутковатые миромоделирующие повествования Алана» [Доценко 2005: 355].

В архитектонике пьесы особое место занимает Хор, отсылающий к традиции античной драмы и задающий тему последующей сцены. Но включение Хора в ткань пьесы можно рассматривать и как прием современного (постдраматического) театра, хоровые партии разрывают линейное течение времени, формируют дискретное, хаотичное пространство, неслучайно открывается пьеса партией Хора, в которой идет речь о ребенке, плачущем о неправильно, негармонично и жестоко устроенном мире, ощущающем, что мир «плохое место» [Ravenhill 2001: 97]). Постепенно ребенок, тонко чувствовавший боль мира, вырастает, и мир, и человечество, меняются вместе с ним. В следующих партиях Хор повествует о взрослеющем ребенке, участвующем в грабежах и воруящем видеомаягнитофон, демонстрируя тем самым предпочтение симуляции, а не реальности:

«C h o r u s. Momma, what is the point of having food in the house when you have nothing to watch while you're eating it?» [Там же: 107].

Фигурирование в пьесе Хора, упоминающего детей, а в финале пьесы и повествующего голосом ребенка, вызывает ассоциации с детским хором из эпизода «Ночное шествие» в поэме «Фауст» Н. Ленау. Включение в романтическую поэму сцены с церковным хором детей, и последующая обработка этого сюжета Равенхиллом отсылает к средневековому театру, где хор мальчиков-певчих привлекался к исполнению литургических драм:

«In weißen Kleidern, eine Kinderschar,  
Zur heilig nächtlichen Johannisfeier,  
In zarten Händen Blumenkränze tragend» [Lenau].

Затем Хор из пьесы «Фауст мертв» излагает историю о церковной школе, где были установлены компьютеры и родители стали «терять» своих детей, все более и более увлекающихся Интернетом. Торжество зрительных образов и виртуальная реальность представлены на сцене с помощью компьютера и компьютерных технологий, часть пьесы выстроена как

сетевой чат. История о том, как дети погружаются в компьютерный мир, дополняется еще одной – о подростке Донни, виртуальном персонаже, который, как пишет Е. Г. Доценко, – «гуманоид и прекрасное дитя Фауста Эвфорион одновременно» [Доценко 2005: 355]. Виртуальных драматических героев, подобных Донни, существующих только на мониторах компьютеров и представленных в спектакле с помощью технических средств, П. И. Браславский предлагает называть «аватарами» [Браславский 2003: 173]. Общение Алана и Пита с Донни протекает в режиме «online», и свою цифровую жизнь, полную страданий, юный персонаж Донни проживает в виртуальной реальности. Донни – герой, сознательно причиняющий себе физическую боль и совершающий акты самоповреждения на глазах у Пита и Алана. Моменты, в которых Донни причиняет себе увечья, отсылают к первым сценам романтической поэмы Ленау, в которых показан Фауст, изучающий труп в анатомическом театре, «образ разрезанного тела воспроизведен в пьесе Равенхилла» [Sierz 2000: 135], растерзанное тело Донни отсылает к образу вскрытого тела, над которым работает Фауст из поэмы Ленау. Также сцены нанесения ран привносят в пьесу необходимый для эстетики in-yeer-face компонент жестокости и элемент шока:

«D o n n y. ...I really used to hate my body. I used to fell so uncomfortable, so ugly. But now I'm really happy with what I achieved. I've been working. And I tell you: you take a pain, you get the gain» [Ravenhill 2001: 123].

Ненависть Донни к себе и своему телу обусловлена его сомнениями в собственной реальности, герой не может смириться с тем, что он всего лишь цифровая комбинация, «не может принять, что его жизнь – это череда совпадений» [Matović 2016: 86], а «телесная боль становится единственным подтверждением существования в мире симуляции и гиперреальности» [Там же: 86], более того, Донни, режущий себя, чтобы убедиться в собственном существовании напоминает Фауста из поэмы

Ленау, который вскрывал трупы, чтобы понять, как функционирует живой человек, «Фауст Ленау ищет подлинный опыт воплощения своего “я” через постоянный диалог со вскрытиями, проколами и порезами» [Hadley 2008: 266]:

P e t e. <DONNY, YOU ARE A FUCKING ACTRESS. YOU THERE, DONNY?>

D o n n y. <SURE, I’M HERE.>

P e t e. <DONNY, SO MANY GUYS ON THE PAGE ARE FAKES. IT’S NOT CLEVER OR FUNNY.>

D o n n y. <I’M NO FAKE. I’M FOR REAL.>

P e t e. <NO WAY, GUY.>

D o n n y. <WAY, GUY. ALL THIS IS FOR REAL>» [Ravenhill 2001: 125].

В качестве доказательства своего существования Донни соглашается встретиться с Питом и Аланом и на глазах у них совершает самоубийство как акт подтверждения своей подлинности:

«P e t e. You wanna cut now? You wanna do that?

D o n n y. Sure. I can cut any time.

P e t e. Alright. Let’s ... I cut first, as I lost before. Okay?

D o n n y. Sure.

*Pete cuts across his chest.*

<...>

D o n n y. I like to win. Winning’s good.

<...>

D o n n y. And I know the way. I got the way.

*Donny cuts his jugular. Collapses»* [Ravenhill 2001: 131].

Алан и Пит, в полном соответствии с принципами существования в мире, где утвердились симулякры, симуляция, власть зрительных образов и клиповое мышление, превращают смерть Донни в цифровой продукт и товар: «насколько сильна система нейтрализации любых попыток утверждения подлинности, в конечном счете, свидетельствует тот факт, что самоубийство Донни, ставшее своего рода бунтом, превращается в

рыночный товар. <...> Рок-звезда Стиви делает песню о самоубийстве Донни, которую показывают три раза в час на MTV» [Kostić 2011: 170].

Но виртуальная реальность в пьесе присутствует не только как ключевая проблема и элемент сюжета, она формируется и на уровне организации драматического текста и театрального пространства. На сцене присутствуют видеокамера, компьютер, упоминается телевизионное шоу, телеканал и музыкальный клип, герои не мыслят себя и свое существование свободным от технических устройств, симулирующих дополнительную реальность.

В финале пьесы звучит Хор, на этот раз обладающий голосом Донни, сообщающим о достижении своей цели – утверждении реальности. Так, в виртуальном мире реальной может быть только смерть и боль, только через ощущение боли и умирание можно подтвердить свою телесность и доказать факт жизни, «чем ближе к смерти, тем ближе к единственному реальному подлинному действию. <...> Смерть – единственный беспрецедентный нефильТРованный опыт, который человек может когда-либо получить» [Baraniecka 2013: 177]:

«C h o r u s. ...I'm gonna make it real. Totally real. I'm gonna go for my jugular» [Ravenhill 2001: 134].

Для современного театра идея тела как точки сосредоточения боли чрезвычайно актуальна, о чем идет речь в статье «Постдраматические аспекты “Фауст мертв” и “бассейн (без воды)” Марка Равенхилла» (2016): в новейшем театре «подчеркивается материальность тела, которое испытывает боль и катарсис. Он обращает внимание на боль, потому что зрители могут чувствовать боль на сцене, как свою собственную боль; через собственную телесность они могут подвергать сомнению и собственные мысли, и собственный мир» [Gökhan Biçer, Güneç 2016: 244]. Кроме того, в пьесе представлено тело ребенка в деконструированном варианте – в виде виртуального, которое еще дополнительно разрушается через порезы и

нанесение ран. В работе «Эстетика перформативности» (2015) Э. Фишер-Лихте отмечает, что виртуализация тела – отличительная черта современной драмы и современного театра: «в XX веке с изобретением и распространением новых медиальных средств этот процесс в определенном смысле достиг апогея – тело становится эфемерным и превращается в медиальные изображения, которые, несмотря на кажущуюся близость, оказываются вне досягаемости, что исключает возможность прикосновения к ним. Возникшим в ходе этого процесса фантазиям о виртуальном теле, а также о технологически воспроизводимом астральном теле, театр и перформанс-арт намеренно противопоставляют телесное бытие и связанное с ним представление о воплощенном духе» [Фишер-Лихте 2015: 169].

Однако, хотя М. Равенхилл и использует элементы постдраматического театра, черты постдрамы в данной пьесе не являются первичными и определяющими ее строй. Думается, автор обращается к поэтике постдраматика, поскольку именно постдраматические и перформативные практики позволяют моделировать виртуальное пространство пьесы и спектакля, располагая подходящим инструментарием, расширяющим художественный арсенал драмы и театра.

