

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В.И. ВЕРНАДСКОГО»

На правах рукописи

Кириченко Дмитрий Артурович

ЭКСПЛИКАЦИЯ ТЕМЫ НАСИЛИЯ
В «НОВОЙ ДРАМЕ» МАРТИНА МАКДОНАХА

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(литература стран Западной Европы и Северной Америки,
а также ЮАР, Австралии и Новой Зеландии)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
кандидат филологических наук, доцент
ПОЛХОВСКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Симферополь– 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. От «новой драмы» к «In-Yer-Face theatre».....	14
1.1. Новая драма рубежа XIX-XX века.....	14
1.2. «Новая драма» на современном этапе.....	25
1.3. «Новая драма» в эстетике постдраматического театра.....	38
1.4. «In-Yer-Face theatre» как направление в современной британской драматургии	45
Выводы по первой главе.....	58
Глава 2. Произведения М. МакДонаха в контексте современной «новой драмы».....	60
2.1. Творчество М. МакДонаха в рецепции критиков.....	60
2.2. Тематика и проблематика произведений М. МакДонаха.....	69
Выводы по второй главе.....	98
Глава 3. Насилие в мире произведений М. МакДонаха: вербализация, символизация и перформативность.....	100
3.1. Язык насилия в пьесах М. МакДонаха.....	100
3.2. Образно-символическая интерпретация насилия.....	113
3.3. Насилие в знакомых образах: кино- и музыкальные аллюзии.....	132
3.4. Перформативная направленность пьес М. МакДонаха.....	147
Выводы по третьей главе.....	155
Заключение.....	157
Список литературы.....	161

ВВЕДЕНИЕ

Ряд пьес последних двух десятилетий, созданных в период подъёма драматургической активности за рубежом, принято относить к так называемой современной английской «новой драме». Их возникновение было обусловлено тем фактом, что зарубежный театр, находящийся в процессе поисков и экспериментов, катастрофически нуждался в новых формах, созвучных времени. Большая часть зрителей перестала воспринимать классический театр с присущими ему атрибутами: излишней театральностью и наигранностью драматического повествования; полноценными, масштабными декорациями, перегружающими сценическое пространство; крайне малым разнообразием театральных жанров; отсутствием какой-либо связи с проблемами современного общества. Афиша почти каждого театра второй половины XX века была представлена классическими пьесами, хрестоматийно построенными по канонам драматического конфликта, и адаптацией текстов европейских абсурдистов. Появление новой драматургии, её качество и вопрос востребованности новых текстов зарубежными театрами остаётся актуальным по сей день. До сих пор существует большое количество театров, которые категорически отказываются включать в репертуарную афишу современную драматургию. Режиссёры и директора испытывают страх быть непонятыми постоянными зрителями, что может повлечь за собой массовый отток публики и сказаться на имидже театра. Для некоторых драматических коллективов современная английская «новая драма» лишь послужила способом на несколько сезонов разбавить репертуар, но вскоре интерес к новым именам и авторам исчез. Существует ещё одна группа театров, в которых «новая драма» или преобладает, или занимает всю репертуарную афишу. Среди наиболее известных театров, работающих с современной английской «новой драмой», можно назвать Royal-Courttheatre, Bushtheatre, National Theatre, Hampstead Theatre, WhiteBear Theatre (Лондон, Великобритания), Druid Theatre (Голуэй, Ирландия) и другие.

Современная английская «новая драма» за относительно недолгий путь своего становления и развития смогла выйти за пределы литературы, охватив театр и кинематограф, став не просто художественным течением, а своеобразным образом мышления. Всё это обусловило кардинальные перемены театрально-драматургического ландшафта последних десятилетий.

Английская «новая драма» на современном этапе включает большое количество новых имён: драматургов, режиссёров, актёров, относящихся порой к совершенно противоположным эстетико-художественным направлениям. В восприятии, как исследователей, так и общей публики, она связывается с пьесами на острые социальные, бытовые, политические и нравственные темы. Для современной драматургии и театра насилие становится необходимым элементом художественной структуры драматического искусства, а агрессия начинает восприниматься как естественная реакция по отношению к миру.

Нельзя не отметить тот факт, что английская «новая драма» на современном этапе обозначила особую общественно-культурную ситуацию, когда драматургия на короткий срок оттеснила традиционных лидеров литературного процесса – роман, повесть, поэзию. Первая половина 90-х годов XX века была ознаменована расцветом драматургии, в театр и литературу пришла группа новых авторов. М. Липовецкий и Б. Боймерс в книге «Перформансы насилия» отмечают: «Драматургия становится полем для осмысления реальности после революций, потрясений и смены формаций. Её интересуют те, кто платит за социальный сдвиг, те, кто получает пощёчины, те, кого повернувшая история столкнула куда-то в канаву или же в канаве оставила, вначале поманив, да бросив. Именно драма начинает биться головой об стену новой социальности. Это жанр похмелья, ломки, отходняка» [104, с. 13]. В нашем исследовании рассматриваются особенности британской драматургии в широком контексте.

Творчество английского драматурга, представителя современной английской «новой драмы» Мартина МакДонаха (*Martin McDonagh, под.*

1970) неоднократно оказывалось в фокусе внимания отечественного и зарубежного литературоведения и критики. МакДонах по праву является одним из выдающихся представителей современного литературного процесса Великобритании. М. МакДонах – успешный драматург, сценарист и кинорежиссёр. На сегодняшний день его перу принадлежат восемь пьес и несколько киносценариев. Произведения автора переведены на многие языки мира и пользуются большой популярностью у читателей, зрителей и режиссёров-постановщиков.

Интерес филологов, театроведов и режиссёров в первую очередь к самой персоне МакДонаха, а уже впоследствии к его литературным и кинематографическим работам, был обусловлен несколькими факторами.

Один из них связан с тем, что МакДонах стал первым драматургом со времён Шекспира, четыре пьесы которого шли одновременно на Лондонской сцене. Кроме того, количество публикаций о скандалах, связанных с персоной МакДонаха, отказах давать интервью и негативной критике на спектакли, поставленные по его произведениям, заставили обратить на него и на современную английскую «новую драму» в целом более пристальное внимание. Важным является и тот факт, что автор в своём творчестве выявляет болевые места общества. Доступный язык пьес, богатая галерея представителей различных социальных групп, обращение к общечеловеческим темам позволяет говорить о многоадресности пьес Мартина МакДонаха, которые привлекают к себе внимание не только режиссёров-постановщиков и зрителей, но и большое количество читателей.

Нельзя не отметить высокий интерес к творчеству МакДонаха в России. Количество спектаклей по пьесам драматурга в нашей стране насчитывает более сотни. В 2014 и 2016 гг. в Перми по инициативе заслуженного деятеля искусств России, заслуженного артиста России, лауреата Национальной театральной премии «Золотая маска» Сергея Федотова на базе театра «У Моста» был проведён Международный фестиваль МакДонаха, в рамках которого театры России, ближнего и

дальнего зарубежья представили свои постановки по пьесам драматурга. К слову, театр «У Моста» – единственный театр в мире, в котором были поставлены все пьесы МакДонаха.

Актуальность данного диссертационного исследования заключается в насущной необходимости изучения новейшей британской драматургии для современной англистики. В «новой драме» конца XX – начала XXI века просматривается преемственная связь с литературой рубежа XIX-XX века, однако, с другой стороны, обнаруживаются и новые тенденции.

Обращение к проблеме экспликации темы насилия в современной английской «новой драме» и, в частности, в творчестве Мартина МакДонаха позволяет увидеть одну из главных аттракций современной драматургии и театра, утверждающих, что насилие выступает одной из главных форм коммуникации в социуме и возводится до уровня социальной нормы.

Исследование выстраивается в русле современной теории «темы» произведения, ориентируясь на определение, предложенное Н.Д. Тамарченко, согласно которому тема – это «краткая обобщающая характеристика произведения как высказывания автора-творца» [147, с. 262].

Степень изученности вопроса.

Нельзя сказать, что на сегодняшний день российское и западное литературоведение изобилует работами, в которых говорится о феномене «новой драмы» в современной английской литературе.

Среди диссертационных исследований, посвящённых феномену «новой драмы» рубежа XIX-XX века, можно отметить работы С.А. Андреевой [28], М.Г. Меркуловой [118], Н.В. Васеневой [46], Н.А. Смирновой [141] и А.Н. Трутневой [150]. Все они носят узконаправленный характер и посвящены изучению различных аспектов творчества Б. Шоу и Г. Ибсена. Что же касается современной английской «новой драмы», то она стала предметом интереса лишь в одном диссертационном исследовании в отечественном литературоведении, а именно в работе Е.Н. Шиловой [171], связанной с изучением метадрамы в творчестве Кэрил Черчилл.

Непосредственно анализу пьес Мартина МакДонаха посвящены статьи отечественных исследователей, учёных и критиков: П.А. Руднева [136], В.Б. Шаминой [168], О.В. Ловцовой [111], П.В. Солонец [145], О.В. Булгаковой [44]. Пьесы МакДонаха анализируются с точки зрения продолжения традиций ирландской драматургии. Интересен тот факт, что в своих статьях исследователи рассматривают не всё литературное творчество драматурга, а лишь одну-две пьесы, относящиеся к трилогии о Линейне или об Аранских островах.

В свою очередь в английских академических изданиях за МакДонахом по праву закреплён статус одной из наиболее значимых персон современного литературного процесса Великобритании. В ранних работах исследователям было интересно узнать степень автобиографичности и реальности героев, локаций и событий, описанных в пьесах драматурга. Возможно, поэтому большинство публикаций было связано не с тематикой и проблематикой текстов, а с предпосылками к их созданию. Среди наиболее известных работ – труды Н. Грина (*N. Grene*) [191], П. Лонергана (*P. Lonergan*), И. Джордана (*E. Jordan*), Д. Фитиц Патрик Дин (*J. Fitz Patrick Dean*), К. О’Брайен (*K. O’Brien*), Ж. Лантерса (*J. Lanter*) и других [112].

Особое внимание заслуживают монографии Л. Чамберс «*The Theatre of Martin McDonagh: ‘A World of Savage Stories’*» [184], И. Джордана «*From Leenane to L.A.: The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*» [194] и Р. Рассела «*Martin McDonagh: a casebook*» [209].

Всё же при наличии ряда научных работ и обилии критических рецензий, посвящённых изучению английской «новой драмы» на современном этапе и творчеству Мартина МакДонаха, очевидно, что проблема экспликации темы насилия в современной английской «новой драме» остаётся малоизученной.

Научная новизна прослеживается не только на фактическом уровне (исследованы все драмы писателя в соответствии с поставленной целью), но и на теоретико-методологическом (практически систематизирована

типология «новой драмы» на современном этапе ее развития, предложена и применена методика ее анализа на текстовом и содержательном уровнях). Исследование проводится на обширном материале: экспликация темы насилия рассмотрена как в литературных произведениях автора, так и в сценической интерпретации его пьес.

Объектом исследования является драматургия Мартина МакДонаха, а **предметом** – способы экспликации в ней темы насилия.

Материалом исследования данной диссертации являются тексты пьес, написанные М. МакДонахом с 1996 по 2015 гг.: «Королева красоты из Линейна» (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996), «Калека с острова Инишмаан» (*The Cripple of Inishmaan*, 1996), «Череп из Коннемара» (*A Skull in Connemara*, 1997), «Сиротливый Запад» (*The Lonesome West*, 1997), «Лейтенант с острова Инишмор» (*The Lieutenant of Inishmore*, 2001), «Человек-подушка» (*The Pillowman*, 2003), «Безрукий из Спокена» (*A Behanding in Spokane*, 2010), «Палачи» (*Hangmen*, 2015). Помимо этого, материалом исследования послужили тексты киносценариев Мартина МакДонаха, которые легли в основу снятых с 2004 по 2012 гг. фильмов: «Полная обойма» (*Six Shooter*, 2004), «Залечь на дно в Брюгге» (*In Bruges*, 2008) и «Семь психопатов» (*Seven Psychopaths*, 2012).

Хронологические рамки исследования. Избранный для изучения период начинается с 1996 года – дебюта МакДонаха в литературе и первых постановок его пьесы «Королева красоты из Линейна» на профессиональной сцене. Особый интерес представляет творчество МакДонаха в контексте развития современной английской «новой драмы» на протяжении следующих двух десятилетий, характеризующихся подъемами и спадами драматургической активности данного течения.

Цель исследования – проанализировав формы экспликации темы насилия в произведениях М. МакДонаха, выявить специфику его творческого метода и его обусловленность идеологией и поэтикой современной

английской «новой драмы». Для достижения поставленной цели возникла необходимость в решении следующих конкретных **задач**:

- рассмотреть творческий метод автора в контексте современной английской «новой драмы»;
- провести наблюдения над идиостилем писателя и обобщить особенности его драматургического мастерства;
- выявить способы экспликации темы насилия в произведениях автора и ключевую роль данной темы в реализации его творческого замысла;
- оценить вклад МакДонаха в становление современной английской «новой драмы» в качестве самостоятельного явления.

Методологическая основа данного исследования представлена работами по теории драмы (В.Е. Хализева, Б.О. Костелянца, М.С. Кургинян, С.В. Владимирова, М.Я. Полякова, В.А. Сахновского-Панкеева, Е.В. Сазоновой, И.Н. Чистюхина, Д.Н. Катышевой, Д.Н. Аля), работами исследователей насилия в современной «новой драме» (М.Н. Липовецкого, Б. Боймерс, П. Руднева, А. Сьерза), исследователей творчества М. МакДонаха (П. Лонергана, Ф. О'Тула, Ж. Лантерса).

Методология исследования. В основе данной работы – системный подход, предполагающий рассмотрение изучаемой проблемы как целостного явления в совокупности многих взаимосвязей. Необходимость изучения творчества писателя в широком историко-культурном и литературном контексте потребовала применения разнообразных методов (историко-типологического, биографического, метода структурного анализа, проблемно-тематического анализа, метода стилистического анализа) и подходов (историко-культурного, аксиологического, герменевтического и компаративистского).

Творчество М. МакДонаха в контексте современной английской «новой драмы» рассматривается в рамках вышеназванных методов, что дает возможность выявить преемственность и новаторство поэтики и эстетики драматурга. Избранная методология позволяет проследить экспликацию

ключевых тем на всех уровнях текста от композиционного до языкового, объединяющего как пласт тематически организованной лексики, сленг, диалектизмы, особый синтаксис, так и различные виды стилистических и текстовых приемов, создающих образность. Используемые подходы призваны вписать творчество МакДонаха в определенный культурно-исторический контекст, сопоставить его достижения с тем, что было создано предшественниками и современниками, интерпретировать идеи драматурга, рождающиеся в единстве текста, с учетом многоуровневости последнего.

Научно-теоретическая значимость проведенного исследования определяется тем, что его результаты вносят вклад в теорию современной драмы, разрабатывая вопрос, связанный с экспликацией различных тем на разных уровнях драматического текста. Материалы и алгоритм исследования могут быть использованы для анализа работ других драматургов – представителей течения современной «новой драмы».

Практическая ценность работы обусловлена возможностью использования материалов исследования для углубленного изучения творчества М. МакДонаха, а также при подготовке циклов лекций по курсам современной зарубежной литературы в высших и средних учебных заведениях.

Личность и творческий метод Мартина МакДонаха могут представлять исследовательский интерес не только для ученых-литературоведов, но и для лингвистов, культурологов, искусствоведов, режиссёров, драматургов, театральных критиков и театроведов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. «Новая драма» рубежа XIX-XX века была призвана обратить внимание на наиболее животрепещущие и актуальные социальные проблемы времени, став определённого рода ретранслятором вопросов, которые ранее замалчивались.

В современной английской «новой драме» сохраняется основной принцип – говорить о том, что актуально. При этом от своей

предшественницы, «новой драмы» рубежа XIX-XX века, она отличается отказом от литературных языковых норм, использованием грубой лексики и отсутствием каких-либо моральных табу. Термин «новая драма» является спорным, однако в нашей работе мы утверждаем, что он наиболее приемлем, и охватывает следующие направления: «new writing», «In-Yer-Face theatre» и «вербатим».

Большое влияние на современную «новую драму» и, в частности, на творчество МакДонаха, оказал постдраматический театр с присущей ему эстетикой: демонстрацией картин жестокости и насилия, игрой с плотностью знаков, музыкализацией и телесностью.

2. Творчество Мартина МакДонаха принято относить к «In-Yer-Face theatre», одной из главных характеристик которого является преднамеренная непримиримость и ярая приверженность к крайностям. Однако нужно указать, что, в отличие от других представителей направления, только у МакДонаха можно встретить обращение к темам Добра и Зла, к потребности в общечеловеческих ценностях.

3. Тема насилия, являясь доминантной в творчестве автора, определяет структуру его произведений, объясняет выбор тем и сюжета и позволяет наиболее очевидно реализовать идейную направленность пьес драматурга. Она формирует тематический комплекс, естественно обнаруживая необходимость говорить о темах и проблемах современности.

Тема насилия эксплицируется на сюжетном, вербальном и образно-символическом уровне. Автор выбирает неожиданную символику, которая проявляется в сценах жестокого обращения с животными, а также при упоминании еды в качестве инструмента совершения насилия и одного из мотивов, подталкивающих к нему.

4. Интермедиальность – взаимодействие музыки, кинематографа и литературы в творчестве писателя – усиливает шоковое воздействие на читателей и зрителей, показывая ущербность, бесконтрольность и хаос, царящий в современном обществе.

5. Перформативная направленность произведений МакДонаха, выступающая одним из ключевых элементов его поэтики, позволяет в рамках сценического пространства усиливать или ослаблять степень проявления героями агрессии и жестокости.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры английской филологии Института иностранной филологии Таврической академии Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Основные положения работы нашли отражение в докладах и сообщениях на международных и межвузовских конференциях и чтениях: «Актуальные проблемы филологической науки и педагогической практики» (ДНУ им. Гончара, 2011); «Мировая литература в литературоведческом дискурсе XXI века» (ЛНУ им. Франко, 2013); «Творческая личность в культуре и литературе Америки и Европы» (МГЛУ, 2013); «Соловьёвские чтения» (МГЛУ, 2014), «Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы» (КФУ им. Вернадского, 2017), а также в 10 научных публикациях, в том числе в 3 статьях в изданиях, входящих в перечень ВАК.

Работа обсуждена на расширенном заседании кафедры русской и зарубежной литературы КФУ имени В.И. Вернадского в июне 2017 года.

Терминологический аппарат включает такие понятия, как язык насилия, «новая драма», «In-Yer-Face theatre», постдраматический театр.

Структура и объем исследования. В соответствии с целями и задачами исследования, а также на основе выбранной методологии и собранных материалов, определена структура работы, состоящей из введения, трёх глав и заключения. Во введении обоснована актуальность исследования, определены объект, предмет, хронологические рамки, сформулированы цель и задачи, обозначены научно-практическая значимость и практическая ценность работы. Первая глава диссертации «От «новой драмы» к «In-Yer-Face theatre» посвящена исследованию «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. и XX-XXI вв., взаимосвязи современной «новой драмы» с

постдраматическим театром, а также изучению такого направления в современной британской драматургии, как «In-Yer-Face theatre». Во второй главе «Произведения Мартина МакДонаха в контексте современной «новой драмы» представлен краткий обзор отечественной и зарубежной критики, рассмотрены тематика и проблематика произведений автора. Третья глава «Насилие в мире произведений МакДонаха: вербализация, символизация и перформативность» посвящена изучению языка насилия в пьесах МакДонаха, образно-символической интерпретации насилия, перформативной направленности текстов писателя. В конце диссертации приводится список использованной литературы, включающий 232 наименования. Общий объем работы – 180 страниц.

Глава 1. ОТ «НОВОЙ ДРАМЫ» К «IN-YER-FACE THEATRE»

1.1 Новая драма рубежа XIX-XX века

В период перехода от одного столетия к другому наиболее отчётливо становятся видны изменения в общественно-политической и культурно-экономической жизни общества. В европейском обществе рубежа XIX—XX веков под влиянием социально-исторических процессов складывается особого рода духовная атмосфера, которую принято обозначать термином «синдром конца века», или «fin de siècle» [74, с. 7]. В этот период наука и искусство претерпели на себе целый ряд новаций. Происходит обновление всех видов искусства, появляется большое число изобретений, идёт развитие технического прогресса. Кроме того, именно в этот период возникают явления, которые впоследствии оказывают влияние на исторические реалии и литературный процесс XX века. Появляются предпосылки возникновения коммунизма, фашизма, наступления Первой и Второй мировой войны. Большинство экономических, социальных и политических конфликтов начинают складываться именно на рубеже веков. Одновременно с этим постепенно формируются элементы модернизма и его отдельных течений – сюрреализма, футуризма, экспрессионизма и других.

Вся литературная арена рубежа XIX-XX века представляла собой конгломерат течений, где наиболее заметными были натурализм, неоромантизм, реализм, символизм, «новая драма». Данная работа фокусируется на «новой драме», так как остальные течения находятся в слабой связи с темой исследования.

Стремление к новым идеалам и качествам личности, смена общественного сознания, стремительное развитие философии, естествознания, психологии и других наук, открывавших новые сферы жизни, а также подъём интереса к драматическому искусству послужили предпосылками возникновения в Америке и странах Европы нового

литературного течения, получившего название «новая драма». Именно оно продемонстрировало разрыв с господствующей до этого салонной и развлекательной пьесой. Смена акцента была связана с тем, что в центре внимания оказалась новая личность с кардинально отличным, новым отношением к миру. Человек попал под влияние необъяснимых и властных общественных сил, начал бороться с враждебной действительностью и оказался в ситуации, когда одна эпоха уже закончилась, а другая еще не сформировалась. Непредсказуемая действительность порождала чувство тревоги.

По мнению большинства литературоведов, в частности Б.А. Гиленсона, в становлении «новой драмы» сыграл свою немаловажную роль натурализм [56]. Э. Золя критиковал драму романтического и классицистического типа за схематичное изображение человеческих характеров и жизненных конфликтов. При этом «новая драма» оказалась «чуткой к самым разным литературным веяниям и предложила своё, в данном случае специфически театральное, прочтение не только натурализма, но и импрессионизма, символизма, влиятельной на протяжении всего XIX в. линии романтической драматургии» [149, с. 76]. Появившись во время «хорошо сделанных», далёких от действительности пьес, «новая драма» смогла привлечь внимание к наиболее острым проблемам своего времени.

Литература рубежа веков была предметом изучения широкого круга отечественных и зарубежных исследователей, таких как Т.К. Шах-Азизова [169], Б.И. Зингерман [82], В.Г. Адмони [25], М.Г. Меркулова [117] и др. Кроме того, увидели свет монографии З.Т. Гражданской [58], Г.Э. Броуна [183], М.И. Воропановой [52], посвящённые творчеству того или иного драматурга и представляющие анализ пьес, данный в хронологическом порядке, а также рассматривающие отдельные проблемы творчества.

Английская драма рубежа XIX-XX веков также становилась объектом исследования в трудах Б. Броули [182], Ж. МакДональда [202], А. Моргана [204], А. Николла [206], А.Г. Образцовой [89], Дж.К. Тревина [223], А.

Хендерсон [193] и др. Анализ творчества Б. Шоу нашёл отражение в работах Ч. Бёрст [179], Э. Бентли [178], Г.Э. Броун [183], М. Валенси [225], П.С. Балашова [35], А.С. Ромма [133]. В работах М.И. Воропановой [52], Дж. Гиндина [190], Н.Я. Дьяконовой [71], Н.А. Редько [132], Г.А. Сокур [144], М.П. Тугушевой [151] рассмотрен творческий метод Дж. Голсуорси.

Итак, термин «новая драма» появляется в качестве условного обозначения инноваций в европейском театре периода 1860 – 1890-х годов. В общей сложности европейская «новая драма» охватывает период с середины 1860-х годов (пьесы Т. Робертсона и Б. Бьёрсона) по 1914 год. К данному течению относят социально-психологическую драматургию, обращенную к особо острым гражданским проблемам.

До сих пор трудно найти чёткое определение понятию «новая драма», несмотря на то, что оно активно используется теоретиками литературы и театра. По мнению В. М. Толмачёва, «новая драма» получила своё название потому, что «противопоставила себя традиции – в данном случае эпигонскому и стилизованному под буржуазные вкусы романтизму, эстетике «хорошо сделанных» или в целом развлекательных пьес» [149, с. 77].

Нельзя не отметить те инновации, которые «новая драма» привнесла в европейский театр. Так как данное течение основывалось, прежде всего, на натурализме, то драматурги старались как можно отчётливее показать взаимоотношения человека с окружающим миром. Одним из обязательных условий стало точное воспроизведение на сцене условий быта и исторических обстоятельств. Если раньше драматурги совмещали функции автора и постановщика, то на новом этапе режиссёр становится полноправным соавтором спектакля. Существенные изменения произошли и в работе актёров. Они должны были не просто дать сценическую жизнь тому или иному персонажу, а «вжиться» в роль, то есть «предложить зрителям образ, который нёс бы на себе отпечаток специфических, всякий раз уникальных общественных и социальных условий той «среды», в которой,

согласно замыслу драматурга, вырос и сформировался данный персонаж» [Там же, с. 78].

Своё воплощение на театральной сцене «новая драма» получила в «Свободном театре» Парижа, «Художественном театре» Москвы, «Свободной сцене» Германии, «Независимом театре» и «Новом театре» Англии, «малых театрах» США благодаря деятельности режиссёров-новаторов Б. Шоу, Х. Гренвилл-Баркера, О. Брамма, К. Станиславского, В.Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, М. Метерлинка, М. Рейнхардта, А.Антуана и др. Именно благодаря их деятельности большому количеству зрителей удалось познакомиться с новыми пьесами и авторами. Кроме того, драматурги стали очень тесно сотрудничать с театрами, принимая участие в театральной жизни.

Основной задачей «новой драмы» стало привлечение внимания к наиболее важным и животрепещущим проблемам своего времени. В результате поисков в искусстве рубежа веков возникает потребность в создании цельного образа мира с новыми нравственными и эстетическими ориентирами. «Новая драма» активно использует достижения других жанров и видов искусства, борясь за равноправие в ряду других искусств и других родов литературы.

Проблематика пьес представлена актуальными социальными проблемами действительности. В пьесах Шоу поднимаются проблемы утраты духовных ценностей, обличения лицемерия церкви, эмансипации, милитаризма, национально-освободительной борьбы, неустроенности жизни, исчезновения индивидуальности.

Особенностями композиции «новой драмы» являются открытый финал, точный хронотоп и ретроспекция (более длительный, развернутый возврат в прошлое). Обращаясь к форме «новой драмы», можно отметить, что она становится «открытой». В драме «открытой формы» в основе пьесы лежит конфликт, который не может быть разрешен вообще.

Главные действующие лица, как правило, – представители среднего класса, люди с новыми идеями. Причины поступков героя часто не связаны с происхождением, профессией и социальным статусом, что ведёт к нарушению причинно-следственной логики событий в развитии действия. Действие не совпадает с основной интригой, параллельно существуют различные линии как лейтмотивы и вариации. На смену типичному герою пришла неординарная личность, центр внимания сместился с конфликта героев между собой (внешний характер) на духовные и идейные конфликты (внутренний психологизм). Трагедия в жизни личности сменила трагедию в жизни героев или общества, читатель и зритель не наблюдает за развитием действия, а переживает его вместе с героем и продолжает думать над проблемой после прочтения или просмотра пьесы.

К особенностям наррации относятся паузы, ремарки, подтекст и образы-символы. Ремарки становятся взаимосвязанными с диалогами и перестают нести лишь служебную функцию. Ремарки точно отображают состояние персонажей или окружающей действительности: «пауза», «тишина», «громко», «кричит», «молчит», «to declaim», «to scream», «to joke» и др. Как правило, в это время происходят какие-то действия, но текст не произносится. Ремарки выражают чувства и настроения, обозначают лирический лейтмотив, объясняют характеры и обстоятельства жизни героев. Ремарки, обращенные читателю, режиссеру и зрителю, становятся своеобразным монологом автора и прозаической частью драмы. Появление ремарок подобного типа способствовало формированию подтекста в «новой драме». Эту особенность также называют двойным диалогом, когда в тексте присутствуют два плана повествования, и произносимые персонажами слова не раскрывают сути отношений между героями пьесы. Подтекст тесно связан с внутренним действием: чем глубже смысл драмы и напряженной внутренний конфликт, тем значительнее становится и роль подтекста. Подтекст используется как средство умолчания «задней мысли» и иронии.

Как отмечает Б.О. Костелянец: «В драме зарождается новая форма конфликта — «дискуссия», получающая в дальнейшем своё переосмысление и развитие в экзистенциалистской драме Сартра, Камю и в «эпическом театре» Брехта. Дискуссия в произведениях «новой драмы» действительно занимает все более важное место, но не отменяет ни действия, ни катастроф. Здесь коллизии порождаются не борьбой волею, а тревожным «обменом» мыслями и переживаниями, дискуссией, связанной с событиями, с переломными моментами в жизни персонажей» [100, с. 303].

Ещё одной важной особенностью «новой драмы» является, по мнению О.В. Журчевой, «интонационно-лирическая характеристика текста и композиции. Поначалу это проявилось и было замечено на уровне организации текста, в первую очередь у А.П. Чехова и М. Метерлинка. Особенности ритма и интонации «новой драмы» ввели в драматический текст понятие музыкальности» [76, с. 150].

Термин «новая драма» употребляют в приложении к творчеству Бернарда Шоу, Генрика Ибсена, Герхарта Гауптамана, Мориса Метерлинка, Августа Стриндберга, Антона Чехова, Леси Украинки, Бертольда Брехта, Александра Олеса, Панаса Мирного и др. Произведения вышеперечисленных авторов обращались к ключевым философским и социально-общественным проблемам, сместив акцент на создание подтекста, многозначной символики и усиление психологизма.

Обращение к античности, разработка новых жанров социальной драмы, психологической драмы и интеллектуальной «драмы идей», влияние различных литературных течений, своеобразный конфликт, связь с реальной жизнью — лишь некоторые характеристики, присущие представителям «новой драмы». Своими пьесами авторы не только обновили театральный репертуар того времени, но и определили основные направления развития драматического искусства.

В пособии «Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века» [75] О.В. Журчева предпринимает попытку определить идейно-

художественную специфику «новой драмы», анализируя особенности её функционирования в историко-литературном процессе. Автор выделяет реалистически-символическую драму (Стринберг, Чехов, Шоу, Ибсен) и фантастически-символическую драму (Метерлинк, Андреев, Блок).

Представители первого направления ставят в центр произведений внешне бессобытийное, обыденное течение жизни, без подъёмов и спадов, без начала и конца. Человек становится игрушкой в руках судьбы. В реалистически-символическом направлении драматургический конфликт реализуется в проявлении спрятанных от посторонних мыслей и переживаний.

Вторая группа драматургов представляет в своих пьесах бытие в чистом виде. Философское содержание заключается в демонстрации прямого столкновения человека с судьбой.

При этом драматургов обеих групп объединили общие взгляды на театральное искусство и новую драму, которые можно свести к ряду постулатов, а именно: 1) принцип индивидуализма не отвечает новым историческим условиям; 2) драма должна быстро реагировать на процессы, которые происходят в мире; 3) возникла настоятельная потребность в новых героях; 4) необходимо подчеркнуть значение каждого человека независимо от места, которое он занимает в обществе; 5) драматические коллизии – результат противостояния внутренних сил.

Среди различий между «старой» и «новой» драмой можно выделить то, что ранее автор отображал действительность и давал собственную оценку проблеме, а теперь лишь изображает духовные поиски и не даёт точного ответа.

Основоположником западноевропейской «новой драмы» является норвежский драматург Генрик Ибсен. Несмотря на то, что его творчество соприкасается со многими литературными направлениями, Ибсена считают разработчиком психологической драмы и философской «драмы идей», в которых остро звучит нравственная и социальная проблематика. Ибсен

обращается к проблемам современности. В своей первой «новой драме» «Столпы общества» Ибсен ориентируется на опыт писателя и драматурга Бьёрнстjerne Бьёрсона, которого считают одним из главных представителей «новой драмы» в Норвегии. Именно Бьёрсон стремился первым изобразить актуальные проблемы своего времени.

Ибсен, по словам Шоу, «настаивает на том, чтобы высшая цель была вдохновенной, непрерывно развивающейся, а не внешней, низменной, фальшивой» [27]. Необходимо осуществить реформу драмы, сделав главным элементом дискуссию, столкновение мнений и интересов. Драматический конфликт должен строиться вокруг столкновения различных идеалов. В плане построения пьесы на смену «экспозиции – конфликта – развязки» пришла «экспозиция – конфликт – дискуссия». Экспозиция, как правило, распространяется на всё действие, а развязка наступает лишь в последних сценах. Художественную структуру пьес Ибсена определило осознание и выявление внутреннего противоречия между «действительностью» и «идеалом».

В своих пьесах Ибсен стремился к достоверности происходящего. Его произведения были призваны создать впечатление настоящей действительности. Драмы «Союз молодёжи», «Столпы общества», «Кукольный дом», «Привидения», «Враг народа» сыграли немаловажную роль в создании социальной драмы, подвергающей критике духовную составляющую общества, основанного на обмане, который положен в основу семьи, политики, коммерции. На их основе можно выделить ряд ключевых особенностей только зарождающегося течения «новой драмы».

Внутреннее противоречие между идеальным и действительным стало определяющим в художественной структуре пьес Ибсена. Если раньше в экспозиции любой пьесы сообщались сведения о героях, то в текстах Ибсена экспозиция буквально распространяется на всё действие, постепенно обращаясь к событиям из прошлого. Путём ретроспекции Ибсен показывает

истинное положение дел. Таким образом, пьеса Ибсена «Кукольный дом» строится на аналитической (ретроспективной) композиции.

В стремлении к достоверности происходящего реплики героев Ибсена в точности соответствуют речевым формам своего времени. Кроме того, реплики могут содержать в себе скрытый подтекст и дополнительный смысл, помогающий понять читателю душевное состояние персонажей. В «новой драме» XIX – начала XX века виден разрыв между внутренним трагизмом и мнимым внешним благополучием современной действительности, что выражается через подтекст. Термином «подтекст» обозначают скрытый смысл драматических реплик и поступков персонажей.

Не лишена «новая драма» Ибсена и образов-символов, которые изображают жизненные явления с помощью иносказаний и метафор. Понятие «символ» можно считать общим для «новой драмы». В представленной работе оно рассматривается с точки зрения известного русского филолога С.С. Аверинцева: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости. Он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий Символ есть образ, но категория Символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного» [24, с. 386]. Образ раненой птицы в «Дикой утке», сгнившее дно в «Столпах общества», пожар в детском приюте в «Привидениях», белые кони в «Росмерхольме» – лишь некоторые примеры символов, отражающих душевное состояние героев произведений. Символы – ключ к процессам, происходящим внутри персонажей.

Как утверждал Бернард Шоу, особенностью «новой драмы» стал тот факт, что она обратилась к современной жизни и начала обсуждать проблемы, имеющие значение для самой публики. Его стремление к поиску новых форм было неразрывно связано с борьбой за новое общество. По его задумке, тексты пьес должны были ставить перед читателями насущные вопросы современности. Уже в начале творческого пути Б. Шоу, осуществляя поиски

новых жанров, меняет и композиционную структуру своих драм, вводя дискуссию в качестве основного их компонента. В дискуссионной форме развивается действие первых драм Шоу – «Дом вдовца» (1892) и «Профессия госпожи Уоррен» (1893).

По словам Т.В. Ковалёвой, «В центре всех пьес Шоу – столкновение враждебных идеологий. Он без иллюзий, трезво смотрит на жизнь, охватывая в своих произведениях широчайший круг проблем. Драмы Шоу стали проводником общественной и политической мысли. Он явился не только реформатором общественно-этических понятий, но и смог утвердить новый тип интеллектуальной драматургии, в которой акцент делается на напряженных словесных поединках, диспутах, спорах. До сегодняшнего дня эти творения будоражат сознание зрителя и читателя, ибо Шоу вывел английский театр из тупика, открыл путь социальной проблематике, стоял у истоков сатирической драматургии XX в.» [96]. Обращая своё внимание на самые важные проблемы современности, Шоу демонстрирует картины человеческой жизни с целью выразить своё отношение к важнейшим процессам бытия.

В свою очередь ещё один представитель «новой драмы» Кнут Гамсун считал, что в текстах данного течения должен быть изображён современный человек, представляющий всё иначе, чем раньше. Главная задача писателя, по его мнению, – «исследовать сложный внутренний мир современного человека, высветить его душу, изучить её со всех точек зрения, проникнуть во все её тайники» [27].

Одна из характерных черт «новой драмы», разработанная Ибсеном и Чеховым, заключалась в «биографическом» методе изображения персонажей. Каждый из героев обретал историю своей жизни, которая излагалась в монологе или отдельных фактах, обязательно выстраивающихся в единое целое.

Несмотря на разные подходы к пониманию и трактовке течения «новая драма», художественные методы его представителей объединяет стремление

к реальному изображению жизни современников. Умело переданный внутренний мир персонажей, точные картины времени и места действия становятся главной чертой драматургии рубежа XIX-XX веков.

Важным этапом в развитии драматургии середины XX века становится постановка на сцене британского театра Royal Court Theatre пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе». Многие зарубежные исследователи считают это событие точкой отсчёта в истории современной британской драматургии. Действительно, в репертуар театра вошли преимущественно постановки по новым британским и иностранным пьесам. Объяснением этому является тот факт, что художественный руководитель театра Джордж Дивайн избрал линию, связанную с созданием актуальных постановок по текстам молодых драматургов, часто негативно воспринимаемых цензурой того времени.

Полвека спустя принципы европейской «новой драмы» найдут своё отражение в советский период в драматургии Алексея Арбузова, Александра Володина, Виктора Розова, Михаила Рощина, с именами которых был связан взлет театра 50-60-х и 70-х годов. Следующее поколение – Владимир Арро, Александр Галин, Семен Злотников, Людмила Петрушевская – вошло в историю литературы и театра под именем «новой волны».

Трудно сказать, что «новая драма» рубежа веков стала кардинально новым, оригинальным явлением своего времени. Большинство драматургов не стали пренебрегать старыми приёмами, а лишь использовали их по-своему. Б.О. Костелянец в одной из лекций по теории драмы отмечает: «Драматурги-новаторы той поры вовсе не могли отказаться от опыта (в частности – «технического»), накопленного драматургией в веках. Они усваивали этот опыт, но распоряжались им в своих видах и целях, стремясь решать коллизии и конфликты своего времени» [100, с. 304]. При этом нельзя не отметить, что появление и развитие «новой драмы» легло в основу художественных принципов, которые в дальнейшем нашли свое отражение в драме XX в., образуя такие явления, как театр абсурда, эпический театр, камерная драма, лирическая драма и другие.

«Новая драма» возникла в период культа науки, обусловленного развитием философии, психологии и естествознания. Большое влияние на данное литературное течение оказали различные идейно-стилевые течения и литературные школы, в частности – натуралистическая и символическая. «Новая драма» в литературе и в театре была призвана обратить внимание на наиболее животрепещущие и актуальные социальные проблемы времени, став определённого рода ретранслятором проблем, которые обычно замалчиваются. Несмотря на то, что возникшая через сто лет на рубеже XX-XXI вв. современная «новая драма» имеет ряд особенностей и отличий от «новой драмы» изученного ранее периода, их объединяет главное: осознание истощения традиционных форм искусства и жизни, способствующее стремлению к поиску нового; отражение социальных проблем своего времени; глубокий подтекст; сочетание реалистичности и философской символики.

1.2 «Новая драма» на современном этапе

Первая половина девяностых годов двадцатого столетия была ознаменована появлением новых героев, нового образа жизни и сменой общественных ценностей, послуживших мощным толчком для пересмотра прежних идеалов человеческого бытия. Такое обновление не могло не найти своего отражения во всех аспектах культуры и искусства, в частности, в литературе. Как отмечает В.Г. Забалуев, в драматургии «произошел мощнейший креативный взрыв, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий» [77, с. 163].

Предпосылками возникновения и развития современной «новой драмы» послужил тот факт, что за последние десятилетия в период стремительного развития технологий и цивилизации произошёл некий раскол культуры на классическую, традиционную и современную, чётко определив

границы массовости и элитарности. Философские понятия и основополагающие элементы культуры – Добро, Вера, Духовность и Красота – в лучшем случае отошли на второй план, а в худшем – попросту исчезли. На смену пришла новая, современная культура, требующая ежедневного соприкосновения и постижения.

Пьесы, которые стали появляться в последние десятилетия XX века, получили такое же название, что и драматургия конца XIX – начала XX века. Эту «схожесть» можно попытаться объяснить общим новаторским подходом к созданию пьес, желанием драматургов экспериментировать с формой, использованием авторами и постановщиками других видов и жанров искусства, привлечением внимания к наиболее важным проблемам современности.

Отдельные драматурги и режиссёры-представители современной «новой драмы» (О. Дарфи, Е. Нарши, К. Серебренников) сходятся во мнении, что данное течение своим сильным социальным акцентом напоминает пьесы «рассерженных молодых людей». Англичане 50-х годов XX ст. выступали против буржуазности, а нынешняя драма протестует целиком и полностью против потребительского менталитета.

Драматургию, появляющуюся с конца XX века по сегодняшний день, часто именуют не только «новой драмой», но и «актуальной драматургией» [157], «драмой чрезвычайной ситуации» [115], «младодраматургией» [63], «постсоветской», «новороссийской драмой» [143], «сраматургией» [140], «new writing» [216], «shock theater», «theater of extremes» [226].

К «новой, новой волне» относятся ранние пьесы А. Образцова, М. Угарова, О. Михайловой. Именно их считают продолжателями «новой волны» периода 1970-80 гг. (Л. Разумовская, Н. Садур, А. Галин, Л. Петрушевская). Между произведениями вышеперечисленных авторов существует определённые сходства: изображение жуткого быта, неустроенности жизни, неуверенности человека в себе и окружающих,

социальные неурядицы; и различия: обращение к ранее запретным темам, интертекстуальный контекст, использование ненормативной лексики.

В качестве «драмы чрезвычайной ситуации» М. Мамаладзе рассматривает драматургию Максима Курочкина, Лаша Бугадзе и братьев Дурненковых.

Многие драматурги и критики неоднократно пытались определить сущность понятия «новая драма», а также ответить на вопрос: насколько данный термин применим к современной драматургии. Так, например, Г.А. Заславский в своей статье «На полпути между жизнью и сценой» считает более уместным использование термина «новая пьеса», но никак не «новая драма». Он объясняет это тем, что термин «новая драма» является одним из громких имён «сегодняшнего времени, в котором царит произвол самоназваний и самопровозглашений», в котором «этикетки и ярлыки клеятся без разбору» [79]. По мнению Заславского, термин «новая драма» может использоваться для характеристики текстов, несущих в себе новые формы и новый смысл, содержащих в себе «действительно новое художественное слово» [Там же].

М. Тимашева более категорична в своих суждениях и считает, что использование термина «новая драма» на современном этапе весьма неудачно и приводит исключительно к терминологической путанице. Она предлагает термин «актуальная драматургия», поясняя это следующим образом: «Если бы мне нравилось то, что происходит сейчас, я бы назвала это современной драматургией или современной пьесой. Поскольку то, что я вижу, мне не нравится, я бы назвала это актуальной драматургией – по аналогии с актуальным искусством. Когда один художник может рисовать, а другой умеет лаять собакой, одного я называю художником, а другого – представителем актуального искусства. С момента, когда лет шесть-семь назад стали говорить, что на эту драматургию есть спрос, то и возникла «актуальная драматургия» [157].

Р. Козак полагает, что каждый понимает «новую драму» как ему нравится, и что это — любая современная пьеса и ничего больше: «Сейчас к новой драме прикрепили язык некоего эксперимента, сделали ее форпостом разрушения старых форм. Но возьмите любое произведение искусства — это всегда эксперимент! Без эксперимента, без новизны получается дежавю. А это уже не искусство» [98].

Алекс Сьерз в своей статье «Новая драма в Британии: Как определить современность?» (*New Writing in Britain: How Do We Define the Contemporary?*) называет «новую драму» исключительно британским феноменом [216]. Сьерз считает, что к ней относятся пьесы, отвечающие «великим канонам новой драмы» (*The Great Tradition of new writing*). В качестве точки отсчёта автор предлагает считать публикацию в 1956 году пьесы Джон Осборна «Оглянись во гневе» и её последующую постановку на сцене Королевского придворного театра в Лондоне. Словом «новый» (*new*) обозначали осмысленные и актуальные тексты, а само словосочетание «new writing» стало синонимом современного театра. Кроме того, эти тексты написаны молодыми авторами, обычно в возрасте 20-30 лет. Например, Сара Кейн дебютировала с пьесой «Подорванные» (*Blasted*) в 23 года. Первые пьесы Мартина МакДонаха появились, когда автору исполнилось 26 лет. Марк Равенхилл заявил о себе в возрасте 29 лет. Но, по словам Сьерза, возраст не всегда является главным аргументом для причисления того или иного автора к данному направлению. Главное — не возраст, а материал, выбранный автором для дебюта. Между строк должен звучать уникальный голос с оригинальным взглядом на мир. Кроме того, пьесы «new writing» написаны для тех театров, которые ставят искусство выше заработка. Театров, в которых допустимо право на ошибку, и в которых ощущают необходимость поиска и эксперимента.

Современная «новая драма» за относительно недолгий период своего становления и развития получила большое количество положительных и отрицательных откликов со стороны читателей, зрителей, ведущих

театральных критиков и литературоведов. Приведём в качестве примера лишь несколько высказываний, положительно характеризующих «новую драму». М.А. Давыдова отмечает, что «авторов новой драмы обвинили в том, что их эпатаж чаще всего не обеспечен золотым запасом мыслей и идей, что они пытаются брать числом, а не умением, и что сплочённость их рядов есть лишнее свидетельство отсутствия в этих рядах подлинно крупных личностей. Между тем в полемическом пафосе младодраматургов были не только передёргивания, но и своя правда» [63]. Г.А. Заславский считает одной из заслуг «новой драмы» то, что только она «касается тёмных сторон нашей жизни» и «свободно оперирует разговорным слоем сегодняшней речи» [79]. По мнению М. Мамаладзе, одним из главных достоинств «новой драмы» является разнообразие её формы и содержания: «Новая пьеса разная – смешная и грустная, камерная и для большой сцены, лабораторная работа и хорошо сделанная по правилам – необходима. Ну а вопрос, быть или не быть Новой пьесе, конечно, фигуральный, ответ возможен лишь один – быть» [114].

Вышеперечисленные точки зрения были озвучены критиками лишь в течение последнего десятилетия, когда «новая драма» перешла из статуса «литературы не для всех» в статус литературы массового потребления. Сказанное позволяет заключить, что современная «новая драма» максимально приближена к реальной жизни, а её тексты отличаются богатством форм.

Если обратиться к отзывам на тексты «новой драмы» середины и конца 90-х годов, станет очевидно, что противников подобных пьес изначально было больше. Так, например, уже из названия статьи Е. Эрнандеса «Драматургия, которой нет?» можно понять отношение автора к данным произведениям. Вот как он отзывался о пьесах того времени: «Пьесы эти не так «остры», как литература «чернухи», они не потрясают фактами, соперничая с публицистикой, не эпатируют языком и действием. Они обыденны» [174]. В.Н. Дмитриевский сравнивает «новую драму» с вылитой

на головы публики порцией «грязных страстей столичных и провинциальных мафиози, воров, сутенёров, рэкетиоров, киллеров, проституток, экзотики блатного быта, придорожных бараков... пустырей, свалок, ярких цветов венецианского карнавала и чопорных стокгольмских особняков» [65]. Первые пьесы начала 90-х годов воспринимались как нечто неприятное и неестественное, то, чему не место на сцене: «Скотство, грязь, водка, сквернословие, совокупление – здесь же, в грязи, под рычание зверей» [30].

Даже сами драматурги, которых критика единогласно записала в ряды основоположников современной «новой драмы», не выработали общего определения данному течению. Например, добившийся международного признания драматург Василий Сигарев характеризует «новую драму» как «рассказ обо мне, как о современном человеке, моих маленьких страстях и желаниях» [139, с. 4]. Драматург Максим Курочкин считает, что «новая драма» – это «актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него. При этом новой драмой может быть и историческая пьеса, если она заключает в себе попытку говорить об исторических событиях новым языком» [103]. Михаил Дурненков подчёркивает, что суть новой драмы – «не в современности проблематики: вопросы во времени остаются одни и те же. Структура человеческого общества не меняется, проблемы семейные и прочие остаются. Меняется оболочка, в которую все это завернуто. Дело в форме, в современности языка. Важен прием, с помощью которого совершается высказывание» [70]. Для Михаила Угарова, драматурга и одного из организаторов фестиваля молодой драматургии «Любимовка», «новая драма» – это «большое движение, и у каждого автора есть ощущение, что он не один», а «каждая пьеса – это своя театральная эстетика» [152]. Хорошо известный в Европе российский драматург и кинорежиссёр Иван Вырыпаев характеризует «новую драму» как недавно возникшее явление, и слово «новое» в данном случае связано с тем, что «появилась целая волна

драматургов, и неважно, в каком направлении, стиле или жанре они пишут» [54].

Часть исследователей ставила под вопрос уникальность явления «новая драма» на современном этапе, апеллируя к уже существующему термину конца XIX века. Как отмечает С.Я. Гончарова-Грабовская в своей работе «Актуальные проблемы русской драматургии»: «Обе «новые драмы» частично роднит неопределенный финал, рефлексия героя, ощущение безысходности, ослабленность действия, его децентрализация, а также интерес к изображению личности, находящейся в критической ситуации переломной эпохи. К сожалению, современная «новая драма» лишена многоуровневого подтекста, широты обобщений, аккумулирующих в себе высокое и прекрасное, что было свойственно истинно «новой драме» [57]. «Попадая в контекст большой драматургии, она [новая драма] теряет свое чудо рождения – рождения из ниоткуда, рождения из пыли и грязи уличного двора. А если у нее есть прошлое, а у ее героев существуют не просто предтечи, а персонажи-близнецы (тут и до Гамлета рукой подать), то в чем принципиальная новизна, где пресловутая радикальность?» [162]. Действительно, понятие «новая драма» весьма условно и неоднородно. Марк Липовецкий в своей книге «Перформансы насилия: Новая драма и границы литературоведения» считает «новую драму» пёстрым образованием, покрывшим широкий спектр явлений разной степени оформленности и профессионализма. По его мнению, в ней сосуществуют создание самостоятельных перформативных текстов и миметическое представление социальных перформативных актов, которые, как полагают драматурги, составляют фактуру современной реальности [108].

В литературоведении до сих пор пытаются квалифицировать современную «новую драму», однако все попытки лишены достаточного количества аргументов. С.Я. Гончарова-Грабовская выделяет два типа драмы: документальную и социальную, хотя провести чёткую грань между ними

невозможно, т.к. современный документальный театр обращается к социальным проблемам [57].

В современном литературоведении под термином «новая драма» понимают современную инновационную драматургию, пьесу с социально активной позицией, написанную современниками о современниках. Немаловажно отметить сходство и различие вариантов использования термина «новая драма». С одной стороны, под «новой драмой» понимают русский вариант англоязычного термина «new writing», к которому причисляют любую современную драматургию. Павел Руднев считает, что термин «new writing», используемый для обозначения современной инновационной драматургии, был неверно переведён с английского как «новая драма». На самом деле термин «новая драма» должен использоваться исключительно как название «чеховско-ибсеновского периода европейской пьесы» или же «Товарищества новой драмы» Всеволода Мейерхольда [134]. Одна из задач «new writing» – увидеть настоящее, остановив время и сумев уловить изменения сознания через изменения языка. Всё же европейское «new writing» близко только русской документальной и социальной драме, пьесам-вербатим, а не всему направлению современной драматургии, получившему название «новая драма» в конце прошлого столетия. С другой стороны, этот термин может быть использован исключительно для характеристики российской волны современной драматургии, которая предполагает свою остро-социальную тематику и определённую художественную стилистику.

Примечательно, что в отечественном литературоведении и критике пьесы современных зарубежных драматургов называют «новой драмой», в то время как произведения российских авторов объединяют англоязычным термином «new writing». В качестве примера обратимся к критическим выдержкам из статьи И. Болотян «Восемь». Пьесу Н. Рудковского «Без щекотки» критик называет «эталоном», причём не столько «новой драмы», сколько европейского «new writing»: «Темы гомосексуализма, ВИЧ,

отчаянного одиночества, сюжет как движение героя к неизбежной смерти отсылают к наработанным приёмам new writing» [39]. И действительно, если вспомнить сюжет хотя бы одной из пьес М. Равенхилла или С. Кейн, то правомерность причисления пьесы российского драматурга к англоязычным представителям «new writing» становится очевидной.

В 2006 г. в Москве совместно с Британским Советом прошёл Фестиваль современной британской драматургии. Представленные в фестивальной афише такие спектакли по пьесам современных английских драматургов, как «Продукт» М. Равенхилла, «После конца» Д. Келли или «Порция Кохлан» М. Карр были отнесены критикой к «новой драме», но никак не к «new writing». И только лишь применительно к М. МакДонаху и его ранним произведениям используется англоязычный термин: «МакДонах – безусловно, высококлассный мастер, выбивающийся из new writing» [41].

Можно предположить, что «драма абсурда», «постмодернистская драма», «документальный театр», «пьесы-вербатим», «неореалистическая драма», «In-Yer-Face Theatre», «драма абсурда», «чёрная драма», «документальная драма» и пьесы «new writing» – явления, представляющие «новую драму». Именно эти направления в пределах современной «новой драмы» выделяют критики и литературоведы.

Среди тех, кто стоял у истоков «новой драмы» на современном этапе, можно выделить следующих драматургов: в России – Александр Архипов, Нина Беленицкая, Алексей Вартанов, Иван Вырыпаев, Елена Гремина, Евгений Гришковец, Ксения Драгунская, Вячеслав Дурненков, Сергей Калужанов, Юрий Клавдиев, Клим, Николай Коляда, Вадим Леванов, Ольга Мухина, Владимир и Олег Пресняковы, Александр Родионов, Василий Сигарев, Владимир Сорокин, Михаил Угаров, Анна Яблонская; в Белорусии – Андрей Курейчик, Павел Пряжко, Ярослава Пулинович, Николай Халезин; в Грузии – Лаша Бугадзе, Манана Доиашвили, Баса Джаникашвили, Бачо Квиртия, Дата Тавадзе; в Украине – Наталья Ворожбит, Максим Курочкин, Мария Ладос, Евгений Марковский, Владимир Снегурченко; в Польше –

Михал Валчак, Марек Прухневский, Кшиштоф Бизё, Дорота Масловская, Доман Новаковский, Павел Демирский, Анджей Стасюк, Дуня Функе, Себастьян Маевски, Магда Фертач; в Германии – Павел Арье, Торстен Бухштайнер, Лаура де Векк, Игорь Бауэршим, Лутц Хюбнер, Мариус фон Майенбург; в Швейцарии – Лукас Берфус; в Финляндии – Юха Йокела, Анна Крогерус, Мика Мюллюахо; в Литве – Марюс Ивашкявичюс, Лаура Синтия Черняускайте; в Югославии – Биляна Срблянович; в Латвии – Инга Абеле; в Англии – Сара Кейн, Марк Равенхил, Мартин МакДонах, Кэрил Черчилль, Дэвид Элдридж, Энтони Нейлсон; в Америке – Трейси Леттс, Рут Марграф, Маргарет Мирошник, Ив Энслер; во Франции – Жан-Люк Лагарс и другие. Тексты пьес вышеперечисленных авторов поначалу были направлены на узкий круг читателей и носили элитарный характер. При этом большая часть вышеуказанных драматургов продолжает свою работу в данном направлении и по сей день.

Современная драма представляет два основных вектора. С одной стороны – произведения с занимательной интригой и сюжетом, включающие в себя признаки различных интегрирующих эстетических систем. С другой – пьесы с ослабленным сюжетным развитием, стремящиеся к метафорической насыщенности и усложнённости. Авторы стараются максимально приблизить текст к правде жизни, передать ощущение бессмысленности человеческого существования.

П.А. Руднев в своей статье «Темы новой драмы» попытался вычленить основные идеи и темы современных пьес, относящихся к «новой драме» на современном этапе [135, с. 113-115]:

- Глобализация, культура мегаполиса, денационализация, исчезновение коллективного мышления, распад целостного мировоззрения «нации», «государства» на отдельно существующие в мегаполисе «племена» и «диаспоры», культура разнообразия, diversity, способность существовать и вместе, и по отдельности, страх любых форм коллективности (Мартин МакДонах «Королева красоты из Линейна»).

- Проблемы самоидентификации. Человек и виртуальная реальность (Павел Пряжко «Замкнутая дверь», Олег и Владимир Пресняковы «Изображая жертву»).

- Проблема современного ритма. Культура мегаполиса, вызывающая к ускорению мыслительного процесса, к принятию скорейших решений. Убыстрение жизни. Исчезновение границ пространственных и временных (Игорь Бауэршим «Norway.Today»).

- Секс как духовная проблема. Сексуальная культура в обстоятельствах полной свободы, открытости и фактического отсутствия моральных запретов (Марк Равенхилл «Shopping and F***ing», Павел Пряжко «Трусы», Сара Кейн «Психоз 4.48», Мартин МакДонах «Королева красоты из Линейна»).

- Апокалиптика современного мира. Человек в ожидании вселенской катастрофы, проблема «последнего поколения» (Иван Вырыпаев «Кислород», Ольга Мухина «Летит»).

- Кризис культуры. Усталость от культуры. Культурное перепроизводство (Максим Курочкин «Тихий и безупречный»).

Данная классификация является весьма удачной, однако далеко не полной и на сегодняшний день целесообразно дополнить её следующими пунктами:

- Этика клонирования и тенденция к нарушению существующих библейских табу (Кэрил Черчилль «Количество. Все его сыновья», Алексей Захаров «Клонировать... Бога»)

- Мировые войны, эмиграция (Александр Родионов «Война молдаван за картонную коробку», Мартин МакДонах «Королева красоты из Линейна», «Калека с острова Инишмаан»).

«Новая драма» на современном этапе – это некий катализатор поиска в литературе, кинематографе, музыке и любом актуальном искусстве. В то время как европейская «новая драма» Шоу, Ибсена и Стриндберга была узкодраматическим явлением, на современном этапе драматургия является общекультурным и мультижанровым феноменом. Сегодня «новая драма»

представлена разнообразными жанрами – комедией, трагедией, трагикомедией, мелодрамой, абсурдом, фарсом, социальной и документальной драмой. Следует отметить, что элементы абсурда становятся признаком многих современных пьес. Новшеством начала XXI в. является документальная драма, представленная пьесами-вербатим («Норд-ост: сороковой день» Г. Заславского, «Монологи вагины» И. Энслер, «Кислород» И. Вырыпаева, «Солдатские письма» Е. Калужских), взявшими на себя социальную функцию в пространстве современности. М.И. Громова подчёркивает, что представители современной «новой драмы» очень часто отказываются от привычного развития сценического действия, экспериментируя с композицией и рассматривая способы более активного «авторского присутствия» [59]. При этом специфической жанровой особенностью «новой драмы» является определение пьес как «проектов», «текстов», «композиций». Это говорит о слиянии драматургии с другими видами искусства – музыкой, хореографией, цирком, кинематографом. Вот лишь несколько примеров: Н. Коляда «Корабль дураков» – трагикомическая притча, «Группа ликования» – пустячок в двух действиях, О. Богаев «Фаллоимитатор» – сексуальное пособие в двух действиях, Ж. Галсеран «Метод Грёнхольма» – собеседование в одном действии, М. МакДонах «Безрукий из Спокэна» – психологический комикс.

Что касается героев современной «новой драмы», то ими, как правило, становятся маргиналы, проститутки, гомосексуалисты, бомжи, эмигранты и другие. Список действующих лиц краток. По мнению режиссёра Кирилла Серебренникова, это можно объяснить тем, что «у авторов нет желания эпатировать, их как пишущих людей интересуют личности, находящиеся на разломе ситуации. Вот как героями Чехова становились обедневшие аристократы или обедневшая интеллигенция, так сказать, выброшенная, люди, которые максимально ущемлены временем, максимально ущемлены складывающейся ситуацией – социальной, и т.д., и т.п. Или в 60-е годы – это какие-то советские постгулаговские персонажи, которые выброшены в

коммуналки... <...> Персонажи здесь по-прежнему маргиналы. Драматургии интересны пограничные состояния, <...> люди, находящиеся в критической ситуации» [79].

С.Я. Гончарова-Грабовская в своём исследовании отмечает, что «драма 1990-х годов вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в сложный период переоценки ценностей, когда <...> идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов» [57]. Современная драматургия показала различные модели героя, реализуя их в рамках различных эстетических систем (реализма, модернизма и постмодернизма). Среди них доминирует герой «социально-экзистенциальный» и «социально-онтологический. Среди «социально-экзистенциальных героев» важное место занимают маргинальные герои: «Маргинальность трактуется драматургами не столько как статус, сколько как состояние «выброшенности» из общего хода жизни, как качество существования личности. Это неудачники, жизненные перспективы которых заменены безысходностью. Они выступают жертвами социальной системы, которая не дала им возможности утвердиться в жизни» [Там же]. Более подробно они будут рассмотрены в следующем разделе данного исследования.

Ещё одной отличительной особенностью современной «новой драмы» является краткость текста. Широко распространённой среди авторов стала тенденция к созданию текстов малых форм – одноактных пьес объёмом 10-15 страниц, пьес-монологов и пьес «на двоих».

«Новая драма» рубежа XIX-XX вв. и XX-XXI вв. имеют ряд сходств и различий. Неприятие или же наоборот восхищение текстами Б. Шоу, Г.Ибсена, А. Чехова, А. Стриндберга и театральными постановками английского «Сценического общества», «Королевского театра», «Независимого театра» и русского Московского художественного общедоступного театра перекликаются с нынешней ситуацией поисков «новой драмы» и «нового театра» соответственно. Однако существует ряд

особенностей, присущих исключительно «новой драме» на современном этапе: отказ от литературных языковых норм, использование грубой и обценной лексики. Героям современной «новой драмы» присуща бездуховность в поступках и проявлениях, отсутствие каких-либо моральных и этических табу.

1.3 «Новая драма» в эстетике постдраматического театра

Сегодняшний театр всё больше и больше стремится к условным формам театральных постановок, в которых текст перестаёт быть основой, а является лишь одним из вспомогательных средств. На первый план выходит зрелищность, соединяющая в себе совершенно разные и ранее несоединимые формы искусства, такие как цирк, музыка, мистерия, карнавал, фарс или шоу. Перед режиссёрами всегда вставал вопрос, к каким художественным средствам необходимо прибегнуть, чтобы максимально точно донести до зрителя заложенную автором идею. Эта традиция была нарушена, когда в период последних десятилетий XX века за рубежом стала формироваться новая модель театра, в котором действие преобладает над словом, а форма становится важнее содержания. Именно поэтому авторы-представители «новой драмы» стали создавать тексты, больше напоминающие литературные наброски и черновики, содержание которых будет поражать и шокировать сознание зрителей своим натурализмом, жестокостью и насилием.

Театр и драматургия на протяжении всей истории своего становления, развития и существования выработали особую систему взаимоотношений. В общепринятом понимании основу любого спектакля в театре составляет драматический текст. Как правило, в ведущих мировых театрах существуют свои штатные драматурги, которые создают тексты, отвечающие художественному направлению театра или эстетике того или иного режиссёра. Мариус фон Майенбург (*Marius von Mayenburg*) – штатный драматург в берлинском театре «Шаубюне» и постоянный соавтор режиссера

Томаса Остермайера (*Thomas Ostermeier*). Драматург Мартин МакДонах служит в рядах Королевского Национального Театра, Дэвиду Грейгу (*David Greig*) заказывали пьесы Royal-Court theatre, Королевский Шекспировский театр и Национальный театр Шотландии, к которому он сейчас относится, Реми де Вос числится в этом же статусе в штате коллектива в Лорьяне во Франции.

Увеличивающийся из года в год объём информации, расширение ассортимента современных гаджетов, всё большее влияние медиа пространства на человека, культ развлечений, ускорение темпов жизни, рост количества операций, выполняемых индивидом, – всё это стало предпосылками возникновения так называемого «клипового мышления». Сегодняшнему человеку становится всё труднее постигать большие объёмы информации: погрузиться в атмосферу книги в несколько сотен страниц, просмотреть многочасовой фильм с минимальным количеством художественных планов, вникнуть в долгий сценический монолог и т.д. Возможно, именно поэтому писателям приходится «упрощать» монологи и диалоги, внезапно обрывать повествование, делать речь более бедной. Вместо этого конечный литературный и театральный продукт наполняются яркими и запоминающимися «вспышками» и «фишками», отодвигающими сюжетную линию на дальний план. Адаптация театрального продукта под «клиповое мышление» происходит путём интеграции в театральную постановку принципа «концертных номеров» [106, с. 99]. Подобный принцип, типичный для кинематографа, парижских варьете или кабаре конца XIX века, лишь спустя столетие начинает приживаться и в драматическом театре, неспособном более вести спокойное и размеренное существование: «У городского жителя сегодня... нервы театра варьете, он редко способен отслеживать великие драматические взаимосвязи или же в течение трёх часов настраивать свою эмоциональную жизнь в театре на какой-то единый тон; он желает прежде всего разнообразия – то есть жаждет варьете» [Там же, с. 100]. При этом удивительным является и тот факт, что серьёзные изменения

происходят и с продолжительностью спектакля. Всё чаще на смену общепринятой двух-трёх часовой постановке с одним антрактом приходит перформанс на пять-десять минут, максимум до получаса. Или же сценическая работа, лишённая определённой сюжетной нагрузки, но за счёт повторения множества раз отдельных сцен или финала растянутая как минимум на пять-шесть часов, а то и больше. Подобные игры со временем, его убыстрение или замедление, позволяют говорить о собственной эстетике времени в постдраматическом театре.

В отечественном и зарубежном литературоведении до сих пор отсутствует точное определение понятия «постдраматический театр». Но всё же большинство филологов придерживается мнения, что понятие «постдраматический театр» включает в себя «самые разнообразные изменения как театральной, так и драматической формы последней трети XX века, то есть драма, пусть и утратив свою первичную функцию и радикально изменив свою традиционную форму, всё же существует в парадигме постдраматического театра» [170, с. 314].

Кристоф Бедан (*Christofe Bident*) в своей статье «И театр стал постдраматическим – история иллюзии» (*Et le theatre devint post-dramatique*) попытался выделить ряд основных характеристик, определяющих постдраматический театр [180, с. 76-82]:

- слияние театра с музыкой, кинематографом, пластическим и хореографическим искусством, видеоинсталляциями, перформансом, телевидением, в результате чего текст становится всего лишь одним из видов сценического материала, в то время как ведущую роль занимают визуальный ряд и хореографически-вокально-музыкальные элементы;
- презентативная форма сценической событийности;
- практика задержки смысла, ставящая под сомнение типичный режим зрительского восприятия;
- усиление церемониального аспекта, связанного с формализацией пластических средств и ритмических конструкций;

- перенасыщение зрительского восприятия путём стечения и плотности конкретных форм.

В. Колязин [99] и М. Неклюдова [121] считают, что постдраматический театр – временное явление, существовавшее или даже в чём-то предшествующее театру драматическому, к которому через несколько десятилетий будут относиться как к чему-то понятному, устоявшемуся и представляющему некую теорию, сумевшую вобрать в себя опыт театра на протяжении всего периода своего существования. С подобной точкой зрения можно согласиться лишь частично, так как ряд характеристик, присущих постдраматическому театру, появился лишь во второй половине двадцатого столетия, а это значит, что было бы ошибочно считать его предшественником театра драматического и, фактически, отрицать взгляды, изложенные Леманом.

Современный театр представлен большим количеством режиссёров, творческий метод которых, так или иначе, связан с постулатами нового, постдраматического театра. Среди них: Эймунтас Някрошюс (*Eimuntas Nekrošius*), Сильвиу Пуркаrete (*Silviu Purcarete*), Робер Лепаж (*Robert Lepage*), Теодорос Терзопулос (*Theodoros Terzopoulos*), Юрген Крузе (*Jürgen Kruze*), Элизабет Леконт (*Elizabeth Lecompte*), Ежи Гротовский (*Jerzy Grotowski*), Тадаси Судзуки (*Tadashi Suzuki*), Питер Брук (*Peter Brook*), Мег Стюарт (*Meg Stuart*), Ричард Шехнер (*Richard Schechner*), Томаз Пандур (*Tomaz Pandur*), Юрген Мантей (*Jürgen Manthey*), Пина Бауш (*Pina Bausch*), Райнхильд Хоффман (*Reinhild Hoffmann*), Оскарас Коршуновас (*Oskaras Koršunovas*), Анатолий Васильев, Кирилл Серебренников, Константин Богомолов, Юрий Бутусов, Борис Юхананов.

Ханс-Тис Леман (*Hans-Thies Lehmann*) опубликовал в 1999 году книгу «Постдраматический театр» (*Postdramatisches Theater*), в которой объяснил данный термин, а также подробно проанализировал и структурировал основные принципы современного европейского театра, начиная с конца 70-х годов XX века. В 2013 году книга была переведена Натальей Исаевой на

русский язык и издана благодаря фонду развития искусства драматического театра режиссёра и педагога Анатолия Васильева.

Постдраматический театр характеризует «новый способ использования знаков, который выворачивает наизнанку соотношение между двумя первыми уровнями театрального текста» [106, с. 138]. Под «театральным текстом» понимают не только текст пьесы, но и собственные реплики актёров, сокращения, дополнения или искажения исходного материала, пространство, свет, звук, костюмы, декорации и так далее. Сегодня текст является скорее «присутствием», чем «представлением чего-то», скорее неким отдельным опытом каждого, чем опытом, который мы можем разделить с другими, скорее процессом, чем результатом, скорее манифестацией, чем обозначением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией» [Там же].

Отдельные тексты представителей сегодняшней «новой драмы» поражают не только своим содержанием, но и описанным местом действия, в котором разворачиваются события: завод, супермаркет, казарма, больница, остров и т.д. Подобная масштабность побуждает постановщиков задуматься о новом театральном пространстве для показа своих спектаклей (перформансов). Практика выступления на заброшенных заводах, фабриках, электростанциях, открытых пространствах, в залах художественных галерей и посреди торговых рядов в супермаркетах, в бывших бомбоубежищах и других подземельных пространствах создают так называемый «театр специально подобранных мест» (*site specific theatre*). Это связано не только с желанием найти точное место, которое отвечает задумке автора. Подобная локация позволяет вывести исполнителей и зрителей на особый уровень единения, так как все они являются «приглашёнными гостями одного и того же места: они чужие на этой фабрике, внутри заброшенной электрической станции или в каком-то ангаре, где обычно происходит промышленная сборка» [Там же, с. 250].

Говоря о постдраматическом театре, очень важно отметить существенные особенности, отличающие театр на данном этапе своего существования от этапа предшествующего, т.е. театра драматического. Так как в дальнейшем наше исследование будет рассматривать проблему экспликации темы насилия в современной «новой драме», то, забегаая вперёд, позволим себе остановиться на вопросе презентации боли на сцене. Сегодняшний театр стремится к публичной демонстрации человеческих мучений, распада или унижения. Благодаря этому зрителям становится трудно отличить художественный вымысел автора и постановщика от реально происходящих событий. Театр драматический не позволял себе подобного реализма и гипернатурализма в презентации человеческой боли, скрывая какие-либо телесные процессы внутри роли.

Безусловно, театр почти всегда строился на душевной или физической боли и страданиях человека или группы людей. При этом любому страданию лишь подражали и изображали, чтобы зритель испытывал чувство эмпатии к происходящему на сцене. В постдраматическом театре «сцена становится совсем как жизнь, когда живые люди на ней падают и ударяются, зрители начинают бояться за исполнителей» [Там же, с. 273]. Происходит важный переход от боли изображаемой к боли, испытываемой в момент представления.

Театр 90-х годов без особого стеснения показывает зрителям всю абсурдность и ущербность окружающей их жизни. На сцене появляются «неудобные» герои из низов социума, больше не существует табуированных сцен. Действие, разворачивающееся на сцене, уводит зрителя «куда-то вниз, в отхожие места, в грязь, туда, куда запрещает нам заглядывать хороший вкус, туда и входит теперь прежде сокрытая фигура козла отпущения, «фармакоса» [Там же, с. 190]. Гипернатурализм, транслируемый со сцены, появляется совершенно случайно, в неожиданные для зрителей моменты. Жан-Пьер Сарразак (*Jean Pierre Sarrazac*) в своей работе «Современные драматургические произведения» считает, что театр умышленно показывает

миры более низкого порядка, представляющие для зрителя определённый экзотический продукт для потребления. Подобная тенденция может быть связана со всеобъемлющей виртуализацией реальности и широкого влияния медийных законов на человеческое восприятие [210, с. 178].

Постдраматический театр черпает своё вдохновение не только в лучшем наследии мировой литературы и культуры, но и в продуктах кино и телевидения, отсылая зрителей и читателей к мыльным операм, фильмам ужасов, телевизионным шоу, рекламе, денежным викторинам. Бесконечное веселье, транслируемое с экранов, вызвано желанием убежать от реальности – серой, меланхоличной, одинокой, отчаянной и безвыходной. При этом театр не стоит особняком по отношению к публике и старается максимально учитывать вкусы и взгляды молодого зрителя. Так называемая эстетика риска, которую исповедует постдрама, направлена на то, чтобы публика оказалась максимально втянутой в действие. При этом одной из главных тем театра становится тело как объект и субъект для исследования.

Очевидно, любая традиционная драма может быть поставлена методом постдраматического театра, который до недавнего времени почти не являлся предметом изучения, а сегодня представляет собой уникальную модель, включающую опыт различных театральных традиций, а также современные контексты. Однако именно современная «новая драма» находится в тесной взаимосвязи с постдраматическим театром. Произведения представителей данного литературного течения уже содержат в себе формулу определённого постдраматического зрелища и могут быть реализованы на сцене. Встреча данной модели театра (постдрама) и нового литературного течения (новая драма) в начале 1990-х годов даёт возможность понять, чем авторы современной «новой драмы» руководствуются при создании своих текстов – жестоких, грубых, изобилующих картинами насилия. Произведения создаются с определённым осознанием их дальнейшей судьбы – стать основой спектакля, способного ужасать, ранить и провоцировать зрителя.

1.4 «In-Yer-Face theatre» как направление в современной британской драматургии

Без сомнения, «новая драма» периода конца XX – начала XXI века является отражателем поиска нынешним поколением людей собственного «Я», переоценкой социальных и религиозных конфликтов, обращением к проблемам глобализации и ксенофобии.

Последние годы перед отечественными и зарубежными литературоведами стояла задача дать определение оригинальным пьесам, которые отличались чрезмерной агрессивностью выражения и тематики. Данная проблема поднималась преимущественно в работах зарубежных учёных: М. Келсбери (*M. Castleberry, 2001*) [209], А. Сьерз (*A.Sierz, 2001*) [214], П. Лонерган (*P. Lonergan, 2005*) [112] и др. При этом все они рассматривают вышеназванные пьесы или с точки зрения сравнения с «театром абсурда», или в качестве подвида «новой драмы» XXI столетия. Исследование произведений с точки зрения их принадлежности к направлению «In-Yer-Face theatre» и выделение их художественных особенностей не проводилось.

В стремлении показать окружающую действительность наиболее правдоподобно, поэтика «новой драмы» вместила в себя такую категорию как гипернатурализм. Термин «гипернатурализм», обозначающий «усиленный, чрезмерный, доведенный до предела», связывают с одним из направлений в современной «новой драме», получившим своё развитие в Англии, а именно «In-Yer-Face theatre» («театр, бьющий в лицо»).

Понятие «in-your-face» возникло в середине 1970-х годов в американской спортивной журналистике и стало распространённым в 1980-х и 1990-х годах как сленг, означающий нечто агрессивное, провокационное и дерзкое. Новый Оксфордский словарь даёт следующее определение данному термину: «blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid» [220].

В 1990-х годах в литературоведении Великобритании был введён термин «In-Yer-Face theatre» для описания пьес двух последних десятилетий. Этот термин, который был введён британским критиком Алексом Сьерзом (*Aleks Sierz*), является одновременно и названием книги «In-Yer-Face theatre», опубликованной в 2001 году в Лондоне. Автор использует данное понятие для описания работ молодых драматургов, пьесы которых построены на чрезмерно вульгарном, шокирующем и конфронтационном материале. По мнению Сьерза, наиболее выдающимися представителями данного течения являются Сара Кейн (*Sarah Kane*), Марк Равенхилл (*Mark Ravenhill*), Мартин МакДонах (*Martin McDonagh*) и Энтони Нейлсон (*Anthony Neilson*). Остальные драматурги – Трейси Леттс (*Tracy Letts*), Ник Гроссо (*Nick Grosso*), Филипп Ридли (*Philip Ridley*) и другие – написали лишь одну-две пьесы в этом ключе. При этом стоит отметить, что эстетические взгляды английских драматургов-представителей «In-Yer-Face theatre» сопоставимы с позицией современных немецкоязычных драматургов Бернхарда Штудлера, Эльфриды Еллинек, Андреаса Заутера и представителей датского кино объединения «Догма».

Английская пресса середины 90-х годов окрестила данных авторов «новыми нигилистами» (“*New Nihilists*”) и «новыми бруталами» (“*New Brutalists*”).

В 2002 году прошла двухдневная конференция «In-Yer-Face theatre» в «University of the West of England», на которой «In-Yer-Face theatre» рассматривался уже как давно существующий феномен, а не нечто новое.

Можно выделить следующие общественно-политические предпосылки появления «In-Yer-Face theatre»:

- неприятие «неудобных» явлений общественной жизни;
- несогласие с выбранным курсом и деятельностью политических партий Великобритании;
- отсутствие политической альтернативы;
- балканский кризис;

- осознание ситуации политической безысходности;
- индифферентность прессы и медиа к общественно-политическим проблемам.

Пьесы данного направления отличаются преднамеренной непримиримостью и яркой приверженностью к крайностям. Они строятся на провокационных сюжетах со сценами насилия, тем самым нарушая привычные табу. Новое поколение ирландских и британских драматургов стремится показать негативные аспекты жизни как можно более реалистично. Откровенное насилие в пьесах оправданно непосредственным укладом жизни общества в 90-х. Как правило, почти все пьесы, причисляемые к данному течению, были написаны для ряда так называемых «эмпирических театров», желающих использовать шокирующие методы воздействия на зрителей: сцены насилия и секса на глазах у публики, ругань, имитацию отрезания конечностей, непристойное поведение и разрушение естественной структуры драматического текста.

Представители «In-Yer-Face theatre» считали, что в литературе и театре не может быть неудобных, неприятных героев или проблем: «Нет ничего, что нельзя было бы показать на сцене. Если вы говорите, что не можете показать что-либо – это значит, что вы не способны говорить об этом. Вы отрицаете его существование. Моя обязанность – показывать правду, насколько бы трудным это не было» [11, с. 22] (*Перевод мой – Д.К.*).

В произведениях представителей данного течения на первый план выходят проблемы новых «героев», рождённых последними десятилетиями, объединённых социальным статусом (бездомные, наркоманы, солдаты, заключённые, политики, пиар-менеджеры, пластические хирурги, наркоманы и наркодиллеры, преступники, эмигранты, офисные работники, сутенёры и проститутки обоих полов, педофилы, самоубийцы, экстремисты, алкоголики, геймеры и др.) или связанных общим социально-психологическим комплексом (фанаты звёзд, интернет-зависимые пользователи, подростки-самоубийцы, жертвы банковских махинаций, женщины и мужчины, убившие

своих возлюбленных, гомосексуалисты и лесбиянки, шопоголики, психически невменяемые, жертвы сексуального насилия и т.п.). Нельзя сказать, что вышеперечисленные типы появляются впервые только в текстах «In-Yer-Face theatre». Абсолютно новым является лишь способ их репрезентации.

Стоит отметить, что драмы представителей «In-Yer-Face theatre» были написаны в разных стилях и техниках, одна из которых – вербатим (*verbatim*). Данная техника зародилась в Англии, в середине 1990-х годов на волне современной экспериментальной англоязычной драматургии.