Следующая – последняя – партия Хора вновь упоминает детство и ребенка, о котором шла речь в начале пьесы. Мотив детства является сквозным в пьесе «Фауст мертв», параллельно с развитием основного действия дитя из хоровой партии взрослеет и плачет по ночам, уже не потому что считает мир плохим местом, а потому что желает конца этому миру, но мир не рушится и история не заканчивается, но становится все хуже и хуже.

М. Равенхилл обращается к фаустовскому архетипу и трансформирует его, соотносит с современностью, обращается к деконструкции театрального времени, пространства и героя, чтобы продемонстрировать, как благодаря техническим средствам моделируется новая виртуальная

реальность, в которой выворачиваются наизнанку старые мифы, разрушаются принципы функционирования действительности, а человек, существующий в пространстве кибернетики, утрачивает возможность чувствовать себя подлинным.

Действие пьесы «Война и мир» (War and Piece, 2007) развивается параллельно с действием пьесы «Страх и нищета»: пока родители Алекса обсуждают обеспечение безопасности своему ребенку, солдат заходит в спальню к мальчику и разговаривает с ним о войне. И хотя пьеса называется «Война и мир» говорить о сюжетных переключках с романом Л. Н. Толстого (1828–1910) «Война и мир» (1863–1869) не приходится, современному драматургу важно продемонстрировать связь прошлых и закончившихся войн с войнами современности. В пьесе М. Равенхилла солдат лишен головы, но жив и даже способен на общение. Вероятно, фантастический облик героя – не просто сновидение, а образ, навеянный компьютерными играми и виртуальной реальностью, где персонажи имеют несколько «жизней» и могут продолжать действовать, несмотря на серьезные увечья, да и само название цикла пьес, куда вошла работа «Война и мир» – «это в большей степени геймерские термины, слоганы компьютерного шутера: Стреляй / Забирай приз / Повторяй. Собственно, это и есть отражение в массовой культуре основ европейского сознания с его культом “героев”, “завоеваний” и “подвига”» [Руднев 2016], что верно подмечает П. Руднев. Но даже если солдат – компьютерный герой, разговор о войне вполне серьезен, и поскольку зритель и читатель не получают комментария по поводу того, о какой войне идет речь, создается впечатление, что война, обсуждаемая ребенком и солдатом, – явление, само собой разумеющееся, происходящее здесь и везде, сейчас и всегда, в реальности и в сетевом пространстве и, по словам Е. Г. Доценко, «отсутствие конкретики <...> можно объяснить двояко. С одной стороны, решительно провоцировать общественное мнение <...> решится не каждый. <...> Но, с другой стороны,

новизна информации в “эпоху iPod-ов” (как ее определяет М.Равенхилл), с летящими по экранам мониторов и исчезающими на глазах новостными строками, – вещь относительная. <...> Отказ номинировать какое-то конкретное политическое событие в пьесах Равенхилла <...> можно объяснить как стремление к обобщению, попытку художественно воспроизвести атмосферу, в которой формируются все новые и новые “поколения Игрек”» [Доценко 2013: 99–100]:

«S o l d i e r. Live without food, live without money – you can do it, it’s hard but you do it. Live without family, live without friends – that’s easy. But live without war? No human being’s ever done that. Never will. It’s what makes us human» [Ravenhill 2008: 54].

Диалоги мальчика и солдата выстроены таким образом, что обозначается, кому принадлежит каждая реплика и, кажется, можно допустить, что герои постоянно обмениваются ролями, из-за чего доверять нарратору приходится с трудом. Фраза, сказанная солдатом, может быть произнесена ребенком и наоборот, поскольку в условиях военных действий – реальных или виртуальных – становится сложно различить, кто – ребенок, а кто – солдат:

«A l e x. Do you come here, said Alex, because you want my head?

S o l d i e r. The soldier said: You’re a mad crazy little kid, aren’t you?

A l e x. Alex said: I’m a clever boy. I’ve worked it out. Night after night. You come in. You walk through my wall. Night after night. You want my head» [Ravenhill 2008: 56].

Символично выглядит жест передачи пистолета из взрослых рук в детские, ребенок просит подержать в руках оружие и солдат ему не отказывает: у любого, кого коснулась война, было детство, и каждый ребенок рано или поздно окажется на войне и займет место обезглавленного солдата:

«A l e x. Alex – Give me the gun.

S o l d i e r. Soldier – I gotta touch your head.

A l e x. Alex – Gun first. Gun gun gun gun gun gun gun.

<...>

*He gives Alex the gun»* [Там же: 55].

На протяжении всей пьесы ребенок держит в руках оружие, а в финальных сценах маленький герой стреляет в солдата и прогоняет его. Драматург не поясняет, является ли выстрел реальным, сновидением или же этапом компьютерной игры, но оставшееся в детских руках оружие (опять же не уточнено – подлинное или игрушечное) становится метафорой глобальной войны, которую невозможно остановить и в которую оказываются вовлечены уже даже дети:

«A l e x. And the soldier went but Alex kept his gun. And the war went on» [Там же: 61].

Взаимоотношения героев-детей с киберпространством представлены и в новейшей британской драме. Пьесе Г. Оуэна (Owen, Gary 1972) «Киллология» (Killology, 2017), премьера которой состоялась весной 2017 г. в Royal Court Theatre, сближает с «Фауст мертв» и «Война и мир» М. Равенхилла проблема погружения детей в виртуальную среду. Пьеса «Киллология» появилась спустя два десятилетия после премьеры «Фауст мертв», когда взаимодействие с виртуальным пространством стало мыслиться как неотъемлемая часть жизнедеятельности среднестатистического подростка, когда пользование гаджетами и Интернетом стало повседневностью. За эти два десятилетия появилось и новое поколение, получившее название «компьютерные аборигены»<sup>13</sup>, и значительно изменился облик и функционал Интернета – увеличилась скорость доступа к сети, чаты, о которых писал Равенхилл, стали постепенно уходить в прошлое, затем им на смену пришли форумы, также постепенно устаревающие, во втором десятилетии нулевых годов все больше набирают популярность социальные сети и виртуальные игры с высоким уровнем эффекта присутствия и встроенными программами для общения игроков. Отличаются и герои пьесы Оуэна от виртуального мальчика Донни и его взрослых собеседников. Драматург изображает

---

<sup>13</sup> Термины «digital native» и «digital immigrants» введены в общественный оборот американским писателем и общественным деятелем Марком Пренски (Prensky, Mark 1946) в 2011 г. для обозначения поколения людей, рожденных в период цифровой революции (digital native) и поколения, рожденного до начала цифровой эры (digital immigrants).

молодое поколение пользователей компьютером, в пьесе всего три действующих лица – Алан, Пол и Дэви. Герои погружены в компьютерные технологии и существуют одновременно в действительности и виртуальной реальности. Г. Оуэн, создавая пьесу, отказался от традиционной для драмы обрамляющей системы – афиши, ремарок, деления на акты и т. д. Драматическое произведение представляет собой серию объемных монологов героев, звучащих, на первый взгляд, изолировано друг от друга, и напоминающих записи из сетевых блогов, однако истории героев перекликаются, образуя единое драматическое пространство: содержание реплик героев сводится к обсуждению компьютерных игр и их влияния на них самих и их окружение.

Ключевым вопросом, которым задаются герои, является вопрос о том, продуцируют ли реальную жестокость компьютерные игры об убийствах или же они отражают реальность, в которой уже существует агрессия, а в центре дискуссии оказывается особая игра – «Киллология», «которая не о борьбе, но об убийстве» [Owen 2017: 20]. Правила игры достаточно просты и вместе с тем ужасающи: игра представляет собой симулятор насильственных действий одного участника процесса над другим, игрок получает очки за пытки своей виртуальной жертвы, и чем более мучительна и изощрена пытка, тем больше баллов начисляется игроку, тем выше шансы достичь нового уровня, при этом игрок не имеет права отказаться от просмотра шокирующих кадров страданий жертвы:

«P a u l. ...Killology is a deeply moral experience. It forces to confront the consequences of your actions. Most games, you shoot somebody, they die, you shoot the next one. In Killology, as you torture your victim, they will beg, plead and you watch the reality of their suffering. You have to. If you look away the sensor picks it up and deduct points» [Owen 2017: 50].