Один из авторов семинаров по вербатиму, Стивен Долдри описывает данную технику следующим образом: «В начале работы ты не знаешь ни тему, ни персонажей: у тебя есть только предмет, который ты изучаешь. И ты должен полагаться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре. Если ты попытался определить это заранее – в этот момент ты перестал слушать. Процесс работы довольно страшен, потому что ты начинаешь с нуля, и может выйти, что у тебя будут нулевые результаты. Но ты должен довериться себе. Довериться предмету. И – самое важное – довериться людям, у которых ты берешь интервью. Вербатим – техника, которая изначально сориентирована на пограничные, крайние состояния. Соответственно, речь – о состояниях, где жизнь и смерть соприкасаются, чувствуют дыхание друг друга. Тюрьма, убийство, изнасилование, трагедии в шахте – все на грани гибели (или – за ее гранью). Один только список тем, за которые взялись молодые драматические писатели, определенно повторяет заголовки рубрики «Срочно в номер», той самой, которая призвана изо дня в день пугать и привлекать читателей» [165].

На сегодняшний день отсутствует чёткое толкование термина «вербатим», поэтому можно привести только некоторые варианты, предлагаемые представителями этой техники: «1) технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающиеся социально

окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис разговорной речи, этически и морально равнодушное; 2) яркий бытовой случай или необычная жизненная история; 3) разговор или ситуация, в котором слушатель прожил интересный опыт; 4) оригинальное выражение, услышанное в обыденной речи, 5) что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь» [Там же]. «Вербатим» – «произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией и содержащее шокирующие элементы» [Там же]. Добавим, что «документальный театр, основанный на подлинных текстах, интервью и судьбах реальных людей, является особым жанром, существующим на стыке искусства и злободневного социального анализа» [Там же]. Техника «вербатим» предполагает «абсолютную нейтрализацию автора, никакой искусственности, никакого «хэппи энда» ... Есть документ, актёр его читает – всё, сфера изображения сужается» [104]. Страсть современных людей к документированию собственных болей, семейных ситуаций создает среду для проявления современного героя. Таким героем часто становится сам автор, который начинает работать со своей судьбой. Для читателя и зрителя это также является терапией собственного безразличия к жизни.

Для каждого нового спектакля в технике вербатим материалом служит интервью с представителями определённой социальной группы. После этого расшифровка интервью составляет сюжет и диалоги документальной пьесы (вербатима).

Существует ряд ключевых характеристик пьес, написанных в технике «вербатим», которые отражают цели данного художественного направления [108, с. 165]:

- новая социальность, которая подразумевает отражение естественной жизни общества, новых героев, явлений и тем;
- гипернатуралистическая авангардность, направленная на смену «искусности» повествования его «подлинностью». Документальность должна быть важнее, чем вымысел;

- антигламурность и антибуржуазность, как протест против потребительства и мещанства современников. Тексты пьес должны быть лишены лжи и фальши, которые идут со сцены.

Метод вербатима принципиально предполагает (суб)культурный позитивизм, во многом созвучный постмодернистскому дискурсу. Обращение к проблемам конкретного сообщества сближает пьесу с социологическим исследованием, лишает сюжет пафоса и надуманности.

Не только сюжеты, но и сами названия зарубежных и отечественных пьес, будто с самого начала бросают вызов читателям и зрителям: «Песни нашей тюрьмы» (Анна Каретникова), «Большая жрачка» (Александр Вартаков и Руслан Маликов), «Алконовеллы» (Любовь Мульменко), «Истребление» (Ксения Драгунская), «Гей» (Сергей Калужанов, Александр Вартаков), «Синий Слесарь» (Михаил Дурненков), «Офисное б...ство», «Узбек» (Талгат Баталов), «Трусы» (Павел Пряжко), «Война молдован за картонную коробку» (Александр Родионов), «Любовь у сливного бачка», «Фантомные боли», «Киднеппинг по-новорусски, или Вождь малиновопиджаковых» (Василий Сигарев), «Оборванец» (Михаил Угаров), «Терроризм», «Изображая жертву», «Мужчины целуются» (Владимир и Олег Пресняковы), «Мечта о насилии» (Олег Шишкин), «Shopping and F***ing» (Марк Равенхилл), «Психоз. 4.48», «Подорванные» (Сара Кейн), «Калека с острова Инишмаан» (Мартин МакДонах), «Монологи вагины» (Ив Энцлер). Можно утверждать, что одной из главных задач вышеперечисленных авторов было обратить посредством своих текстов и их последующих постановок внимание людей на окружающую действительность, которую они или не понимали, или не замечали.

Первые пьесы Сары Кейн и Марка Равенхилла изобилуют сценами ужаса и насилия, нарушающими душевный покой читателей и зрителей и показывающими полное отклонение от «нормы». При этом «насилие всегда остаётся в этом театре эксцессом: оно вторгается в процесс «нормальной» коммуникации, обнажая фиктивность или полную невозможность «нормы»,

подрывая дискурс и открывая дорогу для бессознательного – не навсегда, а на короткое время» [Там же, с. 17]. В текстах современных драматургов и спектаклях сегодняшних постановщиков насилие, которое раньше воспринималось как нечто недопустимое и неприемлемое, стало естественной частью: «оно гламуризировалось, то есть присутствие насилия, и привычка к нему стали подаваться как характеристики элиты, как необходимые условия социального преуспевания» [Там же, с. 19]. Элиот Боренштейн утверждает: «Та роль, которую чернуха играла в идеологических дебатах того времени, придавала ей отчётливо морализаторское звучание. Она функционировала подобно сатире, не будучи при этом сатирической, – иначе говоря, обнажала язвы и вызывала негодования среди читателей/зрителей, которые, как тогда казалось, все соглашались с тем, что «так жить нельзя» [181, с. 13]. Боренштейн считает, что за последние двадцать лет подобные приёмы были буквально впитаны литературой, кино и театром и стали неотъемлемой частью массовой культуры.

Стоит отметить, что в основе некоторых пьес лежит не художественный вымысел, а подлинные события, и они, так или иначе, перекликаются с фактами биографии писателей. Так, например, Сара Кейн – одна из наиболее весомых представительниц течения «In-Yer-Face theatre», автор пьес «Подорванные» (*Blasted*, 1995), «Любовь Федры» (*Phaedra's Love*, 1996), «Вычищенные» (*Cleansed*, 1998), «Жажда» (*Crave*, 1998) и «Психоз 4.48» (*4:48 Psychosis*, 1999), страдала маниакально-депрессивным психозом. В 1999 году, поступив в психиатрическую больницу «King's College Hospital», она покончила с собой, находясь в состоянии глубокой депрессии. Неслучайно своё последнее произведение, пьесу «Психоз 4.48» она закончила перед тем, как повесилась в ванной, решив умереть ровно в 4.48 утра. Её произведения характеризуются отказом от канонов традиционной драматургии и вниманием к темам секса, смерти, боли и насилия. Тексты Кейн отличаются шокирующей демонстрацией жестокости.

В своей первой пьесе «Подорванные» (*Blasted*, 1995) [1] С. Кейн фактически задаёт вектор не только своему творчеству, но и всему направлению «In-Yer-Face theatre». Действие разворачивается в одном из номеров богатого отеля в Лидсе, городе на севере Англии. Главные действующие лица – Ян, мужчина 45 лет, и Кейт, 21 года. С самых первых сцен становится понятным, что перед нами – люди, не просто выброшенные на обочину жизни, а потерявшие к ней какой-либо интерес. Ян дышит ненавистью к городу, в котором ему приходится жить, к «черномазым и цветным», которые населяют это место. Диалог, который ведут между собой герои, не содержит каких-либо намёков на то, что дальнейшее развитие сюжета как минимум шокирует или поставит в неловкое положение читателей. Ян, явно симпатизирующий Кейт, в первых же репликах признаётся ей в любви и намекает на замужество. Когда Кейт несколько раз подряд падает в обморок, Ян заметно переживает и делает всё, чтобы привести девушку в чувство. Впоследствии мы узнаём, что Ян – журналист, пишущий для криминальной хроники. В ответ на раздавшийся в номере телефонный звонок, он диктует новость о найденном теле девятнадцатилетней девушки, которая была зарезана маньяком в ходе ритуального убийства, став одной из семи других жертв, каждая из которых получила более двадцати ножевых ранений.

Следующие сцены призваны убедить читателя/зрителя в том, что общение героев главным образом сводится к разговорам о сексе. Сначала Ян предлагает Кейт заняться сексом, мотивируя это тем, что ранее своим видом она возбудила его и заставила мастурбировать, а это лишь причинило ему боль. Впоследствии девушка всё же поддаётся на уговоры, стараясь доставить мужчине удовольствие. Со своей бывшей женой Ян перестал общаться по причине, связанной с сексуальными отклонениями, а именно, заподозрив Стеллу в лесбийских наклонностях. В следующих сценах на сексе уже не акцентируется столь пристальное внимание, хотя отдельные диалоги

персонажей происходят именно во время очередных любовных игр, о чём свидетельствуют ремарки в тексте.

В третьей сцене появляется Солдат, понять характер которого мы можем только лишь тогда, когда он начинает рассказывать об актах сексуального и физического насилия над случайно попавшейся семьёй в доме на окраине города, совершённых им и его сослуживцами. Все последующие диалоги Яна и Солдата, так или иначе, сводятся к рассуждениям о том, на что готов пойти человек ради удовлетворения собственных желаний и потребностей. Солдат воспринимает насилие и жестокость как естественный атрибут современного общества. Диалог двух мужчин прерывает сцена интимной близости, во время которой Солдат сначала целует журналиста нежно в губы, а затем, держа револьвер у его головы, насилует с закрытыми глазами. Становится понятным, что все действия Солдата по отношению к Яну один в один повторяют всё то, что когда-то пришлось испытать его девушке. Видимо именно это желание движет им, когда, обхватив голову Яна руками, он присасывается, выпивает и проглатывает его глаза.

В следующей сцене Солдат уже мёртв, а в номер возвращается Кейт с ребёнком в руках. Из её рассказа становится понятным, что в городе идёт война, власть перешла к военным, часть жителей капитулировала, а вокруг лишь голод и разруха. Заключительная сцена, пожалуй, содержит наибольшее количество шокирующих сцен, связанных не столько с репликами персонажей, сколько с описанными в авторских ремарках действиями. По задумке Сары Кейн, между каждой вспышкой света и затемнением, Ян предстаёт в разных, психически нестабильных состояниях. Главный герой мастурбирует, душит себя, испражняется, пытается потереться газетой, смеётся, испытывает ночной кошмар, плачет, обнимает мёртвое тело Солдата, достаёт труп ребёнка, ест ребёнка, складывает остатки обратно под пол, и, наконец, умирает.

Своей первой пьесой С. Кейн задала ещё один тематический вектор всему направлению «In-Yer-Face Theatre», обратив внимание на общественно-

политическую ситуацию в стране и мире. Авторские ремарки дают понять, что события пьесы развиваются на фоне войны и хаоса, в который погружен город. Неслучайно концентрация насилия и жестокости увеличивается с появлением третьего персонажа – Солдата.

В пьесе, наполненной разнообразными формами духовного, морального и физического насилия, проявляющегося в сценах каннибализма, однополого секса, угроз, запугивания и оскорблений, также отчётливо звучат темы смерти и одиночества, которые неизменно будут сопровождать персонажей всех последующих произведений С. Кейн.

Главная героиня пьесы «Психоз 4.48» [11] лишена любви, чувства страха и веры даже перед лицом смерти. Трагическая гибель Сары Кейн превратила её пьесы в символ всего направления, обращающегося к читателям и зрителям, которых, по сути, трудно поразить чем-то обыденным. На первый взгляд сюжет пьесы весьма прост: в самом начале героиня объявляет о времени самоубийства – в 4.48 она повесится. В течение всего действия, находясь в напряжении, она демонстрирует невозможность высказаться: писать и говорить. При этом она постоянно говорит, но говорит с кем-то, кого не существует. В финале, когда самоубийство уже произошло, тело продолжает говорить.

Другой, не менее яркий представитель направления «In-Yer-Face theatre» – английский драматург Марк Равенхилл говорил, что Сара Кейн создала театр особой красоты и жестокости, ставший, с одной стороны, настоящим шоком для всей системы, но, с другой стороны, смог пробудить в читателях и зрителях исключительно чувство благоговения. Равенхилл не раз отмечал, что, несмотря на внезапную популярность «In-Yer-Face theatre», в последнее время в современной английской драматургии становится меньше шокирующих пьес о насилии и агрессии в повседневной жизни. Это объясняется тем, что западноевропейские читатели «устали от густого социального реализма» [79]. Большинство своих текстов Равенхилл населяет людьми нетрадиционной сексуальной ориентации. В одной из его ранних

пьес, «Откровенные полароидные снимки» (*Some Explicit Polaroids*) [23], главный герой – умирающий от СПИДа гей Тим. Персонажи, изображённые в раннем творчестве Равенхилла, знакомы автору не понаслышке и, пожалуй, напрямую связаны с реальной жизнью автора. В середине 90-х у драматурга был обнаружен ВИЧ, а его партнёр умер от СПИДа за несколько лет до этого.

Пьеса «Shopping and F***ing» [22], написанная драматургом в 1995 году и, по сути, совершившая революцию в британском театре, поднимает вопрос: легко ли быть молодым в современном мире? Равенхилл обращается к одной из важнейших проблем современности – приходу эпохи консьюмеризма. Эпоха товарно-денежных отношений, главным продуктом которых являются в большей степени не еда, напитки или одежда, а наркотики и сексуальные услуги. Герои пьесы Равенхилла употребляют экстази и кокаин, существуют в рамках гомосексуального любовного треугольника и рассуждают об одиночестве человека, жестокости жизни и культе денег в сегодняшнем обществе. Марк – главное действующее лицо в пьесе, знакомится с Гэри, подрабатывающим проституцией и ищущим в своих клиентах претендента на роль отца. К концу действия выясняется, что поиск отца символизирует тягу к смерти. Гэри просит убить его, и Марк соглашается на это. Жертвоприношение должно послужить символом, обозначающим переход героя из юности в зрелость.

В некоторых пьесах М. Равенхилл обращается к текстам других авторов, в частности, классикам мировой и русской литературы. Сами названия произведений уже отсылают читателей к знакомым текстам писателей прошлых столетий, а именно «Войне и миру» Л.Н. Толстого, «Преступлению и наказанию» Ф.М. Достоевского, «Потерянному раю» Дж.Мильтона, «Кандиду» Вольтера, «Фаусту» Гёте, «Как важно быть серьёзным» О. Уайльда.

В «Ручной сумке» (*Handbag, 1998*) [20] М. Равенхилл знакомит читателей с предысторией к пьесе О. Уайльда «Как важно быть серьёзным». Повествование охватывает две эпохи из жизни английского общества:

викторианскую и современную. Несмотря на прямые отсылки к классическому сюжету комедии Уайльда, в выборе главных действующих лиц Равенхилл остаётся верен себе и своим убеждениям. Перед нами пара геев Дэвид и Том, лесбиянки Сюзанна и Моретта, педофил-воспитатель Кадью, а также наркоман Фил. В пьесе поднимается ряд этических вопросов и проблем современности. Одна из них связана с вопросом искусственного оплодотворения и степенью родительской ответственности в гомосексуальных парах.

На первый взгляд может показаться, что автор пытается развенчать сложившийся в обществе стереотип о легкомысленности и непостоянстве однополых отношений, о том, что заводить детей могут лишь гетеросексуальные пары. Однако по мере развития сюжета, мы понимаем, что пьеса наоборот призвана в очередной раз подтвердить это суждение. Родившийся ребёнок оказывается попросту ненужен ни одному из четырёх родителей. Нанятая для ухода за новорожденным няня по имени Лорейн в одной из сцен похищает ребёнка и сбегает с наркоманом Филом. Вскоре ребёнок умирает.

Исходя из предисловия к комедии для молодых актёров «С тобой все кончено навсегда» (*Totally Over You*, 2003) [21] Равенхилл отсылает читателей к пьесе Мольера «Смешные жеманницы». Герои пьесы – подростки, участвующие в школьном театре, одержимые мечтами о славе и популярности, и желающие во что бы то ни стало пробиться в сфере шоу-бизнеса. Проблема влияния современной медиакультуры на формирование мировоззрения, предпочтение реальной жизни идеалам и стандартам мира иллюзорного, не раз будет подниматься в текстах Равенхилла и других представителей «In-Yer-Face theatre». Вопрос подростковой самоидентификации беспокоит автора и в более поздней пьесе «Гражданство» (*Citizenship*, 2005) [19]. И если «С тобой все кончено навсегда» автор создаёт чуть ли не в духе классической комедии положений с бесконечными переодеваниями и перевоплощениями школьников в звёзд

эстрады, то «Гражданство» становится полноценным высказыванием поколения на тему: «кто я есть в современном мире?»).

Несмотря на то, что пьеса не изобилует сценами насилия и жестокости, которые мы обычно можем встретить в большинстве пьес Равенхилла, проблемы, с которыми сталкиваются подростки Эми, Том и Гэри, вновь наводят нас на мысль, что все герои «In-Yer-Face theatre» одинаково больны и несчастны. Так, у пятнадцатилетней Эми, считающей себя некрасивой, никем не любимой и никому не нужной, видны задатки суицидального поведения. Консультации психотерапевта не приносят ей облегчения, а лишь всё больше вводят в состояние депрессии. В схожем эмоциональном состоянии, которое лишь усугубляют окружающие, находятся главная героиня пьесы С. Кейн «Психоз 4.48» и Михал в «Человеке-подушке» М. МакДонаха.

Главный герой пьесы «Гражданство» Том отчасти помогает нам понять, из-за чего в обществе появляются характерные для «In-Yer-Face theatre» типажи. Метания Тома связаны с непониманием своего места в этом мире. Проблема самоидентификации героя в большей степени кажется неразрешимой из-за того, что Том не может определиться со своими сексуальными предпочтениями. Его внимание поочерёдно переключается то на нервозную Эми, то на употребляющего наркотики одноклассника, то на своего молодого учителя. К концу пьесы ни читатели, ни герои не получают ответ на поднимаемые в тексте вопросы. М. Равенхилл только даёт нам понять, насколько трудно быть молодым в современном обществе.

Раннее творчество Мартина МакДонаха также относится к «In-Yer-Face theatre». Вот как характеризует его работы Сьерз: «МакДонах подобен метеориту: едва появившись, он тут же исчезает... Пишет, умело сочетая дикое веселье и язвительный интеллект. Одна из главных тем в его творчестве – мстительность взрослых как результат последствий детских обид» (*Перевод мой – Д.К.*) [215, с. 41]. Более подробный анализ текстов автора будет представлен в дальнейшем.

Выводы по первой главе

В итоге рассмотрения данного вопроса можно сказать, что «новая драма» ориентируется на современное общество с присущим своему времени героям и их проблемам.

Западноевропейский «new writing», пьесы-вербатим, английское течение «In-Yer-Face theatre», а также российская «новая драма» могут быть охарактеризованы как социальная драма, обращённая к проблемам личности и призванная привлечь внимание к самым актуальным вопросам своей эпохи.

Постдраматический театр с присущей ему эстетикой наталкивает представителей современной «новой драмы» на создание текстов, изобилующих жёсткими и порой чрезмерно жестокими сценами насилия.

Целесообразно выделить ряд особенностей, присущих произведениям Сары Кейн, Марка Равенхилла и Мартина МакДонаха – представителей направления «In-Yer-Face theatre». Для языка пьес характерным является использование сленга, жаргона и бранных слов. Наблюдается тенденция к разрушению структуры драматического текста, реплики действующих лиц почти не прописаны, текст носит отрывистый характер. Галерея персонажей представлена в большинстве своём асоциальными элементами – наркоманами, мазохистами, проститутками, психопатами и др. Тематика пьес при этом весьма разнообразна: взаимоотношения в семье, конфликт поколений, человеческое одиночество, власть денег в современном обществе, стирание границ собственного «я». Вопросы из жизни современного социума поднимаются в жёсткой и агрессивной форме. Все пьесы обязательно заканчиваются гибелью одного из героев.

В произведениях С. Кейн и М. Равенхилла насилие неразрывно связано с сексуальной сферой человеческой жизни. Акты физического и психологического насилия сопровождают большинство героев, многие из которых – люди нетрадиционной сексуальной ориентации. Кейн и Равенхилл в довольно грубой форме демонстрируют почти в каждой пьесе, что

сегодняшнее общество больно, а люди, окружающие нас, уже не в состоянии жить и существовать вне мира жестокости и насилия. Фактически все персонажи их пьес делятся на тех, кто совершает насилие или становится объектом, на который направлены действия насильственного характера. Представители «In-Yer-Face theatre» отчётливо дают понять, что концентрация насилия и жестокости в современном обществе напрямую зависит и от общественно-политической ситуации в мире. Неслучайно, персонаж «Солдат» встречается и в дебютной пьесе С. Кейн «Подорванные», и сразу в нескольких пьесах М. Равенхилла: «Война и мир», «Любовь», «Преступление и наказание», «Страх и нищета». Солдат в этих произведениях не выступает в качестве защитника мирного и ни в чём не повинного населения, а выполняет одну из карательных функций: насилует, допрашивает, склоняет к действиям сексуального характера, сеет хаос и панику.

Произведения Мартина МакДонаха часто относят к направлению «In-Yer-Face theatre». Это обусловлено тем, что вопросы, поднимаемые в произведениях автора, решаются исключительно в грубой и агрессивной форме. Подробнее эта проблема будет рассмотрена в последующих главах.

Чтобы в дальнейшем понять, что в пьесах М. МакДонаха лежит в русле общих идейно-художественных исканий драматургов-представителей «In-Yer-Face theatre», а что составляет индивидуально-авторское начало, стоит отметить, какую функцию насилие выполняет в пьесах других авторов. Изучив тексты С. Кейн и М. Равенхилла, можно сделать вывод, что тема насилия эксплицируется у каждого автора по-разному, хотя и не так всеобъемлюще, как у МакДонаха. Так, к примеру, в пьесах Марка Равенхилла насилие показано как естественная и, пожалуй, неотъемлемая часть нашей жизни. Для Сары Кейн насилие – способ перехода из мира реального в мир иллюзорный.

ГЛАВА 2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАРТИНА МАКДОНАХА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ»

2.1 Творчество М. МакДонаха в рецепции критиков

«Неистовый ирландец», «Чехов XXI столетия», «Тарантино от театра», «самый многообещающий драматург Европы» – этими и многими другими титулами пресса и критика неоднократно наделяли современного английского драматурга ирландского происхождения, режиссёра, сценариста и продюсера Мартина МакДонаха, родившегося 26 марта 1970 г. в Лондоне. Старший брат Мартина – Джон Майкл МакДонах (*John Michael McDonagh*) – кинорежиссёр и сценарист. Родители братьев МакДонах – простые рабочие люди.

Попытки М. МакДонаха проявить себя в качестве писателя сначала заканчивались провалом. Написанные им радио-пьесы и сценарии были отвергнуты, и лишь в начале 1996 года (1 февраля 1996 в городе Голуэй), благодаря написанной за восемь дней пьесе «Королева красоты из Линейна», к МакДонаху пришёл первый успех.

Появлению произведения драматурга на сцене театра «Друид» предшествовал ряд социальных перемен в жизни Ирландии, которые ознаменовали определённого рода разрыв между страной прошлого и будущего: снижение уровня безработицы, разоблачение пороков служителей церкви, исключение гомосексуализма из числа уголовных преступлений, избрание женщины президентом страны. Руководитель ирландского театра «Друид» Гарри Хайнс выбрала для дебюта МакДонаха «Королеву красоты из Линейна», так как знала, что «мнимая трафаретность пьесы усыпит бдительность публики, внушив ей ложную уверенность в отсутствии новизны» [112, с. 47]. Зрители театра «Друид» на тот момент уже были знакомы с пьесой Тома Мёрфи (*Tom Murphy*) «Место, где не смеются» (*Bailegangaire*), поставленной здесь же в 1985 году, похожей по своей форме и содержанию на текст МакДонаха. Кроме того, одна из исполнительниц,

занятая в прошлой постановке, была специально приглашена в новый спектакль. В любом случае, желаемый результат был достигнут: публика восприняла увиденное на сцене как что-то до боли знакомое, но, с другой стороны, совершенно новое и неожиданное.

Более поздняя постановка «Королевы красоты из Линейна» на Бродвее принесла МакДонаху театральную премию «Тони» (*Tony Award*), присуждаемую ежегодно за достижения в области американского театра. Интерес был также вызван особым языком произведения, который МакДонах когда-то слышал в разговорах родственников, друзей, родителей и завсегдатаев пабов в Коннемаре. Вот как описывает сам автор работу над пьесой: «В самом начале, когда я только приступил к написанию пьесы, в ней было только два персонажа. По мере работы над текстом у меня создавалось ощущение, что сюжет рождался прямо на глазах. Это был чудесный опыт, повторившийся впоследствии в последующих текстах трилогии» [15, с. 12] (*Перевод мой – Д.К.*).

Сразу после громкой премьеры своей пьесы и весьма хороших отзывов в прессе, как в Англии, так и Ирландии, Мартин МакДонах почти перестал давать интервью и какие-либо комментарии. Драматурга стали обвинять в чрезмерной уверенности в себе и высокомерии. После премьеры спектаклей в Нью-Йорке МакДонаха представляли в качестве очередного примера воплощения «американской мечты». Каждый новый спектакль, поставленный по одному или сразу нескольким текстам писателя, приносил ему всё новые и новые титулы: «сенсация», «театральная звезда», «аттракцион «русские горки», «шокирующий феномен «чёрной комедии», «главный драматург XXI века».

В 2003 году была опубликована и впервые поставлена в Национальном театре пьеса «Человек-подушка» (*The Pillowman*), все события в которой впервые происходят не в Ирландии, а в каком-то необозначенном тоталитарном государстве. Ирландский писатель, публицист, ведущий корреспондент газеты *Irish Times* и литературный критик Финтан О'Тул

высказывает предположение, что пьеса была написана ещё в 1997 году, и автор ждал подходящего момента для её публикации: «Пьеса о Человеке-подушке была написана до того, как Мартин МакДонах стал знаменитым. И мне кажется правильным, что история об уголовном деле в отношении писателя увидела свет только сейчас. Это хорошее противопоставление МакДонаха Катуриану» [207, с. 63] (*Перевод мой – Д.К.*).

Спустя почти семь лет со дня публикации «Человека-подушки», в мае 2009 года, в прессе появилась информация о работе МакДонаха над новым произведением, которое вышло в 2010 г. под названием «Безрукий из Спокэна» (*A Behanding in Spokane*). Ещё через пять лет, в 2015 году, свет увидела пьеса «Палачи» (*Hangmen*).

Официальная классификация работ драматурга отсутствует. Его пьесы объединены в определённые группы самими издательствами не по году выпуска текстов, а исключительно по месту действия, где происходят события, описанные автором.

В книге Патрика Лонергана «Театр и фильмы Мартина МакДонаха» (*The Theatre and Films of Martin McDonagh*) все тексты автора объединены следующим образом: «Линейнская трилогия», «Драмы Аранских островов» и «Драмы мира». К «Линейнской трилогии» относятся пьесы «Королева красоты из Линейна» (*The Beauty Queen of Leenane, 1996*), «Череп из Коннемары» (*A Skull in Connemara, 1997*) и «Сиротливый запад» (*The Lonesome West, 1997*). «Драмы Аранских островов» включают в себя тексты: «Калека с острова Инишмаан» (*The Cripple of Inishmaan, 1996*), «Лейтенант с острова Инишмор» (*The Lieutenant of Inismore, 2001*) и «Призрак с острова Инишир» (*The Banshees of Inisher, до сих пор неизданная*). К «Драмам мира» относится изданная в 2003 г. пьеса «Человек-подушка» (*The Pillowman*) и чёрная комедия «Безрукий из Спокэна» (*A Behanding in Spokane, 2010*).

В 2006 году МакДонах успешно дебютировал в кинематографе, получив «Оскар» за сценарий и режиссуру короткометражного фильма «Полная обойма» (*Six Shooter*). Критики из «Нью-Йорк Таймс» (*The New York*

Times), окрестившие его в очередной раз первым великим драматургом XXI века, писали: «Черная комедия и одновременно кровавый триллер, как все пьесы МакДонаха (и лучшая из них «Человек-подушка»), фильм скроен по тому же образцу, когда подлинная трагедия в нем постепенно перестает ощущаться как реальная и все больше эмоционально искажается» [90]. В 2008 году выходит фильм «Залечь на дно в Брюгге» (*In Bruges*), а в 2012 чёрная комедия «Семь психопатов» (*Seven Psychopaths*). В 2017 году состоялась премьера нового фильма МакДонаха «Три билборда за пределами Эббинга, штат Миссури» (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*).

Все литературные и кинематографические труды автора вызывали большой интерес со стороны исследователей в области литературы, театра и кино. Необходимо остановиться на кратком обзоре отечественных и зарубежных работ, посвящённых изучению биографии и творчества Мартина МакДонаха.

Книга под редакцией Лилиан Чамберс (*Lilian Chambers*) и Эмона Джордана (*Eamon Jordan*) «Театр Мартина МакДонаха – Мир диких историй» (*The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*) представляет собой сборник эссе [184]. В книге объединены работы литературных критиков и обозревателей со всего мира, которые обращаются к фактам биографии автора, оценивают его место в современной драматургии и театре, а так же дают краткий обзор его произведений.

В эссе «Ранние пьесы: Мартин МакДонах, метеорит и суровый мужчина с юга Лондона» (*The Early Plays: Martin McDonagh, Shooting Star and Hard Man from South London*) [Там же, с. 13-26] Вернер Хубер (*Werner Huber*) пытается классифицировать пьесы МакДонаха путём причисления их к различным жанрам драмы. Часть пьес он характеризует в качестве фарса, а остальные причисляет к мелодраме. В целом он даёт работам автора следующую оценку: «новый голос с нотами гротеска, манипулирующий, постмодерный и ироничный» [Там же, с. 23] (*Перевод мой – Д.К.*).

В статье «Два взгляда на Ирландию: Мартин МакДонах и Конор МакФерсон» (*Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson*) [Там же, с. 42-59] Николас Грин (*Nicholas Grene*) называет появление первых пьес молодых ирландских драматургов Мартина МакДонаха и Конора МакФерсона «экстраординарным феноменом». В возрасте двадцати шести лет МакДонах стал первым драматургом со времён Шекспира, четыре пьесы которого одновременно шли на лондонской сцене. Пьеса МакФерсона, написанная также в молодом возрасте, стала популярна не только в Лондоне, но и по всему миру. Интерес Грина обусловлен успехом ирландцев, дебютировавших на английской сцене. Автор пытается сравнить сюжетные линии пьес «Королева красоты из Линейна» М. МакДонаха и «Плотина» (*The Weir*) М. МакФерсона. Однако анализ носит незаконченный характер, так как интерес исследователя почти сразу переключается исключительно на творчество МакДонаха. Грин считает, что «гротескный» – самое точное слово, характеризующее все пьесы МакДонаха. «Чёрный юмор» произведений автора включает в себя шутовство, ярость и ужас. В качестве вывода Николас Грин приводит цитату из ежедневной популярной британской газеты «Дейли телеграф» (*Daily Telegraph*) за 1997 год о том, что люди должны покидать театр с чувством, будто они посетили хороший рок-концерт. Когда ни с кем не хочется говорить, когда человек находится во власти мощнейшего нервного возбуждения. Именно этот эффект вызывают пьесы, написанные автором.

Пол Мёрфи в своём эссе «Ирландия умерла, да здравствует Ирландия: «Сиротливый Запад» и «Череп из Коннемары» (*The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skullin Connemara*) [Там же, с. 60-78] анализирует пьесы «Сиротливый запад» и «Череп из Коннемары» в контексте направления «In-Yer-Face theatre». Уже из названия эссе, которое перекликается с общеизвестной фразой «The King is dead. Long live the King!», становится очевидным, что Пол Мёрфи причисляет работы МакДонаха, с одной стороны, к ирландской классической традиции, а, с

другой, рассматривает их в ключе современного течения «In-Yer-Face theatre». Мёрфи приводит в своём эссе точку зрения Энтони Роше (*Anthony Roche*), который считает, что МакДонах и его предшественник Джон Синг (*John Synge*) умышленно перемещают акцент на насилие. Они создают персонажей, далёких от реальности, так как не до конца знакомы с настоящей картиной жизни общества. Мёрфи также рассказывает о двух театральных постановках по пьесам МакДонаха и описывает реакцию публики на происходящее на сцене. По его словам, режиссёрам спектаклей удалось добиться желаемого эффекта – нарастающий смех в зале сменяла гробовая тишина. Анализ режиссёрской интерпретации текстов драматурга важен, поэтому целесообразно рассмотреть данный вопрос подробнее.

Книга «Театр и фильмы Мартина МакДонаха» (*The Theatre and Films of Martin McDonagh*) [112] издана в 2012 и впервые переведена на русский язык в 2014 году. Её автор – профессор Ирландского национального университета в Голуэе (*National University of Ireland, Galway*), специалист в области современной ирландской драматургии Патрик Лонерган (*Patrick Lonergan*) признан ведущим исследователем творчества МакДонаха. В своей книге он раскрыл основные идеи, заложенные в пьесах и фильмах автора, проследил связи между его произведениями, а также выделил типичные черты его творчества.

В исследовании автор приходит к выводу, что все пьесы драматурга обладают двойственной природой. Во-первых, у читателя и зрителя может возникнуть ощущение, что они находятся одновременно в разных местах и разных временных периодах. Например, место действия в пьесе «Королева красоты из Линейна» напоминает Ирландию 50-х годов двадцатого века. При этом в самом тексте много культурных отсылок к 1990-м годам. Во-вторых, двойственность проявляется и в жанровой принадлежности пьес. М. МакДонах создаёт комедии, которые в какой-то момент вызывают чувства печали и уныния. Призывая к миру, драматург насыщает свои книги и фильмы сценами, изобилующими насилием.

Отдельный раздел издания содержит критические статьи, посвящённые оценке фильмов, снятых МакДонахом, а также спектаклей, поставленных по его пьесам.

Монография Патрика Лонергана представляет собой наиболее полный театроведческий и киноведческий анализ драматургии и фильмов Мартина МакДонаха. Книга помогает лучше понять творчество писателя, который часто страдает от неверных интерпретаций и негативных отзывов в отношении своих произведений.

Джоан ФитцПатрик Дин (*Joan FitzPatrick Dean*) в статье «Гендерное беспокойство в творчестве МакДонаха» (*McDonagh's Gender Troubles*) [Там же, с. 235-251] анализирует способ конструирования гендера героев в произведениях драматурга. По мнению Дин, в ирландских пьесах МакДонаха все девушки изображены безжалостными и решительными, они склонны к жестокости, агрессии и сквернословию. Представители мужского пола, наоборот, предстают слабыми и «бестолковыми тупицами», которые очень часто плачут. Исследователь приходит к выводу, что смена гендерных ролей у героев пьес МакДонаха является частью общей модели инверсии в творчестве писателя, которая способствует достижению напряжения и комического эффекта.

Жозе Лантерс (*Jose Lanteris*) в своей публикации «Как Тоттенхэм»: постмодернистские моралите Мартина МакДонаха» (*'Like Tottenham': Martin McDonagh's postmodern morality tales*) [Там же, с. 188-203] рассматривает творчество автора в контексте постмодернистской концепции искусства как «повторного использования культуры, обширно представленного в аллюзиях и цитатах из самых различных по значимости источников – от театральных пьес и кинофильмов до американских и австралийских телесериалов, мультфильмов и комиксов. Анализ пьес и фильма «Залечь на дно в Брюгге» позволил критику сделать вывод о том, что МакДонах, отказавшись от завершённости и последовательности в пользу неоднозначности и

противоречивости, подтверждает тем самым свою принадлежность к постмодернизму.

Карен О'Брайен (*Karen O'Brien*) в работе «Симбиотические отношения: творчество Мартина МакДонаха и экокритика» (*A Symbiotic Relationship: the Works of Martin McDonagh and Ecocriticism*) [Там же, с. 204-215] ищет ответ на вопрос, что означает противопоставление и взаимодействие природы и культуры в творчестве МакДонаха. Эссе О'Брайена знакомит читателей с опытом экокритического прочтения пьесы «Калека с острова Инишмаан». Он выдвигает тезис о том, что экокритический анализ произведений автора открывает сложные и взаимозависимые отношения человека и природы.

Кроме того, в своей книге Патрик Лонерган рассказывает о беседе с Гарри Хайнс (*Garry Hynes*), ведущим ирландским режиссёром, оказавшим огромное влияние на развитие театральной карьеры МакДонаха. Возможно именно благодаря спектаклю Хайнс «Красавица из Линейна», поставленному в начале 1996 года в театре «Друид», не только Ирландия, но и весь мир узнал о гении МакДонаха.

Имон Джордан (*Eamonn Jordan*) в работе «МакДонах и постколониальная теория: практики, сохранение колониализма, разделение страны и наследие колониального прошлого» (*McDonagh And Postcolonial Theory: Practices, Perpetuations, Divisions And Legacies*) [Там же, с. 216-234] обращает внимание на вопрос происхождения МакДонаха. Джордан предполагает, что автор случайно наткнулся на ирландские сюжеты и впоследствии воплотил их в своём творчестве.

Отдельные исследователи, научные интересы которых связаны с современной «новой драмой» и постдраматическим театром, после публикации каждой новой пьесы драматурга пытаются заново переосмыслить весь творческий багаж автора. Так, например, Павел Руднев в своей статье «Особенности драматургии МакДонаха» [136], которая была написана в апреле 2015 года накануне выхода в свет пьесы «Палачи», поднимает ряд вопросов, касающихся личности и творчества М. МакДонаха.

В начале исследования автор приводит примеры соотношения ирландской драматургии и произведений МакДонаха. П. Руднев говорит о важной роли писателя, которая связана не столько с современной драматургией, сколько с появлением в его творчестве новых, актуальных для нашего времени тем. Привлекательность пьес МакДонаха для российского зрителя и читателя П. Руднев объясняет наличием темы провинции, которая играет важную роль в работах МакДонаха. Отсутствие в пьесах драматурга «добрых» или «злых» героев исследователь связывает с тем, что одним из важных мотивов в произведениях автора становится мотив «затерянности правды». Читатели и зрители никогда не получают ответа на поднимаемые вопросы, а смогут лишь приблизиться к их решению. Несомненной заслугой драматурга, по мнению Руднева, является то, что он возвращает в свои пьесы сюжетность, историю. В предыдущей главе была рассмотрена современная «новая драма» в эстетике постдраматического театра. Как отмечалось ранее, одним из основных постдраматических театральных знаков является «телесность». Сходное мнение встречается и в работе П. Руднева, который считает, что жизнь тела важна для всех работ МакДонаха.

Итак, можно говорить о том, что творческий путь Мартина МакДонаха всегда представлял большой интерес для зарубежных исследователей и критиков. Фактически, в период с 1996 по 2015 год Мартин МакДонах написал девять пьес, снял короткометражный фильм и три игровых фильма. Основными тенденциями в изучении творчества МакДонаха стали вопросы места произведений писателя в контексте постмодернистской концепции искусства; социальной проблематики и её отражения в текстах драматурга; биографичности пьес и реалистичности картин из жизни Ирландии в трилогиях о Линейне и Аранских островах; экокритики и проблем гендера.

Творчество автора воспринимается в большей мере как некий продукт островной культуры Ирландии. Чрезмерную вспыльчивость, неоднозначность и несдержанность в характерах действующих лиц объясняют влиянием исторических событий из жизни ирландского общества. Большинство

исследователей обращает внимание именно на социальный подтекст в работах драматурга, и видит в них отражение проблем колонизации, деколонизации и глобализации. В ранних исследованиях творчества МакДонаха поднимались вопросы жанровой природы пьес драматурга и их соотношения с направлением «In-Yer-Face theatre». Часть текстов писателя причисляют к фарсу («Лейтенант с острова Инишмор», «Человек-подушка»), остальные – к мелодраме («Королева красоты из Линейна», «Череп из Коннемары», «Сиротливый Запад», «Калека с острова Инишмаан»).

2.2 Тематика и проблематика произведений М. МакДонаха

Стремительная смена ориентиров и постепенное расшатывание общечеловеческих норм не могло не найти своего отражения в произведениях сегодняшних авторов. Пьесы М. МакДонаха представляют ряд современных идей и тем, которые нуждаются в особом осмыслении читателями и зрителями. Выявление авторской позиции по отношению к различным персонажам позволяет выделить ряд наиболее важных проблем, которые созвучны сегодняшним реалиям, а именно: вопрос глобализации и влияния массовой культуры, проблема самоидентификации человека и социума, потеря уважения друг к другу, национальный и расовый вопрос и другие. При этом некоторые проблемы берут своё начало ещё с давних времён, однако рассматриваются под новым углом.

Зарубежные учёные Стефани Покок (*Stephanie Pocock*), Жозеф Фини (*Joseph Feeny*), Патрик Лонерган (*Patrick Lonergan*) в своих трудах пытались выделить основные темы, которые поднимает писатель в своём литературном и кинематографическом творчестве. При этом понимания того, что послужило предпосылками для обращения к той или иной проблеме, достигнуто не было. Также очень редко можно увидеть отсылку к социально-культурным событиям, оказавшим влияние на творчество МакДонаха.

«Линейнская трилогия» включает в себя пьесы, опубликованные в 1996-97 гг. Благодаря интересным интертекстуальным связям, автору удаётся создать особый мир, персонажи которого тесно переплетены между собой. Возможно именно поэтому многие театры, которые обращались к творчеству драматурга, считали целесообразным работать сразу над всей трилогией, практикуя показ всех частей в один день или три вечера подряд. Подобный выбор легко объясним: понимание одной из трёх пьес становится более ясным при знании содержания двух других.

Некоторые герои текстов МакДонаха, появившиеся лишь в одной из пьес, продолжают периодически упоминаться и в остальных произведениях автора. Так, например, оказывается, что Морин Фолан из «Королевы красоты из Линейна» когда-то хотела пригласить Коулмэна Коннора из «Сиротливого Запада» на свидание. Это наводит нас на мысль, что когда-то в юности она не была такой застенчивой, нерешительной и закрытой, какой стала впоследствии, живя с деспотичной и требовательной матерью: «Как-то раз Морин Фолан попросила меня передать тебе, что хотела бы пригласить тебя на фильм в «Кладдах Палас», а заодно и в ресторан, и все за ее счет. И по тону ее голоса я решил, что ты обещал пойти с ней. А я взял и промолчал. Просто так, из вредности» [7, с. 32]. Герои первых двух пьес Линейнской трилогии периодически упоминаются по ходу действия «Сиротливого Запада». И если МакДонах не указывает на то, что в «Королеве красоты» Морин Фолан действительно убила Мэг, а Мик Дауд в «Черепе из Коннемары» виновен в гибели своей жены, то в «Сиротливом Западе» герои безапелляционно считают Морин и Мика виновными. Для братьев Коннор чужая вина – хороший повод для очередного спора между собой. Вален называет Морин и Мика «та ещё парочка», потому что «один убил свою любовницу. Топором зарубил. Другая своей мамочке кочергой мозги вышибла» [Там же, с. 5]. По мнению Коулмэна, убившего своего собственного отца, Микки и Морин невиновны, а всё, что о них говорят – это лишь слухи.

Если говорить о насилии и жестокости, заложенной в текстах трилогии, становится очевидным, что концентрация насилия усиливается с каждым последующим текстом. Убийство происходит в «Королеве красоты из Линейна» почти в самом конце. Оно скрыто от зрителей, есть только конечный результат. В «Черепе из Коннемара» очень часто говорят об убийствах и покойниках, но на глазах у зрителя откровенная жестокость проявляется лишь в одной сцене, когда под звуки зарубежного шлягера начинают крушить человеческие кости. И, наконец, в «Сиротливом Западе» акты насилия происходят почти в каждой сцене. А один из героев даже не пытается отрицать, что виновен в убийстве собственного отца.

Откровенные картины насилия являются неотъемлемой частью «Королевы красоты из Линейна». События пьесы происходят в ирландском городе Линейн, где время словно остановилось. Несмотря на стремительные изменения в жизни человечества, военные конфликты и развитие технологий, жизнь главных героинь – Морин и её матери Мэг - изо дня в день связана лишь с нескончаемыми домашними хлопотами и бытовыми проблемами. Лейтмотивом пьесы выступает изображение непонимания в отношениях матери и дочери. Стареющая Мэг по-детски эгоистична и требовательна. Морин, разочарованная сорокалетняя девственница, заботящаяся о матери, психически нестабильна и находится в определённой эмоциональной ловушке. Пропуском в прекрасное будущее для Морин должна стать смерть матери, но доведенная до отчаяния женщина готова заплатить такую страшную цену не только за счастье, но и за его иллюзию.

На вечеринке у соседа Морин возобновляет общение с Пато, ирландским иммигрантом её возраста, который работает в Англии. Встреча приводит к взаимной симпатии и проведённой вместе ночи. Пато возвращается в Англию, но посылает Морин письмо с просьбой поехать вместе с ним в Америку. Мэг перехватывает письмо и сжигает его, позже насмехаясь над дочерью. Желая отомстить, Морин пытается мать, оставляя на её теле ожоги от кипящего масла. Мэг признаётся в том, что сожгла письмо и

раскрывает его содержание. Это становится предпосылкой для убийства Морин своей матери и последующего психического расстройства.

Очевидно, что взаимоотношения Мэг и Морин не являются типичными отношениями между матерью и ребёнком. Персонажи пьесы показаны жестокими, их взаимодействие сводится лишь к страданиям, которые они доставляют друг другу. Мэг и Морин – гротескные персонажи, горькие и несчастные монстры, живущие в ненависти. На этой неблагополучной арене появляется Пато, нормальный, обычный человек, который впоследствии становится причиной трагедии. В создании истории МакДонах использует шаблонные мелодраматические структуры, наполненные комическими ингредиентами (мрачным юмором, грубым языком, гротеском), которые освещают мрачные стороны жизни персонажей.

Николас Грин (*Nicholas Grene*) ввёл термин «black pastoral» для описания пьес, подобных «Королеве красоты из Линейна», которые сознательно опровергают ранее идеализированную жизнь на западе Ирландии и представляют её полной насилия и далёкой от совершенства. В своём эссе Грин даёт чёткое объяснение этого понятия: «Black Pastoral» как понятие формируется по аналогии с жанром чёрной комедии. В обычной комедии отсутствуют любые описания человеческих страданий; чёрная комедия заставляет смеяться над несчастиями, страданиями, смертью, – всем, что обычно исключено из традиционного юмора» [191, с. 68] (*Перевод мой – Д.К.*). Грин демонстрирует, как «Королева красоты из Линейна» высмеивает и разрушает классический мотив «мать-дочь и эмигрант».

МакДонах, безусловно, не стремится очернить идеалистический образ Ирландии. «Королева красоты из Линейна» – это лишь работа воображения, написанная под влиянием фильмов Квентина Тарантино, пьес Сэма Шепарда, американских сериалов и британских комедий положений. Ирландия МакДонаха является местом, в котором произошёл некий обвал доминант власти, церкви, семьи. Линейн – стереотипный город, построенный на традиционных клише поп культуры постмодерна, ретранслируемых по радио

и телевидению. Персонажи выходят из-под власти доминант ирландского католицизма и национализма, сравнивая чужие переживания с иллюзорным миром американских и австралийских телевизионных шоу, которые становятся неотъемлемой частью их жизни.

Ведущая роль в пьесе отводится проблеме глобализации. На передний план выходит асоциальный, аутичный тип личности, который не испытывает потребности в окружающих. Члены одной семьи не нуждаются друг в друге, их общение носит иллюзорный характер.

Как и большинство персонажей МакДонаха, Морин – пленница своего прошлого, попавшая в сеть ужасных воспоминаний, которые она не может забыть. Она мечтает вырваться из горькой скуки своей повседневной жизни и переехать в Лондон, но не может. Она признаётся Мэг: «Разве не англичане лишили нас родного языка, отняли землю и ещё Бог знает что? Разве не они принуждают нас кланяться у них работу и всякие пощадки?» [4, с. 3]. Пато тоже недоволен своей жизнью и строит планы на новые начинания в Америке. Морин и Пато в полной мере испытали на себе плохое отношение англичан к ирландцам. В одной из сцен Морин вспоминает, как ей приходилось терпеть бесконечные оскорбления и унижения, находясь на заработках в Англии.

Пьеса МакДонаха балансирует на грани обыденного и неожиданного, узнаваемого и интригующего: с одной стороны, вряд ли найдется читатель, которому были бы вовсе не знакомы такие семейные войны, с другой – возникает явный интерес, до какой точки это может пойти. Пьеса абсурдна, ориентиры смещены: ведь в реальной жизни такие деспотичные люди всегда желают своим детям добра, а здесь ни о каком благе для дочери мать и не думает, делая всё со злостью, превращаясь в фигуру поистине демоническую.

Наряду с темой взаимоотношений в семье, важная роль в пьесе отведена проблеме интимных отношений. Как отмечает П.А. Руднев, подобная проблема присуща многим пьесам современной «новой драмы»: «Секс, переставший быть тайной, и любовь, которая плотно обросла плотью,

уже никогда не сможет быть платонической, неинформированной. И вместе с тем секс, ставший проблемой и мучением современного человека» [135, с. 114]. Например, утром, после того, как Пато провёл ночь с Морин, она, ведя себя откровенно непристойно в присутствии матери, спрашивает: «Поосторожней? А разве мы действовали неосторожно? <...> Осторожно действовали, к чему нам сейчас ребенок. Тут и так сплошной детский сад» [4, с. 14]. Сексуальные намёки Морин в конце концов переходят в весёлое непотребство: «Отделай меня еще раз как следует. А то когда еще встретимся. Я как раз во вкус вошла» [Там же]. Можно предположить, что распущенный юмор обусловлен абсурдностью бытия самой же Морин. Её действия – это не попытка освободиться от сексуальных репрессий, а инфантильное желание раздражать свою мать. В тот момент, когда мать пытается раскрыть тайну из прошлого дочери, комический эффект резко уступает место тревожным настроениям. Внешний облик Морин подчёркивает её эмоциональную уязвимость. Пристыженная дочь превращается в печальную, сломанную фигуру. Комическая сцена показывает не только нелепость сложившейся ситуации, но также страдания и боль Морин. МакДонах переходит от комедии к трагедии.

Автор не обходит вниманием и проблему самоидентификации. Вместо реального мира с проблемами и заботами, человеку предлагают жить в иллюзорном, выдуманном мире, наблюдать за жизнью других. Человек в эпоху господства медиарынка теряет волю к жизни и самореализации. В пьесе действительность часто путают с картинками телевизионных сериалов и комедий положений. Телевизор работает постоянно, даже в середине дня, о чём свидетельствуют несколько сцен с Мэг и Рэем. В первой сцене на экране телевизора эпизод из сериала «Семья Салливан» (*The Sullivans*), в следующей – эпизод из «Сыновей и дочерей» (*Sons and Daughters*). По иронии судьбы, Мэг не смотрит ни один из них, она «ждёт, когда новости начнутся», для того, чтобы узнать, что происходит в реальном мире. Расстроенный Рэй, не дождавшись Морин, переключает телевизор и говорит весьма иронично Мэг:

«Целый день проторчал. (Пауза.) Лучше б дома телик смотрел» [Там же, с. 18]. Для Рэя телевидение – это побег от скучной жизни, на самом деле его интересует лишь, когда «Сплошные убийства, а все девчонки в купальниках. Самая забойная программа» [Там же, с. 19]. При этом свою родину он воспринимает с насмешкой: «Кто будет Ирландию по телику смотреть? <...> Открой окно, да смотри. Вот тебе и Ирландия. Быстро наскучит» [Там же, с. 26].

Рэй Дули живёт идеалами фиктивного мира мыльных опер и комедий положений. Он, Морин и все герои пьесы застряли в прошлом и не в состоянии двигаться вперёд. В мелодраматической структуре данной пьесы Рэй служит гротескным персонажем, клоуном, некомпетентным посланником. По мнению Жозе Лантерса, реальность в пьесе утопает в популярных изображениях массовой культуры, она выступает лишь отражением старых телевизионных повторов и сравнима с искусством в эпоху постмодерна, которое не является прыжком в будущее, а всего лишь повторением цитат из прошлого [201].

Финтан О’Тул, предполагает, что пьеса МакДонаха изображает «людей, которые живут на задворках глобальной культуры» [184, с. 18], в мире, в котором каждый борется за правду и свободу личности. Автор остаётся «гражданином неопределённой земли, которая не принадлежит ни Ирландии, ни Англии, но граничит с обеими» [Там же]. При этом, по словам самого М. МакДонаха, его «работы не относятся к какому-либо жанру, они не основаны на политике, жизни общества, религии и прочем» [Там же]. Кроме того, МакДонах пришёл к выводу, что «неопределённость более интересна, чем чёткий путь, по которому стоит следовать» [Там же, с. 131]. Он заметил однажды: «Всё, что я хочу – это рассказывать истории» [Там же, с. 135]. Исходя из этого, становится понятным, что ответы на вопросы, которые возникают во время знакомства с пьесой, зависят от того, на каком уровне рассматривается произведение, и какое личностное отношение вкладывает

каждый читатель. Для М. МакДонаха «повествование является не средством, а самоцелью» [Там же].

Мартин МакДонах, наряду с другими европейскими и британскими драматургами, как можно реалистичнее представляет в своих пьесах негативные аспекты современной жизни. Безусловно, один из них – насилие. Неудивительно, что откровенные картины насилия являются неотъемлемой, составной частью пьесы «Королева красоты из Линейна». Природа бытового насилия в произведении связана не только с невозможностью главной героини освободить себя от опеки матери, но и обусловлена социальным положением женщины, которая не имеет каких-либо прав. Без шансов на самореализацию, борясь с окружающими, не сумев вырваться из мира Линеинской провинции, Морин погружается в мир замкнутого пространства и психических иллюзий.

В своей книге автор обращается к определённым проблемам культуры и быта 1990-х годов. Драматург разрушает представление об идиллической семье и предлагает взамен ужасную картину деструктивных отношений. Это указывает на более широкую и глобальную проблему: распад современной семьи, сопровождаемый часто физическим и психическим насилием.

«Королева красоты из Линейна» демонстрирует мастерство драматурга, превращающего микроскопическую картину жизни Линейна в макрокосм современной жизни, символ современной ирландской и мировой культуры в целом.

Известно, что «Королева красоты из Линейна» заканчивается преступлением, совершённым Морин Фолан. Этот факт вызывает целую гамму чувств и эмоций, но как только читатели переходят к знакомству со следующей пьесой трилогии, становится понятным, что убийства и преступления происходят в Линеине довольно часто, и уже не являются чем-то сверхъестественным.

«Черепу из Коннемары» МакДонах отводит миссию проводника, ведущего от личного к общему, от случайного к закономерному, от некой «Королевы красоты из Линейна» к «Сиротливому Западу» в целом.

Название для пьесы выбрано МакДонахом неслучайно. По свидетельствам путешественников, Великий Ирландский Голод (*The Great Famine in Ireland*) оказал огромное влияние на жизнь страны в середине 50-х годов восемнадцатого века. Коннемара упоминалась как место, заваленное человеческими останками – костями и черепами, место, в котором правит смерть.

В тексте пьесы вновь соседствуют элементы комического и трагического, которые характерны и для остальных произведений автора. Но, помимо этого, здесь появляется ещё одна особенность, которая в полной мере проявится в более позднем творчестве М. МакДонаха, – элементы детектива. На протяжении всего текста читателям предстоит разгадать загадку, убил ли главный герой Мик свою жену Уну или нет. Из его рассказа следует, что она погибла в автокатастрофе, случившейся по его вине: «Все домыслы, какие могли быть, я уже принял на себя, и уже искупил их сполна. И про то, что я выпил, крепко выпил, и про то, что она не была пристегнута ремнем безопасности, вот и все. Больше ничего и быть не могло» [10, с. 15]. Общественное мнение людей, окружающих Мика, явно склоняется к тому, что он – убийца. Предполагают, что до столкновения со стеной, женщина уже была мертва. И автокатастрофа была подстроена Миком с целью сокрытия истинного преступления. Профессия Мика даёт ещё один повод для подозрений – каждый год он выкапывает останки тел, освобождая место для свежих захоронений.

В последующих сценах Мик начинает действовать так, будто он вновь собирается повторить преступление, в котором его постоянно обвиняют. Его помощник Мартин дразнит Мика, когда они оба разбивают кости покойников:

«Мартин: ... Я то не забуду пристегнуться, Мик, я хорошо усвоил твой урок вождения.

<...>

Мик (тихо): Поступай, как знаешь, скотина...

Берет в руки молоток и какое-то время вертит им.

Это все равно ничего не изменит» [Там же, с. 45].

Рано или поздно у читателя должен возникнуть вопрос: почему местная полиция до сих пор не смогла установить вину Мика? При первом и последующих появлениях полицейского из Линейна этот вопрос автоматически отпадает. Представитель полиции Томас Хэнлон рассматривает это дело в качестве идеальной возможности для продвижения по карьерной лестнице, однако его непрофессионализм и неумение довести дело до конца вызывают лишь смех. Неслучайно автор представляет его то курящим, то пользующимся ингалятором от астмы. Этот контраст как бы дублирует все действия, выполняемые им. Даже вполне очевидные и легко раскрываемые дела ставят Томаса в тупик. Он долго пытается установить связь между трупом «жирного парня» и холодильником с остатками салата-латука и джема, а также, почему в другом случае пьяница захлебнулся в горшке с собственной мочой.

Когда на глазах у Томаса Мик разрывает могилу с останками собственной жены, и на её черепе не оказывается каких-либо следов насильственной смерти, он умышленно выдалбливает дыру в черепе, чтобы этим заставить Мика признать свою вину. Жажда получить повышение по службе заставляет полицейского пойти на этот шаг.

В своей пьесе «Человек-подушка» МакДонах снова обращается к вопросу проявления насилия, прибегнув к образу полицейских и детективов, главное для которых – любым способом раскрыть дело, выпытав нужное признание у невиновных.

К концу пьесы читатель так и не получает ответ, виновен ли Мик Дауд в смерти собственной жены. Каждый в праве занять одну из двух позиций – жителей Линейна, обвиняющих Мика, или Мика, так и не признавшего себя виновным. Открытый финал произведения укрепляет нас в мысли, что

МакДонах – автор, цель которого не шокировать читателя и зрителя, а заставить думать и анализировать прочитанное и увиденное.

Пьесу «Сиротливый Запад» по праву можно считать одной из лучших картин, показывающих настоящую жизнь ирландской провинции. Все человеческие пороки, представленные в произведении, являются типичными и естественными для жизни небольшого провинциального городка. Главные герои пьесы – два брата (Коулмен и Вален Коннор), живущие в ненависти друг к другу и ведущие разгульный образ жизни. Старший брат Колумен убил отца за нелестный отзыв о его причёске, а младший, Вален, согласился с версией о несчастном случае только из-за перспективы получения хорошей доли наследства. Образ Валена показывает господство материального над духовным в современном мире. Вален собирает фигурки святых, которые, как ему кажется, потом помогут попасть в рай. В своём коллекционировании он не знает удержу и покупает их безостановочно. Культ вещей подвержены все персонажи пьесы. Именно вещи помогают им отличаться друг от друга. Любое посягательство на чужую собственность становится поводом для физических разборок.

Страсть к вещам и буквально поклонение материальным благам – одна из проблем, которую МакДонах поднимает в своих произведениях, проявляется в отношении Валена к новой духовке, к которой он любит прикасаться, возвращаясь домой. На протяжении всей пьесы герои сталкиваются с буквой «V». Эта буква может быть связана с именем одного из братьев – Валена. Кроме того, v – первая буква английского слова «virgin» (девственник). Таким образом, МакДонах в весьма ироничной форме обыгрывает тему девственности младшего брата. Букву «V» Вален ставит чёрным фломастером на все личные вещи: духовку, статуэтки, бутылки.

Рассматривая проблему поклонения материальным благам, целесообразно упомянуть сцену, которая связана с поминками. В самом начале пьесы Коулмен сетует на народ, который собрался на поминки его отца с одной лишь целью – поживиться. Называя их «стаей стервятников», он

то и дело вспоминает их расспросы об угощении: «А остальные только и спрашивали: «А выпивка будет? А пирожки слоеные будут?» Никаких им пирожков в этом доме. Во всяком случае, пока Вален контролирует все расходы. Были бы деньги у меня, я б сказал: «Ладно, приходите, налетайте, ешьте, пейте. Только вот деньги не у меня. У Валена» [7, с. 2].

Образ старого дома издавна считается символом мудрости, сложившихся традиций и благополучия. Однако у МакДонаха дом становится ареной боевых действий. В этом доме сын убивает отца, брат поднимает руку на брата. Дом перестаёт быть местом, в котором собирается за доверительной беседой вся семья. Понятия семьи, домашнего очага, родственного плеча попросту отсутствуют в обиходе ирландцев, изображённых драматургом.

На фоне постоянной борьбы между братьями появляется отец Уэлш. МакДонах не случайно делает священнослужителя, одного из ирландцев со всеми слабостями и прелюбодеяниями, героем своей трилогии.

Отец Уэлш – тренер женской футбольной команды, которая отличается не столько хорошей игрой, сколько жестокостью по отношению к своим противникам. Учитывая, что в общепринятом понимании персонажи пьесы далеки от идеала, то поиск «положительных» героев происходит путём выбора лучшего из худших. В этом плане девушка Герлин, которая грешит только торговлей виски и пристрастием к одежде в стиле «мини», заслуженно получает от пастыря прозвище-титул Святой Марии. Один из персонажей пьесы считает отца Уэлша спившимся, сомневающимся в Боге нытиком.

Уэлш стремится примирить враждующих людей, но не справляется: его проповедям никто не внимлет. В приходе Уэлша царят уныние и жестокость. Когда в скором времени полицейский Том покончил жизнь самоубийством, Уэлш просит братьев помочь ему достать труп из воды, но даже в этот момент особого участия и сочувствия ни один из братьев не проявляет. И лишь позже Вален соглашается помочь. В этот момент Коулмен уничтожает коллекцию фигурок святых, которые собирал его брат. Он кладёт их в кастрюлю и ставит в духовку Валена. Желая остановить завязавшуюся между

братьями ссору, Уэлш подходит к кастрюле с остатками фигурок святых и опускает руки в эту кипящую массу. Только крик боли, изданный священником, заставляет братьев остановиться. Эта сцена весьма показательна, так как она передаёт внутренний протест священника: «Намеренно ставя свою любовь к братьям выше физического комфорта своего тела, Уэлш демонстрирует свою веру в истину, существующую за пределами материалистического мира Линейна» [184, с. 67] (*Перевод мой – Д.К.*).

Не в силах терпеть неудачи, Уэлш совершает самоубийство, – один из страшнейших грехов для католика. Казалось бы, человек, который послан на эту землю делать людей сильнее, укреплять их веру, сам оказался бессильным перед окружающим миром, перед своей паствой. По его мнению, Ирландия вне юрисдикции Бога, а это значит, что жители этой страны не чтут заповедей, не испытывают раскаяния, не видят границ между Добром и Злом.

Как отмечают исследователи, МакДонах смог вскрыть проблему, которая может в ближайшее время стать фатальной: появление поколений, которым чужды религия и вера. В посмертном письме отца Уэлша, оставленном братьям Коннор, есть следующие строки: «Вален и Коулмен, я верю в ваше примирение. В глубине души вы любите друг друга, нужно лишь найти в себе смелость откликнуться на малейшее ее проявление, этой любви. А любовь есть, есть, я готов поклясться в этом всеми святыми, вместе взятыми и душу заложить. И я отдаю себе отчет в том, какой душевной смуте подвергаю себя» [7, с. 24]. К сожалению, чуда не произошло, братья не стали проповедовать мир и добро на Земле. За этим исходом кроется приговор современной христианской Европе: «И, несмотря на всё это, сам МакДонах не выходит за границы евангельских Добра и Зла. Да, братья не подчиняются Закону, да, они из другого теста. «И плевать!» Будущего у братьев всё равно нет... Они бесплодны... Это значит, что «(пост)-евангельские» поколения исчезнут, а любовь останется, как осталась Мария после отца Уэлша...» [101].

Очевидно, что религия больше не важна для героев. Святое распятие висит вместе с двустволкой, а единственным объектом поклонения являются фигурки святых, которые переходят в объект коллекционирования. Линеин в пьесах МакДонаха – городок, населённый людьми, потерявшими какие-либо ориентиры в жизни, жестоко расправляющимися с обидчиками, разрушающими внутренний мир окружающих, лишёнными чувства сострадания и живущими исключительно по своим законам.

В своей пьесе МакДонах предлагает нам современное переосмысление библейской истории о Каине и Авеле, о жертве во имя искупления греха. Не до конца нашедший себя в вере отец Уэлш приносит себя в жертву братьям, которые не могут обрести мирное существование даже после такого поступка, совершённого, по сути, ради них. Эта никому не нужная жертва оказывает влияние только на Герлин, которая оплакивает самоубийцу.

Желая вернуть в свой дом мир и покой, Вален и Коулмен приносят друг другу извинения и признаются в сделанных ранее пакостях. Эти признания превращаются в новый поединок, цель которого – как можно больнее ранить другого. Завязывается очередной конфликт, перерастающий в битву с ножами и ружьями. Победу в ней одерживает Коулмен, а Вален терпит поражение. Пьеса заканчивается сценой, в которой Вален срывает со стены письмо отца Уэлша, поджигает его, но, быстро передумав, тушит и вешает обратно.

МакДонах не оставляет своим персонажам надежды на спасение. Лишь самые отчаянные, желающие обрести свободу, скинуть бремя душевного сиротства, решаются на самоубийство. Для них это единственный способ покинуть город, в котором чем больше родственников и соседей имеет человек, тем больше он одинок.

Многие считывают с образа отца Уэлша весьма очевидную критику католической церкви и дискредитацию религии путём осмеяния церковных обрядов. Осуждая аморальный облик священника, персонажи пытаются показать себя набожными и чуткими к вопросам религии и морали, при этом за просто совершая непристойные и недопустимые поступки. Отец Уэлш

необходим МакДонаху, чтобы в сиротском Линеине был хоть один человек, который сможет думать не только о себе, но и об окружающих его людях. Он единственный, кто осуждает жестокость и насилие, ставшие нормой человеческого бытия в Линеине. Отец Уэлш также не идеален, как и не смешон – он типичен и прост.

На протяжении 1990-х годов католическая церковь Ирландии была замешена в ряде скандалов, которые сильно подорвали её авторитет. Так, например, в 1992 году епископ Гелвея Эймон Кэйси (*Eamon Casey*) был признан отцом несовершеннолетнего мальчика. Через два года священник из Дублина был обнаружен мёртвым в гей сауне, а служитель церкви отец Брендон Смит (*Brendan Smyth*) обвинён в педофилии. В 1995 году отец Майкл Клерли (*Michael Cleary*), самый известный священник страны, был разоблачён после своей смерти. Он вёл успешную просветительскую деятельность на телевидении и в газетах, занимал консервативную позицию в отношении celibата и вопросов морали, но при этом состоял в тайных гражданских отношениях с Филлис Гамильтон (*Phyllis Hamilton*), и у них был общий сын. Подобные скандалы будоражат Ирландию по сей день. Всего в стране от католиков-педофилов пострадало более 2000 детей за последние 30 лет. Конфликт усугубился ещё больше, т.к. церковная верхушка, зная о преступниках, покрывала их.

К проблеме веры и безверия современного мира МакДонах обращается и в последующих произведениях. Первое упоминание о священнике в пьесе «Калека с острова Инишмаан» связано с весьма неприятным диалогом. Восемнадцатилетняя девушка Хелен жалуется шестидесятилетней Эйлин на местного священника отца Барта. Тот, по её словам, «хватал её за задницу на спевке хора», и за это она обкидала его яйцами, нисколько не считая это богохульством. Подобное обращение священника Хелен приписывает своей привлекательности: «Если я такая красивая, что меня священник за задницу хватал, я и с киношниками разберусь» [3, с. 8]. Популярность, похоже, начинает нравиться Хелен и, кажется, она уже ждёт любого удобного случая,

чтобы объявить о своей далеко не самой духовной связи с представителем церкви. Дальше – больше: в одном из диалогов с калекой Билли она начинает со знанием дела описывать мужские достоинства священников: «Я ведь только у священников видела. Все время они мне их показывают. Почему – не знаю. Нельзя сказать, чтобы меня это возбуждало. Бурые, и все» [Там же, с. 11]. И уже под конец пьесы она как бы приоткрывает завесу тайны, объясняя свою жестокость и такое поведение тем фактом, что в шесть лет её домогался священник:

«Билли: Почему ты такая жестокая, Хелен?

Хелен: Мне приходится быть жестокой, и вообще, не хочу, чтобы меня использовали, поэтому мне приходится быть жестокой.

Билли: На тебя, небось, лет с семи никто не покушался, Хелен.

Хелен: Скорее уж с шести. В шесть я врезала по яйцам священнику.

Билли: Может быть, тебе немножко поубавить жестокости и стать просто милой девушкой?

Хелен: Ага, конечно. Да я скорее себе спицу гнутую в задницу вставлю» [Там же, с. 43].

Одна из сцен, по задумке МакДонаха, происходит в церкви. Только это место в данном случае использовано не для отправления службы, а в качестве кинотеатра. В нём герои пьесы смотрят фильм «Человек из Арана». Во время обсуждения речь заходит о том, что одна из акул, съевшая другую, должна быть прощена, так как этому учит Иисус. Хелен, которая считает себя наиболее приближённой к теме веры, переключает разговор на Понтия Пилата, который ей нравится больше. Бартли поддерживает свою сестру: «Иисус однажды послал тысячу свиней в море, слыхала о таком? Всех их, бедняг, утопил. А вот в школе всегда пытались это дело замять» [Там же, с. 33].

Несмотря на то, что почти все персонажи «Калеки с острова Инишмаан» относятся к религии весьма равнодушно и отстранённо, центральный персонаж, калека Билли, в один из труднейших моментов своей

жизни, чувствуя скорый финал, всё-таки обращается к Богу. Он спрашивает, как выглядит рай и похож ли на Ирландию. Пускают ли в него калек или нет, чтоб они не испортили всю окружающую красоту. Готовясь отойти ко сну, после которого он может уже не проснуться, Билли крестится и вспоминает о молитве, которой учила его мама. Он молит Бога охранять его и засыпает со словами: «Теперь пора мне засыпать, Бога молю меня охранять. Но если... (Пауза.) Но если я умру во сне... то я молю... (Со слезами.) молю...» [Там же, с. 30].

Вторую сцену второго действия пьесы «Человек-подушка» МакДонах полностью посвящает рассказу «Маленький Иисус». Причём согласно авторским ремаркам, главный герой, писатель Катуриан, рассказывает эту историю, а остальные актёры должны сразу же разыгрывать происходящее на сцене. Сюжет разворачивается вокруг маленькой шестилетней девочки, которая начала считать себя вторым Иисусом: «Она стала носить небольшую бороду и ходила в сандалиях, благословляя все предметы, которые попадались ей под руку. Её всегда можно было отыскать среди бродяг и бездомных нищих, пьяниц и наркоманов...» [9, с. 37]. Подобная жертвенность со стороны маленького ребёнка не нашла должного одобрения и поддержки со стороны церкви. Кроме того, в это время родители девочки попали под колёса рефрижератора, и её передали на воспитание жестокой паре. Новые родители испытывали ненависть к религии, Иисусу и с точностью до наоборот исповедовали завет о любви к ближнему своему. Девочке пришлось переносить многочисленные унижения и побои. Всё это она принимала со смирением, подставляя под удар другую щёку. Услышав из её уст фразу «Когда-нибудь вы меня узрите!» [Там же, с. 38], приёмные родители одели ей на голову терновый венец из колючей проволоки, два часа избивали семижильной плёткой и под конец заставили носить тяжёлый деревянный крест по гостиной своего дома. Не сломив сильный дух и веру, «...они пригвоздили ее руки к кресту, повернули ноги на правую сторону, затем пригвоздили и их тоже, прислонили крест к стене и оставили девочку

одну» [Там же, с. 39]. После этого они вогнали ей спицу в бок, но в ответ получили лишь прощение, – девочка дотронулась до их лиц. Финальной сценой становится погребение малышки заживо в маленьком стеклянном гробу.

Из вышесказанного следует, что проблема религии и вопросы веры занимают в пьесах драматурга одно из важных мест. Несмотря на католическое воспитание, он показывает священнослужителей в большинстве случаев с негативной стороны. На первый план выходит не столько проблема веры в Бога, сколько отсутствие веры в Человека. Такое отношение к католической вере МакДонах оправдывает тем, что никогда не придавал ей какого-либо значения: «Когда я рос, то не думал о католическом воспитании точно так же, как все мы не задумываемся о цвете нашей кожи. Мысли о религии приходят только тогда, когда нам приходится отказываться от чего-то в нашей жизни» [207, с. 62] (*Перевод мой – Д.К.*). В большинстве своём священники похожи на обычных жителей Ирландии со своими грехами и пороками: пьянством, чревоугодием, домогательствами и прочим. Они выписаны автором не только лишь для создания комического эффекта, но и для усиления темы полного безверия современного общества. Отец Уэлш, который, появившись в «Сиротливом Западе», упоминался вскользь в двух первых пьесах трилогии, становится единственным персонажем, предпринявшим попытку хоть что-то изменить в Линеине – городе, который «не попадает под юрисдикцию Бога» (*God has no jurisdiction*).

«Сиротливый Запад» – последняя пьеса трилогии о Линеине – даёт обитателям этого городка надежду на будущее, выраженную в попытке отдельных людей изменить сложившийся образ жизни, в котором господствуют безнравственность, материалистичность и жестокость. Трилогия, в которой МакДонах показывает новую, деструктивную жизнь, представляет попытку переосмыслить национальную историю, самоидентификацию и самопредставление. Последняя пьеса – надежда на возвращение к человечности, к ценностям, которые не должны исчезнуть.

На основании вышесказанного логично предположить, что в своей «Линейной трилогии» МакДонах умело расширяет социальный охват в каждой последующей пьесе, переходя от личного в первом тексте к общественному во втором и к общечеловеческому в третьем. После знакомства с трилогией становится понятным, что откровенные картины насилия являются неотъемлемой частью всех произведений автора.

Действие первой пьесы трилогии Аранских островов «Калека с Инишмаана» происходит на острове Инишмаан «примерно в 1934 году». Социально-экономические проблемы страны 30-х годов умело вплетены автором в сюжет пьесы. Так, например, конфликт между соседями из-за домашних животных отсылает нас к проблеме гражданской войны. А проблема нехватки продовольствия в рабочей среде отчётливо прослеживается, если взглянуть на ассортимент лавки двух тётушек главного героя, на полках которой исключительно баночки с консервированным горошком.

Кроме того, в тексте «Калеки с Инишмаана» отчётливо звучит проблема противоборства Добра и Зла, Любви и Ненависти. Ранее в исследовании отмечалось, что данные философские понятия и основополагающие элементы культуры в современной «новой драме» отходят на дальний план. И, несмотря на то, что МакДонах остаётся одним из главных представителей «новой драмы» и «In-Yer-Face theatre», главной темой пьесы становится тема любви к ближнему. Главный герой пьесы – калека Билли Клейвен, живущий в доме родных тётушек Кейт и Эйлин. Из их диалога в самом начале пьесы становится понятным, что у Билли «не только руки, но и ноги больные» [2, с. 2], но и весь он состоит из одних несчастий. И если за чеховским Епиходовым в «Вишнёвом саде» закрепился титул «двадцать два несчастья», то в пьесе МакДонаха – «Чехова XXI столетия», главного героя характеризуют попеременно как «тридцать три несчастья» [Там же] и «сто тридцать три несчастья» [Там же]. Кейт пытается отыскать в племяннике как можно больше хорошего: «...лицо у Билли симпатичное <...> Глаза-то у него

хорошие <...> я не против с ним мыкаться. Билли славный парень <...> Я ужасно волнуюсь за Билли, когда его долго нет [Там же, с. 3]. Эйлин в свою очередь более строга и скупа в оценках: «Кто ж поцелует бедного Билли? Разве что слепая», «Не хочу обидеть Билли, но у козла глаза и то лучше. Был бы он человек хороший, тогда другое дело» [Там же]. Именно во имя любви много лет назад Кейт и Эйлин скрыли от Билли правду о судьбе его родителей. Когда же он принимает решение сбежать с острова, тем самым скинув оковы однообразной жизни, тётушки и их соседи по острову воспринимают это как предательство. Стремление Билли вырваться из замкнутого пространства Инишмаана, из дома Кейт и Эйлин перекликается с желанием Морин Фолан покинуть Линеин и дом собственной матери. Результат в обеих пьесах одинаков: героям приходится вернуться, чтобы доживать свои последние дни на ненавистной Родине (Морин сходит с ума, Билли заболевает туберкулёзом).

Спустя шестьдесят лет после событий, описанных в «Калеке с Инишмаана», происходит действие второй пьесы трилогии Аранских островов «Лейтенант с острова Инишмор». Патрик Лонерган в своей книге «Театр и фильмы Мартина МакДонаха» объясняет соседство двух, на первый взгляд, ничем не связанных пьес тем, какое влияние на героев текстов оказывает голливудский кинематограф. Жестокость и агрессию, пронизывающую пьесу о «бешенном» Падрайке, Лонерган соотносит с тем, что жизнь людей на Инишморе 90-х годов была пропитана поп-культурой и лучшими образцами американских блокбастеров. Подобная точка зрения интересна и требует более подробного изучения в дальнейшем, так как абсолютно все пьесы МакДонаха содержат большое количество аллюзий на голливудские блокбастеры, триллеры, фильмы ужасов и сериалы.

Ещё одним сходством между двумя пьесами трилогии об Аранских островах является то, что некоторые действующие лица имеют одинаковые фамилии. Например, фамилию Осборн носят тётушки Кейт и Эйлин в «Калеке с острова с Инишмаан», а также Донни и Падрайк в «Лейтенанте с

Инишмора». Билли, Мейрид и Дейви – герои этих же пьес – записаны под фамилией Клейвен. Действия обеих пьес происходит на соседних островах с разницей в шестьдесят лет, поэтому довольно трудно найти в этих повторах какой-либо смысл, заложенный автором. Однако при более пристальном изучении текстов довольно чётко прослеживается разница между калекой Билли Клейвеном и бунтаркой Мейрид Клейвен. Билли сбегает из дома родных тётушек в Голливуд в поисках лучшей жизни и в надежде на самореализацию. Столкнувшись с реалиями американской культуры и образа жизни, он возвращается на Инишмаан. Подобно Билли, идеализировавшему жизнь вне острова, Мейрид свято верит в «культуру ирландского республиканизма на севере страны» [112, с. 84]. Встреча с действительностью не пугает и не разочаровывает её, а наоборот подстёгивает к новым начинаниям. Одно из которых – провозглашение себя командиром собственной террористической армии.

Конфликт между Ирландией и Британией, деятельность Ирландской республиканской армии (*Irish Republican Army*), Ирландской армии национального освобождения (*Irish National Liberation Army*) и других террористических группировок представлены в пьесе в качестве основы для реализации актов насилия, повлекших за собой плачевные события в жизни главных действующих лиц. По степени концентрации насилия, агрессии и жестокости, «Лейтенант с острова Инишмор» остаётся лидером среди всех произведений автора.

Главный герой пьесы – лейтенант Ирландской независимой освободительной армии Падрайк Осборн самым жестоким образом сводит счёты с торговцами наркотиками. Одному из них, Джеймсу Хенли, он срезает два ногтя на ноге за то, что тот продавал ирландским школьникам наркотики. При этом, по его же словам, реализация подобных препаратов среди протестантов не вызвала бы у него каких-либо нареканий. Сильный и воинствующий Падрайк во время пытки Джеймса сравнивает его с

«маленькой глупой девчонкой» [5, с. 7]. Но, узнав о плохом самочувствии своего любимого кота – Малыша Томаса, сам начинает давать слабину.

Главным объектом насилия в пьесе становится Дейви – семнадцатилетний парень, которого по внешнему виду то и дело причисляют к лицам нетрадиционной ориентации. Он носит длинные волосы, похожие на «девчачью гриву», и за это часто получает различные клички и прозвища, например: «an outright gayboy» [17, с. 18]. Когда Дейви находит на дороге труп кота и решает отнести его хозяину, то невольно сам становится жертвой и главным подозреваемым в данном преступлении. В каждом из своих действий, сколь правильными бы они не были, он видит постоянную опасность: «Я, между прочим, точно так же, как ты, переживаю за всех котов на белом свете, но это совсем не значит, что я теперь буду ходить по деревне и рассказывать каждому встречному о своих подвигах. А если бы я даже этим занялся, то вы бы меня сами назвали сраным пидарасом, а мне и так немало достается за то, что я ношу такую прическу, какую я люблю» [5, с. 12-13]. До самого финала пьесы Дейви приходится терпеть не только словесные оскорбления, но и физическую расправу.