Провокационный характер игры вызывает множество споров между непосредственными игроками и старшим поколением, воспитывающим героев-подростков. Кардинально отличается позиция взрослых от точки

зрения молодых людей, играющих в «Киллологию»: из монологов подростков следует, что их взрослое окружение (родители, школьные учителя) видит в игре определенное зло, воспринимает ее как источник жестокости, отец одного из героев ощущает вину перед сыном, увлекшимся игрой, поскольку не смог защитить и уберечь его от, по его мнению, опасного времяпрепровождения. Классический конфликт отцов и детей в пьесе представлен как конфликт «digital immigrants» и «digital native», то есть как противоречие между поколением людей, родившихся до начала цифровой эры и поколением, появившимся в период цифровой революции и полностью погруженным в компьютерную среду. По мнению театрального критика А. Луковски, и пьесу, и игру можно было бы назвать «Насилие и сыновья», поскольку речь идет «об ужасной, разрушительной ране, которую могут нанести отцы своим отсутствием» [Lukowski 2017]. Под «отсутствием», кажется, можно понимать и буквальное оставление ребенка в одиночестве, и возникающие недопонимания в коммуникации, которые ни дети, ни родители не в силах преодолеть:

«A l a n. I found a community.

Communities really. Online.

Complete strangers, sharing the darkest moments of their lives and finding.

Complete strangers reaching out to them.

There were forums for people who had lost – anyone.

Then within those, sub-forums, dedicated to those who'd lost

Parents, parents,

Children.

And then within those, sub-forums for those who had lost

Their children to sickness.

Their children to accident.

Their children to murder.

And within that

Mostly threads of family destruction but then

Murders in which the perpetrators had been

Watching certain kinds of films, playing certain kinds of games  
Devoting extreme videos in the murky corners of the of the internet and  
The wounded families wonder, did this dark stuff have an effect?» [Owen 2017: 48].

Подростки четко отделяют виртуальное пространство от реальности, более того, по мнению «цифровых» героев, игра демонстрирует состояние социума, в котором нормализовано насилие, а не провоцирует агрессию и деструктивное поведение граждан. Дети отмечают, что насилие в компьютерной игре нереально, поскольку, как справедливо замечает в статье о виртуальной реальности А. А. Трофимова, «коренное отличие виртуальной реальности от других пространств заключается в высокой степени условности <...> происходящего. <...> Это игровая реальность, пространство художественного смысла, где человек прорабатывает разные возможные ситуации, и смерть в этом отношении лишь условность» [Трофимова 2012: 47–48], а значит споры о вреде жестоких виртуальных развлечений бессмысленны. Старшее же поколение героев пьесы убеждено, что функционировать виртуальная реальность может только с помощью человека, «виртуальная реальность тем и отличается от других реальностей, что существует как процессуальное взаимодействие между материально-техническими, информационными процессами и психикой человека. Ее развертывание осуществляется за счет присутствия человека» [Там же: 47]. Другими словами, для «компьютерных аборигенов» условность становится фактором, снимающим ответственность с пользователей за происходящее, а для «цифровых иммигрантов» управление человеком виртуальными процессами является поводом для разговора о связи реальной жестокости с сетевой:

«P a u l. ...And I say –

It's a game.

And when people are playing a game, they know they're playing a game.

If people play a game in which they are wizard and can commands pigs to fly it doesn't make them believe that pigs can be commanded to fly in real life, because people are not morons.

And if you genuinely don't know the difference between a game and reality, then you are batshit fucking insane and it's not our game that makes you danger to the public, it's your being batshit fucking insane» [Owen 2017: 51].

Рассуждения о природе жестокости и насилия в пьесе плотно переплетаются с описаниями виртуальной игры, вновь и вновь заставляя читателя менять свое отношение к «Киллологии» и виртуальной реальности в целом. Дэви рассказывает о жестокости сверстников, с которыми он встречается регулярно на улице и на которых не может пожаловаться даже маме, и это заставляет читателя считать, что жестокость кроется не в виртуальной игре, а в природе реального человека. Диалог Алана с сыном, в ходе которого отец обронил фразу о том, что сын сможет быть тем, кем захочет, которую, по замечанию Л. Гарднер, ребенок мог понять «в качестве приглашения к эгоизму» [Gardner 2017], провоцирует мысль о жестокости и эгоцентризме как части социализации, особенностях воспитания и стиле поведения взрослеющего мальчика. Сами игроки очень настойчиво утверждают, что несмотря на виртуальное насилие и провокационный характер игры, в реальной жизни они, хотя и участвуют в конфликтах со сверстниками, столь изощренных издевательств, какие присутствуют в игре, над кем-либо себе не позволяют:

«P a u l. ...And I have played thousands of hours of the most violent games there are  
And yet I have never, ever really hit anyone, in real life» [Owen 2017: 70].

И вместе с тем сложно отказаться от подозрения, что компьютерная игра, основанная на «демонстрации творчества в пытках жертвы» [Gardner 2017] сама по себе не так уж безобидна, как утверждают ее юные поклонники: реальное насилие порождает свою виртуальную копию, виртуальный мир копирует, симулирует и дополняет реальность, жестокость, с которой юные герои сталкиваются в сети, – это продолжение и отражение повседневного насилия, а не отдельный ее вид, «игры, такие как вымышленная “Киллология”, представляющие собой симуляторы

пытках, являются продуктом общества, построенного на насилии» [Trueman 2017]. Важно, что пьесе постоянно демонстрируется тонкость грани между реальным насилием и виртуальным, сцены надругательств героев друг над другом нередко представлены в пьесе без ссылок на то, в какой из реальностей происходит действие, действительно ли герои мучают друг друга или же это этап компьютерной игры:

«P a u l. I hit him, hard as I can.

He ponks down on the path, put his hands to his nose, as bloody snot drips through his fingers.

Looks up at me, just not believing it.

Eddie's pals piss themselves. Everyone likes to see a nasty little shit get taken down a peg, specially poor bastards who have to be his friends» [Owen 2017: 23].

Отсутствие ремарок и комментариев, касающихся границ реальности и виртуального мира, создает особое драматическое пространство, отличающееся высокой степенью условности, художественный мир которого балансирует между цифровым пространством и реальностью, перетекает из одного локуса в другой – из реального в виртуальный, «театр стремится репрезентировать *другую реальность*, <...> ВР [виртуальная реальность] предлагает, выражаясь современным языком, *удобный интерфейс* для решения этой задачи» [Браславский 2003: 175], поэтому ожидаемо, что сценографы Royal Court Theatre оформляли сцену для постановки пьесы оборванными кабелями и проводами, обеспечивающими виртуальные реалии в каждом доме: «сама сцена – черная; единственное украшение – это груды черных проводов, которые свисают с потолка. Одинокий луч освещает говорящего актера» [Bonci 2017].

Г. Оуэн, создавший пьесу в эру высокоскоростного Интернета и общедоступности разнообразных гаджетов, подключающих человека к виртуальной реальности, изображает «цифровых детей», балансирующих между реальностью и киберпространством. «Киллология» – пьеса-дискуссия о игре-симуляторе жестокости, автор которой представляет «поколение Y» в естественной для них сетевой среде. Герои-дети ощущают

себя отнюдь не маленькими в виртуальном пространстве, а напротив, взрослыми, сильными и всезнающими, более того, отношения родителей с «цифровыми детьми» выворачиваются наизнанку, поскольку старшее поколение цифровых иммигрантов не ощущает себя свободно и комфортно в виртуальном мире и порой нуждаются в «проводниках» по киберпространству: «таким образом, установленная структура власти между родителями и детьми оказывается перевернутой, поскольку ребенок перестает быть ребенком, чтобы помочь родителю, который впал в цифровое младенчество» [Konesko 2013: 158]. Поскольку возраст потенциальных компьютерных жертв не ограничен детским и подростковым, это еще больше увеличивает ощущение всемогущества «цифровых детей», достичь которого в реальности дети не могут из-за подчиненного положения в реальных отношениях со взрослыми. И если взрослые герои считают виртуальный мир враждебным, опасным и жестоким для своих юных воспитанников, то для самих детей мир виртуальной реальности комфортен и понятен, компьютерные аборигены могут в нем реализовывать самые разнообразные фантазии и сценарии собственной жизни. Если же в пьесе Равенхилла «Фауст мертв» «цифровой» герой Донни стремился выйти за пределы виртуального пространства и стать частью реальности, искал себя, пытался самоопределиться, то «цифровые дети» в новейшей британской драме, напротив, не имеют проблем с поисками идентичности, полностью сращены с виртуальным миром и мыслят киберпространство не как компьютерное подобие действительности, а как полноценный вид реальности, выходить за пределы которого они уже не желают.

## Выводы по четвертой главе

Четвертая глава данного исследования посвящена анализу системы детских образов в постдраматических пьесах С. Кейн, Ф. Ридли, М. Равенхилла и Г. Оуэна.