Кроме того, при помощи образа Дейви и его сестры Мейрид, МакДонах умело говорит о проблеме смены гендерных ролей в современном обществе. Женственность молодого человека демонстрируется на протяжении всего произведения. С раннего подросткового возраста он отращивает длинные волосы и ездит на розовом велосипеде своей матери, которую любит «больше всех на свете». Мейрид, наоборот, довольно часто принимают за парня. Шутки на тему половой принадлежности героев и вероятности их нетрадиционной сексуальной ориентации то и дело звучат в пьесе. Так, например, во время очередной встречи Падрайка и тайно влюблённой в него Мейрид она пытается вывести хоть что-то о предпочтениях лейтенанта. Получив отрицательный ответ на вопрос о девушках с Инишмора, она спрашивает, не любит ли он мальчиков. Он тут же пресекает подобные вопросы: «Нет, я не предпочитаю мальчиков! Среди тех, кто сражается за

свободу Ирландии, пидорасов нет! Запомни, дура! Это условие для поступления в группировку» [Там же, с. 21].

В «Лейтенанте с острова Инишмор» главный конфликт связан со смертью кота Падрайка. Вопрос насилия над животными, которое во всех текстах МакДонаха приобретает символический характер, будет рассмотрен подробнее в следующем разделе исследования.

Действие следующих пьес МакДонаха «Человек-подушка», «Безрукий из Спокэна» и «Палачи» происходит далеко от Ирландии. Так, со слов детектива Тупольски из «Человека-подушки» перед нами «тоталитарное диктаторское государство» [9]. Место действия «Безрукого из Спокэна» – провинциальный американский городок, а «Палачей» – Олдем, крупный город в графстве Большой Манчестер, Англия. Локации всех трёх пьес поначалу создают ощущение замкнутости пространства. В «Человеке-подушке» герои не покидают пределы камеры и комнаты допроса. В «Безруком из Спокэна» основные события произведения разворачиваются в семнадцатом номере отеля «Тарлингтог». В «Палачах» перед нами типичный английский паб. Но всё же, при более пристальном изучении текстов пьес МакДонаха, очевидно, что в своём позднем творчестве автор переходит от конкретно-бытового художественного пространства к пространству условному, открытому, глобальному.

Акты физического и психического насилия, реализуемые представителями власти, следователями Тупольски и Ариэлем, по отношению к главному герою произведения, писателю Катуриану, легли в основу пьесы «Человек-подушка». Тема взаимоотношений творца и власти, ответственности художника перед своими читателями и зрителями становится главной в пьесе и звучит в наше время крайне актуально и животрепещуще. Катуриану предъявляют обвинения в том, что кто-то стал воплощать в жизнь сюжеты его страшных рассказов об издевательствах и насилии над детьми. Позже становится понятным, что главным исполнителем

рассказов Катуриана был его старший брат Михал, страдающий неизлечимой душевной болезнью.

Катуриан и Михал в детском возрасте стали жертвами игры, придуманной их родителями – Ма и Па. Долгое время взрослые издевались над своим старшим сыном, тем самым пытаясь развить дар и талант писательства у младшего. Об этом можно узнать из рассказа «Писатель и брат писателя». В течение последующих лет Катуриан заботился о Михале. На допросе в участке писатель терпел пытки и издевательства со стороны полицейских, пытаясь защитить своего брата. Оставшись в камере наедине с собственным братом, Катуриан принимает решение убить Михала, тем самым желая исправить собственные ошибки. Он свято верит, что вся ответственность за поступки Михала лежит исключительно на его совести.

18 сентября 2015 года, спустя пять лет после выхода пьесы «Безрукий из Спокэна», на сцене лондонского театра Royal Court Theatre состоялась мировая премьера спектакля «Палачи» по новому произведению Мартина МакДонаха, опубликованного за день до этого издательством Faber & Faber. В тексте «Палачей» можно найти большое количество сцен, по способу построения повторяющих картины из предыдущих работ драматурга. Если бы в авторской ремарке, предваряющей начало первой сцены, не было указано, что события происходят в первой половине 60-х годов в Англии, то можно было бы выдвинуть предположение о том, что эта пьеса – продолжение «Линейнской трилогии» или «Драм Аранских островов».

Главные события в пьесе разворачиваются в 1965 году в Великобритании, в день выхода указа об отмене смертной казни через повешение. Один из второстепенных героев произведения Альберт Пьеррпойнт (*Albert Pierrepont*) – английский палач, казнивший по официальным данным более 435 человек, а по неофициальным – более 600. Его называют наиболее эффективным палачом в британской истории. После выхода на пенсию, Пьеррпойнт стал работать трактирщиком в пабе Ланкашира.

По мнению героев пьесы, «главным палачом» всё же является Гарри Уэйд. Один день из жизни Гарри и его помощника Сида Армфилда показаны в первой сцене пьесы. Диалог в тюремной камере между палачами и заключённым Джеймсом Хеннесси, который до последнего так и не согласился признать свою вину в убийстве проститутки, напоминает нам финал пьесы «Человек-подушка». Полицейские Тупольски и Ариэль, отчётливо сознавая невиновность подозреваемого в насильственных действиях в отношении детей, писателя Катуриана, всё равно приводят смертный приговор в действие: «Мы раскрыли сложнейшее дело, как бы ты к нему не относился? Правда ведь?» [9, с. 51]. Отчёт о раскрытии дел в кратчайшие сроки и наказание подозреваемых, вина которых не доказана, является для всякого рода карателей и так называемых «представителей закона» в текстах МакДонаха делом чести. Игра в хорошего-плохого полицейского/палача всегда заканчивается действиями, которые не вяжутся с нормами общепринятой морали и поведения. Следователь Тупольски зло и цинично спешит привести необоснованный смертный приговор в действие. В этот момент он обеспокоен исключительно своим внешним видом.

Двое палачей, которые соревнуются друг с другом за звание «лучшего», тоже придают большое значение своему внешнему виду. Гарри приходит исполнять приказы в костюме, с повязанным галстуком-бабочкой, а отличительная особенность Пьерпойнта – волосы, пахнущие бриллиантином. В финале пьесы именно запах волос Пьерпойнта, которые, по словам Гарри, «воняют <...> Пахнут. И всегда пахли. Это запах смерти» [6, с. 70] становится главным контраргументом, способным вывести первого палача Англии из равновесия. МакДонах в свойственной ему творческой манере создаёт ситуацию, наполненную одновременно комическим и трагическим. В тот момент, когда Пьерпойнт ходит по пабу, спрашивая, чем же пахнут его волосы, стул, на котором стоит за занавеской Муни с петлёй на шее и кляпом во рту, опрокидывается. Все понимают, что в данный момент Муни умирает, но с невозмутимым видом обнюхивают волосы Пьерпойнта, единогласно

заявляя, что они пахнут бриллиантином. Косвенным образом Альберт Пьерпойнт подтверждает свой титул лучшего и самого известного палача страны. Его внезапное появление в пабе совпало с моментом, когда Сид и Гарри только-только подвесили Муни за балку, запихнув кляп в рот. И если даже они хотели лишь припугнуть парня, «любящего устраивать встряски. Чтоб ушами народ не хлопал» [Там же, с. 29], Альберт довёл начатое дело до конца.

Стоит отметить, что «Палачи» – первая пьеса МакДонаха, действие которой происходит в Англии. В «Палачах» встречаются характерные для всех пьес МакДонаха шутки на тему национальной и расовой принадлежности. Своё отношение к американцам, французам и немцам Гарри выражает во время беседы с журналистом, когда размышляет о способах проведения смертной казни. Не трудно догадаться, что лучший из них – английский, то есть казнь через повешение: «Есть какие-то люди на свете, которые плохие, и если суд скажет, что они должны умереть, они должны умереть, но если они должны умереть, они должны умереть самым быстрым, самым достойным и наименее болезненным способом из всех, что возможно. По моему разумению, и по разумению большинства нормальных людей, это виселица [Там же, с. 22]. Электрический стул, по его мнению, «мутотень америкосская», которая «шкворчит, как чёртов бифштекс» [Там же] в случаях, если что-то идёт не так. Возможно, снисхождение со стороны Гарри заслужила бы гильотина, если бы её придумали не французы, и после неё не оставалось слишком много грязи.

Больше всего оскорблений и проклятий на почве национальной принадлежности герои пьесы отводят немцам. Судя по беседе Гарри с корреспондентом Клеггом, немцев он не любил никогда – ни до войны, ни тем более во время. Причину своей нелюбви к немцам он видел в их злодеяниях, концлагерях и неприятном акценте. Хотя от возможности посмотреть хоть немного Германию он бы не отказался. Гарри признаётся, что был бы не прочь вешать немцев точно так же, как это делал Альберт

Пьерпойнт, но он «целиком заграбастал всё под себя» и сам «вешал этих скотов по пятнадцать-двадцать за день» [Там же, с. 22].

Герои пьес МакДонаха часто упоминают имена персонажей различных телешоу и фильмов, музыкантов, известных исторических и политических деятелей. В большинстве случаев они не несут определённой смысловой нагрузки, а служат лишь для того, чтобы заполнить паузы в диалогах действующих лиц. В «Палачах» фигурируют имена двух философов: Сёрена Кьеркегора (*Søren Kierkegaard*) и Фридриха Ницше (*Friedrich Nietzsche*). Главный антагонист произведения – молодой незнакомец Муни, появившийся в один из дней в пабе у Гарри Уэйда. По сравнению с постоянными посетителями паба, которые все как один только и делают, что тянут пиво и сплетничают, Муни ведёт себя в меру сдержанно и осмотрительно. Он отводит себе миссию вершить правосудие над тем, кто некогда сам направо и налево рубил головы. Муни ставит себя в один ряд с Ницше лишь потому, что он тоже сам себе хозяин и делает только то, что захочет. Любую критику в свой адрес незнакомец не воспринимает, а на оскорбления отвечает лишь тем, что «всё зависит от того, кто судит». Единственный авторитет для него – Сёрен Кьеркегор: «Если бы судить взялся Сёрен Кьеркегор, тогда да, по сравнению с Сёреном я и есть, наверное, отребье. Если бы Сёрен был настроен особенно критично в этот день. Или по-нормальному критично, я не знаю, что он был за человек» [6, с. 61-62]. Позже становится понятным, что подобное обращение к личности великого датского философа и писателя обусловлено отнюдь не глубокими знаниями творчества Кьеркегора. Муни привлекло всего лишь «его смешное имя» [Там же, с. 62]. На месте Кьеркегора с таким же успехом мог оказаться любой другой философ. Читатели, знакомые с предыдущими произведениями и биографией Мартина МакДонаха, не будут удивлены подобным ходом мысли Муни. Дело в том, что большинство героев пьес МакДонаха – люди, воспитанные на продуктах массовой культуры: рекламе, выпусках новостей, телевизионных сериалах,

местной прессе, но отнюдь не на произведениях высокой литературы, искусства или философии.

Подводя итоги вышесказанному, необходимо отметить, что в новой пьесе «Палачи» Мартин МакДонах остаётся верен своему творческому методу, отличительной чертой которого является умение создавать тексты, в которых комизм и трагизм ситуаций сплетены воедино. Герои пьесы всё так же рассуждают о жизни, опираясь на новости из телевидения и прессы, смеются над людьми других национальностей и с невозмутимым спокойствием лишают других жизни.

Между пьесами и киносценариями М. МакДонаха существует ряд сходств и различий. Некоторые герои пьес носят схожие имена и фамилии с героями киносценариев. Повторяется способ развития сюжета, отдельные мизансцены.

Одного из персонажей «Полной обоймы» зовут Пато. Его жену, которая едет с ним в поезде и впоследствии погибает, полицейский называет миссис Дули. Как известно, Пато Дули – герой первой пьесы МакДонаха «Королева красоты из Линейна». В конце пьесы он должен был отправиться в Бостон и жениться там на некой Долорес Хооли. Если герой пьесы и киносценария один и тот же персонаж, то можно предположить, что, уехав из Линейна, он всё-таки женился и теперь по прошествии определённого времени вместе с супругой переживает смерть собственного ребёнка. В «Полной обойме» показано и то, как Пато лишается жены, которая, не пережив личной трагедии, выбрасывается из поезда.

«Залечь на дно Брюгге» то и дело отсылает нас к двум пьесам МакДонаха: «Калека с острова Инишмаан» и «Человек-подушка». История, описанная в киносценарии, также как и в «Калеке с острова Инишмаан», разворачивается на фоне процесса киносъёмок. Одного из героев зовут Рэй, второго – Кен. Они оба являются наёмными убийцами. На протяжении всего фильма поднимается вопрос религии и веры в современном мире. В Линеинской трилогии МакДонаха над священником отцом Уелшем почти

всегда потешаются, не воспринимая его всерьёз, что впоследствии доводит его до самоубийства. В «Калеке с острова Инишмаан» то и дело сетуют на сексуальные домогательства со стороны служителя церкви. В киносценарии М. МакДонах решил пойти ещё дальше. Первый «заказ», который выполняет Рэй, происходит во время исповеди. Он хладнокровно и цинично убивает во время исповеди католического священника, отца МакХенри:

Рэй: Убийство, Святой Отец.

МакХенри: Убийство? Зачем же ты совершил убийство, Рэймонд?

Рэй: Из-за денег.

МакХенри: Из-за денег? Ты убил человека из-за денег?

Рэй: Да, Святой Отец. Не потому, что я был злой или еще что-нибудь. Из-за денег.

МакХенри: И кого же ты убил из-за денег, Рэймонд?

Рэй прочищает горло.

Рэй: Тебя, Святой Отец.

МакХенри: Кого?

Рэй: Я сказал: «Тебя, Святой Отец»! Ты чего – глухой?

МакХенри отскакивает от окошка, услышав звук взведенного курка.

Привет от Хэрри Уотерса.

Рэй стреляет в упор. МакХенри выбегает из кабинки, держась за живот. Рэй вновь стреляет в него [8, с. 20-21].

Читателей, уже знакомых с творчеством М. МакДонаха, подобное убийство удивить не должно. Да и судя по предыдущим сценам, обозначившим род деятельности героев, подобное развитие сюжета неизбежно. Но, оказывается, что пуля Рэя убила не только священника, но и мальчика. Именно его киллер видит полулежащего на коленях, застывшего в молитвенной позе. Он тоже пришёл искупить свои грехи, перечисленные им на кусочке бумаги: «1. плохое настроение. 2. отстаю по математике. 3. грущу» [Там же, с. 21]. До конца фильма Рэй будет пытаться искупить свою вину и

произнесёт свою последнюю фразу за кадром: «Я очень-очень надеялся, что я выживу» [Там же, с. 87].

Выводы по второй главе

Проблема художественной экспликации темы насилия в произведениях Мартина МакДонаха остаётся неизученной и почти не поднималась в работах отечественных и зарубежных исследователей. Упоминание проявлений жестокости, агрессии и насилия в пьесах автора рассматривается лишь сквозь призму теории гендера, соответственно, выводы, к которым приходят исследователи, носят внелитературный характер и лишены серьёзной проработки вопроса.

Рассмотрев тематику и проблематику произведений М. МакДонаха, ознакомившись более подробно с героями текстов, приходим к мысли, что его творчество по праву можно отнести к направлению «In-Yer-Face theatre». Наряду с другими представителями данного направления, МакДонах также поднимает ранее «табуированные» темы (вопрос сексуальной идентичности, тему преступлений служителей церкви, тему расовой дискриминации). Наравне с этим в произведениях автора прослеживается серьёзная связь с литературным и социально-историческим наследием Ирландии.

Использование шоковых тактик, критика злободневных явлений современности, выявление дефектов общества – то, что ставит МакДонаха в русло общих идейно-художественных исканий драматургов-представителей «In-Yer-Face theatre».

Насилие – сквозная тема во всех литературных произведениях автора. Многие проблемы возникают из-за насилия или решаются исключительно при помощи насилия. По нашему мнению, автор демонстрирует тот факт, что любое Зло проявляет себя через насилие.

Насилие – глобальная проблема для творчества писателя, охватывающая все уровни текста: тематический, сюжетный, а также вербальный и символический (о чём пойдёт речь далее).

Сцены насилия в сюжетной линии произведений выполняют важную роль. Они позволяют вызвать необходимую реакцию у читателей и зрителей: заставить смеяться или, наоборот, ввести в шоковое состояние.

В отличие от своих коллег по цеху, С. Кейн и М. Равенхилла, МакДонах более деликатен в изображении сцен, связанных с интимной сферой человеческой жизни. Ни в одной пьесе нет сцен с описанием половых актов и сопутствующих им насильственных действий. Представители сексуальных меньшинств в историях, созданных МакДонахом, отсутствуют; о геях и лесбиянках лишь иногда шутят или их сленговые прозвища используют в качестве словесного оскорбления оппонентов.

По контрасту с пьесами Сары Кейн и Марка Равенхилла, в художественном мире Мартина МакДонаха отчётливо прослеживается нравственная антитеза насилию. Автор всегда оставляет героям своих произведений шанс на спасение. Любой акт насилия не проходит бесследно, а заставляет вместе с персонажами пьес задуматься о том, всё ли в этом мире решается при помощи силы, и действительно ли кулаки, пилы и ружья, которыми столь виртуозно орудуют «чудаки» МакДонаха, способны привести к созиданию, а не разрушению.

В следующем разделе будет рассмотрен вопрос перформативной направленности текстов МакДонаха, позволяющий постановщикам интерпретировать их в зависимости от общепринятых норм культуры страны и подготовленности зрителя.

Глава 3. НАСИЛИЕ В МИРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. МАКДОНАХА: ВЕРБАЛИЗАЦИЯ, СИМВОЛИЗАЦИЯ И ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ

3.1 Язык насилия в пьесах М. МакДонаха

Произведения отечественных и зарубежных представителей сегодняшней «новой драмы» рассматривают общепринятые категории Добра и Зла, Любви и Красоты, Жизни и Смерти в большинстве сквозь призму насилия. Так, например, искусство для них – это террор. «Разрушать – значит строить. Чувствуешь, что получилось нечто – разрушай!» [70, с. 288]. Коммуникация, основанная на насилии, уже не представляет собой нечто невероятное, выступая сегодня одной из важнейших форм индивидуальной и коллективной самоидентификации. В большинстве современных пьес преобладает состояние «культурной катастрофы» [116]. Катастрофа, переживаемая героями, представлена распадом устойчивых форм социокультурных коммуникаций. Любые размышления человечества о свободе личности и силе искусства завершаются крушением идеалов.

Вопрос взаимодействия насилия и литературы довольно редко становился предметом изучения, как в литературоведении, так и в психологии. Наиболее интересными нам представляются исследования Ю.В. Щербиной «Русский язык: речевая агрессия и пути её преодоления» [173], Д.В. Жмурова «Насилие (агрессия) и литература» [73], А.М. Возлядовской «Насилие и ненасилие» [51].

В работе Ю.В. Щербиной приводится развёрнутое описание основных видов и форм проявления речевой агрессии, поднимается вопрос причин её возникновения, а также рассматриваются методы её исследования. При этом большая часть работы автора посвящена изучению агрессии в реальных условиях профессионально-педагогического общения и поиску вариантов её предотвращения в конкретных речевых ситуациях.

Статья А.М. Возлядовской рассматривает тенденции в понимании насилия в обществе, культуре и литературе со времён древнего мира и до начала XXI века. Автор приходит к выводу, что сцены насилия и жестокости в современной литературе оправданы, необходимы и подкреплены идейно, так как это один из немногих способов произвести впечатление на читателей. Обилие сцен насилия автор объясняет тем, что современные авторы стремятся повысить рейтинги своих произведений или снять с читателей «розовые очки», показав подлинное положение дел, происходящих в обществе.

Для нашего исследования большой интерес представляет книга Д. Жмурова. Автор считает, что вопрос взаимодействия насилия и литературы малоизучен, хотя не менее важен, чем, к примеру, проблемы сексуальной агрессии, насилия по телевидению и в газетах, насилия над детьми и т.д. Его труд посвящён важной и малоизученной теме – исследованию природы агрессии в её взаимосвязи с творчеством человека, выражающимся в литературной форме. Он считает, что существует три основные формы взаимодействия насилия и литературы [73]:

- 1) дотекстуальная агрессия, которая служит поводом или материалом для дальнейшего создания литературного текста;
- 2) текстуальная агрессия, когда автор воплощает в своём творчестве негативное душевное состояние или умышленно желает нанести коммуникативный урон читателю;
- 3) посттекстуальная агрессия – акт насилия, совершённый под влиянием существующего литературного источника.

Опираясь на данную классификацию, можно сказать, что для всех произведений МакДонаха в качестве формы взаимодействия насилия и литературы характерна форма текстуальной агрессии.

Д.В. Жмуров выделяет три вида структуры текстуальной агрессии. Первый вид характерен в тех случаях, когда агрессия «содержится в тексте, который используется в коммуникативном акте и одновременно вмещает в

себя негативную информацию» [Там же]. Сюда относятся различного рода стишки и дразнилки. В другом случае «текстуальная агрессия присутствует в литературе, содержащей в себе только негативную информацию, и, собственно, актом агрессии не является» [Там же]. Ещё один вид связан с физическим актом насилия, когда произносимому тексту сопутствует нанесение физического вреда. На первый взгляд может показаться, что именно этот вид структуры текстуальной агрессии присущ текстам пьес МакДонаха. Однако в пьесах автора произносимому тексту чаще сопутствует не нанесение вреда, а перформативность, призванная болезненно ранить читателей и зрителей. Подобный тип агрессии, переходящей в эстетическое качество, в классификации отсутствует, но крайне важен для анализа пьес МакДонаха и других представителей современной «новой драмы».

По мнению М. Липовецкого и Б. Боймерс, насилие в «новой драме» несёт в себе ряд эстетических функций [108, с. 29]. Выступая индикатором культурного хаоса, оно пытается показать распад социальных идеалов. Также оно фигурирует как функция новых социальных практик, связанных с властью, собственностью, капиталами. Кроме того, насилие подаётся как нечто священное, как ритуальная трансгрессия. Стоит отметить, что под термином «ритуальная трансгрессия» или «ритуальное насилие» понимают совокупность актов физического, сексуального и морального насилия, совершаемых регулярно. Данный вид насилия связан с символами и групповыми действиями, имеющими религиозную, магическую, общинную и социальную окраску. На примере произведений МакДонаха становится очевидным, что большинству персонажей свойственно выступать как объектами ритуальной трансгрессии, так и её исполнителями.

Под коммуникативным насилием понимают «повседневную коммуникацию, основанную на языках насилия и не освящённую какой-либо идеологической риторикой (политической, религиозной или культурной). Становление соответствующих языков насилия является одной из центральных характеристик коллективных организмов: именно ими

определяется, во-первых, внутриколлективное взаимодействие между членами данного сообщества и, во-вторых, «коммуникация с другими коллективными образованиями» [Там же, с. 41]. В эссе Зигмунда Баумана [177, с. 149] насилие в современной культуре и медиа – это «постоянный карнавал» жестокости, который длится непрерывно и не приводит к необходимому эффекту. Зрители начинают уставать от насилия, а это ведёт к ещё большей жесткости и новым «изобретениям», чтобы привлечь хоть какое-то внимание.

Насилие в текстах «новой драмы» презентуется как одна из социальных норм, которая выступает антитезой культуре масс и гламуризации общества. Самая заметная черта современной «новой драмы» – избыток насилия. Читатель, знакомясь с пьесой, сразу же попадает в пространство насилия во всех формах – от вербальных оскорблений до изображения действий, таких как расчленение трупов, пытки, изнасилования, нанесение увечий, применение физической силы и т.д.

Сюжет современных пьес строится на дурных страстях и пороках; дурные деяния и поступки топят и душат всё, отличное от себя. В этом жутком мире говорят матом, говорят цинично и тупо, с мерзким однообразием, но очень уверенно; основной вид сообщения – угроза убить, изнасиловать, изуродовать. Повороты сюжета чаще всего связаны с жестоким унижением героя – обычно это изнасилование или причинение физической боли. Насилие чаще всего сплетено с извращённой сексуальностью персонажей, являющейся неотъемлемой частью сегодняшнего бытия. Такое мировосприятие, в котором насилие – неотъемлемая часть жизни, наиболее чётко представлено в драматургии Мартина МакДонаха, Василия Сигарева, Энтони Нейлсона, Марка Равенхилла, Сары Кейн, Вячеслава и Михаила Дурненковых, Юрия Клавдиева. Насилие в их пьесах связано с перформативностью языка «новой драмы».

Язык насилия в «новой драме» связан с представлением о бессмысленности любых поступков и действий. Персонажи большинства

пьес МакДонаха и других авторов современной «новой драмы» существуют среди совершенно разных общественных практик. Когда в жизни общества видно только веселое зрелище, личное участие в решении последующих проблем исключается. Насилие в большинстве произведений представителей современной «новой драмы», его максимальная концентрация, производит скорее комический эффект.

При этом в пьесах МакДонаха насилие, доведённое до абсурда, – не безнравственное действие, а всего лишь знак массовой культуры. Все герои МакДонаха не просто неуравновешенные люди, а ещё и маньяки, самоубийцы, жертвы разного рода насилия. Пьесы изобилуют насилием – это мир, «где дочь пытается маму раскаленным маслом, где юнец с вожделием смотрит на «добротную тяжелую» кочергу, которой так здорово можно уложить полдюжины полицейских, а его дружок жарит хомячка... где почти все лгуны, мерзавцы, дебилы, а при случае и убийцы. И плывет их корабль... потому что это, по сути, и есть их нормальная жизнь» [119, с. 42]. Убийства и жестокость стали обычным делом, и не потому, что люди более жестоки сами по себе – скорее они почти не ценят жизнь, свою и чужую. Потому что эта жизнь, как она описана, действительно не имеет ни малейшей ценности. То самое заряженное ружьё, которое должно выстрелить в последнем действии, – это серпы, кирки и кочерги, за которые то и дело спешат взяться герои по любому поводу и даже иногда без него. Персонажи, убивающие друг друга, вызывают у читателя смех вместо положенного страха или сострадания.

Под «языком насилия» понимают вербальное выражение, означающее различные насильственные действия. Социальная революция 1960-х годов, денационализация и слияние культур, ослабление роли церкви, рост популярности американских фильмов, приход поколения постмодерна – лишь некоторые факторы, повлиявшие на наличие чрезмерного насилия и использование грубого и вульгарного языка в пьесах автора.

Произведения большинства отечественных и зарубежных драматургов-представителей течения «новая драма» отличаются особой

натуралистичностью и жестокостью изображаемого. Герои их текстов – наши современники, представители среднего класса, а также люди со «дна общества». В стремлении наиболее точно передать атмосферу той или иной прослойки общества, драматурги уделяют особое внимание каждой детали, обращая, в частности, внимание и на речевую составляющую своих персонажей.

Лексика в данном случае является одним из способов выражения агрессии, оформления её в словесную форму, которая будет понятна и говорящему, и воспринимающему.

В нескольких интервью М. МакДонаха можно встретить отдельные уточнения, связанные с языком его пьес. Ирландский английский был в обиходе его соседей и ближайших родственников – отца и дяди. Вот как он сам комментирует этот аспект своего творчества: «Гэльский язык был первым языком моего отца. В нём есть много слов, которые не имеют английского эквивалента. Существует несовпадение и в синтаксисе, которое заключается в обратном порядке слов в предложении. Вариант ирландского языка в моих текстах отличается от языка, на котором говорят люди в своей повседневной жизни» [194] (*Перевод мой – Д.К.*). Автор подчёркивает, что на языке его пьес сейчас не говорят. Из некогда употребляемых слов он использует те, значение которых нельзя найти в литературном английском, например: «gasurs» (мальчик), «lube» (мерзавец), «shenanigans» (несдержанное поведение), «smutterings» (ворчать), «skitter» (дерьмо). Синтаксис строится по принципу «back-to-front», т.е. «задом наперёд». Например: «Although lumpy it was, Maureen» [15, с. 1] или «And the hot water too I do be scared of» [Там же, с. 2].

В исследовании Л. Тодд «Изумрудный английский» (*Todd «Green English»*) [222] была предпринята попытка выделить основные особенности ирландского варианта английского языка. Речь идёт о следующем:

- употребление слова «after» с отглагольными существительными;
- использование союза «and» для описания одновременно происходящих событий;

- «ye» и «yous» вместо слова «you» во множественном числе;
- различные варианты использования вспомогательного глагола «to be», не имеющие идентичных грамматических эквивалентов в английском языке;
- указательное местоимение «them» вместо местоимения «those».

Многое из вышеперечисленного можно встретить и в текстах М.МакДонаха. Автор не только имитирует речь ирландцев, пытаясь создать характеры, близкие к жизни. Сюда же стоит добавить ещё несколько языковых особенностей, связанных с текстами автора и присущих ирландскому английскому. В «Линейнской трилогии» встречается использование уменьшительного суффикса «een» для обозначения небольшого количества чего-либо, а также ласкового обращения к кому-либо. В первой сцене «Королевы красоты из Линейна» Морин злится на Мэг, когда та использует уменьшительную форму «biteen», констатируя громкую работу радио. Это же слово встречается в обиходе героев остальных пьес Линейнской и Аранской трилогий. Героиню «Сиротливого Запада» зовут «Girleen», т.е. «маленькая девочка», а в «Черепе из Коннемары» – «ladeen», что означает «маленький мальчик». Своего любимого кота Малыша Томаса Падрайк называет «loveen» – «мой любимый малыш». Другие примеры использования суффикса, встречающиеся в вышеназванных пьесах: «bitcheen» (сучка), «boxeen» (коробочка), «brookeen» (ручeёк), «colleen» (девушка), «danceen» (танец), «feasteen» (небольшой праздник), «listeen» (списочек), «noteen» (замечка), «peneen» (ручечка), «poteen» (самогон), «slapeen» (шлепок), «tadeen» (маленький кусочек), «trippeen» (короткое путешествие). Использование слов с уменьшительным суффиксом в текстах драматурга помогают не только передать спектр эмоционально-оценочных значений, таких как снисхождение, пренебрежение или одобрение, но и в очередной раз ввести читателя в заблуждение. После реплик, содержащих в себе слова с положительной эмоциональной окраской, герои без доли смущения выполняют акты физического и коммуникативного насилия.

Несмотря на то, что вопрос использования МакДонахом ирландского и английского в текстах своих произведений представляет интерес для исследователей, стоит остановиться на изучении лексических средств выражения агрессии в пьесах драматурга.

Слова, служащие для выражения агрессии, делятся на две группы лексов [73]. Одни используются для явного выражения агрессии, т.е. для эксплицитного насилия. Другие, напротив, функционируют с целью неявного выражения агрессии, т.е. насилия имплицитного.

К средствам явного выражения агрессии относятся: инвективная лексика, отрицательные семантические обороты и глаголы с деструктивной семантикой.

Инвективная лексика – слова и выражения, которые противоречат нормам общественной морали. Выделяют несколько разрядов инвективной лексики [73]:

- слова с ярко выраженной негативной окраской, составляющей основной смысл их употребления;
- слова и выражения, обозначающие антиобщественную деятельность;
- слова с ярко выраженной негативной окраской;
- названия профессий, употребляемые в переносном значении;
- зоосемантические метафоры, отсылающие к названиям животных;
- слова, содержащие в своем значении негативную и весьма экспрессивную оценку чьей-либо личности;
- эвфемизмы для слов 1-го разряда, сохраняющие их оценочный (резко негативный) характер;
- глаголы с «осуждающей» семантикой или негативной оценкой;
- окказиональные каламбурные образования, направленные на унижение или оскорбление адресата.

В пьесах МакДонаха можно встретить большое количество зоосемантических метафор: «здоровая как лошадь», «жирные как поросята», «старая безмозглая курица», «обжираться как хрюшка», «рабочая скотина»,

«свинячья задница». Часто можно встретить слова с ярко выраженной негативной окраской: «душегуб», «уродины», «врунишки». Ещё одним средством явного выражения агрессии, характерным для произведений писателя, служат отрицательные семантические обороты: «Сидишь у меня на шее уже двадцать лет», «Меня голыми руками не возьмёшь», «Вечно суёшь свой нос в чужие дела». Реже встречаются слова, содержащие в своем значении негативную оценку личности: «старая дура», «гадость», «сволочь», «старая вонючая сучка», «толстозадая».

В.Ю. Апресян выделяет следующие имплицитные приёмы для выражения агрессии [31]:

- использование псевдоимперативов для выражения угрозы;
- использование вопросов с целью упрёка или унижения адресата;
- использование гиперболы для выражения отрицательной оценки действий адресата;
- использование частиц для выражения неодобрения, недоверия, угрозы, упрёка и пр.

Имплицитное насилие нехарактерно для произведений М. МакДонаха. В отдельных пьесах встречаются лишь несколько примеров использования вопросов с целью упрёка или унижения адресата: «А почему же ты пропал на целые двадцать лет?», «Ты что, опять парафина нанюхалась?», «Да пошла ты со своей рукой», «Шла бы ты в задницу» [4].

Герои пьес МакДонаха говорят на языке, изобилующем матерными словами и сниженной лексикой. Кроме того, в их обиходе большое количество слов, служащих для того, чтобы реализовать одну из главных коммуникативных стратегий автора, – коммуникацию насилия.

О’Тул предполагает, что в пьесах МакДонаха «язык утратил способность фиксировать реальность» [207]. В первой пьесе автора язык настолько дестабилизирован, что возможность реального общения может оказаться на грани провала в любой момент. Персонажи постоянно неправильно понимают смысл слов друг друга или просто не могут отличить правду от

вымысла. Как утверждает Ж. Лантерс, персонажи МакДонаха «говорят, используя короткие, паратактические предложения, и склонны к повторениям, банальным высказываниям и разговорам о том, что и так очевидно» [201]. Например, ответ Пато на описание Морин своего ужасного пребывания в психической больнице, в Диффорд Холл, ограничился лишь безучастной фразой: «Нервный срыв? Ну и что? Это у всех бывает» [4, с. 16].

Одним из самых повторяющихся слов в текстах МакДонаха является жаргонное слово «feck» (чёрт). Оно употребляется преимущественно в Ирландии и является приблизительным эквивалентом английского слова «fuck». При этом в пьесах автора оно ни в коем случае не используется для обозначения каких-либо интимных контактов. Герои называют друг друга «feckers» и «fecks», что-либо негативное и неприятное характеризуют как «fecking» и очень часто говорят друг другу «feckoff». Это слово и его производные в «Королеве красоты из Линейна» больше всего звучат из уст людей среднего и молодого возраста. Морин говорит «feck» 4 раза, а «fecking» 7 раз. В речи Рэя «feck» встречается 10 раз, и почти столько же он употребляет слово «fecking» (11 раз). Данные слова герои используют в сценах наибольшего эмоционального напряжения. В обиходе этих же персонажей встречаются ещё несколько оскорбительных и жаргонных слов, таких как «eej», «skitter», «bitch». При этом будет ошибочным считать, что данные слова служат показателем ущербности героев. Морин в сравнении с другими персонажами пьес МакДонаха предстаёт довольно развитой и образованной женщиной, которую очень часто выводят из себя «лексические ляпы» окружающих.

Ещё с самого начала пьесы Морин насыщает свои реплики всевозможными угрозами в адрес Мэг, а потом переходит от угроз к делу: «Да пошла ты... (раздраженным тоном)», «Ладно, хватит ныть», «Главное, чтоб тебя потом отдубасил как следует. Потом дал по голове, потом отрубил бы ее большущим топором. А лучше бы он с этого и начал...», «Выпьешь всю кружку до дна, а комки будешь сосать, а если не допьешь, остатки вылью на

твою башку. Смотри у меня. Шутки в сторону», «Заткнись и ешь», «Да заткнись ты...», «Заткнись, я сказала!...», «чем скорее ты сдохнешь, тем лучше!», «старая дура», «Бедная старая сучка», «Да пошла ты со своей рукой» [4].

Молодёжь, взращенная на продуктах массовой культуры, абсолютно не чтит и не уважает людей старше себя. Двадцатилетний Рэй Дули запросто за глаза называет Морин, которая старше его вдвое, «сучка», мечтая сказать ей: «Шла бы ты в задницу» [Там же].

Упоминание национальной принадлежности становится ещё одним видом оскорблений друг друга. Морин вспоминает, как в Англии её называли «ирландская рожа» и «свинячья задница», которой следует «валить отсюда в свой свинарник» [Там же]. «Ирландской рожей» называют и Пато Дули, который отправляется на работу в Лондон.

В пьесах МакДонаха одно и то же слово может быть интерпретировано по-разному в рамках одного речевого акта. Например, в одной из сцен допроса в пьесе «Человек-подушка» диалог между следователем Тупольски и писателем Катурианом построен на слове «намёк». Следователь подразумевает под этим словом почти прямое доказательство вины обвиняемого. При этом ни читатель, ни герой пьесы так и не понимает, в чём же на самом деле его вина:

«Тупольски: Нет, здесь нет ничего предосудительного. Здесь нет ничего, чтобы давало бы повод называть человека, который это написал, больным на всю голову, чокнутым придурком. Отнюдь. Но для меня эта история... она как намек.

Катуриан: Намек?

Тупольски: Да, намек.

Катуриан: А...

Тупольски: Здесь говорится одно, а на самом деле оказывается, что говорится другое.

Катуриан: Ммм...

Тупольски: Это намек. Понимаете?

Катуриан: Да, понимаю. Это намек.

Тупольски: Намек. (Пауза.) Так вы говорите, это ваш лучший рассказ?

Катуриан: Нет. Это один из моих лучших рассказов.

Тупольски: Ах, один из лучших. У вас таких много.

Катуриан: Да. (Пауза.) Мой лучший рассказ – это «Город у реки». Вернее, «История о городе у реки».

Тупольски: Ваш лучший рассказ – «Город у реки»? Подождите, подождите, подождите...

Тупольски быстро находит нужный текст.

Вот... Нашел. Ах, да, понятно. Теперь мне кое-что стало ясно. Лучший ваш рассказ.

Катуриан: А что такое? Тоже намек?» [9, с. 10].

В этом же тексте повторы способствуют не только тому, что действие как бы замирает и зависает, но и создают комический эффект, что в большей мере свойственно всем текстам М. МакДонаха:

«Тупольски: Нам нужно заполнить один бланк. Эта бумага потребуется, если с вами что-то приключится под арестом. (Пауза.) Мне кажется, тут какая-то ошибка в вашем имени. Ваша фамилия – Катуриан?

Катуриан: Да.

Тупольски: Но тут написано, что Катуриан – это ваше имя.

Катуриан: Мое имя – Катуриан.

Тупольски: (пауза) Ваше имя Катуриан?

Катуриан: Да.

Тупольски: И фамилия Катуриан?

Катуриан: Да.

Тупольски: Вас зовут Катуриан Катуриан?

Катуриан: Мои родители были забавными.

Тупольски: Да... А второе имя?

Катуриан: Тоже на «Ка».

Тупольски смотрит на него. Катуриан качает головой и пожимает плечами.

Тупольски: Вас зовут Катуриан Катуриан Катуриан?

Катуриан: Мои родители были забавные люди, я же говорю.

Тупольски: Да уж. Особенно если понимать под словом «забавные» «редкостные идиоты» [Там же, с. 4-5].

Несколько иную форму повторов можно встретить в пьесе «Череп из Коннемара». Диалог между Миком Даудом и Мэриджонни Рафферти построен так, что в каждой ответной реплике содержится слово из предшествующего вопроса. Кроме того, можно отметить использование в речи формы длительного времени глагола (continuous form of the verb):

«Мэри: Мик.

Мик: Мэриджонни.

Мэри: Холодно.

Мик: Полагаю, холодно.

Мэри: Холодно, точно. Погода меняется.

Мик: Меняется?

Мэри: Меняется, Мик. Лето заканчивается.

Мик: Еще не заканчивается или заканчивается?

Мэри: Заканчивается, Мик.

Мик: Какой сейчас месяц?

Мэри: Сентябрь, что ли?

Мик (подумав): Вроде так, а?

Мэри: Лето кончается.

Мик: Вот так лето было.

Мэри: Вот так лето. Никакого лета не было» [10, с. 1-2].

Подобные диалоги, лишённые на первый взгляд какой-либо сюжетной и событийной направленности, типичны для пьес МакДонаха. Их функция – запутать читателя, повести по ложному следу, а затем, в самый неожиданный момент, нанести сокрушительный удар.

В итоге хотелось бы подчеркнуть следующее: автор использует ирландский вариант английского языка с целью придать своим текстам определённую окраску. При этом стоит уточнить, что этот язык создан на основе реального языка и отчасти переработан самим автором.