В первом параграфе главы дается определение понятий «постдраматический театр» и «постдраматическая пьеса», выделяются основные характерные черты этих эстетических феноменов. Во второй части первого параграфа анализу подвергается пьеса С. Кейн «Жажда». Данную пьесу отличает отсутствие событийного ряда, действия и четко очерченных героев, вместо которых звучат голоса, один из которых предположительно принадлежит ребенку. В пьесе реализованы постдраматические концепция игры с плотностью знаков и концепция боли / катарсиса. Третья часть первого параграфа посвящена рассмотрению драмы Ф. Ридли «Брокенвиль» как образца детской постдраматической пьесы. Выделены основные черты формы и содержания пьесы Ридли, позволяющие причислить ее к постдраматике: стремление драматического текста к эпизации, его коллажность и фрагментарность, открытость автора к импровизации, располагающие к моделированию разнообразных сказочных сюжетов.

Если же в пьесе «Брокенвиль» постдраматические свойства пьесы оказываются плодотворной почвой, на которой реализуют себя герои-дети как игроки, как актеры и сочинители сказок, демонстрирующие преобразующую силу слова, то в «Жажда» постдраматические стратегии направлены на минимизацию использования слова с целью высветить острую душевную боль, переживаемую героями, высказывание которых теряет свою коммуникативную ценность и становится недоступным для восприятия потенциальных собеседников.

Во втором параграфе главы рассмотрены пьесы М. Равенхилла «Фауст мертв», «Война и мир» и работа Г. Оуэна «Киллология», которым также

присущи черты постдраматика. Герои-дети в этих пьесах реализуют свой потенциал во взаимодействии с виртуальной реальностью. Сами пьесы выстраиваются по моделям сетевых чатов и воспроизводят схемы компьютерных игр. В пьесах о виртуальной реальности современного детства вновь актуализируется проблема жестокости (реальной и виртуальной), причем герои-дети оказываются не жертвами этой жестокости, а ее трансляторами. Художественная реальность, в которой компьютеры и виртуальное пространство стали «средой обитания» современных детей, располагает широким спектром возможностей для реализации жестокости и подростковой агрессии, направленной на героев-ровесников и героев, представляющих другие поколения. При этом традиционный для классической литературы конфликт отцов и детей раскрывается как противостояние детей-компьютерных аборигенов и взрослых-компьютерных иммигрантов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Британские драматурги конца XX в. и начала XXI в. регулярно обращаются к теме детства и детским образам в своих пьесах. Созданный британскими авторами ряд пьес о детях свидетельствует о повышенном внимании современного европейского общества к детям и проблемам детства, о высокой заинтересованности литераторов детскими и подростковыми кризисами, попытки понять и преодолеть которые вновь и вновь находят свое осмысление в новейших художественных произведениях. Драматурги Великобритании в своих пьесах представляют и анализируют целый спектр аспектов детского и юношеского бытия: это и вопросы бытовых взаимоотношений детей и подростков со сверстниками, родителями и педагогами, это и экзистенциальные проблемы, касающиеся поисков социальной, культурной, гендерной идентичности.

При том, что с каждым годом количество новых британских драм о детях возрастает, пьесы практически сразу после написания публикуются и ставятся в крупнейших театрах Великобритании, в литературоведении концепция героя-ребенка драмы и типы героев-детей в британских пьесах о детях остаются малоизученными. В данном исследовании ставилась цель решить проблему научного освоения современной британской драматургии, посвященной детям, и идентифицировать ключевые типы героев-детей в наиболее репрезентативных британских пьесах.

Прежде чем обратиться к анализу ряда современных пьес, затрагивающих проблемы детства и представляющих героев-детей, в исследовании были уточнены границы между детской, подростковой литературой и литературой для взрослых. Для обозначения пьес, сфокусированных на детских проблемах и изображении героев-детей, но не предназначенных для детского чтения или детской постановки, было введено и обосновано понятие *драмы о детях*.

Рассмотрение проблематики детства в современной британской драме о детях потребовало изучения контекста. Нами проанализирована не только репрезентация детских образов в пьесах британских авторов-современников (М. Равенхилла, М. МакДонаха, Дж. Пенхолла, Г. Оуэна, С. Кейн, Ф. Ридли), но и рассмотрен процесс становления героя-ребенка в истории европейского театра и драмы со времен Античности и до современности. В связи с этим необходимым оказался экскурс в историю искусства с целью проследить зарождение, формирование и эволюцию различных типов героев-детей на протяжении всего историко-литературного процесса. Благодаря обращению к историческому контексту, в ходе написания диссертационного исследования были выделены следующие типы героев-детей, которые впоследствии трансформировались, обрели вариации или же, напротив, проявили устойчивость:

- «ребенок-жертва» (вариации: «невинно убиенный ребенок», «страдающий ребенок», «ребенок-кровавая жертва взрослых»);
- «ребенок-подкидыш» (вариации: «покинутый ребенок», «ребенок-сирота», «одиноким ребенок»);
- «божественный младенец» (вариация: «ребенок-провидец»);
- «ребенок-плут» (вариации: «ребенок-симулякр», «цифровой ребенок», «ребенок играющий»);
- «испорченный ребенок» (вариации: «ребенок-мучитель», «несносное дитя», «жестокий ребенок», «герой-инфантил»).

В рамках последующего анализа современных британских пьес, представленного во второй, третьей и четвертой главах, было установлено, что тема детства наиболее часто актуализируется через эстетику и поэтику жестокости, а тип героя «ребенок-жертва» демонстрирует наибольшую устойчивость по сравнению с другими выделенными типами. Причины устойчивости данного типа, как нам кажется, кроются в социокультурном восприятии ребенка как члена общества, не обладающего суверенитетом,

автономией и полным спектром гражданских прав, а потому наиболее часто испытывающего на себе несправедливость социальных отношений и остро реагирующего на отвержение, жестокость, насилие и агрессию со стороны взрослых.

В каждой главе исследования анализируются пьесы британских драматургов в соотнесении с драматургией М. Равенхилла. М. Равенхилл – лидер британского «театра жестокости», одна из ключевых фигур современного английского театра. Лидирующие позиции Равенхилла в британской драме и британском театре обеспечили высокий уровень важности темы детства в «театре жестокости», к которой драматург и его современники, вслед за ним, регулярно обращаются. Кроме того, доминантная позиция Равенхилла, как автора пьес о детях, нам кажется, обусловлена и количеством созданных драматургом пьес о детях: в течение последних двух десятилетий (1990–2010-е гг.) автором написано более десяти пьес о детях. При этом М. Равенхилл оказался не только наиболее плодовитым автором пьес о детях, но и одним из первых «новых» авторов, кто вывел героев-детей на сцену в качестве главных действующих лиц. Именно поэтому проблему детства в современных британских драмах нам показалось рациональным исследовать в сопоставлении с пьесами о детях М. Равенхилла.

В аналитических главах дается ответ на вопрос о соотношении проблематики детства и фигурирования того или иного типа героя-ребенка с ведущими тенденциями современного театра.

В целом можно отметить, что на протяжении двух десятков лет регулярного обращения британских драматургов к теме детства фигура ребенка претерпела некоторые трансформации. В драме XXI в. герой-ребенок предстает как активное действующее лицо, а не как пассивный страдалец (что было характерно для пьес второй половины XX в.), драматурги все чаще и чаще избирают для изображения не младенцев и

маленьких детей, а героев-подростков. Это, нам кажется, связано с «проблематичностью» самого подросткового возраста и возрастающей самостоятельностью взрослеющей личности, что позволяет расширить проблемное поле драм, увеличить перечень представленных в подобных пьесах различных типов героев-детей и в целом усложнить характеры действующих лиц. С другой стороны, актуализация образа ребенка в современной драме связана с тем, что в постмодернистском или постдраматическом театре оказались размыты контуры драматического героя как такового.

В результате анализа изучаемых британских пьес нами была установлена принадлежность героев-детей к выделенным в первой главе типам. Примечательно, что некоторые герои одновременно соответствуют сразу нескольким типам, что свидетельствует о сложной природе действующего лица, о многогранности характера юного драматического героя, который в драме конца XX–XXI в. уже не может исчерпываться какой-либо одной чертой.

Приведем ниже классификацию героев в современной британской драме, выстроенную нами на основании изученных художественных текстов:

- «ребенок-жертва»: Младенец (Э. Бонд «Спасенные»); Младенец (С. Кейн «Взорванные»); Младенцы (М. Равенхилл «Саквояж»); С (С. Кейн «Жажда»); Стэйси (М. Равенхилл «Сцены из семейной жизни»); Эми, Том (М. Равенхилл «Граждановедение»); Алекс (М. Равенхилл «Страх и нищета»); Михал (М. МакДонах «Человек-подушка»); Билли (М. МакДонах «Калека с острова Инишмаан»); Томас (Дж. Пенхолл «Одержимый ребенок»); Донни (М. Равенхилл «Фауст мертв»); С (С. Кейн «Жажда»);
- «ребенок-подкидыш»: Эми (М. Равенхилл «Граждановедение»); Стэйси, Джек, Барри, Лиза, Келли (М. Равенхилл «Сцены из семейной жизни»); Билли (М. МакДонах «Калека с острова Инишмаан»);

- «божественный младенец»: Младенец (Дж. Пенхолл «День рождения»); С (С. Кейн «Жажда»); Младенец (С. Кейн «Взорванные»);
- «ребенок-плут»: Рошель, Синита, Китти, Ханна, Летиция, Донна, Рэйчел, Инду, Джек, Дэн, Тайсон, Фрамжи, Виктор, Майкл, Робин М. Равенхилл «С тобой все кончено навсегда»; Донни (М. Равенхилл «Фауст мертв»); Алекс (М. Равенхилл «Война и мир»); Билли (М. МакДонах «Калека с острова Инишмаан»); Хохолок, Царапина, Портфель, Блестка, Тату (Ф. Ридли «Брокенвиль»); Михал (М. МакДонах «Человек-подушка»); Дэви, Пол (Г. Оуэн «Киллология»);
- «испорченный ребенок»: Джек (М. Равенхилл «Сцены из семейной жизни»); Том (М. Равенхилл «Граждановедение»); Билли (М. МакДонах «Калека с острова Инишмаан»); Дуглас (Дж. Пенхолл «Одержимый ребенок»).

В дальнейшем типология героев-детей и особенности репрезентации детей в драме могут быть рассмотрены в пьесах и других британских драматургов, например, в творчестве Г. Оуэна (Owen, Gary), Ф. Ридли (Ridley, Philip), В. Франзманн (Franzmann, Vivienne), Ч. Джеймс (James, Charlene), К. Сопер (Soper, Katherine) и др. Вместе с тем, герои-дети новейших британских драм, авторы которых обращаются к конкретному психологизму, изображены реалистично и могут не вписываться в какие-либо типологии или, напротив, участвовать в построении новых классификаций юных героев пьес. В целом же спектр изучаемых проблем современной британской драмы о детях только типологией героев не ограничивается, благодаря чему открываются широкие перспективы для ее дальнейшего освоения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественная литература

1. Еврипид. Медея / пер. с древнегреч. И. Анненского // Еврипид. Трагедии: в 2-х т. М.: Ладомир, Наука, 1998. Т. 1. С. 62–122.
2. Кейн С. Подорванные / пер. с англ. Р. Мархолиа // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. URL: [http://www.theatre-library.ru/files/k/kane/kane\\_2.html](http://www.theatre-library.ru/files/k/kane/kane_2.html) (дата обращения: 01.03.2018).
3. Кейн С. Страсть / пер. с англ. И. Лизенгевич // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kane> (дата обращения: 01.03.2018).
4. МакДонах М. Калека с острова Инишмаан / пер. с англ. Ю. Курбаковой, Н. Просунцовой, О. Качковского // Ru Lit. URL: <http://www.rulit.me/books/kaleka-s-ostrova-inishmaan-read-419003-1.html> (дата обращения: 01.03.2018).
5. МакДонах М. Человек-подушка / пер. с англ. П. Руднева // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/m/mcdonagh> (дата обращения: 01.03.2018).
6. Мальчик и Слепой / пер. с франц. Ю. Корнеева // Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 33–42.
7. Менандр. Третьейский суд / пер. с древнегреч. Г. Церетели // Менандр – Комедии, Герод – Мимиамбы. М.: Художественная литература, 1963. С. 103–145.
8. Осборн Дж. Оглянись во гневе / пер. с англ. В. Ряполовой // Дж. Осборн. Пьесы. М.: Искусство, 1978. С. 3–96.

9. Равенхилл М. Страх и нищета / пер. с англ. П. Руднева // Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill> (дата обращения: 01.03.2018).
10. Ридли Ф. Брокенвиль (Разрушенск) // Ф. Ридли. Антология современной британской драматургии Пер. с английского. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 493–582.
11. Тик Л. Жизнь и смерть маленькой красной шапочки / пер. с нем. А. Рапопорта, под ред. И. Логвиновой // Литературоведческий журнал. 2013. № 32. С.199–231.
12. Христос-страстотерпец. / пер. С. Аверинцева // Памятники византийской литературы IX–XIV веков. М.: Наука, 1969. С. 222–226.
13. Шиллер Ф. Вильгельм Телль / пер. с нем. // Ф. Шиллер. Собрание сочинений в семи томах. – М.: Худож. лит., 1956. Т. 3. С. 271–427.
14. Kane S. Blasted // S. Kane. Complete plays. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P. 1–62.
15. Kane S. Crave // S. Kane. Complete plays. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P. 153–201.
16. Lenau N. Faust. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-140/12> (дата обращения: 01.03.2018)
17. McDonagh M. The Cripple of Inishmaan. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. 96 p.
18. McDonagh M. The Pillowman. Dramatists Play Service, Inc. 2006. 72 p.
19. Owen G. Killology. London: Oberon Books Ltd, 2017. 88 p.
20. Penhall J. Birthday. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2012. 96 p.
21. Penhall J. Haunted Child. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2011. 112 p.

22. Ravenhill M. *Citizenship* // M. Ravenhill. *Plays for Young People: Citizenship, Scenes for Family Life, Totally Over You* (Play Anthologies). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. 1–59.
23. Ravenhill M. *Faust is Dead* // M. Ravenhill. *Play 1: Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P. 93–140.
24. Ravenhill M. *Fear and Misery* // M. Ravenhill. *Shoot / Get Treasure / Repeat*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2008. P. 39–49.
25. Ravenhill M. *Handbag* // M. Ravenhill. *Play 1: Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P.141–226.
26. Ravenhill M. *Scenes for Family Life* // M. Ravenhill. *Plays for Young People: Citizenship, Scenes for Family Life, Totally Over You* (Play Anthologies). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. 61–103.
27. Ravenhill M. *Totally over you* // M. Ravenhill. *Plays for Young People: Citizenship, Scenes for Family Life, Totally Over You* (Play Anthologies). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. 105–151.
28. Ravenhill M. *War and Peace* // M. Ravenhill. *Shoot / Get Treasure / Repeat*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2008. P. 51–61.
29. Ridley P. *Brokenville* // P. Ridley. *The Storyteller Sequence: Karamazoo; Fairytaleheart; Sparkleshark; Moonfleece; Brokenville* (Play Anthologies). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. 320 p. (Kindle ebook).

## Научная литература

30. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М: Наука, 1986. С. 104–116.
31. Алесенкова В. Н. К вопросу о методологии анализа постдраматического театра // Современные проблемы науки и образования. 2015. №2. С. 760–768.
32. Алесенкова В. Н. Постдраматический театр: на пересечении смысловых пространств // Современные проблемы науки и образования. 2014. №5. С. 1–8.
33. Андреев М. Л. Средневековая европейская драма. М.: Искусство, 1989. 216 с.
34. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. 328 с.
35. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 505 с.
36. Антология современной британской драматургии. Пер. с английского. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
37. Арзамасцева И. Н. Детская литература: учебник для студентов учреждений высш. проф. образования / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. М.: Издательский центр «Академия», 2013. 576 с.
38. Арзамасцева И. Н. О концепции «детство» в древнеримской литературе // Развитие личности. 2004. №1. URL: <http://rl-online.ru/articles/1-04/407.html> (дата обращения: 01.03.2018).
39. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто; сост. и вст. ст. В. И. Максимова, комм. В. И. Максимова, А. Ю. Зубкова. – СПб; М.: Симпозиум, 2000. – 443 с.
40. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 416 с.

41. Асланян А. Марк Равенхилл: Британский театр похож на советское сельское хозяйство // Культурный дневник. 2010. 12 Августа. URL: <http://www.svoboda.org/a/2125820.html> (дата обращения: 01.03.2018).
42. Бабенко В. Г. Драматургия современной Англии. М.: Высшая школа, 1981. 144 с.
43. Багдасарян О. Ю. «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов // Филологический класс. 2014. №3 (37). С. 93–98.
44. Барбой Ю. Постдраматический театр и посттеатральный драматизм // Петербургский театральный журнал. 2014. 24 Июля. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/postdramaticheskij-teatr-ipostteatralnyj-dramatizm/> (дата обращения: 01.03.2018).
45. Бартошевич А. Прощай, слово! // Open Space.ru. Архив. 2009. 24 Апреля. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/149/details/9514/> (дата обращения: 01.03.2018).
46. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е перераб. и доп. М.: Советский писатель, 1963. 364 с.
47. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
48. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 259–307.
49. Берковский Н. Я. Театр Шиллера // Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 374–440.
50. Богданова П. Постдраматический театр // Современная драматургия. 2016. №2. С. 191–194.
51. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Пер. О. А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.