Встречающиеся в текстах слова с уменьшительным суффиксом «een» и использование повторов помогает создать комический эффект и ввести читателей в заблуждение, выходом из которого становятся очередные акты коммуникативного и физического насилия.

В речи персонажей очень часто встречаются оскорбительные и жаргонные слова и выражения с яркой экспрессивной окраской. В своей повседневной коммуникации персонажи угрожают друг другу. Часть реплик подкрепляются выполняемыми актами насилия, другие же просто звучат, но не подкреплены каким-либо действием.

К средствам явного выражения агрессии на лексическом уровне, используемых автором, можно отнести: обилие слов с ярко выраженной негативной окраской; зоосемантические метафоры; слова, содержащие негативную оценку другого человека; псевдоимперативы для выражения угрозы; использование вопросов с целью унижения или упрёка.

3.2 Образно-символическая интерпретация насилия

Тема насилия в произведениях МакДонаха раскрывается не только при помощи лексики, но и за счёт создаваемых образов, многие из которых символичны. В пьесах и киносценариях автора особое место отводится животным – их страданиям и жестокости людей по отношению к ним. Очень часто о них не просто говорят между делом, а рассматривают как полноценных действующих лиц. Отдельные указания на значимость данных персонажей (в оценке преимущественно зарубежного литературоведения и критики) можно встретить в статьях П. Бурка (*P. Burke*) [175] и П. Лонергана [112]. Однако вышеназванные работы лишь отсылают нас к наиболее

известным примерам из литературы и кинематографа, в которых встречаются сцены насилия и жестокого обращения с животными. При этом подробного исследования образов животных в поэтике текстов МакДонаха предпринято не было. Поэтому целесообразно остановиться на исследовании данного вопроса и путей его художественной реализации в произведениях Мартина МакДонаха.

В одной из частей трилогии об Аранских островах животное без преувеличений становится центральным образом произведения. «Лейтенант с острова Инишмор» – пьеса о бесчеловечности людских поступков, прикрывающихся показной любовью к животным. В этой пьесе очень точно видна подмена, часто встречающаяся в современной жизни: проявляя искренние и заботливые чувства к животным, человек жестоко убивает себе подобных.

Главный герой – Падрайк Озборн, самопровозглашённый лейтенант Ирландской освободительной армии, борец за свободу, владелец кота и единственного друга по кличке Малыш Томас, с которым они были вместе пятнадцать лет. По сюжету пьесы он борется с торговцами марихуаной и жаждет человеческой свободы, но при этом готов убить родного отца за то, что тот не уследил за его любимым питомцем. Конфликт пьесы завязан на жизни и смерти котов, именно эти животные становятся объектом внимания всех остальных персонажей. Несмотря на всю иронию со стороны драматурга, именно предполагаемая смерть Малыша Томаса становится центральным событием пьесы, повлекшим за собой множество жертв. А именно: лейтенант Падрайк убивает троих террористов, которые будто бы организовали убийство Малыша Томаса, ошибочно приняв его за другого кота. По сути, образ кота полностью связан с завязкой, кульминацией и развязкой пьесы. Большое количество человеческих трупов, которыми заканчивается пьеса, – следствие дурного обращения с кошками и нетерпимости к такому поведению со стороны хозяев убитых животных.

В пьесе фигурирует ещё одно животное – кот Сэр Роджер, названный в честь Сэра Роджера Кейсмета, культовой фигуры ирландского освободительного движения начала XX века. Сэр Роджер принадлежит шестнадцатилетней Мейрид, славящейся умением выбивать глаза коровам на расстоянии в одну милю. Таким образом, по её словам, она выражает свой политический протест против торговли мясом: «Ты не можешь понять, что для торговцев мясом это серьезный ущерб. Нет никакого смысла гнать слепых коров на рынок, понял? Только себе в убыток. Потому что кто же купит слепую корову?» [5, с. 12]. Своего кота Мейрид наделяет характеристиками, которые, по-видимому, приписывает и своей персоне: «У каждого кота своя собственная индивидуальность, уже не говоря о разнице цвета глаз и о способе мяуканья. Вот, например, мой Сэр Роджер. Сэр Роджер – личность. Он не похож ни на одного кота – из тех, которых я знаю, по крайней мере...» [Там же]. В оценке других персонажей коту неслучайно приписывают те же качества, которые одновременно подходят и его хозяйке: «Мерзкая, заносчивая тварь. Изодрал два моих комикса – причем нарочно...» [Там же, с. 13]. Любовь Мейрид к животным беспощадна. Именно поэтому она чуть не лишила глаза метким выстрелом из ружья своего брата Дейви, узнав, что тот якобы сбил на велосипеде чужого кота.

Своего же кота Падрайк возводит в объект всеобщего поклонения, нисколько не скрывая свою одержимость культом зоолатрии. Для него кот – не просто любимое домашнее животное, но и полноценный житель Ирландии: «Я даже не мог себе вообразить, что невинному ирландскому коту в родной Ирландии может быть так плохо» [Там же, с. 29]. Исключительно своей любовью и светлым образом лучистых глаз, пронзавших насквозь, Падрайк оправдывал все свои преступления: «Когда я минировал паб или убивал какого-нибудь качка-уродца, они словно бы говорили мне сквозь расстояния: “Это для меня и для Ирландии, Падрайк. Помни это, действуй”» [Там же].

Почти святой Малыш Томас Падрайка, мерзкий и заносчивый Сэр Роджэр Мейрид, лишайный Доминик Джеймса и прочие коты служат также неким проводником, шкалой измерения в оценке случившихся исторических событий в Ирландии и в частности событий, связанных с англо-ирландскими отношениями второй половины XX века: «Раздавить кошку – просто. Для этого даже стволы не нужны. Так, кстати, обычно чертовы британцы делают. Сгоняют несчастных ирландских котов и мутузят их до полусмерти, как в Кровавое Воскресение, только нескольким бедным чертенятам удается убежать» [Там же, с. 18-19]. А в дальнейшем вообще обращаются к самым истокам противостояния Ирландии и английского режима времён правления Оливера Кромвеля, спрашивая себя, разве не будут ирландские коты счастливее, если их не будут беспокоить английские: «Разве ты не знаешь, сколько в свое время убил котов Оливер Кромвель? ...Очень много. И закопал их живьем. И у нас есть свой путь, чтобы не стать ублюдками» [Там же, с. 13].

Кошки, которые издавна считалась хранительницами домашнего очага и уюта, в пьесе становятся источником зла. В частности, Малыш Томас, который, вдоволь нагулявшись, вернулся, чтобы съесть или не съесть свой «Вискас»:

«Дейви: Все потому, что этот сукин сын где-то шлялся два дня! Четыре трупа, дведохлых кошки... мои волосы! Я ничего не пропустил?

Донни: Твоя сестра убита горем.

Дейви: Моя сестра убита горем.

Донни: Израсходован весь гуталин» [Там же, с. 44].

Но, несмотря ни на что, именно Томасу отводят финальную роль некого «голубя мира», который должен стать символом окончания цепочки смертей и несчастий:

«Донни: По-моему, в этом доме было достаточно смертей.

Они с облегчением выдыхают. Сердца колотятся. Кладут пистолеты на стол, гладят и ласкают кота, стараясь восстановить дыхание» [Там же, с. 45].

Через отношения к своему и чужому животному становится очевидной истинная суть того или иного персонажа. Так, например, в диалоге между Дейви и отцом Падрайка Донни видна чрезмерная антипатия последнего к образу женщины, матери. Забрать прямо на глазах мамаш кошку у их малышей – отличный аттракцион и способ дать им отпор. Именно так он всегда и поступал, когда его мать была ещё жива. Объясняя это тем, что она действовала ему на нервы, и еще потому, что у неё был кошмарный волосатый подбородок.

Интересно, что на протяжении всего текста МакДонах поднимает не утратившую даже сегодня своей актуальности проблему. А именно: как человек, ставший невольным свидетелем преступления, должен поступить – помочь жертве и тем самым автоматически встать в ряд потенциальных подозреваемых, или же закрыть глаза на происходящее, не вникать в суть случившегося и, как это бывает сегодня, пройти мимо. Именно это и случается с Дейви, который решает доставить по месту жительства бездыханный кошачий труп, приняв его за Малыша Томаса. И вместо какой-либо благодарности и участия становится не благодетелем, а потенциальным преступником. По мнению Донни, он должен был поступить с телом исключительно по инструкции: «Во всех инструкциях черным по белому написано: нельзя дотрагиваться до жертвы преступления, пока к ней не подоспела профессиональная помощь. Любой дурак это знает» [Там же, с.2]. Смерть кота и предполагаемая вина Дейви становятся благодатной почвой для всевозможных фантазий по поводу самого хода преступления, а в дальнейшем эти же предположения уже воспринимаются как истина: «Только после того, как ты переехал эту кошатину, ты, наконец, тормознул педали и чисто из любопытства вернулся посмотреть, кого же ты все-таки задавил» [Там же]. И всё же подобные обвинения и страх за собственную жизнь не заставили Дейви усомниться в правильности своего поступка: «Я увидел его лежащим на пустой дороге, тут же подбежал к нему на полусогнутых. Моя вина лишь в том, что я дотронулся до жертвы до того, как к ней подоспела

профессиональная помощь. Но поскольку голова Малыша Томаса лежала, раскинувшись по дороге на целую милю, то я решил, что осторожность тут уже ни к чему» [Там же, с. 27].

Показная любовь к животным проявляется у некоторых персонажей лишь по отношению к отдельным представителям фауны, в то время как к другим они относятся с такой же ненавистью, как и к людям. Так, например, Падрайк, всячески подчёркивающий свою сверхзаботу и любовь к Малышу Томасу, совершенно спокойно может застрелить спящего кота, заподозрив подмену. Иногда ему удаётся одновременно мстить сразу нескольким жертвам – человеку и животному. Он скармливает нос Скэнка Тоби его же коккер-спаниелю, который тут же давится им. Тем самым собака и её хозяин умерли на глазах друг у друга, а Падрайк нанёс обидчикам двойной удар.

В пьесе «Королева красоты из Линейна» в третьей картине в диалоге между Пато и Морин упоминание о собаке служит лишь для того, чтобы заполнить паузу в разговоре. Диалогу предшествует обсуждение печенья «Кимберлиз» и Колмана Коннона из «Сиротливого запада», который как-то съел целую пачку этого печенья и страдал всю неделю от расстройства желудка. В тот же момент следует фраза Морин, не этот ли самый Колман отрезал уши собаке Валена и держит их у себя дома в сумке:

«Морин: А правда, что этот самый Колман отрезал уши собаке Валена и держит их у себя дома в сумке?

Пато: Он мне их как-то раз даже показал.

Морин: Ну и сволочь же он.

Пато: Да, зрелище не из приятных.

Морин: Вообще это дело сволочное, тем более что собака то собственного брата.

Пато: А собачка, наверное, симпатичная была» [4, с. 10].

На первый взгляд может показаться, что всё это походит на беседы о погоде, только с более непривычным содержанием. Морин жалеет чужую собаку и в этом коротком диалоге предстаёт перед читателем весьма

неравнодушной особой по отношению к чужим страданиям. При этом к концу пьесы, когда она же с лёгкостью убивает собственную мать, облив кипящим маслом и ударив кочергой, становится понятным, что всё было действительно шаблонной беседой, лишённой смысла.

В пьесе «Сиротливый запад» в авторской ремарке, описывающей пространство старого фермерского дома, упоминается фотография чёрного пса в рамке. Позже мы догадываемся, что это тот самый пёс, о котором шла речь в диалоге Пато и Морин в пьесе «Королева красоты из Линейна»:

«Вален: Ненавижу этих отвратительных Хенлонов.

Уэлш: А за что?

Вален: За что? А разве не ихний Мартин отхватил уши нашему бедняжке Лэсси? Тот кровью так и истек.

Коулмен: Но доказательств же у тебя нет. Никаких.

<...>

Коулмен: Этот пес только и знал, что лаял.

Вален: Так что ж, за это ему надо уши отрубать? На то и собака, чтобы лаять, будто не знаешь.

Коулмен: Но не так часто. Иногда они молчат. А этот пес по лаю все гребанные мировые рекорды побил.

Уэлш: Вален Коннор, слушай меня. Ненависти в мире и так предостаточно. Давай хоть мертвых псов в покое оставим.

Вален: Если ненависти так много, так что будет, если немного еще добавить? Никто и не заметит» [6, с. 3].

В пьесе «Череп из Коннемары» персонаж по имени Мартин делится опытом по приготовлению хомяков, сравнивая это занятие с разбиванием черепов или избиванием людей: «А я зажарил одного хомяка. Не так уж это и интересно – ты кладешь его в печь живым, а достаешьдохлым. Урод едва пищит... В смысле, он едва пищит. Конечно, было бы веселее, если бы дверь у духовки была стеклянная, но была то обычная. Моя ошибка была в отсутствии плана. Меня спровоцировали. Но это – гораздо веселее. Колотить

черепе веселее, чем вдолбить жену в стену?» [10, с. 40]. Сценой ранее в одном из диалогов между главными действующими лицами пьесы Миком и Томасом речь заходит о том, чему сейчас учат в школе. Один считает, что учат готовить кошек. Другой настаивает на том, что предметом изучения стало приготовление хомяков.

Одним из увлечений Билли, центрального персонажа пьесы «Калека с острова Инишмаан», является наблюдение за коровами. Именно оно помогает молодому человеку убежать от действительности, отдохнуть от двух назойливых тётушек. Подобное отношение к коровам вызывает разную реакцию у окружающих. Так, например, один из персонажей пьесы Бобби предлагает разбавить это увлечение, делясь опытом: «Коровам плевать, что в них ни брось. Я как-то раз кинул в корову кирпичом, а она даже не замычала, ну я и дал ей пинка» [3, с. 4]. Тётушки главного героя, Кейт и Эйлин, считают, что подобными наблюдениями племянник только позорит их.

Кроме того, в этой пьесе животные становятся темой обсуждения для известного собирателя провинциальных новостей Джоннипатинмайка: «Гусь Джека Эллери ущипнул кошку Пэта Бреннана за хвост, и кошке было больно, а Джек Эллери даже не извинился за своего гуся, и теперь Пэтти Бреннан терпеть не может Джека Эллери, а ведь Пэтти с Джеком так дружили. Каково?» [Там же, с. 4]. Данная «новость» и последующее за ней обсуждение подчёркивают в очередной раз всю скудность происходящих на острове событий. В дальнейшем эта пара животных вновь всплывает в местной сенсации, когда Джоннипатинмайк обеспокоен фактом их пропажи и надеется, что их всё же найдут, что с ними случилось что-то ужасное. Ведь тогда скучная жизнь маленького островка в Ирландии сможет обсудить новое событие. Ещё одной новостью номер один становится тот факт, что в графстве Керри есть овца без ушей.

Пожалуй, единственное обращение к образу животного, которое не пострадало, а даже наоборот смогло проявить свою индивидуальность, – маленький зелёный поросёнок из пьесы «Человек-подушка». МакДонах

предлагает свою историю о том, каково это, быть непохожим на других и не утратить свою индивидуальность. Именно этот рассказ – единственный добрый рассказ главного героя, писателя Катуриана К. Катуриана, который показывает, что искусство и творчество несут не только зло.

Действия, разворачивающиеся вокруг животного, типичны не только для пьес, но и для киноработ М. МакДонаха. В его первом короткометражном фильме «Полная обойма» главный герой мистер Доннели не расставался с кроликом на протяжении всей ленты. А его последний фильм «Семь психопатов» – чёрная комедия, в которой история начинается с того, что у главного психопата, гангстера Чарли Костелло, украли пёсика породы ши-цу.

Ещё одним из способов интерпретации насилия на образно-символическом уровне в произведениях автора является еда. Почти во всех произведениях М. МакДонаха можно встретить большое количество названий всевозможных продуктов питания. Речь идёт не только об общеизвестных продуктах и напитках, таких как яблоки, яйца, картофель, виски, вода, но и об общеизвестных мировых брендах: британском растворимом супе Комплан (Complan), американских конфетах Ментос (Mentos) и M&M's, ирландских чипсах Тейтос (Taytos), печенье Кимберлей (Kimberley Biscuits), а также нескольких брендах, придуманных самим МакДонахом, и сопоставленных в русском варианте перевода (*Ю. Курбакова, Н. Просунцова, О. Качковский*) с популярными названиями: Yalla-mallows – Чупа-Чупсы, Frippe-Frapple – Хубба-Бубба.

На первый взгляд может показаться, что автор апеллирует к этим названиям лишь для того, чтобы передать реалии современной жизни и местный колорит. Кроме того, названия продуктов могут выступать маркерами временных рамок того или иного произведения. Однако, важно отметить, что отдельные конфликты в текстах возникают как раз на почве еды. Посредством продуктов питания один человек попадает под власть другого. Отметим, что этот аспект в творчестве МакДонаха не подвергался тщательному анализу.

Часто МакДонах использует исторические реалии из жизни Ирландии в своих пьесах. Действие «Калеки с острова Инишмаан» происходит в 1934 году, следовательно, становится понятным, что самая старая героиня этого произведения – Мамаша (Мисс О’Дугал), за девяносто лет, родилась в период одной из самых печальных страниц в истории ирландцев – Ирландский картофельный голод 1845-1849 годов. Как мы знаем, многие персонажи пьес МакДонаха не упускают возможности лишний раз вспомнить недобрым слово англичан, под гнётом которых их страна находилась долгое время. При этом всё это основывается на исторической памяти всего народа и этих ирландцев в частности. Здесь же автор знакомит нас с ещё живым свидетелем страшных событий середины XIX века.

В руках Джоннипатинмайка, сына мисс О’Дугал, продукты питания и алкогольные напитки становятся оружием против собственной матери. Так, Джонни без зазрения совести постоянно накачивает свою девяностолетнюю Мамашу спиртными напитками:

«Джонни: Если она и выпьет кружку пива время от времени, вреда никакого.

Мамаша: Вреда никакого.

Джонни: Даже на пользу!

Доктор: Главное – не больше кружки, тогда да.

Мамаша: Это главное, ну и стакан-другой виски время от времени.

Джонни: Я же тебе только что сказал не заикаться про виски, дура!

Доктор: А что значит время от времени?

Джонни: Крайне редко.

Мамаша: Крайне редко, ну и иногда за завтраком.

Джонни: "За завтраком", чёрт побери...

Доктор: Джоннипатинмаик, разве тебе не ясно, что нельзя давать девяностолетней женщине виски на завтрак?

Джонни: Да нравится ей это, и она тогда не ноет.

Мамаша: Я не откажусь от глоточка виски, да.

Джонни: Все разболтала.

Мамаша: Хотя предпочитаю самогон.

Доктор: Но не даёт же он вам самогон?

Мамаша: Не даёт.

Джонни: Вот-вот.

Мамаша: Только по праздникам.

Доктор: А что значит по праздникам?

Мамаша: В пятницу, субботу или воскресенье.

Доктор: Когда твоя мать умрёт, Пустозвон, я вырежу её печень, и ты увидишь, какой вред причинила твоя нежная забота.

Джонни: Не дождётесь, чтобы я смотрел на мамашину печенку. Мне и снаружи на неё смотреть тошно, не говоря уже о внутренностях» [Там же, с. 18].

Заботой со стороны Джонни, а также подбираемым им рационом Мамаша явно недовольна, в очередном конфликте не упуская возможности упрекнуть сына за это: «Да ещё в придачу эта мерзкая свекольная паэлья, что ты варишь по вторникам» [Там же, с. 21], «Я морковный омлет все равно терпеть не могу» [Там же, с. 34]. Перепалка заканчивается озвученной мечтой увидеть друг друга в гробу. Мамаша ждёт этого события как праздника. Джонни тоже не отказывается от подобной перспективы, опасаясь лишь за отсутствие гроба большого размера: «...я бы тоже не отказался увидеть тебя в гробу, если только найдется такой большой гроб, чтобы туда твоя жирная задница влезла. Но сначала придётся с тебя половину сала, это уж точно» [Там же, с. 21]. Заметим, что диалог с подобным содержанием есть и в пьесе «Королева красоты из Линейна». В ответ на оскорбления матери её дочь Морин озвучивает свою мечту: «Сплю и вижу, как ты, одетая во всё белое и красивое, лежишь в гробике, а я вся в черном стою возле гроба, а рядом со мной парень» [4, с. 10]. Но семидесятилетняя Мэг обещает

продержаться назло ещё лет тридцать: «На моих похоронах тебе самой будет семьдесят» [Там же].

Отношение к еде, в частности к картофелю, можно увидеть в сцене встречи калеки Билли с тётей Эйлин. Пожурив его за то, что он не писал из Америки, назвав его «великим и ужасным янки», бросающимся умными словами, она всё же сменяет гнев на милость:

«Эйлин: Может, ты еще и картофельных оладьев к чаю хочешь?!

Билли: Я не против.

Эйлин: Ну, знаешь!» [3, с. 37].

Почти все события пьесы «Калека с острова Инишмаан» проходят в магазинчике тётушек калеки Билли, Кейт и Эйлин. Ассортимент этого магазина показан подчёркнуто скудным – «В глубине сцены – прилавков, за ним – полки, заставленные консервными банками, в основном с горошком» [Там же, с. 2]. Еда, а особенно та, которая ещё не помещена в консервные банки и не подана на стол, представляет для жителей Инишмаана особую ценность. Из-за неё может разрушиться даже самая крепкая дружба: «Гусь Джека Эллери ущипнул кошку Пэта Бреннана за хвост, и кошке было больно, а Джек Эллери даже не извинился за своего гуся, и теперь Пэтти Бреннан терпеть не может Джека Эллери, а ведь Пэтти с Джеком так дружили. Каково?» [Там же, с. 4]. Главный сплетник островов, «настоящий разносчик новостей», Джоннипатинмаик, избирает один из морепродуктов основой для сравнения: «Если вы закончили с коровами, то я расскажу, хотя уверен, что жареные креветки и те слушают внимательней» [Там же, с. 5]. Сплетни под видом «важных новостей» Джоннипатинмаик реализует в обмен на продукты. При этом плату за свои новости он устанавливает сам: «За такую новость возьму-ка я плату натурой, а плата сегодня – пяток яиц, так хочется омлета, да» [Там же]. Главные потребители подобных «новостей», Эйлин и Кейт, понимая абсурдность излагаемой информации и зная, что этот сплетник «приходит сюда каждую неделю яйца вымогать», всё равно готовы отдавать продукты из своей лавки, опасаясь потерять последний шанс узнать, что

творится в мире. Жители острова с лёгкостью определяют те моменты, когда Джонни разносит по острову последние новости. Еда в его руках – признак удачно проданной сенсации: «У него буханка хлеба в руке и две бараньи ноги под мышкой» [Там же, с. 38].

Бартли, брату Хэллен, МакДонах отводит роль популяризатора американских конфет. Именно он постоянно наведывается в лавку Кэйт и Эйлин, в надежде, что их ассортимент пополнится заветными сладостями: «Вам бы надо завести Ментос, очень вкусные конфетки. Вам бы надо заказать его. Вам бы найти кого-нибудь в Америке, чтобы Ментос присылали. В пакетиках» [Там же, с. 7]. Для него – это почти дело принципа, чтобы и у него на родине можно было купить товары мировых лидеров. Впоследствии оказывается, что заветный товар начинает появляться в лавке Эйлин и Кейт, но до покупателей так и не доходит. Причина в том, что Эйлин сама «подсаживается» на новые конфетки, съедая их ещё до того, как их увидят покупатели: «Ох, Кейт. Знаешь, как с этими Чупа-Чупсами получается: один съешь – и уж не остановиться» [Там же, с. 22].

Хелен часто пускает в ход силу, и почти в каждой ситуации её перепалка с обидчиком заканчивается швырянием в него яиц. При этом скидку на возраст, половую принадлежность или общественный статус она не делает. Сразу четыре яйца, по её же словам, она «зафигачила прямо в рожу» отцу Баррату за домогательства. В другой раз, она разбила яйцо о лоб своего брата, Бартли, получив в очередной раз удовольствие от процесса: «До чего же обожаю разбивать яйца о мужиков» [Там же, с. 28]. Он иронично называет её террористкой и надеется на скорейшее торжество справедливости: «Придёт время, когда каждый ирландец окажет сопротивление угнетателям» [Там же]. Но, пока ему приходится ждать светлых времён, Хэллен уже начинает принудительную игру «Англия против Ирландии». Она, выступая за Англию, разбивает о лоб Бартли, который «за Ирландию», три яйца.

В сцене, когда герои пьесы смотрят фильм в церкви, Хэллен начинает безудержно сыпать оскорблениями не только в адрес присутствующих, но и

критиковать картинку на экране. Доведённая в очередной раз до точки кипения, злясь на героев фильма, которые никак не могут поймать акулу, она начинает швырять в экран яйцами.

Еда в первой пьесе МакДонаха «Королева красоты из Линейна» упоминается с несколько другой целью. Каждому продукту в этой пьесе уготованы свои функции, для каждого есть свои ассоциации: масло на сковородке – для пыток, треска в масле – то, чего не будет у других, суп Комплан – ежедневная и наскучившая еда.

Во взаимоотношениях Мэг и Морин еда время от времени становится самым настоящим оружием, средством поощрения или наказания. Так, уличив мать во лжи, в сокрытии факта визита Рэя и письма от Пато, она заваривает ей целую чашку ненавистного Комплана, остужает его, оставляя в нём комки. Она отказывается дать чайную ложку, и заставляет Мэг выпить содержимое чашки до дна, угрожая расправой: «Выпьешь всю кружку до дна, а комки будешь сосать, а если не допьешь, остатки вылью на твою башку. Смотри у меня. Шутки в сторону» [4, с. 9].

Еда служит и определённым показателем жизненного благополучия. Особенно, если это треска в масле, которую Морин избирает в качестве своей защиты от очередных капризов Мэг: «Анетт с Марго супчик тебе готовят? Треской в масле обеспечивают хоть на неделю?» [Там же, с. 3], «Там уж тебе треску в масле на обед не подадут. Не дожدهшься. Каша да сухари, вот и вся твоя еда будет. Если повезет. А если от этой еды откажешься, получишь по шее. А может, и по голове» [Там же, с. 23].

Мэг чётко понимает, что попросить кого-либо из приходящих в дом приготовить еду – очень удачный способ избавиться от навязчивого гостя. Так, например, пришедшего с запиской и ждущего Морин Рэя она начинает раздражать своими просьбами: «Пато, завари мне чайку. Эээ, Рэй... Или супчику свари» [Там же, с. 7].

Главная миссия в этом продуктовом наборе для пыток и шантажа отведена подсолнечному маслу. И если до этого те или иные продукты

упоминались лишь в качестве устрашения, то масло в прямом смысле должно было стать последней каплей в этой борьбе между дочерью и матерью. В диалоге с Пато, Мэг жалуется на Морин, которая обожгла ей руку, вылив жир из сковородки прямо на руку. Морин, отрицающая это, настаивала на другой версии: «Ничего я с ее рукой не делала, какой бы невменяемой я не была. Она сама захотела картошки себе пожарить. Мы поцапались, я все бросила и ушла на час. Ну, она и опрокинула сковороду прямо себе на руку. Как, Бог ее знает. Прихожу я, она лежит около плиты» [Там же, с. 17]. Если это и не было правдой, то в одной из последних сцен доведённая до отчаяния Морин уже по-настоящему воплощает подобные действия в жизнь. Она зажигает газ, ставит на плиту сковородку и выливает на неё растительное масло. Прегравив ударом в пах попытку Мэг встать и, не узнав содержимого записки, сожжённой матерью, она медленно и аккуратно берёт её за руку и начинает медленно лить на руку масло. Вскоре пытка повторяется и заканчивается тем, что обезумевшая Морин, «со счастливым блеском в глазах», выливает часть масла на платье матери и остатки выплёскивает ей в лицо. Та падает на пол, корчась и пронзительно крича.

Нельзя не сказать о том, что подобное «гастрономическое насилие» связано в пьесе не только с продуктами питания, но и с местом их приготовления. Деспотичная и требовательная мать, которая не способна приготовить пищу, тем самым оказавшись под властью дочери, всё-таки находит способ для «кухонной» мести. Каждое утро страдающая воспалением мочевого пузыря Мэг подходит к раковине и выливает в неё содержимое своего ночного горшка. МакДонах наделяет сцены, связанные с упоминанием подобных проделок, особым комизмом. Также он разбавляет их большим количеством пауз, которые, по-видимому, должны быть заполнены удачными актёрскими находками. Рэю, пришедшему с письмом и учуявшему запах мочи по всему дому, она по-детски рассказывает о вымышленных котах, которые справляют нужду в раковину:

«Рэй: Мочой пахнет, во всем доме.

Мэг: (после паузы, смущенно). Эээ, это от кошек.

Рэй: От кошек?

Мэг: Ну да. (Пауза.) Они ходят в раковину.

Рэй: (после паузы). И зачем они туда запрыгивают?

Мэг: Чтобы пописать» [Там же, с. 21-22].

Несколькими сценами ранее брат Рэя Пато оказался в ещё более комичной ситуации. Морин, предложив Пато выпить чашку чая, рассказала о привычке Мэг. Заставив своего возлюбленного вплотную подойти к раковине, нагнуться и приплюснуться, а после этого, как ни в чём не бывало, сообщив ему, что чай готов: «У нее воспаление мочевого пузыря. Тем более все это негигиенично. Я же в ней посуду мою. Пато, чай готов. Пато брезгливым движением берет чашку и маленькими глотками пьет чай» [Там же, с. 16].

Весьма дерзкой выглядит сцена, когда Морин на глазах у матери начинает непристойно поигрывать с «длинненьким» печеньем, намекая на состоявшуюся ранее сцену интимной близости с Пато. Подобная ассоциация продукта питания с частью человеческого тела встречается и в противоположном значении, когда уже гениталии рассматриваются в качестве продукта питания. Любопытный напарник пятидесятилетнего могильщика Мика Дауда Мартин в пьесе «Череп из Коннемары» пытается выведать, куда девается «штуковина», когда умираешь. Начиная будто придумывать на ходу ответ, он сообщает, что по законам католической веры гениталии с тела отрезают и продают их коммивояжерам в качестве собачьего корма. Увлёкшись своим рассказом, он добавляет, что во время голода ими питались сами продавцы.

Еда выступает в пьесах МакДонаха не только как средство для нанесения физической боли. Упоминанием еды героям удаётся причинить и моральные обиды друг другу. В одной из сцен описывается, как Мику Дауду предстоит заняться ежегодной эксгумацией. Пришедший ему на помощь Мартин Хэнлан тут же начинает интересоваться всеми тонкостями, связанными с процессом извлечения от останков. Пытаясь отделаться

шутками, Мик называет весь процесс «страшной тайной», о которой знают только он, священник и полицейские. Мартин, в свою очередь, приводит в пример дохлую корову, которая лежит на их поле уже пять лет. Заключив, что от неё осталась лишь пара костей и голый череп, он считает, что от человеческого тела остаётся даже меньше, так как оно гниёт в земле. Мик соглашается, сказав, что на самом деле останки коровы разошлись на обеды: «Твоя правда. Кроме того, что человечину, в отличие от той коровы, вы бы не стали растаскивать на обед последние пять лет» [10, с. 12].

Одним из главных вопросов, поднимаемых МакДонахом в своих произведениях, является вопрос веры и безверия. В своей пьесе «Человек-подушка» он обращается к одному из наиболее понятных и считываемых образов-символов библейской, мифологической и европейской традиции – яблоку. Один из рассказов, вплетённых в общую канву пьесы, – «Маленькие яблочные человечки». По сюжету несколько любовно вырезанных из яблок фигурок должны были послужить символом примирения между девочкой и систематически избивавшим её отцом. Именно поэтому главным условием скрепления родственного союза была всего лишь одна просьба – не есть их. Но, желая в очередной раз причинить своему ребёнку страдания, отец стал «пожирать» их и тут же умер, так как в каждом из человечков было спрятано острое бритвенное лезвие. Ночью того же дня маленькие яблочные человечки убили и девочку, отомстив за гибель своих братьев.

Еда служит поводом для очередного скандала между двумя братьями из «Сиротливого запада» – Коулменом и Валеном. Купленные Валеном восемь пакетов чипсов «Тейтос» не нравятся Коулмену из-за того, что этот хрустящий картофель имеет самый плохой вкус. Следующим поводом для скандала становится бутылка самогона, к которой, по мнению Валена, уже успел приложиться Коулмен. Несмотря на споры, как ни в чём не бывало Коулмен берёт купленный братом пакет с хрустящим картофелем и начинает его есть. Ошарашенный подобным поведением, брат требует тут же заплатить ему семнадцать пенсов, обещая в случае невыполнения требования дать

Коулмену по шее. Разгневанный Коулмен со всей силы запускает монету в голову Валена. Между ними завязывается словесная перебранка, перерастающая в драку.

Несколько оставшихся пакетиков с картофелем, которые не дают покоя Коулмену, через какое-то время снова становятся поводом для потасовки. Попросив у брата в долг пакет с картофелем и получив отказ, Коулмен, будто действуя с мыслью «так не доставайся же ты никому», начинает кидаться пакетами с продуктом, тем самым превращая хрустящий картофель в мелкую пыль. Складывается впечатление, что автор не случайно повторно обращается к подобному объекту для спора. Происходящее будто призвано возвести инфантильность главных героев в квадрат: «Видя, что Коулмен отвлекся, Вален хватает его за шею и одновременно пытается выхватить у него из рук пакет. Оба падают на пол и, катаясь по нему, дерутся. Коулмен при каждом удобном моменте продолжает мять пакет» [7, с. 27].

Только в одной из последних сцен, когда братья начнут сыпать друг другу откровениями о своих шалостях и проделках, Коулмен признается, что прикладывается к самогону брата уже десять лет. Выпивая по полбутылки и доливая воду: «А я прикладываюсь к твоему самогону уже десять лет. Полбутылки выпиваю и доливаю воды. Так что вкуса настоящего самогона ты с восемнадцати лет не чувствуешь. А настоящий то – это восемьдесят три градуса» [Там же, с. 33].

Свои пьесы МакДонах населяет героями, которые всё в этой жизни меряют лишь материальными благами. Проблема консюмеризма, разъедающего человеческую душу, отчётливо прослеживается и в «Сиротливом западе». Главной ценностью здесь становится не человеческая жизнь, а кухонная плита. При этом её ценность заключается не в возможности приготовить еду, а в самом наличии вещи, которая дорого стоит. Над своим приобретением всячески трясётся Вален, не разрешая даже подходить к ней. И именно в этой плите его брат намеренно уничтожает коллекцию фигурок святых, превратив их в кипящее месиво. По этой же

плите, как по самому дорогому, что есть у Валена, он начинает стрелять из ружья. Весьма показательна сцена, в которой постоянно мечтающий о мире в этом доме священник Отец Уэлш подбегает к ещё дымящейся кастрюле и, сжав ладони в кулаки, медленно опускает их в кастрюли. Несмотря на стиснутые зубы и затаённое дыхание, он издаёт истошный вопль, то ли от боли физической, то ли от боли душевной, подчёркивающей всю безысходность существования героев в городке Линеин.

Всё вышесказанное убеждает в том, что в произведениях Мартина МакДонаха на проблемы животных экстраполируются проблемы людей. Стоит отметить, что данная особенность относится не конкретно к какой-то пьесе автора, а является типичной для его драматургии в целом. При этом все проанализированные тексты являются произведениями о людях, а не о животных. Суть тех или иных персонажей очень часто раскрывается через отношение к своему и чужому животному. В пьесах «Лейтенант с острова Инишмор», «Калека с Инишмаана» и «Сиротливый запад» кошки, собаки и домашняя скотина выступают в качестве объекта насилия. Их гибель впоследствии становится предпосылкой для совершения акта насилия одного персонажа над другим.

Также проанализировав произведения драматурга, мы можем сделать вывод, что упоминание еды в работах М. МакДонаха выполняет определенный ряд функций. С одной стороны, еда служит инструментом для насилия, с другой стороны, выступает одним из мотивов для его совершения. Так, например, в пьесе «Королева красоты из Линейна» еда является одним из показателей благополучия, и в то же время становится средством для наказаний или поощрений. В «Сиротливом Западе» из-за хрустящего картофеля и самогона между братьями завязывается самая настоящая драка, а в «Калек с острова Инишмаан» еда выступает и в качестве оружия, и как один из маркеров, подчёркивающих проблему поклонения материальным благам.

3.3 Насилие в знакомых образах: кино- и музыкальные аллюзии

Вопрос синтеза искусств в последнее время всё чаще поднимается в литературоведении, философии и ряде искусствоведческих наук. Отечественные и зарубежные исследователи и учёные (А.А. Ханзен-Лёве, А.Ю. Тимашков, И. Раевски, Н. Исагулов) предлагают ряд концепций, позволяющих понять суть и роль слияния различных видов искусства, рассуждая на тему интермедиальности. Остановимся на определении А.А. Ханзена-Лёве, согласно которому под «интермедиальностью» принято понимать «перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте» [161].

Н.В. Исагулов выделяет три типа интермедиальности [88]: 1) конвенциональная интермедиальность (медиальное многообразие форм художественного произведения); 2) нормативная интермедиальность (один и тот же сюжет разрабатывается различными медиа); 3) референциальная интермедиальность (в тексте одного медиума цитируется текст иного медиума). Для нашего исследования особый интерес представляет референциальная интермедиальность. Важным является уточнение, связанное с тем, что в некоторых случаях нормативная интермедиальность является референциальной.

В свою очередь, С.А. Петрова выделяет ряд интермедиальных категорий, среди которых [129]:

- интермедиальный элемент (наименьшая составляющая литературного текста, созданного во взаимодействии искусств);
- интермедиальный герой (образ персонажа, представленный в ракурсе нескольких искусств);
- интермедиальная композиция (использование структуры произведения другого вида искусств);

- интермедиаальный жанр (жанр, который может быть представлен в разных видах искусств).

Я.С. Коврижина определяет четыре уровня «взаимодействия искусств» [97, с. 9]: 1) уровень наименования (наличие в тексте названий книг, терминов, имён деятелей других видов искусства); 2) уровень темы (аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства); 3) уровень смысла (различные виды экфрасиса); 4) уровень формы (заимствование средств, техник и приёмов другого вида искусства).

Интермедиаальность становится значимым элементом поэтики пьес МакДонаха. Опора на теорию интермедиаальности позволяет выявить аллюзивную природу ряда образов МакДонаха. Все произведения писателя отличаются своей радикальностью, беспринципностью, зачастую шокируют читателей и зрителей своей откровенностью. В своё время большое влияние на писателя оказали фильмы Мартина Скорсезе, Дэвида Линча и Квентина Тарантино. На сегодняшний день критика ставит МакДонаха в один ряд с вышеупомянутыми режиссёрами и сценаристами, называя его «Тарантино от театра». Писатель не раз говорил о своей приверженности к «особенным» фильмам, содержащим сцены ужасов и насилия. Кино было его главным учителем, в то время как к театру он относился неуважительно: «Я не уважаю театр и воспринимаю его с точки зрения настоящего киномана» [184, с. 28] (*Перевод мой – Д.К.*). В работах зарубежных критиков встречаются лишь отдельные упоминания о заимствованиях в произведениях МакДонаха.

Представляется целесообразным привести определения аллюзии как стилистического приёма. В немецком литературном предметном словаре приводится следующее определение аллюзии: «Аллюзия – это скрытый в речи или при письме намёк на какого-либо человека, событие или ситуацию, которые предположительно заведомо известны читателю» [228, с. 67]. И.В.Гюббенет считает, что «аллюзия является очень удобным термином, который указывает на наличие у читателя определённого, а именно, историко-филологического фонового знания» [61, с. 48]. Схожую мысль

высказывает И.В. Арнольд, характеризуя аллюзию как «приём употребления какого-нибудь имени или названия, намекающего на известный литературный или историко-культурный компонент их фоновых знаний» [32, с. 136]. Принимая во внимание приведённые толкования аллюзии, мы предлагаем рассматривать её в качестве стилистического приёма, согласно которому существует тождество между двумя произведениями, при котором сцена из текста получает дополнительный смысл, благодаря сходству со сценой из фильма, литературного или музыкального произведения.

По мнению зарубежных исследователей (П. Лонерган, Н. Грин, И.Джордан, Ж. Лантерс), в творчестве МакДонаха прослеживается большое количество аллюзий на фильмы ужасов. Так, например, при прочтении финальной сцены в пьесе драматурга «Королева красоты из Линейна» читатели могут испытать состояние дежавю. Всё дело в том, что эта пьеса, по мнению исследователей творчества М. МакДонаха, имеет ряд параллелей с психологическим триллером Альфреда Хичкока «Психо» (*Psycho*, 1960), ставшем вольной экранизацией одноимённого романа Роберта Блоха. Герои обоих произведений, Норман Бейтс и Морин Фолан, убивают своих матерей на почве нереализованной и подавляемой сексуальности. Миссис Бейтс и Мэг Фолан не позволяют своим детям устроить личную жизнь, тем самым удовлетворив свои естественные сексуальные потребности. При этом оба героя после убийства матерей перенимают их качества. В страдающем раздвоением личности Нормане время от времени оживает его деспотичная мать. Именно она всячески протестует против чувств сына, требует убить Мэрион, а затем и детектива Арбогаста. В финале выясняется, что мать Нормана давно мертва, и что он сохранял её иссохший труп, посаженный в кресло в одной из комнат недалеко расположенного особняка. Свои последние минуты жизни Мэг Фолан из «Королевы красоты из Линейна» также проводит в кресле. После убийства её дочь Морин садится в него и начинает будто невольно копировать поведение своей матери. Это сразу подмечает их сосед Рей: «Черт... (Выключает радио.) Вы в этом кресле ну

точно как ваша покойная мамаша. Сидит, командует и имена путает. Прощайте!» [4, с. 29]. Схожесть произведений Мартина МакДонаха и Альфреда Хичкока прослеживается на структурно-сюжетном уровне. Первая половина «Психо» не имеет ничего общего с фильмами ужасов, а скорее походит на приключенческий детектив. Мэрион Крэйн, спонтанно решив похитить деньги начальника, намеревается уехать из города и начать новую жизнь. Сцены в заброшенном отеле, которым управляет Норман, позволяют зрителям понять, что на самом деле – это фильм ужасов. Текст МакДонаха вначале походит на зарисовку сцен из обыденной жизни ирландской провинции, ничем не примечательную историю отношений матери и дочери. И лишь финальные сцены, связанные с жестокой расправой дочери над матерью, заставляют читателей и зрителей испытать схожее чувство ужаса. По мнению Лауры Элдред (*Laura Eldred*), «интертекстуальная отсылка к *Психо* в *Королеве красоты* сигнализирует стремительный переход из сферы комедии в пропитанную кровью область ужаса и готики» [209, с. 111] (*здесь и далее: Перевод мой – Д.К.*). Можно предположить, что все пьесы драматурга обладают аллюзивной природой. Подобная особенность характерна большинству работ писателя и является одной из его отличительных черт: «Настроив аудиторию на определённые жанровые ожидания, он стремительно начинает их ниспровергать» [208, с. 228]. В пьесе «Королевы красоты из Линейна» МакДонах фактически опирается на «Психо» Хичкока, чтобы виртуозно «переправить зрителя из жанра комедии в жанр ужаса» [209, с. 113].

Последующие тексты МакДонаха также содержат ряд аллюзий на классические и современные фильмы ужасов. Произведение «Калека с острова Инишмаан» было опубликовано и впервые поставлено в Королевском Национальном театре Лондона в 1996 году. Действие же самой пьесы происходит в 1934 году на Аранских островах. В одной из сцен малыш Бобби делится впечатлениями о фильме, который по описанию явно походит на картину Тода Браунинга «Уродцы» (*Freaks*, 1932): «Я как-то раз видел

кино, там парень был без рук и без ног. Мало того, он был цветной...» [3, с. 15]. Сходства очевидны: действия в картине и пьесе разворачиваются вокруг физически неполноценных мужчин – лилипута Ганса и калеки Билли.

Б. Брэнтли [209], Д. Клэр [184] и Л. Элдред [209] в своих критических эссе мельком упоминают о том, что ряд параллелей существует между пьесами «Сиротливый запад», «Человек-подушка» и психологическим триллером с элементами гиньоля «Что случилось с Бэби Джэйн?» (*Whatever Happened to Baby Jane?*). Кинолента создана режиссёром Робертом Олдричем в 1962 г. по одноимённой книге Генри Фарелла. Произведения МакДонаха и Олдрича объединяет тема соперничества между близкими родственниками – братьями или сёстрами, начинающегося ещё с детства и ведущего порой к трагическому исходу. Фильм начинается с повествования о жизни двух сестёр: любимицы родителей и американской публики белокурой Бэби Джэйн Хадсон и смуглой Бланш Хадсон, заслуживающей лишь снисхождение и возможность обречённо радоваться успехам своей сестры. Спустя много лет ситуация кардинально меняется. Бланш становится одной из ведущих киноактрис Голливуда, а Джэйн снимают в кино лишь по требованию её сестры. Нереализованная жажда мести заставляет Бланш подстроить автомобильную катастрофу и сделать себя инвалидом, чтоб спившаяся Джэйн испытывала постоянную ненависть, зависть и огромное чувство вины. Нельзя не отметить удачный замысел режиссёра отдать роли Джэйн и Бланш двум пожилым звёздам Голливуда – Бэтт Дэвис и Джоан Кроуфорд, испытывающих в жизни чувство ненависти друг к другу. Спустя 33 года был снят телеремейк с участием двух реальных сестёр-актрис Ванессы и Линн Редгрейв.

Катуриан К. Катуриан и Михал, писатель и брат писателя, – действующие лица пьесы «Человек-подушка». Одному из них, Михалу, суждено страдать с самого рождения, чтобы своими страданиями и болью стимулировать гений другого, Катуриана, а в конце умереть от его же рук. Вечные ссоры, конфликты и ненависть друг к другу живёт и в доме братьев

Коннор из «Сиротливого Запада». Их противостояние доходит до того, что в любой момент всё может закончиться убийством. Только в конце они пытаются примириться, но рассказы о разных пакостях, совершённых друг против друга, заставляют их тут же взяться за оружие. Принимая во внимание факты из биографии писателя, мы считаем подобную приверженность к теме братских взаимоотношений неслучайной. В отличие от большого успеха МакДонаха на литературном, театральном и кинематографическом поприще, его младший брат Джон Майкл МакДонах по сей день находится в тени брата, несмотря на все попытки стать таким же известным сценаристом и режиссёром.

И. Джордан соотносит психологический триллер Дэвида Финчера «Семь» (*Seven, 1995*) с пьесой М. МакДонаха «Человек-подушка», рассуждая над образами «хороших-плохих полицейских». При этом нельзя не сказать, что триллер «Семь» с элементами фильма ужасов нашёл своё отражение ещё и в пьесе «Череп из Коннемары». В фильме показаны семь дней из жизни детективов Сомерсета и Миллза, расследующих дело о серийном убийце Джоне Доу. Все убийства объединяет в себе стремление наказать жертв за «смертные грехи», подвергнуть их физическим и моральным страданиям. При этом МакДонах делает Линейн местом, где зависть, гордость, жадность, лень и гнев чувствуют себя уютно.

Однако можно сказать и об обратном явлении, когда в отдельных сценах из американских фильмов можно встретить ряд аллюзий на произведения МакДонаха. Так, например, совершенно очевидна параллель между одним из эпизодов американского криминального сериала Дэвида Чейза «Клан Сопрано» (*The Sopranos, 2004*) и сценой из пьесы «Череп из Коннемары». Мик и Мартин – главные герои пьесы, жители провинции, с неприкрытой ненавистью и остервенением крушат молотками черепа умерших людей, выбивая из них «всё дерьмо». Останки костей они собирают в мешок, а затем выбрасывают их в озеро. В фильме два члена группировки Тони Сопрано отправляются на ферму в сельской местности, чтобы выкопать

труп одной из своих жертв, убитой много лет назад. Останки они буквально разбивают в порошок, а затем, поместив их в мешок, сбрасывают в реку.

На структурно-сюжетном уровне существует также ряд аллюзий на фильмы ужасов, относящихся к категории «слэшеры». Наиболее яркими и популярными примерами слэшеров являются фильмы: «Хэллоуин», «Техасская резня бензопилой», «Пятница, 13-е», «Чёрное Рождество», «Кошмар на улице Вязов», «Крик». Герои этих лент – Фредди Крюгер, Джейсон Вурхиз, Призрачное лицо, Чарльз Чаки, Ли Рэй, Ганнибал Лектер, Кожаное лицо и другие – убийцы-психопаты, использующие нетрадиционные виды оружия: бензопилы, лезвия, колуны. В большинстве кинолент существует предыстория, помогающая понять, почему у убийцы развилось подобное психическое состояние, и чем обоснована его фиксация на определённом виде жертв. Для этих фильмов характерно наличие маньяка-убийцы, преследующего и убивающего серию жертв подросткового возраста, в случайной манере, иногда по несколько человек в один день. Как правило, эти фильмы начинаются с убийства молодой девушки. Но и заканчиваются они тем, что какой-то другой, более сильной, ловкой и практичной девушке удаётся повергнуть главного злодея, антигероя. Сюжет пьесы «Лейтенант с острова Инишмор» похож по структуре на вышеперечисленные фильмы. Патриотичный младший лейтенант ирландской освободительной армии по прозвищу «бешеный Падрайк» чрезмерно жесток в действиях, направленных на достижение его целей. Он излишне кровожаден: взрывает фаст-фуды, карает несчастных жертв, попадающих на его пути, пытается наркоторсика, вырывая ему ногти, испытывает постоянную жажду мести. Единственная слабость лейтенанта – любовь к своему коту, за которого он готов убить, что впоследствии и происходит.

Одна из главных характеристик, которая позволяет поставить Падрайка в один ряд с антигероями слэшеров, – вопрос нереализованной сексуальной энергии, направленной, по сути, в русло агрессии. Сюда же можно отнести и уже упомянутых ранее Морин Фолан из «Королевы красоты из Линейна» и

Нормана Бейтса из «Психо». Они в буквальном смысле получают удовольствие не от естественной реализации сексуального потенциала, а путём пыток других людей. Противостоять Падрайку может только шестнадцатилетняя Мейрид, стреляющая в глаза коровам, причём не из жестокости, а выступая против торговли мясом. Подобные характеристики придуманы МакДонахом неслучайно. Именно так он стремится показать смену гендерных ролей в сегодняшнем обществе, которая в свою очередь привела к дестабилизации традиционных и фундаментальных основ Ирландского бытия. Вместо стереотипной западной жизни, где семейные отношения представляют одну из важнейших ценностей, с непоколебимой верой в Бога и взаимоуважением друг к другу, пьеса МакДонаха предлагает образ жизни, копирующий самые страшные фильмы категории «слэшер». Семья здесь – источник бед и преступлений, вера становится отличным поводом для получения выгоды и спекуляций, а каждый представитель общества пребывает в ожидании новой сплетни или «клубнички». Представитель ирландской армии показан в отдельных сценах слабым, чувствительным парнем, готовым расплакаться из-за своего любимого котика. При этом шестнадцатилетняя Мейрид, наоборот, становится всё более и более воинственной и жёсткой. Подобный ход также типичен для фильмов категории «слэшер». Любому слегка феминизированному маньяку-садисту ближе к финалу обязательно должна противостоять девушка с ярко выраженными мужскими чертами характера. МакДонах создаёт Мейрид настоящей «пацанкой»: «Мейрид, шестнадцати лет или около того, худенькая, миловидная, коротко стриженная, в военных брюках, белой майке, черных очках. У нее в руках пневматическое ружье. Несколько раз ногой пинает велосипед Дейви, пока он потихонечку не сваливается в канаву» [5, с. 11].

Развязка конфликта в пьесе также сопоставима с финалом слэшеров. Главный антигерой погибает от рук воинственной девушки. Причём убивает она его тем же способом и оружием, которые он использовал для осуществления своих преступлений: «...в это время руки Мейрид тянутся за

пистолетами. Она берет по пистолету в каждую руку, медленно поднимает их и подводит стволы к голове Падрайка» [Там же, с. 43].

Подводя промежуточные итоги, можно сказать, что использование Мартином МакДонахом жанров ужаса неслучайно. Именно благодаря им автор достигает необходимого эффекта – оказать шоковое воздействие на читателей и зрителей. В приведённых ранее примерах из американских фильмов ужасов все отрицательные персонажи воспринимались в качестве оппозиции по отношению к тому или иному идеальному обществу. У зрителя они могли вызвать только негативные эмоции, временами осуждение. При этом в произведениях Мартина МакДонаха схожие отрицательные герои наоборот могут пробудить в читателях и зрителях чувства симпатии и восхищения. МакДонах стремится развеять созданный некогда миф об идеальном укладе жизни в Ирландии, Англии и Америке. Наступила подмена понятий: произошла смена гендерных ролей; семья, культура, религия и общество утратили свои позиции; законы и порядки здесь больше не действуют: «Доктор Джекилл МакДонаха всегда готов трансформироваться в мистера Хайда, а сильный, пропитанный кровью Хайд, – это то, чего хочет сегодняшняя аудитория» [184, с. 211] (*Перевод мой – Д.К.*). Трансформация сцен из классических американских фильмов ужасов призвана показать всю безнадёжность, ущербность и бесконтрольность сегодняшнего социума.

Отсылка к литературе и кинематографу проявляется в творчестве М. МакДонаха не только на уровне подтекста, но и в буквальном смысле – в виде упоминания тех или иных произведений в репликах действующих лиц. При более подробном изучении трудов МакДонаха становится очевидным, что немаловажную роль в своих текстах автор также отводит музыке. Мы находим целесообразным определить, какое значение имеют упоминания определённых музыкальных композиций в рамках сюжета произведений драматурга.

Сюжет «Королевы красоты из Линейна» развивается в небольшом провинциальном городке Линейн на западе Ирландии. Жизнь героев пьесы

кажется скучной, монотонной и лишённой событий. Единственный досуг, который доступен большинству жителей – обсуждение последних сплетен о соседях, просмотр телевизионных сериалов и выпусков новостей, а также песни по радио. На фоне этой безликости драматург показывает борьбу между матерью и дочерью, семидесятилетней Мэг и сорокалетней Морин, чудовища и красавицы, недовольной старухи и несостоявшийся женщины, надзирательницы и пленницы, жертвы и убийцы. Почти во всех ключевых сценах, так или иначе, фигурирует радио.

Песня-поздравление, которую передают по радиоволнам, является подтверждением заботы и участия со стороны поздравляющих. Именно этого музыкального привета по случаю своего семидесятилетия и ждёт каждый день Мэг от своих дочерей Аннэт и Марго. Но по трагическому стечению обстоятельств этот подарок звучит лишь в день её похорон: «А следующая песня передается по заявке Анетт и Марго Фолан. Они передают музыкальный привет своей маме Мэгги, которая живет в горах Линеин, в красивейшем местечке, второго такого на всем свете не найдешь. И привет свой они передают по случаю дня рождения мамы, которой ровно месяц назад исполнилось семьдесят лет. Ну что ж, надемся, вы весело отметили эту дату, Мэгги, и мы желаем вам всего наилучшего и много-много лет жизни. А вот и сама песня, которая звучит для вас» [4, с. 29]. И отнюдь не случайно именно для Мэг заказывают песню «Веретено» (*“The Spinning Wheel”*) в исполнении Делии Мэрфи (*Delia Murphy*). Текст песни как бы вторит событиям, произошедшим ранее в пьесе. Слепая старушка, тихо напевая и постанывая, сидит у камина, слушая радостный и звенящий голос своей внучки. Внезапно появляется любовник девушки и зовёт её пойти с ним. Перед ней встаёт выбор – уйти или остаться с бабушкой. Она в последний раз вращает колесо прялки и под едва слышные звуки веретена бросается в руки возлюбленного. В пьесе схожий выбор встаёт перед Морин. Её ежедневный образ жизни своей монотонностью походит на работу веретена. И лишь однажды она решается нарушить типичный уклад бытия,

сбежав на одну ночь к своему любовнику Пато, оставив беспомощную Мэг одну, сидящую в своём кресле-качалке.

Именно эта песня звучит и после сцены интимной близости между Морин и Пато. Диалог между ними весьма двусмыслен и в чём-то предвосхищает дальнейшие события пьесы:

«Морин: Моя мать любит эту песню. Это Делия Мэрфи.

Пато: За душу берет.

Морин: Еще как берет.

Пато: А какой голос задушевный. С детства эту песню помню. Здорово поет. (Пауза.) А бабушка как там? Померла наконец или просто спит?

Морин: Спит, куда она денется.

Пато: Ясно...

Морин (после паузы): А в это время двое, взявшись за руки, бредут по полю.

Пато: Угу» [Там же, с. 12].

Понятно, что речь идёт о бабушке из песни «Веретено». Вопрос, умерла ли она или просто спит в своём кресле, всплывёт у читателей в одной из последних сцен. В начале восьмой сцены в авторской ремарке указывается тот факт, что виден лишь силуэт Мэг, качающийся в своём кресле. А уже сразу после монолога Морин, мы понимаем, что, в отличие от открытого финала в песне, в пьесе всё предельно ясно: «Кресло-качалка останавливается. Мэг медленно сползает с него и тяжело падает на пол. Она мертва» [Там же, с. 25].

Стоит отметить, что эту песню в своей пьесе «Плотина» (*The Weir*, 1997), написанной буквально через год после «Королевы красоты из Линейна», использует ещё один ирландский драматург – Коннор Макферсон (*Connor McPherson*). При этом особой смысловой нагрузки песня не несёт, а упоминается лишь мимоходом.

На первый взгляд может показаться, что МакДонах совершенно случайно делает это музыкальное произведение ключевым для своей пьесы.

Однако если обратиться к фактам биографии драматурга, то станет ясно, что творчество Делии Мэрфи сопровождало автора ещё с ранних лет. И, возможно, именно эта песня-баллада в какой-то момент послужила отправной точкой для написания им «Королевы красоты из Линейна». Как отмечает в своём эссе Жозе Лантерс (*Jose Lanter*s), «Мартин МакДонах – лондонский драматург ирландского происхождения вырос в семье, в которой мать довольно часто слушала баллады ирландской певицы Делии Мэрфи. Для поколения его родителей певица была одним из важных культурных деятелей, заявлявших о важности воссоздания культурной идентичности после разрушительного периода гражданской войны в Ирландии и долгих лет английской колонизации. Это были исключительно ирландские, националистические песни-баллады» [209, с. 14] (*Перевод мой – Д. К.*).

Песни, звучащие по радио в первой сцене, провоцируют Мэг и Морин на очередную ссору, на этот раз связанную с вопросом национальной идентичности. Мэг, живя в графстве Гелуэй, в Ирландии, выражает своё недовольство «дурацким старьём», которое передают по радио. Она настаивает на том, что петь и говорить должны обязательно на английском языке. Её дочь Морин не согласна и считает, что в Ирландии все должны говорить по-ирландски. Эта дискуссия поначалу походит на очередной повод, придуманный Мэг для предстоящего скандала. Но всё же впоследствии они сходятся во мнении, что знание английского нужно лишь для того, чтобы «клянчить работу» в Англии или Америке. Не более того, ведь именно англичане являются главным источником несчастий, по мнению Морин: «Разве не англичане лишили нас родного языка, отняли землю и еще Бог знает что? Разве не они принуждают нас клянчить у них работу и всякие подачки?» [4, с. 3].

«Череп из Коннемары» – пьеса, в которой абсурдность ситуаций и «чёрный юмор», присущий всем текстам МакДонаха, доведены до максимальной отметки. Могильщик из Линейна, Мик Дауд, должен извлечь из могилы останки своей жены, погибшей семь лет назад. В этом

преступлении когда-то обвиняли самого Мика. Разрыв могилу и не найдя в ней останков, он впервые осознаёт всю горечь утраты. В одной из сцен Мик и его приятель Мартин Хэнлан, с которым они с неприкрытой ненавистью и остервенением крушат молотками черепа умерших людей, выбивая из них «всё дерьмо», упоминают песню «Всё вокруг» (*All Kinds of Everything*). Она была исполнена в 1970 году певицей Даной и принесла Ирландии первую победу на международном песенном конкурсе «Евровидение». Только для них этот оптимистический ретро хит вовсе не история о девушке, которой всё напоминает о возлюбленном, а песня, под которую можно «крошить покойников». Мартин даже не упускает возможности пофантазировать о том, как при встрече поцеловал бы прославленную звезду своей страны.

Церковный хор и отношение к нему позволяет продемонстрировать в очередной раз не самое прилежное католическое воспитание героев пьес. Так, например, Мартина из «Череп из Коннемары» не устраивает репертуарная политика хормейстера-духовника, отца Уэлша или Уолша, который заставляет петь «кучу всякого дерьма и нытья о рыбках и медведях» [9, с. 7]. Мартину претят песни про то, что «если бы я был мишкой, я бы и так был доволен, но я ещё больше рад, что я человек. Кучу всякой х..ни» [Там же]. Его может устроить только хор, который будет исполнять в течение всего года рождественские гимны. В «Королеве красоты» Рэй Дули в диалоге с Мэг сетует на то, что бросил хор ещё десять лет назад. И отнюдь не из-за того, что усомнился в своих способностях или призвании. Ему нечего было там делать по причине присутствия на спевках лишь «жирных как поросята» девушек.

Действие пьесы «Безрукий из Спокэна» происходит в гостиничном номере одного из провинциальных городов США. Однорукий Кармайл посвятил последние 27 лет своей жизни поискам отрубленной руки. Желая вернуть себе утраченную часть тела, он мстит всем подряд, а особенно тем людям, которые выдают себя за торговцев руками. Его очередными жертвами становятся девушка по имени Мэрилин и её поделщик Тоби. Желая

подбодрить своего «друга по несчастью» наркодилера-афроамериканца Тоби, она призывает вспомнить о своей «чёрной гордости», об организации «Чёрная пантера» и, наконец, об антирасистском хите группы «Public Enemy» «Борись с властью» (*Fight the power that be*, 1989).

Наиболее музыкальной и в то же время самой беспощадной по количеству убитых героев из всех написанных МакДонахом пьес является «Лейтенант с острова Инишмор». Это произведение о бесчеловечности людских поступков, прикрывающихся показной любовью к кошкам. Автор очень точно показывает подмену, часто встречающуюся в современной жизни: проявляя искренние и заботливые чувства к животным, человек жестоко убивает себе подобных. Падрайк Озборн, самопровозглашённый лейтенант Ирландской освободительной армии, борется с торговцами марихуаной и жаждет человеческой свободы, но при этом готов убить родного отца за то, что тот не уследил за его любимым котом.

В ранее упомянутых произведениях, герои совершали свои антигуманные действия в основном под задумчивые мелодии ирландских шлягеров. Подобное противопоставление музыки выполняемым действиям совсем не характерно для «Лейтенанта с острова Инишмор». Здесь абсолютно все песни, вложенные в уста одной из главных героинь, Мейрид, отвечают негативным событиям, разворачивающимся на острове Инишмор, графства Гэлуэй, в 1993 году.

В сцене, когда лейтенант Падрайк пытается наркодилера Джеймса, тот, перебрав все возможные аргументы в свою защиту, ради доказательства правомерности совершённых действий взывает к образу Пола Маккартни: «Даже Пол Маккартни считает, что продажу марихуаны надо легализовать. От нее вреда меньше, чем от алкоголя, и, по мнению Маккартни, она лечит эпилепсию» [5, с. 8]. Джеймс не угадал музыкальных вкусов лейтенанта, и его доводы терпят неудачу.

Для более точной характеристики своей персоны и своих взглядов Мейрид подбирает песню «Дело патриотов» (*Patriot Game*) – это одна из

наиболее известных песен ирландских повстанцев, которая фактически является гимном ирландской республиканской армии. Строчки, написанные Домиником Беханом (*Dominic Behan*), очень точно передают настроения героев пьесы МакДонаха, и в частности шестнадцатилетней патриотки, дочери своей страны Мейрид: «Послушайте, молодые повстанцы, я вам спою о том, как жить, если любишь Землю свою? Эта любовь изгоняет страх со скоростью пламени, делая нас частью патриотов игры. Едва мне минуло шестнадцать лет. Домой, в Монахан мне обратной дороги нет. С рождения я знал об Англии злой, увлекшись затем патриотов игрой» [Там же, с. 27] (*Здесь и далее перевод мой – Д.К.*). По мнению Падрайка, ещё одного молодого патриота Ирландии, авторы этой песни вызвали бы большее уважение, если б больше взрывали и меньше писали песен. Интересно, что на протяжении всего произведения никто из готовых отдать жизнь за свою страну не сделал абсолютно ничего во благо Ирландии. Многие из них закончили свой земной путь исключительно из-за своего опрометчивого отношения к котам.

Во время своего первого появления в третьей сцене Мейрид крутит ружьё на пальце и напевает концовку из знаменитой песни ирландских республиканцев «Умиравший бунтарь» (*The Dying Rebel*). Это же произведение она начинает петь ближе к концу пьесы, готовясь убить Падрайка: «Ночь была темна, и бой закончился» [Там же, с. 73]. Выстрелив ему в голову, она продолжает песню, оставшись наедине с бездыханными телами Падрайка и кота: «Я стоял один, где погибли храбрые люди. Они ушли на встречу со своим Богом» [Там же]. Отдав приказ распилить его тело и готовясь к отъезду, она подводит итог жизни Падрайка строками из этой же песни: «Мой единственный сын был застрелен в Дублине, смело сражаясь за свою страну. Он боролся за Ирландию, только за Ирландию. Арфа и трилистник, зеленый, белый и золотой» [Там же, с. 75].

Как видно из всего сказанного выше, в своих пьесах Мартин МакДонах наравне с обращением к литературному и кинематографическому наследию

не оставляет без внимания и музыкальную составляющую. В большинстве приведённых примеров то или иное музыкальное произведение дополняет реплики и действия персонажей, а также выполняет и другие функции. Так, в пьесе «Королева красоты из Линейна» музыка выполняет функцию усиления ведущего лейтмотива. Песня «Веретено» упоминается в тексте несколько раз и на разных этапах развития сюжета вторит происходящим событиям. В «Лейтенанте с острова Инишмор» песни характеризуют персонажей: подобранная драматургом музыка подчёркивает патриотическое настроение и любовь к родине со стороны главных действующих лиц. В то же время в «Черепе из Коннэмары» музыкальная составляющая выполняет функцию контраста. Герои пьесы крушат человеческие останки, рассуждая о лирическом хите 70-х годов. Это подчёркивает природу всех пьес драматурга – смесь чёрного юмора и ужаса.

Хорошо знакомый с произведениями представителей музыкальной культуры Ирландии, автор использует их для воплощения своего художественного замысла.

3.4 Перформативная направленность пьес М. МакДонаха

Стремительное обновление драматургии периода рубежа XX-XXI веков повлекло за собой ряд изменений в плоскости общепринятых характеристик пьесы: героя, композиции, конфликта, сюжета, языка. Попытки зафиксировать образ жизни и способы коммуникации всех представителей сегодняшнего социума стали предпосылками для создания значительного количества новых текстов. В отдельных работах теоретиков театра и литературы (М. Липовецкий, М. Мамаладзе) был осуществлён анализ и разбор наиболее популярных пьес. Благодаря этому стало возможным выделить ряд основополагающих категорий современной «новой драмы», таких как, перформативность, документализм и новый реализм. Большинство текстов современной «новой драмы» перформативны по своему характеру.

Термин «перформатив» был введен Дж. Остином «по отношению к таким высказываниям, где план речи совпадал с планом действия, к высказываниям, которые одновременно являлись и речью и действием» [126]. В терминологическом словаре В.Г. Власова мы находим следующее определение: «Перформативность» – производная категория от «перформанса» – формы современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы в определённом месте и в определённое время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя» [49, с. 178].

Понятие перформативности было связано вначале с лингвистической наукой, а уже впоследствии стало предметом интереса и литературоведов. В сфере литературы перформативность впервые была выделена Гансом Георгом Гадамером. По его мнению, «перформативность – выполнение нормы соответствия мысли и действия, нормы действующего мышления и осмысленного действия. Перформативный текст – это возвращение к нормальности от ненормальной «перевозбужденности сознания», свойственной Новому времени (хотя и происходит это возвращение часто в том же возбужденном состоянии, но иначе мы не можем)» [55, с. 41]. Тем самым подчёркивается тот факт, что до определённого времени вопрос о перформативности текста не поднимался. Немаловажным по данному вопросу является уточнение, которое подчеркивает, что перформативность можно охарактеризовать как «аспект любого речевого акта, который указывает на сам факт свершения высказывания, олицетворяющий выхоленность соответствующего жеста» [101, с. 148]. Юнгер Хабермас также перенес принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом: перформатив есть «заинтересованная саморепрезентация» [158, с. 37]. Т.е. несмотря на то, что перформативность может быть свойственна большинству высказываний, в отдельных случаях она не является важной, в то время как для других остаётся принципиальной.

По мнению Ю.Б. Грязновой, перформативным называют текст, «актуализирующийся в ситуации коммуникации, который является, во-первых, коммуникативным действием, во-вторых, действием саморепрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности» [60, с. 2]. То есть, по сути, любой перформативный текст сопровождается определённым действием, исполнением, подтверждающим произносимое. Подобный текст предполагает инициирование коммуникации, а автор стремится показать, как следует читать и понимать текст, чтобы читатель понял действие, производимое этим текстом.

В своём исследовании мы будем отталкиваться от обобщающей идеи Ролана Барта относительно того, что «перформативность показывает нечто, сопровождает говоримое его исполнением, подтверждая тем самым подлинность говоримого. Фактически речь идёт о тексте, где демонстрируется и исполняется то, что сказано» [36].

Мы можем предположить, что перформативность является одним из главных элементов текста «новой драмы» на современном этапе. Наиболее отчётливо тенденция к перформативности проявляется в текстах отечественных и зарубежных драматургов, таких как Николай Коляда, Михаил Угаров, Евгений Гришковец, Василий Сигарев, Александр Строганов, Пол Портнер, Сара Кейн, Мартин МакДонах и других. При этом стоит упомянуть существенную разницу между процессами перформативности и театрализации. В своей статье «Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения» Марк Липовецкий отмечает: «Театральность и театрализация строятся на игровом обнажении разрыва между означающим и означаемым, тогда как перформатизм полностью снимает этот разрыв, отождествляя первое со вторым. Перформатизм восходит к ритуалу, магии и фольклорным жанрам, он сохранён и многими историческими жанрами. Театральность с этой точки зрения может быть как

перформативной, так и деконструирующей перформативное тождество означающего и означаемого» [107].

Принимая во внимание высказанные теоретические соображения о перформативной направленности современной драматургии, целесообразно сосредоточиться на конкретных примерах перформативности в драматическом тексте. Особый интерес с этой точки зрения представляют пьесы Мартина МакДонаха. Вопрос рассмотрения в его текстах категории «перформативности» до этого не поднимался. Его творчество можно по праву считать отличным от «мейнстрима» современной драматургии.

Все тексты пьес М. МакДонаха начинаются с подробных ремарок, построенных таким образом, чтобы дальнейшее знакомство с произведением сопровождалось рецептивно-ценностным отношением. Автор даёт чёткое и детальное описание места действия, внешности и возраста персонажей.

На примере пьесы-метафоры, пьесы-притчи «Человек-подушка» мы попытаемся проанализировать ряд сцен, которые, по нашему предположению, являются перформативными.

Пьеса, написанная драматургом в 2003 году, – история из жизни двух братьев, обвиняемых в серии убийств, которые повторяют сюжеты сказок, созданных одним из них, Катурианом К. Катурианом. В пьесе поднимается проблема роли автора в современном мире, его ответственности за свою деятельность.

Действие пьесы происходит в полицейском участке. Комната для дознания – изображение вымышленного тоталитарного царства-государства. Условное пространство, представленное во вводной ремарке, показано таким образом, чтобы побудить читателя к рецептивно-ценностному отношению в процессе знакомства с пьесой: «Комната для дознания в полицейском участке. Катуриан сидит за столом, в центре комнаты, с завязанными глазами. Тупольски и Ариэль входят и садятся напротив него. У Тупольски в руках металлический контейнер с большим числом документов» [9, с. 2].

В пьесе преобладают ремарочные высказывания, сосредоточивающие внимание на освещении: «Затемнение» (конец первой сцены 1 действия), «Свет медленно гаснет» (конец второй сцены 1 действия). Важно понимать, что медленно гаснущий свет или затемнение вместо «занавеса» в конце каждой сцены первого и второго действия, а также между самими действиями, призван обратить внимание на то, что границы между залом и сценой не существует.

В рамках пространства пьесы М. МакДонах вплетает различные темы и формы, воплощенные в сказках-притчах, призванных описать смысл существования творца, художника («Маленькие яблочные человечки», «Три преступника на перепутье», «Сказка о городе у реки», «Писатель и брат писателя», «Маленький зелёный поросёнок», «Человек-подушка», «Маленький Иисус», «Облицовка», «Комната Шекспира», «История о глухом мальчике. На больших и длинных железнодорожных рельсах. В Китае» [9]). Ремарки в тексте напоминают, что перед читателями пьеса, предназначенная для сценического воплощения актёрами: «Катуриан рассказывает историю, которую тут же разыгрывают родители и маленькая девочка. Настоящих родителей и приемных родителей, которых играет одна пара актеров, можно отличить только по незначительным изменениям в костюмах» [Там же, с. 37], «Катуриан изображает слепого человека. Девочка растирает его лицо пылью и плюет в пустые глазницы» [Там же, с. 38]. Данные ремарки выступают не только в качестве технических замечаний, адресованных режиссёру и актёрам, а выполняют смыслообразующую функцию. При постановке они не озвучиваются, однако исполнителями ролей игнорироваться не могут. При этом читатель понимает, что данное действие происходит на сцене.

Другие ремарки озвучиваются, тем самым они параллельно комментируют действия. Так, например, истории, которые рассказывает Катуриан своему брату, «возникают перед нами под аккомпанемент мелодий из любимых детских мультфильмов: «Карусель» или «Чип и Дейл спешат на помощь», аллюзии на творения старого-доброго Диснея. Все эти репризы

разыграны даже не для зрителей, а для отстающего в развитии Михала, который требует рассказывать сказки еще и еще. Он и сам принимает участие в действии, преобразившись то в Зелёного поросёнка, а то в Мальчика-Подушку» [50].

Одна из сказок «Город у реки» – литературная аллюзия на легенду о крысолове из Гамельна. Катуриан предлагает свою версию жизни хромого мальчика, который смог уцелеть при встрече с крысоловом. Поскольку он поделился с крысоловом частью еды, ему было даровано право на жизнь. В благодарность он отрубил мальчику пальцы ног, чтобы тот в будущем не смог уйти из города вслед за остальными детьми.

Центральная сказка пьесы с одноимённым названием «Человек-подушка» рассказывает о существе, которое полностью сделано из подушек: глаза у него две маленькие подушки, зубы – множество маленьких подушечек, а на лице его – улыбка. Человек-подушка приходит к маленьким детям и убеждает их покончить с собой, тем самым предотвращая жизнь полную мук и унижений. Одни дети сразу соглашаются, других приходится уговаривать, а некоторые вовсе отказываются от подобного предложения. Образ мягкой, уютной и милосердной подушки – желание Катуриана уменьшить количество страдания в мире. Изначально эту сказку разыгрывают Катуриан и Михал, а затем сам Катуриан становится человеком-подушкой, а ещё позже – его жертвой.

Своё сценическое воплощение перформативная направленность сказок находит совершенно по-разному. Так, например, в одной версии герои сказок перестают оставаться лишь на бумаге, а «...являются во плоти, ложатся в белых ночнушках на белые кровати и поливают себя пурпурной краской из горшочка. Тому факту, что в единственном у Катуриана рассказе со счастливым концом речь идет о маленьком зеленом поросенке, мы обязаны появлением на сцене бутафорских свиных туш» [83]. В другой версии, сказки разыгрываются на сцене посредством введения в спектакль элементов кукольного театра, позволяя избежать жуткого натурализма:

«Разномасштабные фигурки (люди и куклы) создают новую, более сложную образность. Так злые приемные родители после кошунственной сцены нового распятия попросту смахивают девочку-куклу в выдвинутый ящик стола – как ненужную бумажку» [163].

Подобный вариант репрезентации рассказов Катуриана из «Человека-подушки» наиболее типичен и характерен. Презентация насилия на сцене при помощи куклы даёт зрителям лишь определённые намёки и позволяет развивать их каждому по своему вкусу.

Несмотря на то, что пьеса была написана десять лет назад, сюжет её с каждым годом становится всё более созвучным сегодняшним реалиям. События сегодняшней жизни становятся перформативами сказок Катуриана «Человек-подушка» и «Город у реки»: «Официальная статистика: в развитых странах мира каждую неделю из-за небрежности или жестокого обращения умирает 66 детей в возрасте до 15 лет. Крышу сносит от ежедневных новостей: приемные родители чуть не до смерти замучили ребенка, двое погибли в пожаре, шестеро утонули в море, восемь новорожденных умерли в больнице, двое провалились в канализационный колодец. Бич 2012 года – массовые детские отравления. Детские суициды – с помощью «инструкторов». Как будто совершается невиданное масштабное жертвоприношение и Гамельнский Крысолов XXI века уводит от нас наше будущее... «Рифмы» с действительностью способны вызвать шок» [163].

Сказка «Три преступника на перепутье» является парафразом финальной сцены пьесы, в которой следователь Тупольски стреляет в голову Катуриану, так и не объяснив его вины. В сказке разбойник стреляет в сердце преступнику, и тот слышит только удаляющийся смех. Этот преступник сидит в клетке и не знает причину своего проступка. Вполне естественно, принимая во внимание предыдущие события пьесы, читатели могут предположить, что на табличке была надпись «детоубийца». Однако в конце пьесы, невольно возвращаясь к этой сказке, мы представляем совершенно иную надпись – «писатель». В финале пьесы следователь Тупольски

невольно примеряет на себя роль того самого разбойника, человека, убивающего ни в чём не повинного писателя.

Подобная перформативная направленность пьесы неслучайна. В рамках «Человека-подушки» перформативное действие той или иной сказки помогает показать границы конкретного коммуникативного пространства, которое сохраняется в качестве особого культурного события. При этом перформативность оказывает большое воздействие на эмоциональное восприятие читателя и достигает нужной цели на подсознательном уровне.

Мы можем выдвинуть предположение о том, что перформативная направленность является одной из отличительных особенностей драматургии МакДонаха. Она может быть составной частью художественного метода писателя, одним из способов освоения действительности.

Стоит отметить тот факт, что в процессе постановки спектаклей по пьесам драматурга режиссёры намеренно усиливают или наоборот ослабляют лексическую и сюжетную составляющую текстов. Подача со сцены переработанных реплик, лишённых лексики насилия, связана зачастую с рядом факторов, а именно: табу на использование обсценной лексики в той или иной стране, направленность спектакля на определённую возрастную категорию, несовпадение с художественными или эстетическими принципами театра. Увеличение же подобных слов в текстах наблюдается в случаях, когда режиссёр пытается максимально приблизить речь актёров к речи той или иной прослойки общества, эпатировать публику, заменить оригинальные высказывания более подходящими и развёрнутыми эквивалентами из своего родного языка.

По мнению С. Федотова, каждая пьеса МакДонаха – это определённая модель мироздания. Уникальность пьес заключается в том, что персонажи открывают читателям глаза на вещи, которые происходят постоянно, но остаются незамеченными. «Вот «Королева красоты», сильная и парадоксальная вещь. В самом начале даже намёка нет на то, что дочка убьёт свою мать, но, когда это случается, ты переживаешь шок и понимаешь, что

так должно было быть, к этому шло. Если люди живут так близко, так привязаны друг к другу, и одновременно не могут разорваться, это закончиться гибелью. Мать, эгоистически желая привязать к себе дочь, сама провоцирует ее на убийство. В этом много вещей похожих на Достоевского» [155]. Он считает МакДонаха глубоким и парадоксальным автором с чёрным и одновременно человеческим юмором – «так смеётся сама жизнь, когда всматривается в смерть» [Там же].

Мартин МакДонах не раз подчёркивал, что нужный эффект воздействия на аудиторию, заложенный в его произведениях, может быть достигнут исключительно в случаях, когда с сюжетом его пьес знакомятся не в процессе чтения книги, а присутствуя на театральной постановке. Только так зрители не смогут «пролистать» неприятные сцены насилия и это добавит автору возможности держать публику в ещё большем напряжении.

Выводы по третьей главе

В ходе проведённого исследования было выявлено, что насилие является важным элементом художественной структуры произведений автора. Насилие, став своего рода уникальным языком, превращается не в безнравственное действие, а, скорее, в знак массовой культуры, над которым можно только иронизировать.