52. Браславский П. И. Театр и его двойник – виртуальная реальность // Известия УрГУ. Наука молодая. 2003. №27. С.167–176.
53. Всеобщая история искусств: в 6 т. Искусство средних веков / под ред. Б. В. Веймарна. М.: Искусство, 1960. Т. 2, кн. 1. 508 с.
54. Где все? Сборник лучших шведских пьес для молодежи. М.: Livebook / Гаятри, 2008. 288с.
55. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре / пер. с нем. О. Федяниной. М. 2015. 272 с. (Серия: «Театр и его дневник»).
56. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века). Мн.: БГУ, 2003. 70 с.
57. Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. 200 с.
58. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
59. Давыдова Е. В. Преодоление отталкивания: эволюция конфликта поколений в литературе XIX–XXI вв. // Язык. Культура. Коммуникация. 2016. №. 2. URL: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/426/533> (дата обращения: 01.03.2018).
60. Дагдейл С. Новая британская драматургия // Антология современной британской драматургии. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 9–15.
61. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Издательство «Логос», 2000. 224 с.
62. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. М.: Академический Проект, 2000. С. 370–399.
63. Дживелегов А. К. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. М.: Искусство, 1941. 615 с.

64. Димке Д. Ребенок-ангел VS ребенок-герой: некоторые замечания по антропологии педагогики // Детские чтения. 2013. Т. 3. №1. С. 74–99.
65. Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского средневековья. Научное наследие. М.: Наука, 1987. 345 с.
66. Долин А. «Реакция на “Три билборда...” меня шокировала. В хорошем смысле»: Интервью драматурга и режиссера Мартина МакДонаха, снявшего “Залечь на дно в Брюгге” // Meduza. 2017. 6 Сентября. URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/06/reaktsiya-na-tri-reklamnyh-schita-menya-shokirovala-v-horoshem-smysle> (дата обращения: 01.03.2018).
67. Доценко Е. Г. «“Выбывший из игры”»: сочинители историй в пьесах А. П. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла // Филологический класс. 2010. № 24. С. 29–33.
68. Доценко Е. Г. Детские страхи в новом британском «театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей // Филологический класс. 2012. №27. С. 55–59.
69. Доценко Е. Г. Драматическая условность: от архаики до современности // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 156–166.
70. Доценко Е. Г. Драматургия Марка Равенхилла: этапы, темы, мотивы, образы // Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: Предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. С. 201–218.
71. Доценко Е. Г. Межнациональные конфликты XXI века в пьесах британских драматургов // Филология и культура. 2013. № 2(32). С. 98–101.
72. Доценко Е. Г. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве // Вестник Тюменского государственного университета. 2006. №2. С. 254–266.

73. Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2005. 391 с.
74. Дьякова Т. В. Характеристика жанра «триллер» и его поджанры // *Lingua mobilis*. 2013. №5 (44). С. 32–36.
75. Жирмунский В. М. Комедия чистой радости. («Кот в сапогах» Л. Тика, 1797 г.) // Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 76–80.
76. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. 392 с.
77. Зотова Т. А. Основные принципы комедий Л. Тика // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. №1(76). С.134–137.
78. Зотова Т. А. Самоирония и самопародия в драматургии Л. Тика: два сюжета на религиозную тему (святая Геновева vs маленькая Красная Шапочка) // Новые российские гуманитарные исследования (рецензируемый электронный журнал ИМЛИ РАН). 2013. №8. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/342/> (дата обращения: 01.03.2018)
79. Ивашева В. В. Эпистолярные диалоги. М.: Советский писатель, 1983. 367 с.
80. История всемирной литературы: в 9 т. / под ред. Г. П. Бердникова, М.: Наука, 1984. Т. 2. 672 с.
81. История зарубежной литературы XVII века / Н. А. Жирмунская, З. И. Плавский, М. В. Разумовская и др. М.: Высш. шк., 1987. 248 с.
82. Карабанова В. А. Хронотоп дороги / пути в хоррор-культуре // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. №81. (Ч. 1). С. 102–105.

83. Киприна С. В. Развитие темы детства в английской литературе второй половины XX века // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2011. №1. С. 153–158.
84. Кириченко Д. А. Экспликация темы насилия в «новой драме» Мартина МакДонаха: дисс. ... канд. филол. наук. Симферополь, 2017. 180 с.
85. Кислова Л. С. Метафизика детства в драматургии К. Драгунской // Вестник Самарского государственного университета. 2009. №1 (67). С. 112–116.
86. Ключев Е. В. RENEYXA: Литература абсурда и абсурд литературы. М.: «ЛУЧ», 2004. 384 с.
87. Коренева М. Джон Осборн // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / под ред. А. П. Саруханяна. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2005. 541 с.
88. Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости. / пер. с фр. // Пьесы. Москва: Московский рабочий, 1984. 398 с.
89. Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия / пер. с фр. М.: «Когито-Центр», 2010. 276 с. (Библиотека психоанализа).
90. Лакшин В. Увеличительное стекло зла // Иностранная литература. 1970. №12. С. 263–265.
91. Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, ГРВЛ, 1985. 399 с.
92. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Научное издание. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т., 2010. 904 с.

93. Леман Х.-Т. Постдраматический театр [1] // Новое литературное обозрение. 2011. №5 (111). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1016> (дата обращения: 01.03.2018).
94. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 308 с.
95. Липовецкий М. Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
96. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
97. Лисенко А. Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2014. 24 с.
98. Локшина, Ю. В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: дисс. ... канд. филол. наук. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2015. 161 с.
99. Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха. Пер. с англ. Е. Ю. Мамоновой / под науч. ред. В. Б. Шаминой. Пермь: Тип. «Астер», 2014. 368 с., ил. (Театр «У Моста» представляет).
100. Лосев А. Ф. Античная литература. Изд. 7-е стер. / под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М.: ЧеРо: Омега-Л, 2005. 541 с.
101. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1957. 620 с.
102. Луков В. А. Молодой герой в литературе // Знание. Понимание. Умение. 2005. №1. С. 141–147.
103. Митчелл Дж. Святое семейство (глава из книги «Феминизм и психоанализ») // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта, 2004. С. 156–190.

104. Михайлов А. Д. Средневековый французский фарс. Предисловие // Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 6–32.
105. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? // Новое литературное обозрение. 2011. №5 (111). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1017> (дата обращения: 01.03.2018).
106. Некрасова И. А. Театральный жанр моралите и духовные конфликты XVI века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15. № 2 (4). С. 1088–1093.
107. Ненилин А. Г. Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции: дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. 159 с.
108. Одышева А. С. Репрезентация детства в английской литературе // Вестник Тюменского государственного университета. 2011. №1. С. 214–220.
109. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с: ил.
110. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 606 с.
111. Поляков О. Ю. Дидактическое прочтение Шекспира в английской классицистической трагедии // Всемирная литература в контексте культуры: сборник научных трудов по итогам XVII Пуришевских чтений/ отв. ред. М. И. Никола. М: МПГУ, 2005. С. 8–14. URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3834.html> (дата обращения: 01.03.2018).
112. Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. Л.: Искусство, 1978. 247 с.
113. Руднев П. Нулевое прекрасное // Октябрь. 2016. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2016/11/nulevye-prekrasnoe.html> (дата обращения: 01.03.2018).

114. Рябова О. В. Постдраматический театр: проблема сценического языка // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 4. №2 (4). С. 1096–1100.
115. Сейбель Н. Э. Страх взросления в немецкой драматургии начала XXI века // Филологический класс. 2017. №1(47). С. 84–87.
116. Соловьева Н. А. Английская драма за четверть века (1950-1975 гг.). Выпуск II (семидесятые годы). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 84 с.
117. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. 400 с.
118. Театральная библиотека Сергея Ефимова. Пьесы. Театр. Драматургия. URL: <http://www.theatre-library.ru/> (дата обращения: 01.03.2018).
119. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
120. Ткачева Е. А. Театр Людвиг Тика: Реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии. СПб.: Астерион, 2010. 160 с.
121. Томашевский Н. Карло Гоцци. URL: [http://lib.ru/INOOLD/GOCCI/gozzi\\_1.txt](http://lib.ru/INOOLD/GOCCI/gozzi_1.txt) (дата обращения: 01.03.2018).
122. Трофимова А. А. Онтологическая специфика виртуальной реальности // Вестник Томского государственного университета. 2012. №359. С.47–49.
123. Федотова Л. В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе (вторая половина XX века): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Армавир, 2003. 22 с.
124. Федяева Т. А. Феномен многоадресной детской литературы: теоретический аспект проблемы // Вестник детской литературы. 2012. Выпуск 1 (4). С.58–62.

125. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. 376 с.
126. Фрейберг Л. А. Христос-страстотерпец // Памятники византийской литературы IX–IV веков. М.: Наука, 1969. С. 221–222.
127. Хаит Е. И. Жанровые процессы в англоязычной детской литературе // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2014. Т. 16. №2(4). С. 974–976.
128. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
129. Хализев В. Е. Теория литературы. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
130. Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. 365 [3] с.
131. Чупринин С. И. Хоррор в литературе // Знамя. 2006. №11. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19-pr.html> (дата обращения: 01.03.2018).
132. Шамина В. Б. Притча эпохи постмодерна // Филология и культура. 2015. №2 (40). С.275–279.
133. Шамина В. Б. Театр шоковой терапии // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: Предварительные итоги: коллективная монография / под общ. ред. Т. В. Журчевой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. С. 169–200.
134. Шанина Ю. А. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века // Культура и текст. 2014. №1 (16). С. 68–87.
135. Шевченко Е. Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 312–318.

136. Шевченко Е. Н. Постдраматический театр // Новый филологический вестник. 2011. №2 (11). С. 130–135.
137. Шевченко Е. Н., Лисенко А. Р. Les enfants terribles немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Ведекинда, К. Манна и М. фон Майенбурга) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2013. №9. С. 287–299.
138. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. Москва: Директ-Медиа, 2007. 166 с.
139. Шипилов А. В. Отцы и дети в античности // Человек. 2012. №5. С. 43–53.
140. Щагина С. Финальная кочерга // Петербургский театральный журнал. 2005. №4 (42). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/42/festivals-42/finalnaya-kocherga/> (дата обращения 01.03.2018).
141. Щербакова Н. С. Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2014. 181 с.
142. Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. СПб: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
143. Юнг К. Г. Божественный ребенок: [аналитическая психология и воспитание]. М.: Олимп: АСТ-ЛТД, 1997. 400 с. (Классики зарубежной психологии).
144. Ярхо В. Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии. URL: [http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0\\_1.txt\\_wit-h-big-pictures.html#](http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt_wit-h-big-pictures.html#) (дата обращения: 01.03.2018).
145. Aston E. Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights 1990-2000. New York: Cambridge University Press, 2003. 250 p.
146. Bakker P. A Critical Analysis of the Plays of Sarah Daniels: A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Ph. D in English Literature. Sheffield: University of Sheffield, 1996. 250 p.

147. Baraniecka E. I. *Sublime Drama: British Theatre of the 1990s*. Walter de Gruyter, 2013. 280 p.
148. Bayley C. *A Very Angry Young Woman* // Independent. 1995. 23 January. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> (дата обращения: 01.03.2018).
149. Billington M. *Birthday* // The Guardian. 2012. 1 July. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/01/birthday-review-royal-court> (дата обращения: 01.03.2018).
150. Billington M. *Burn / Chatroom / Citizenship* // The Guardian. 2006. 16 March. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2006/mar/16/theatre> (дата обращения: 01.03.2018).
151. Billington M. *Torture and Baby-Stonings: Why We Need Shock Theatre ... in Small Doses* // The Guardian. 2016. 13 May. URL: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2016/may/13/torture-baby-stonings-why-we-need-shock-theatre> (дата обращения: 01.03.2018).
152. Billington M. *Haunted Child – Review* // The Guardian. 2011. 9 December. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/dec/09/haunted-child-royal-court> (дата обращения: 01.03.2018).
153. Billington M. *The Pillowman*. National Theatre, London // The Guardian. 2003. 14 November. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2003/nov/14/theatre> (дата обращения: 01.03.2018).
154. Bitoun R. E. *In-Yer-Face Theatre: A Contemporary Form of Drama* // The Artifice. 2014. 10 February. URL: <http://the-artifice.com/in-yer-face-theatre-a-contemporary-form-of-drama/> (дата обращения: 01.03.2018).
155. Boles W. C. *The Argumentative Theatre of Joe Penhall*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. 209 p.
156. Bonci B. *Killology at The Royal Court* // Theatre Bubble. 2017. 3 June. URL: <http://www.theatrebubble.com/2017/06/killology-royal-court/> (дата обращения: 01.03.2018).

157. Bond E. Author's Note «On Violence» // Plays 1: Saved, Early Morning, The Pope's Wedding, with an Author's Note «On Violence». London: Bloomsbury Methuen Drama (Contemporary Dramatists), 2008. P. 9–17.
158. Bowlby R. A Child of One's Own: Parental Stories. Oxford University Press, 2013. 256 p.
159. Briggs N. E., Wagner J. A. Children's Literature Through: Storytelling and Drama. Third edition. Dubuque: Brown, 1984. 200 p.
160. Brown T. Some Young Doom: Beckett and the Child // Hermathena: A Trinity College Review. 1986. № 141. P. 56–64.
161. Buchler L. A. In-Yer-Face: The Shocking Sarah Kane. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Drama and Performance studies in the School of Literature Studies, Media and Creative Arts. University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, 2008. 108 p.
162. Christ C. P. Why Women Need the Goddess. URL: <https://www.goddessariadne.org/why-women-need-the-goddess-part-1> (дата обращения: 01.03.2018).
163. Clapp S. Haunted Child; The Bollywood Trip; The Canterbury Tales – review // The Guardian. 2011. 18 December. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/dec/18/haunted-child-bollywood-canterbury-review> (дата обращения: 01.03.2018)
164. Costa M. Edward Bond's Saved: «We didn't Set out to Shock» // The Guardian. 2011. 09 October. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast> (дата обращения: 01.03.2018)
165. Cousin G. Playing for Time: Stories of Lost Children, Ghosts and the Endangered Present in Contemporary Theatre. Manchester University Press, 2007. 192 p.
166. Daniels C. L. Literary Theory and Young Adult Literature: The Open Frontier in Critical Studies // The Alan Review. 2006. №33 (2). P. 78–82.

167. Davis D. *The Participation Play for Children – A New Genre* // *Canadian Children's Drama and Theatre* / ed. by J. R. Sorfleet. Canadian Children's Press, 1978. P. 19–26.
168. Davis J. M. *Farce: With a New Introduction by the Author*. New Brunswick, NY: Transaction Publishers, 2003. 191 p.
169. De Buck J. *Homosexuality and Contemporary Society in Mark Ravenhill's Work*. Ghent: Ghent University, 2009. 71 p.
170. Dingwall-Jones C. «Antic Dispositions?»: *The Representation of Madness in Modern British Theatre*. A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Kent: School of Arts, University of Kent, 2014. 234 p.
171. Ditsky J. *Child-Sacrifice in Modern Drama: A Survey* // *Ariel: A Review of international English Literature*. 1984. Vol. 15. №3. P. 3–15.
172. Elsom J. *Post-war British Theatre criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. 270 p.
173. Fischer-Lichte E. *History of European Drama and Theatre*. London, NY: Routledge, Taylor and Francis Group, 2002. 406 p.
174. Gardner L. *Acting From the Heart* // *The Guardian*. 1999. 26 April. URL: <https://www.theguardian.com/culture/1999/apr/26/artsfeatures2> (дата обращения: 01.03.2018).
175. Gardner L. *Crave Review – Sarah Kane's Penultimate Play Thrives in a Stark, Simple Revival* // *The Guardian*. 2015. 15 March. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2015/mar/15/crave-sheffield-crucible-review> (дата обращения: 01.03.2018).
176. Gardner L. *Killology Five-Star Review – Stunning Tale of Virtual Torture and the Terror of Love* // *The Guardian*. 2017. 29 March. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/29/killology-review-herman-cardiff> (дата обращения: 01.03.2018).