Насилие и агрессия проявляются на уровне речи персонажей. Реплики героев изобилуют инвективной лексикой и отрицательными семантическими оборотами. Речь действующих лиц полна сниженной лексики и матерных слов.

На образно-символическом уровне тема насилия реализована при помощи ряда образов. Один из них – еда, которая является не только инструментом насилия, но и поводом для его совершения. Важное место МакДонах отводит в своих пьесах животным, показывая, что человек готов

убить себе подобных только лишь из-за того, что кто-то покушался на домашних любимцев или имущество.

На структурно-сюжетном уровне видны отдельные сходства пьес М.МакДонаха с фильмами ужасов и психологическими триллерами. Сцены из фильмов и их трансформация в текстах автора призваны показать ущербность, бесконтрольность и обречённость современного социума.

Перформативная направленность произведений МакДонаха позволяет отдельным постановщикам ослабить или усилить лексическую, сюжетную и образно-символическую направленность текстов писателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматургия рубежа XIX-XX веков и конца XX века, именуемая «новой драмой», в обоих случаях ориентируется на современное общество с присущими своему времени героями и их проблемами. Драматурги моментально реагируют на изменения в социуме, их пьесы приближены к реальной жизни.

Использование термина «новая драма» в отношении современных английских пьес является предметом спора большинства литературоведов, несмотря на наличие ряда схожих черт с драмой рубежа XIX-XX века. Российская «новая драма», заподноевропейский «new writing», пьесы-вербатим, а также английское течение «In-Yer-Face theatre» – все они носят отчасти экспериментальный характер и обращены на поиск новых форм в драматургии. Все вышеперечисленные течения могут быть охарактеризованы как социальная драма, обращённая к проблемам личности и призванная привлечь внимание к самым актуальным вопросам своей эпохи, в частности, изображая любые отклонения от общепринятых норм существования и поведения индивида в социуме.

Нельзя не обратить внимания на то, что большое влияние на развитие современной английской «новой драмы» и, в частности, творчества Мартина МакДонаха оказал постдраматический театр с присущей ему эстетикой и определёнными театральными знаками. Панорама постдраматического театра, составными частями которого являются гипернатурализм, демонстрация на сцене картин жестокости и насилия, игра с плотностью знаков, музыкализация и телесность, наталкивает драматургов на создание текстов, изобилующих жёсткими и порой чрезмерно жестокими сценами насилия.

Имя Мартина МакДонаха очень часто рассматривают в контексте направления «In-Yer-Face theatre». Однако данное суждение является отчасти

неточным. Во-первых, в пьесах драматурга почти отсутствуют асоциальные герои. Во-вторых, далеко не всегда тексты автора заканчиваются гибелью одного из персонажей. Одной из ключевых характеристик, позволяющих причислить тексты МакДонаха к данному направлению, является лишь то, что вопросы, поднимаемые в произведениях, решаются исключительно в грубой и агрессивной форме.

В пьесах автора поднимается ряд тем и проблем, созвучных сегодняшнему времени, среди которых: проблема глобализации и самоидентификации, проблема интимных отношений и смены гендерных ролей, вопрос веры и безверия современного мира, тема противоборства Добра и Зла, Любви и Ненависти, а также тема национальной и расовой принадлежности.

Большинство из вышеперечисленных социально-нравственных проблем возникают из-за насилия, и героями впоследствии предпринимаются провальные попытки их решения при помощи совершения актов насилия. Автор, безусловно, осуждает насилие, но делает это имплицитно.

Насилие – одновременно и сквозная тема, и глобальная проблема для творчества писателя, охватывающая все уровни текста: тематический, сюжетный, вербальный и символический.

Сцены насилия призваны вызвать необходимую реакцию у зрителей и читателей: заставить их смеяться или, наоборот, ввести в депрессивное и шоковое состояние, ведь главное – подвести к мысли о необходимости восстановления гуманистических ценностей и искоренения агрессии.

Тема насилия в произведениях МакДонаха является ключевой для построения текстов его пьес. Являясь представителем современной драматургии и театра, автор манифестирует насилие как необходимый элемент художественной структуры своих произведений. Насилие здесь рассматривается как фактор, формирующий фундамент современного общества, распавшегося за последние десятилетия.

Насилие становится своего рода уникальным языком в абсолютно всех пьесах и киносценариях автора. Доведенное до абсурда, оно превращается не в безнравственное действие, а, скорее, в знак массовой культуры, над которым можно только иронизировать. Именно такую иронию над насилием и демонстрирует МакДонах, меняется и трансформируется лишь её форма и направленность.

Тему насилия в своих произведениях МакДонах умело эксплицирует на различных уровнях. В первую очередь, акты насилия и агрессии проявляются на уровне речи персонажей. Реплики действующих лиц пьес изобилуют инвективной лексикой и отрицательными семантическими оборотами, которые относятся к средствам явного выражения агрессии. Язык, утративший способность фиксировать реальность, весьма однороден для всех текстов писателя. На нём одинаково изъясняются врачи и полицейские, священники и торговцы, могильщики и военные. Речь действующих лиц пьес драматурга изобилует сниженной лексикой и матерными словами. На лексико-семантическом уровне автор успешно реализует одну из главных коммуникативных стратегий – коммуникацию насилия.

На образно-символическом уровне тема насилия реализована при помощи удачно созданных образов. Один из них – животные, страданиям которых автор отводит особое место в своих произведениях. Бесчеловечность поступков людей, прикрывающихся любовью к животным, транслирует одну из реалий современного общества: человек готов хладнокровно и беспощадно убить себе подобных только лишь из-за того, что кто-то нанёс вред его домашнему животному или ущерб имуществу.

Весьма интересно и неожиданно в произведениях МакДонаха представлен образ еды. Продукты питания выступают средством нанесения физической боли (кипящее подсолнечное масло, яйца, кофе). Кроме того, упоминание еды позволяет причинить героям моральные обиды друг другу. Сюда же можно отнести проблему поклонения материальным благам, когда ради пакетика чипсов или порции самогона брат готов поднять руку на брата.

Произведения МакДонаха изобилуют большим количеством аллюзий на фильмы ужасов. На структурно-сюжетном уровне видны отдельные сходства пьес драматурга с фильмами ужасов и психологическими триллерами Альфреда Хичкока «Психо», Тода Браунинга «Уродцы», Роберта Олдрича «Что случилось с Бэби Джэйн?», Дэвида Финчера «Семь». Использование жанров готики, ужаса и гиньоля позволяет оказать шоковое влияние на читателей и зрителей. Сцены из классических американских фильмов и их трансформация в текстах автора призваны показать ущербность, бесконтрольность и обречённость современного социума.

Важным аспектом изучения экспликации темы насилия в произведениях МакДонаха стал анализ перформативной направленности пьес, написанных автором. Перформативность выступает в качестве одного из главных элементов современной «новой драмы». Стоит отметить, что отдельные постановщики умышленно ослабляют или усиливают лексическую, сюжетную и образно-символическую направленность текстов. Как правило, это связано с желанием эпатировать публику или сделать речь и действия персонажей наиболее узнаваемыми. Высокий потенциал произведений М. МакДонаха позволяет постановщикам интерпретировать их в зависимости от общепринятых норм культуры страны и подготовленности зрителя.

В дальнейшем экспликация темы насилия может быть рассмотрена подробно в произведениях других современных драматургов. Проведенный сопоставительный анализ произведений М. МакДонаха и других представителей «In-Yer-Face theatre» позволяет констатировать гуманистическую направленность драматургии М. МакДонаха, оригинальность его художественных решений, давшую возможность автору подойти к теме насилия комплексно, задействовав все уровни текста, так, что имплицитно заложенная идея осуждения насилия всецело доносится до сознания читателей/зрителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Кейн С. Подорванные [Электронный ресурс] / С. Кейн. – Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/m/marholia_r_m/sarahkaneblasted.shtml (дата обращения: 12.05.2015).
2. МакДонах М. Безрукий из Спокэна [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <https://bookmate.com/books/zdUPiF4m> (дата обращения: 22.06.2014).
3. МакДонах М. Калека с острова Инишмаан [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://mybiblioteka.su/10-37395.html> (дата обращения: 07.11.2012).
4. МакДонах М. Королева Красоты [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/178508> (дата обращения: 27.03.2012).
5. МакДонах М. Лейтенант с острова Инишмор [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/178469> (дата обращения: 22.11.2014).
6. МакДонах М. Палачи [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: https://vk.com/doc69240_437170940?hash=ff52598ddda6fd2962&dl=458b348dda-f9e1b322 (дата обращения: 22.09.2016).
7. МакДонах М. Сиротливый Запад [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/178626> (дата обращения: 23.10.2014).
8. МакДонах М. Там, в Брюгге [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://proza.ru/2009/11/14/1242> (дата обращения: 13.01.2015).
9. МакДонах М. Человек-подушка [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/178434> (дата обращения: 16.04.2014).

10. МакДонах М. Череп из Коннемары [Электронный ресурс] / М. МакДонах. – Режим доступа: <http://www.e-reading.org.ua/download.php?book=137062> (дата обращения: 18.03.2015).
11. Kane, S. Complete Plays / S. Kane. – London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. – 288 p.
12. McDonagh. A Behanding in Spokane / M. McDonagh. – New York: F&F Inc., 2015. – 52 p.
13. McDonagh M. Hangmen / M. McDonagh. – New York: F&F Inc., 2015. – 52 p.
14. McDonagh M. In Bruges [Электронный ресурс] / М. McDonagh. – Режим доступа: <http://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2012/02/In-Bruges-Entire-Script.pdf> (дата обращения: 30.04.2014).
15. McDonagh M. The Beauty Queen of Leenane and Other Plays (A Skull in Connemara and The Lonesome West) / M. McDonagh. – New York: Vintage, 1998. – 196 p.
16. McDonagh M. The Cripple of Inishmann / M. McDonagh. – London: Vintage International, 1998. – 113 p.
17. McDonagh M. The Lieutenant of Inishmore / M. McDonagh. – London: Methuen Drama, 2009. – 192 p.
18. McDonagh M. The Pillowman / M. McDonagh. – UK: Faber and faber, 2003. – 104 p.
19. Ravenhill M. Citizenship / M. Ravenhill. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. – 80 p.
20. Ravenhill M. Handbag (Modern Plays) / M. Ravenhill. Oxford: Berg 3PL, 1998. – 88 p.
21. Ravenhill M. Plays for Young People: "Citizenship"; "Scenes from Family Life"; "Totally Over You" (Play Anthologies) / M. Ravenhill. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. – 176 p.
22. Ravenhill M. Shopping and F***ing / M. Ravenhill. London: Bloomsbury Methuen Drama, 1996. – 91 p.

23. Ravenhill M. Some Explicit Polaroids / M. Ravenhill. London: Bloomsbury Methuen Drama, 1999. – 108 p.

Научно-критическая литература

24. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь / С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 902 с.

25. Адмони В.Г. Генрик Ибсен / В.Г. Адмони. – Л.: Художественная литература, 1989. – 270 с.

26. Аль Д.Н. Основы драматургии: учебное пособие / Д.Н. Аль. – 4-е изд. – СПб.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 2005. – 280 с.

27. Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века. Учебное пособие / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высш. шк., 2004. — 559 с.

28. Андреева С.А. Функции паузы в поэтика английской «новой драмы»: Дж.Б. Шоу и Дж. Голсуорси: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03 / Софья Александровна Андреева. – Красноярск, 2005. – 182 с.

29. Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.

30. Аннинский Л.А. Слоистые облака / Л.А. Аннинский // Театр. – 1993. – №7.

31. Апресян В.Ю. Имплицитная агрессия в языке [Электронный ресурс] / В.Ю. Апресян // Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Apresian.htm> (дата обращения: 23.04.2015).

32. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык / И.В. Арнольд – М.: Флинта, Наука, 2002. – 384 с.

33. Бабенко В.Г. Драматургия современной Англии / В.Г. Бабенко – Москва: Высшая школа, 1981. – 144 с.

34. Базылев В.Н. Понятия чести и достоинства, оскорбления и ненормативности в текстах права и средствах массовой информации / В.Н.

- Базылев, Ю.А. Бельчиков, А.А. Леонтьев, Ю.А.; отв. ред. А.К. Симонов. – М.: Права человека, 1997. – 128 с.
35. Балашов П.С. Художественный мир Бернарда Шоу / П.С. Балашов. — М.: Худож. лит., 1982. — 326 с.
36. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
37. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; пер. с англ. — М.: Искусство, 1978. — 367 с.
38. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко, А.А. Васильева, В.А. Салимовский // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2004. — №1. — С. 94-96.
39. Болотян И. Восемь. Сборник «Новые имена в драматургии» / И. Болотян // Вопросы литературы. — 2014. — №4.
40. Болотян И. О драме в современном театре: *verbatim* / И. Болотян // Вопросы литературы. — 2004. — №5. — С. 23-42.
41. Болотян И. Театр начинается с драматурга / И. Болотян // Октябрь. — 2006. — №9.
42. Бондаренко Л.В. От новой драмы к драме постмодернизма / Л.В. Бондаренко // Культура народов Причерноморья. — 2003. — №42. — С. 171-177.
43. Борев Ю.Б. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс / Ю.Б. Борев — М.: ИМЛИ РАН, 2001. — 624 с.
44. Булгакова О.В. Развенчание стереотипов в пьесах Матрина МакДонаха / О.В. Булгакова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2012. — №1. — С. 9-30.
45. Вайман С. Драматический диалог / С. Вайман. — М.: Едиториал УРСС. — 2003. — 208 с.
46. Васенева Н.В. Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в.: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Васенева Надежда Владимировна. — Омск, 2011. — 169 с.

47. Великобритания: драматургия и театр / сост. и автор статей И.В. Ступников. – М.: Высшая школа, – 1992. – 214 с.
48. Владимиров С.В. Действия в драме / С.В. Владимиров. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – 192 с.
49. Власов В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина. – СПб.: Азбука, 2005. – 320 с.
50. Власова О. Куда уходит детство / О. Власова // Петербургский театральный журнал. – 2012. – 12 июня.
51. Возлядовская А.М. Насилие и ненасилие / А.М. Возлядовская // Сибирские истоки. – 2015.– N 1(68), С. 6-7.
52. Воропанова М.И. Голсуорси / М.И. Воропанова // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов.: в 2 Ч.-Ч.1. А-Л. – М.: Просвещение. –1997. – С.194-199.
53. Вырыпаев И.А. Message. О театре и современной драме / И.А. Вырыпаев // Театральная жизнь. – 2006. – № 2. – С.12-13.
54. Вырыпаев И.А. Я – консерватор / И.А. Вырыпаев // Искусство кино. – 2004. – №2.
55. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
56. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. пед. учеб. заведений / Б.А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 480 с.
57. Гончарова-Грабовская С.Я. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX - начала XXI в. [Электронный ресурс] / С.Я. Гончарова-Грабовская // Электронная библиотека БГУ. – 2006. – Режим доступа: <https://www.bsu.by/Cache/pdf/204953.pdf> (дата обращения: 21.08.2016).
58. Гражданская З.Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества / З.Т. Гражданская – М.: Просвещение, 1989. – 174 с.
59. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века / М.И. Громова. – М.: Флинта, Наука, 2006. – 368 с.

60. Грязнова Ю.Б. Перформативные тексты в методологии науки: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.08 / Юлия Борисовна Грязнова. – М., 1998. – 16 с.
61. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста / И.В. Гюббенет. – М.: Изд-во Московского университета, 1981. – 112 с.
62. Гурко Е.Н. Деконструкция: тексты и интерпретация / Е.Н. Гурко. – Минск: Экономпресс, 2001. – 320 с.
63. Давыдова М.А. Конец театральной эпохи / М.А. Давыдова. – М.: ОГИ, 2005. – 384 с.
64. Дмитриев Л.А. Законы драматургии: Теория и метод творчества / Л.А. Дмитриев. – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 302 с.
65. Дмитриевский В.Н. Зеркало для героя. Театральный сезон в суждениях и цифрах / В.Н. Дмитриевский // Современная драматургия. – 1996. – №3.
66. Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]. – Москва: Три квадрата, 2004. – 240 с.
67. Доценко Е.Г. «Выбывший из игры»: сочинители историй в пьесах А.П. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла / Е.Г. Доценко // Филологический класс. – 2010. – №24. – С. 29-33.
68. Доценко Е.Г. Детские страхи в новом британском «Театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей / Е.Г. Доценко // Филологический класс. – 2012. – №1. – С. 55-59.
69. Доценко Е.Г. Молодая британская драматургия в послебейкетовском пространстве / Е.Г. Доценко // Вестник Тюменского государственного университета. – 2006. – №2. – С. 254-266.
70. Дурненков В.Е. Культурный слой / В.Е. Дурненков, М.Е. Дурненков. – Москва: Эксмо, 2005. – 352 с.
71. Дьяконова Н.Я. Джон Голсуорси, 1867-1933 / Н.Я. Дьяконова. – Л.-М.: Искусство, 1960. – 132 с.

72. Екабсонс А.В. Проблемы воссоздания локально-темпорального континуума в «Новой драме» рубежа XX-XXI века / А.В. Екабсонс // Молодой ученый. – 2012. – №7. – С. 156-158.
73. Жмуров Д.В. Насилие (агрессия) и литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://refdb.ru/look/1729907-pall.html> (дата обращения 06.07.2016).
74. Жук М.И. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века/ М.И. Жук. – М.: Флинт, Наука, 2011. – 224 с.
75. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Учебное пособие / О.В. Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
76. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX-XXвеков / О.В. Журчева // Культура и текст. –2001. – №6. – С.138-151.
77. Забалуев В.Г. Между медитацией и «ноу-хау» / В.Г. Забалуев, А.Б. Зензинов // Современная драматургия. – 2003. – №4. – С. 163-166.
78. Забалуев В.Г. Новая драма как драма нового / В.Г. Забалуев, А.Б. Зензинов // Современная драматургия. – 2003. – № 4. – С. 128-131.
79. Заславский Г.А. На полпути между жизнью и сценой [Электронный ресурс] / Г.А. Заславский // Журнальный зал. – 2004. – №7. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html> (дата обращения: 17.04.2015).
80. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы / С.Н. Зенкин. – М.: Институт европейских культур, 2000. – 86 с.
81. Зингерман Б.И. О театре Стриндберга / Б.И. Зингерман // Театр. – 1976. – №6. – С.91-106.
82. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / В.И. Зингерман. – Москва: Наука, 1979. – 392 с.
83. Зинцов О. Расскажи нам о зелёном поросёнке / О. Зинцов // Ведомости. – 2007. – 15 мая.

84. Иглтон Т.Ф. Теория литературы. Введение / Т.Ф. Иглтон. – М.: Территория будущего, 2010. – 296 с.
85. Изюмова О. Сиротство как приём / О. Изюмова // Петербургский театральный журнал. – 2011. – июнь-июль.
86. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.
87. Ионеско Э. Носорог. Пьесы и рассказы / Э. Ионеско. – М.: Текст, 1991. – 148 с.
88. Исагулов Н.В. Интермедиальность и интермедии [Электронный ресурс] / Н.В. Исагулов // Блог. – Режим доступа: <http://inter-mediality.blogspot.ru/> (дата обращения: 27.06.2016).
89. История зарубежного театра. Часть II. Театр Западной Европы XIX – начала XX века (1789-1917) / Г.Н. Бояджиев, А.Г. Образцова, А.А. Якубовский. – М.: Просвещение, 1984. – 272 с.
90. Казьмина Н.Ю. Убийство, одиночество и дождь / Н.Ю. Казьмина // Театр. – 2007. – № 29.
91. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение / Дж. Каллер: пер. с англ. А. Георгиева. – М.: Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
92. Канингем В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Канингем // Иностранная литература. – 1995. – № 10. – С. 227-238.
93. Катышева Д.Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Катышева. – СПб.: СПбГУП, 2001. – 208 с.
94. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учеб. комплекс для студентов-филологов / Н.В. Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 213 с.
95. Кириченко Д.А. Дуэтом о «новой драме» / Д.А. Кириченко // Театральный мир. – 2014. – №8-9. – С.20-38.
96. Ковалёва Т.В. История зарубежной литературы (вторая половина XIX – начало XX века) / Т.В.Ковалёва, Е.А. Леонова, Т.Д. Кириллова. – Минск: Завигар, 1997. – 336 с.

97. Коврижина Я.С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.00.03/ Яна Станиславовна Коврижина. – Иваново, 2016. – 21 с.
98. Козак Р.Е. Что вы думаете о современной драматургии? / Р.Е. Козак // Современная драматургия. – 2007. – № 3. – С. 182.
99. Колязин В.Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене / В.Ф. Колязин // Вопросы театра. – 2011. – №1-2. – С. 86-99.
100. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б. Костелянец, Н. Таршис, В. Максимов. – Москва: Совпадение, 2007. – 620 с.
101. Кузнецов В. Перформативность и уровни коммуникации / В. Кузнецов // Логос. Философско-литературный журнал. – 2009. – №2 (70). – С.136-150.
102. Кургинян М.С. Драма / М.С. Кургинян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы: в 3 т. – М.: Наука, 1964. – Т.2. – 487 с.
103. Курочкин М. Формы новые нужны, драмы всякие важны. Итоги «Новой драмы». Интервью / М. Курочкин // Время новостей. – 2003. – 30 сентября.
104. Лебедев А. «Новая драма»: европейский мейнстрим на российских задворках [Электронный ресурс] / А. Лебедев // Утро.ру. – Режим доступа: <http://pda.utro.ru/articles/2004/03/21/290265.shtml> (дата обращения: 22.01.2014).
105. Леванович П. И даже священник не верит в Бога [Электронный ресурс] / П. Леванович // Программа, события, итоги. – 2010. – Режим доступа: <http://www.mycity.by/content/view/13322/182/> (дата обращения: 13.04.2014).
106. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М.: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.
107. Липовецкий М.Н. Перфомансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения [Электронный ресурс] / М.Н. Липовецкий // Новое

литературное обозрение. – 2008. – №89. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (дата обращения: 22.04.2013).

108. Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.

109. Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М.Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 244-278.

110. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 799 с.

111. Ловцова О.В. Мотив игры в пьесах «Бассейн (без воды)» М. Равенхилла и «Человек-подушка» М. МакДонаха / О.В. Ловцова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – №1. – С. 217-226.

112. Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха / П. Лонерган. – пер. с англ. Е. Ю. Мамоновой; под науч. ред. В. Б. Шаминой. – Пермь: Тип. «Астер», 2014. – 368 с.

113. Луков В.Н. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В.Н. Луков. – М.: Академия, 2008. – 510 с.

114. Мамаладзе М. Вас вызывает Шекспир [Электронный ресурс] / М. Мамаладзе // Интернет-сайт Полит.Ру. – 2006. – Режим доступа: <http://polit.ru/news/2006/09/26/ndrama/> (дата обращения: 17.05.2014).

115. Мамададзе М. Драма чрезвычайной ситуации [Электронный ресурс] / М. Мамаладзе // Русский журнал. – 2004. – Режим доступа: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20040421_mam.html (дата обращения: 31.05.2015).

116. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах-философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг "новой драмы" [Электронный ресурс] / М. Мамаладзе // Новое литературное обозрение. – 2005. – №73. – Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/mama28.html> (дата обращения: 15.07.2014).

117. Меркулова М.Г. Английская «новая драма» конца XIX – начала XX века: становление национальной модели драматургии / М.Г. Меркулова // Филология и культура. – 2013. - №2 (32). – С. 157-160.

118. Меркулова М.Г. Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование: автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.01.08 / Майя Геннадиевна Меркулова. – Москва, 2006. – 34 с.

119. Миненко Е. МакДонах в России: Дубль первый / Е. Миненко // Петербургский театральный журнал. – 2005. – №42. – С.42-44.

120. Михальская Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская. – М.: Академия, 2007. – 480 с.

121. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? [Электронный ресурс] / М. Неклюдова // Новое Литературное Обозрение. – 2011. – №111. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/1017> (дата обращения: 05.06.2012).

122. Новейшая драма рубежа XX-XXI вв.: предварительные итоги: коллективная монография / под общей ред. Т.В. Журчевой. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. – 296 с.

123. Новикова К. В. Драматургия Сэма Шепарда и некоторые проблемы постмодернистской эстетики: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.01 / Катерина Викторовна Новикова. – СПб.: Б.и., 1999. – 157 с.

124. Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже 19-20вв. / А.Г. Образцова. – М.: Наука, 1984. – 333 с.

125. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме: автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.01.03 / Татьяна Александровна Онегина. – Казань, 2013. – 22 с.

126. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов: сб. / общ. ред. Б.Ю. Городецкого. М.: Прогресс, 1986. С. 22-131.

127. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
128. Панамарева А.Н. Мифологизация пространственных образов в «новой драме» (А.П. Чехов, Г. Гауптман, Б. Шоу) / А. Панамарева // Молодой ученый. – 2009. – №7. – С. 142-145.
129. Петрова С.А. К вопросу о формировании интермедийных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока "Голоса Скрипок") // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (34): в 3-х ч. Ч. II. С. 157-160.
130. Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы / М.Я. Поляков. – М.: Международное агенство «А.Д. и Театр», 2000. – 384 с.
131. Постмодернизм. Энциклопедия / под ред. М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
132. Редько Н.А. Эстетическая концепция Дж. Голсуорси-драматурга / Н.А. Редько // Эстетические концепции русских и зарубежных писателей. – 1996. – С. 63-74.
133. Ромм А.С. Джордж Бернард Шоу. 1856-1950 / А.С. Ромм. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 250 с.
134. Руднев П.А. "Новая драма". Пунктиром [Электронный ресурс] / П.А. Руднев // Teatre.com.ua. – Режим доступа: http://teatre.com.ua/suchasne/novaja_drama_punktyrom/ (дата обращения: 17.04.2016).
135. Руднев П.А. Темы новой драмы / П. Руднев // Петербургский театральный журнал. – 2010. – №3. – С.113-115.
136. Руднев П.А. Особенности драматургии МакДонаха [Электронный ресурс] / П.А. Руднев // Редакционно-издательский дом «ПостНаука». – 2015. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/faq/45439> (дата обращения: 30.04.2016).
137. Сазанова Е.В. Теория драмы и основы сценарного мастерства: теория драмы: учеб. пособие / Е.В. Сазанова. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2012. – 135 с.

138. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1966. – 232 с.
139. Сигарев В.В. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы / В.В. Сигарев // Культура. – 2003. – № 42. – С.4-6.
140. Смирнов И. Сраматургия [Электронный ресурс] / И. Смирнов // Независимая газета. – 2000. – Режим доступа: http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tira_gramaturgia.html (дата обращения: 26.08.2014).
141. Смирнова Н.А. Социально-психологическая драма Хенрика Ибсена и английская драматургия рубежа XIX-XXвеков: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.05 / Наталья Анатольевна Смирнова. – Ленинград, 1991. – 17 с.
142. Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ «Школа», 2011. –232 с.
143. Соколянский А. Опыт групповой ничтожности [Электронный ресурс] / А. Соколянский // Искусство кино. – 2004. – № 2. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article10> (дата обращения: 16.06.2014).
144. Сокур Г.А. Пьесы Джона Голсуорси последнего периода: к пробл. драматург. метода/ Г.А. Сокур // Проблемы поэтики зарубежной литературы XX в. – 1991. – С. 49-57.
145. Солонец П.В. Образ Ирландии в пьесе М. МакДонаха «Сиротливый Запад». Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи [Электронный ресурс] / П.В. Солонец // Материалы 5.й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов. – Екатеринбург, 2012. – 201 с. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/4632> (дата обращения: 24.11.2015).
146. Страшкова О.К. Постмодернистские «предчувствия предвестия» в меодернистской «новой драме» конца XIX века / О.К. Страшкова // Вопросы филологии. 2006. – №1. – С. 185-193.
147. Тамарченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – 358 с.

148. Толкачев С.П. Современная английская литература / С.П. Толкачев. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2008. – 83 с.
149. Толмачёв В.М. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв, Г.К. Косиков, А.Ю. Зиновьева и др.; под ред. В.М.Толмачёва. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 496 с.
150. Трутнева А.Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX-началаXX века (проблема жанра): дис. ...канд. фил. наук: 10.01.03 / Анна Николаевна Трутнева. – Нижний Новгород, 2015. – 209 с.
151. Тугушева М.П. Джон Голсуорси / М.П. Тугушева. – М.: Терра-кн. клуб, 2000. – 382 с.
152. Угаров М.В. Красота погубит мир / М.В. Угаров // Искусство кино. – 2004. – №2
153. Фарино Е. Введение в литературоведение / Е. Фарино. – М.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
154. Федоров А.А. Зарубежная литература XIX-XX веков. Эстетика и художественное творчество / А.А. Федоров. – Москва: Издательство МГУ, 1989. – 256 с.
155. Федотов С.П. «МакДонах – это антиТарантино» О мистике в театре, о новом психологизме и новой драматургии, о МакДонахе [Электронный ресурс] / С.П. Федотов // Театральный портал. – Режим доступа: http://teatre.com.ua/modern/sergej_fedotov_makdonax_eto_antytarantino/ (дата обращения: 16.04.2016).
156. Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика/ М.И. Формановская – М.: Икар, 2007. – 480 с.
157. Формы новые нужны, драмы всякие важны [Электронный ресурс]. – Время новостей. – 2003. – № 182. – Режим доступа: <http://www.vremya.ru/print/81296.html> (дата обращения: 05.10.2013).
158. Хабермас Ю. Понятие индивидуальности / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1989 – № 2 – С. 35-40.

159. Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование / В.Е. Хализев. – М.: Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
160. Хализев В.Е. Драма как явление искусства / В.Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
161. Ханзен-Леве А.А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / А.А. Ханзен-Лёве. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
162. Черникова Ю. Вот вам, Йобст, и Новая драма [Электронный ресурс] / Ю. Черникова // Утро.ru. – 2007. – Режим доступа: <http://www.utro.ru/articles/2007/11/15/694751.html> (дата обращения: 21.04.2014).
163. Чернова Е. Как с нас сорвало крышу / Е. Чернова // Свободная Пресса. 2012. – 30 марта.
164. Чистюхин И.Н. Теория драмы: анализ драматического произведения: учебное пособие / И.Н. Чистюхин. – Орёл: ОГИК, 2015. – 139 с.
165. Что такое «verbatim» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/6152352/> (дата обращения: 22.03.2013).
166. Шамина В.Б. Ирландская «новая драма»: Мартина МакДонах / В.Б. Шамина // Современная российская драма и театр. – 2014. – С. 219-224.
167. Шамина В.Б. На рубеже тысячелетий: очерки драматургии и театра конца XX – начала XXI века / В.Б. Шамина. – Казань: Изд-во Казан. университета, 2016. – 120с.
168. Шамина В.Б. Образ ирландской глубинки в пьесах Мартина МакДонаха / В.Б. Шамина // Филология и культура. – 2013. – №2 (32). – С. 292-295.
169. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени / Т.К. Шах-Азизова. – М.: Наука, 1966. – 151с.
170. Шевченко Е.Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве / Е.Н. Шевченко // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – №1. – С. 312-318.

171. Шилова Е.Н. Метадрама в творчестве Кэрил Черчилл: автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.01.03 / Евгения Николаевна Шилова. – Екатеринбург, 2011. – 22с.
172. Щербакова Н.С. Драма для подростков и юношества школы Коляды в аспекте отечественной и европейской традиций: автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.01.01 / Надежда Сергеевна Щербакова. – Москва, 2014. – 21с.
173. Щербина Ю.В. Русский язык: речевая агрессия и пути её преодоления: учеб. пособие / Ю.В. Щербина. – М.: Флинта, 2012. – 224 с.
174. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? / Е. Эрнандес // Современная драматургия. – 1992. – №3-4.
175. A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880 – 2005/ M. Luckhurst. – Oxford: Wiley-Blackwell. – 2010. – 608 p.
176. Alexander M. A History of English Literature / M. Alexander. – New Zealand: Palgrave, 2013. – 464 p.
177. Bauman Z. Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality / Z. Bauman. – Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995. – 300 p.
178. Bently E. Bernard Shaw. 1856-1950 / E. Bently. Norfolk: New directions books, 1957. – 256 p.
179. Berst C. A. B. Shaw and the art of drama / C.A. Berst. – Urbana, 1973. – 363 p.
180. Bident Ch. Et le theatre devint post-dramatique — Histoire d'une illusion / Ch. Bident // Theatre. Public. – 2009. – № 194. – P. 76—82.
181. Bornstein E. Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture / E. Bornstein. – Ithaca and London: Cornell University Press, 2008. – 288 p.
182. Brawly B. A Short History of the English Drama / B. Brawly. – N.Y.: Books for Libr. Press, – 1969. – 260 p.
183. Brown G.E. George Bernard Shaw / G.E. Brown. – London: Evans Brothers Ltd, 1970. – 160 p.
184. Chambers L. The Theatre of Martin McDonagh: 'A World of Savage Stories' / L. Chambers, E. Jordan. –Dublin: Carysfort Press, 2006. – 443 p.

185. Cordell R. H.A. *Jons and the Modern Drama* / R. Cordell – N.Y.: Kennikat press, 1968. – 265 p.
186. Crawley P. Martin McDonagh: A history of violence [Электронный ресурс] / P. Crawley // The Irish Times. – 2016. – Режим доступа: <http://www.irishtimes.com/culture/stage/martin-mcdonagh-a-history-of-violence-1.2793648> (дата обращения: 29.12.2016).
187. Dickson L. *Beauty, Violence, Representation* / L. Dickson, M. Romanets. – New York: Routledge, 2014. – 238 p.
188. Eldridge D. *In-yer-face and after* / D. Eldridge // *Studies in Theatre & Performance*. – 2003. – Vol. 23. – No 1, P. 55-58.
189. Feeney J. Martin McDonagh: Dramatist of the West / J. Feeney // *Studies: An Irish Quarterly Review*. – 1998. – P. 24–32.
190. Gindin J. J. *Galsworthy's life and art* / J.J. Gindin. – L.: Univ of Michigan Pr, 1987. – 640 p.
191. Grene N. *Black Pastoral: 1990s Images of Ireland* / N. Grene // *Litteraria Pragensia*. – 2000. – 20 October. – P. 67–75.
192. Gruschwitz J. *Hot-House: Mutter und Tochter im Generationenkonflikt: In Martin McDonaghs "The Beauty Queen of Leenane"* / J. Gruschwitz. – Munich: GRIN Verlag, 2008. – 50 p.
193. Henderson A. *George Bernard Shaw. Man of the Century* / A. Henderson. – New York: Appleton-Century-Crofts, 1956. — 969 p.
194. Jordan E. *From Leenane to L.A.: The Theatre and Cinema of Martin McDonagh* / E. Jordan. – Newbridge: Irish Academic Press, 2014. – 288 p.
195. Kelleher J. *Postmodernism and the Theatre of Martin McDonagh* / J. Kelleher. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. – 68 p.
196. Kitzler A.M. *The Influence of Absurdist Theatre on Contemporary In-Yer-Face Plays: A Comparative Analysis of Plays, from Samuel Beckett to Sarah Kane* / A.M. Kitzler. – Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2011. – 156 p.
197. Krasner D. *A History of Modern Drama. Volume 1* / D. Krasner. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. – 416 p.

198. Krasner D. A History of Modern Drama. Volume II: 1960-2000 / D. Krasner. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2016. – 608 p.
199. Lacey L. He didn't want to make 'a playwright's movie' [Электронный ресурс]/L. Lacey // The Globe and Mail. 2008. – Режим доступа: <http://www.theglobeandmail.com/arts/he-didnt-want-to-make-a-playwrights-movie/article18444275/> (дата обращения: 24.04.2016).
200. Lane D. Contemporary British Drama / D. Lane. – Edinburgh University Press, 2010. – 240 p.
201. Lanthers J. Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh / J. Lanthers. – Bloomington: Indiana UP, 2000. – 245 p.
202. McDonald J. The "New Drama". 1900-1914. Harley Granville-Barker, John Galsworthy, St John Hankin, John Masefield / J. McDonald. – N.Y.: Grove Press, Inc., 1986. – 203 p.
203. Modern Drama: Defining the Field / R. Knowels, J.E. Tompkins, W.B. Worthen. – Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2015. – 226 p.
204. Morgan M.M. The Shawian Playground. An Exploration of the Art of George Bernard Shaw /M.M. Morgan. – London: Methuen & Co. Ltd., 1972. – 366 p.
205. Nevitt L. Theatre and Violence / L. Nevitt. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. – 96 p.
206. Nicoll A. British Drama / A. Nicoll; rev. by J.C. Trewin. 6th Ed., Rev. a reset. – London: Harrap, 1978. – 311 p.
207. O'Toole F. Martin McDonagh / F. O'Toole // BOMB. – 1998. – № 63. – P.62-68.
208. Pilny O. Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency? – O. Pilny//Irish Studies Review.–2004. –P.225–232.
209. Russell R.R. Martin McDonagh: a casebook / R.R. Russel. – Routledge, London, N.Y., 2007. – 208 p.
210. Sarrazac J.-P. Lexique du drame moderne et contemporain / J.-P. Sarrazac. – Editions Circé, 2005. – 251 p.

211. Saunders G. 'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes (Theatre: Theory, Practice, Performance) / G. Saunders. – Manchester University Press, 2002. – 222 p.
212. Schwarzenbacher B. The Reception of Martin McDonagh's Plays on Viennese Stages: contemporary Irish drama goes abroad / B. Schwarzenbacher. – Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2010. – 144 p.
213. Sierz A. Beyond Timidity? The State of British New Writing / A. Sierz // A Journal of Performance and Art. – 2005. – No 3. – P. 55-61.
214. Sierz A. In-Yer-Face theatre: British drama today / A. Sierz. – London: Faber, 2001. – 256 p.
215. Sierz A. Modern British Playwriting: The 1990's: Voices, Documents, New Interpretations / A. Sierz. – London: Bloomsbury Methuen Drama, 2012. – 352 p.
216. Sierz A. New Writing in Britain: How Do We Define the Contemporary? / A. Sierz // International Seminar of Senior Critics. – 2008. – 17 December.
217. Steger M. The Depiction of Ireland in Martin McDonagh's Plays / M. Steger. – Munich: GRIN Verlag. – 2013. – 28 p.
218. Sztrókay A. Martin McDonagh on the Hungarian Stage: The Cripple of Inishmaan / A. Sztrókay. – Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2010. – 60 p.
219. Tanner M. Comic Elements in the Drama "Cripple of Inishmaan" by Martin McDonagh / M. Tanner. – Munich: GRIN Verlag, 2013. – 26 p.
220. The New Oxford Dictionary of English. – London: Oxford University Press, 1998. – 2176 p.
221. Thorson G. The New Grotesque: The Theatre of Martin McDonagh and Tracy Letts / G. Thorson. – Saarbrücken: VDM Verlag, 2009. – 84 p.
222. Todd L. Green English: Ireland's Influence on the English Language / L. Todd. – Dublin: O'Brien, 2000. – 172 p.
223. Trewin J.C. The Edwardian Theatre / J.C. Trewin. – Oxford: Blackwell, 1976. – 193 p.
224. Urban K. An Ethics of Catastrophe. The Theatre of Sarah Kane / K. Urban // PAJ. – 2001. – №69. P. 56 – 66.

225. Valency M. *The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov* / M. Valency. – N.Y.: Schocken Books, 1983. – 324 p.
226. Vargas J.C. Abuse and Theater: The Dynamics of Power in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* / J.C. Vargas // *Revista de Linguas Modernas*. – 2013. – No 19 – P. 145-159.
227. Wallace C. *Suspect Cultures: Narrative, Identity & Citation in 1990s New Drama* / C. Wallace. – Praha: Litteraria Pragensia, 2013. – 326 p.
228. Wilpert G. *Sachwörterbuch der Literatur* / G. Wilpert. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. – 925 S.
229. Worthen W.B. *Drama: Between Poetry and Performance* / W.B. Worthen. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. – 304 p.
230. Worthen W.B. *Drama and the Rhetoric of Theater* / W.B. Worthen. – California: University of California Press, 2015. – 240 p.
231. Wragg S. *Sentimentalism and In-Yer-Face Drama: Sarah Kane, Mark Ravenhill, and Anthony Neilson: monography* / S. Wragg. – University of Nottingham, Department of Culture, Film and Media, 2009. – 131 p.
232. Zarhy-Levo Y. *Dramatists under a label: Martin Esslin's The Theatre of the Absurd and Aleks Sierz' In-Yer-Face Theatre* / Y. Zarhy-Levo // *Studies in Theatre & Performance*. – 2011. – Vol. 31. – No 3 – P. 315-326.