177. Gardner L. *New Connections* // *The Guardian*. 2008. 07 July. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2008/jul/07/theatre.reviews> (дата обращения: 01.03.2018).
178. Gardner L. *The Cripple of Inishmaan* // *The Guardian*. 2008. 10 October. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2008/oct/10/theatre1> (дата обращения: 01.03.2018).
179. Gardner L. *The Pillowman* // *The Guardian*. 2009. 18 February. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/feb/18/the-pillowman-review> (дата обращения: 01.03.2018).
180. Gardner L. *Tingles Among the Tower Blocks* // *The Guardian*. 2000. 5 February. URL: <https://www.theguardian.com/books/2000/feb/05/booksforchildrenandteenagers> (дата обращения: 01.03.2018).
181. Gardner L. *Totally Over You / An Island Far From Here* // *The Guardian*. 2003. 17 July. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2003/jul/17/theatre.artsfeatures> (дата обращения: 01.03.2018).
182. Gökhan Biçer A. *Sarah Kane's Postdramatic Strategies in Blasted, Cleansed and Crave* // *The Journal of International Social Research*. 2011. Vol. 4. №17. P. 75–80.
183. Gökhan Biçer A., Güneç M. *Postdramatic Aspects of Mark Ravenhill's Faust is Dead and pool (no water)* // *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 2016. Vol. 14. №3. P. 236–251.
184. Greenhalgh S. *Drama* // *International Companion Encyclopedia of Children's Literature. Second Edition, Vol. 1* / ed. by P. Hunt. London, NY: Routledge, 2004. P. 599–613.
185. Hadley B. *Reality Just Arrived – Mark Ravenhill's Faust is Dead* // *International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation*. London: Bloomsbury A&C Black, 2008. P. 259–276.

186. Hague H. Hungry for Fame // The Guardian. 2003. 07 January. URL: <http://www.theguardian.com/education/2003/jan/07/schools.uk2> (дата обращения: 01.03.2018).
187. Hassan I. H. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State UP, 1987. 267 p.
188. Hays P. S. Child Murder and Incest in American Drama // Twentieth Century Literature. 1990. Vol. 36. №4. P. 434–448.
189. Hunt P. Children's Literature and Childhood // An Introduction to Childhood Studies. Second edition / ed. by M. J. Kehily. NY: Open University Press, 2009. P. 50–70.
190. Innes K. Modern British Drama. The Twentieth Century. Cambridge University Press, 2002. 604 p.
191. Izenberg G. N. Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000. 257 p.
192. Kline S. The Making of Children's Culture // The Children's Culture Reader. NY: NYU Press, 1998. P. 95–109.
193. Klupková P. «[I]f it Makes No Sense Then You Understand it Perfectly»: Exploring Ideas of Fundamental Freedoms in the Theatrical Legacy of Sarah Kane. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: The University of British Columbia, 2012. 75 p.
194. Kolve V. A. The Play Called Corpus Christi. Stanford University Press, 1966. 337 p.
195. Konesko P. M. Representing Childhood: the Social, Historical, and Theatrical Significance of the Child on Stage. A Dissertation Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Bowling Green, 2013. 193 p.

196. Kostić M. Pop Culture in Mark Ravenhill's Plays Shopping and Fucking and Faust is Dead // Brno Studies in English. 2011. Vol. 37. №1. P. 161–172.
197. Lawson M. Joe Penhall: Regrets? Too Few to Mention // The Guardian. 2011. 29 November. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/29/joe-penhall-interview>. (дата обращения: 01.03.2018).
198. Lukowski A. Killology // Time Out London. 2017. 31 May. URL: <https://www.timeout.com/london/theatre/killology> (дата обращения: 01.03.2018).
199. Marmion P. Haunted Child is a Ghost Story that Fails to Get into the Christmas Spirit // Mail Online. 2011. 16 December. URL: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2074855/Haunted-Child-review-A-ghost-story-fails-Christmas-spirit.html> (дата обращения: 01.03.2018).
200. Matović T. Wings of Desire: Pleas for Humanity in Mark Ravenhill's Faust is Dead and Sarah Kane's Cleansed // Highlights in Anglo-American Drama: Viewpoints from Southeast Europe. Cambridge Scholar Publishing, 2016. P. 76–99.
201. Milne D. Drama in the Culture Industry. British Theatre after 1945 // British Culture of the Postwar. London, NY: Routledge, 2000. P. 169–191.
202. Normington K. Gender and Medieval Drama (Gender in the Middle Ages). Cambridge: Cambridge University Press / D. S. Brewer, 2006. 168 p.
203. O'Hagan S. Martin McDonagh Interview: «Theatre is never going to be edgy in the way I want it to be» // The Guardian. 2015. 11 September. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2015/sep/11/martin-mcdonagh-theatre-never-going-to-be-edgy-hangmen-interview> (дата обращения: 01.03.2018).

204. Parr P. Dagenham morality play // The Guardian. 1999. 8 May. URL: <https://www.theguardian.com/theguardian/1999/may/08/guardianletters5> (дата обращения: 01.03.2018).
205. Partee M. H. *Childhood in Shakespeare's Plays*. NY: Peter Lang Publishing Inc, 2006. 139 p.
206. Peters M. «Utterly Unknowable»: Challenges to Overcoming Madness in Sarah Kane's *Blasted*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*. Thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies in partial fulfillment of the requirements for the M.A. degree in English with a specialization in Women's Studies. Department of English Faculty of Arts University of Ottawa. Ottawa, 2016. 120 p.
207. Pifer E. *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*. University of Virginia Press, 2000. 272 p.
208. Ravenhill M. Can We Really Let Students Skip Drama Classes on Religious Grounds? It's Time Liberals Fought Back // The Guardian. 2007. 05 February. URL: <http://www.theguardian.com/education/2007/feb/05/highereducation.religion> (дата обращения: 01.03.2018).
209. Ravenhill M. *Freak Show* // The Guardian. 2003. 1 July. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2003/jul/15/theatre.artsfeatures> (дата обращения: 01.03.2018).
210. Ravenhill M. I am Down with the Kids // The Guardian. 2006. 03 April. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2006/apr/03/comment.culture2> (дата обращения: 01.03.2018).
211. Ravenhill M. In at the Deep End // The Guardian. 2006. 20 September. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2006/sep/20/theatre1> (дата обращения: 01.03.2018).
212. Ravenhill M. Introduction // *Plays for Young People: Citizenship, Scenes for Family Life, Totally Over You (Play Anthologies)*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. IX–XI.

213. Ravenhill M. Too Much Too Young // The Guardian. 2006. 20 February. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2006/feb/20/theatre.schools> (дата обращения: 01.03.2018).
214. Rebellato D. Sarah Kane Before Blasted. 2010. URL: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-before-blasted/> (дата обращения: 01.03.2018).
215. Rebellato D. Sarah Kane Interview. 1998. 3 November. URL: <http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/> (дата обращения: 01.03.2018).
216. Reynolds K. Children's Literature: A Very Short Introduction. Oxford, NY: Oxford University Press, 2011. 144 p.
217. Russell R. R. Martin McDonagh: A Casebook (Casebooks on Modern Dramatists). Routledge, 2007. 208 p.
218. Satkunanathan A. H. The Baby's Not for Burning: The Abject in Sarah Kane's Blasted and Helen Oyeyemi's Juniper's Whitening // The Southeast Asian Journal of English Language Studies. 2015. Vol. 21(2). P. 17–29.
219. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London: Faber and Faber, 2000. 256 p.
220. Sierz A. Rewriting the Nation: British Theatre Today (Plays and Playwrights). London: Methuen Drama, 2011. 289 p.
221. Siks G. B., Dunnington H. B. Children's Theatre and Creative Dramatics Seattle; London: University Washington Press, 1967. 277 p.
222. Soncini S. «A horror so deep only ritual can contain it»: The Art of Dying in the Theatre of Sarah Kane // Altre Modernità. 2010. № 4. P. 116–131.
223. The Cambridge Companion to Gothic Fiction (Cambridge Companions to Literature) / ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2002. 354 p.
224. Trueman M. London Theater Review: Videogames and Violence Drama «Killology» // Variety. 2017. 1 June. URL:

- <http://variety.com/2017/legit/reviews/killology-review-play-gary-owen-1202450381/> (дата обращения: 01.03.2018).
225. Utichi J. Golden Globe Winner Martin McDonagh On «Three Billboards», Strong Women, And Why Formulas Are «F–king Boring» // Deadline. 2018. 8 January. URL: <http://deadline.com/2018/01/three-billboards-outside-ebbing-missouri-martin-mcdonagh-interview-news-1202234358/> (дата обращения: 01.03.2018).
226. Wiles D. Theater and Citizenship: The History of a Practice. Cambridge University Press, 2011. 268 p.
227. Yates T. T., Bannard J. R. The «Haunted» Child: Grief, Hallucinations, and Family Dynamics // Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry. 1988 Vol. 27. Issue 5. P. 573–581.