ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский Государственный Университет»

Филологический факультет

Кафедра истории зарубежных литератур

Пономаренко Ирина Сергеевна

**«Новая драма» Марка Равенхилла: традиции и новаторство**

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:

к. ф.н., доцент

А. А. Чамеев

Рецензент:

к. ф. н., доцент

О. М. Смирнова

Санкт-Петербург

2016

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение…..…………………………………………………………………..С.3-7

Глава 1. Социокультурная ситуация в Англии второй половины XX века и драматургия «новой волны».…………………………………. . . . . . . …...С.8-23

Глава 2. Проблематика и поэтика пьес М. Равенхилла 1990-х годов… С.23-45

Глава 3. Драматургия М. Равенхилла в контексте сложившейся театральной традиции………………………………………………………………….. С. 46-63

Заключение…….…………………………………………………………...С.64-67

Список использованной литературы……………………………………..С.68-75

**Введение**

Марк Равенхилл (Mark Ravenhill, 1966) – яркий представитель современного английского театра. Его дебют состоялся в 1990-ых годах, во время нового расцвета социальной драмы. Пьесы Равенхилла этого времени особенно провокационны и шокирующи, в них много насилия, жестокости, натуралистических деталей и откровенных сексуальных сцен самого разного плана. Все эти черты позволяют рассматривать его творчество в контексте театра In-Yer-Face Theatre («театра вам-в-лицо»). Это название новой театральной технике, господствовавшей в Великобритании в то десятилетие, дал исследователь Алекс Сьерц. Пьесы In-Yer-Face отличаются грубым, подчас непристойным языком и изощренными шоковыми тактиками. Они поднимают табуированные темы, показывая то, с чем человек предпочел бы не сталкиваться лицом к лицу, не зря название переводится как «театр вам-в-лицо».  Представители этого театра намеренно обращаются к запретному, провоцируют публику на сильные, яркие переживания, освобождая зрителя от низменных, как правило, потаенных эмоций.

Провокационность – действительно важнейшая характеристика  In-Yer-Face Theatre. Также среди его театральных техник  можно выделить «специфический язык, подчеркнуто несовершенный, энергичный и грязный, сцены**,** демонстрирующие страдания, выбор персонажей, которые преимущественно являются жертвами, и 90-минутную продолжительность»[[1]](#footnote-1). Пьесы In-Yer-Face Theatre зачастую ставятся в небольших помещениях, вмещающих от пятидесяти до восьмидесяти человек. Таким образом, создается особая атмосфера и воздействие происходящего на сцене, безусловно, становится сильнее.

Сьерц подчеркивает, что «In-Yer-Face Theatre призван шокировать публику экстремизмом языка и образов, вывести её из равновесия предельной откровенностью и глубоким исследованием моральных норм. Он не только следует духу времени, но и критикует его. Драмы in-yer-face не изображают события беспристрастно, позволяя зрителю поразмышлять – над ними, наоборот, они основываются на переживании и заставляют аудиторию испытать крайние эмоции от происходящего на сцене»[[2]](#footnote-2).

В то же время некоторые исследователи полагают неуместным выделение такого театрального направления как In-Yer-Face Theatre.  В 2002 году в Университете Западной Англии состоялась специальная конференция**,** посвященная этой проблеме. По ее итогам были опубликованы работы, аргументирующие неправомерность термина. Ниже представлена выдержка одного из докладов:

«Насилие и сексуально-откровенные аспекты пьес являются камнями преткновения,  становясь основной характеристикой или своеобразной отсылкой ко всему отмеченному словами ‘in-yer-face’. Но приковывать пьесу  к определенному периоду или манере значит возлагать на нее  ответственность, формируя ожидания до прочтения или показа. По существу такой ярлык  разрушает художественную целостность из-за сформировавшегося предвзятого представления. Пьесы и драматурги рискуют быть присоединенными к этому движению, оказавшись рассмотренными под мнимо единым фокусом. Эти опасения  высказываются в разных исследованиях, которые первоначально творчество Сары Кейн и Марка Равенхилла раскрывают через теоретические линзы постмодернизма, метафизического театра, Театра жестокости Арто и теории Жака Лакана»[[3]](#footnote-3).

Между тем, для большинства исследователей вопрос состоит вовсе не в правомерности выделения нового театрального движения, а в том, как правильнее атрибутировать «новую волну» драматургов (Марк Равенхилл, Сара Кейн, Энтони Нейлсон, Ник Гроссо, Дэвид Элдридж, Мартин Кримп, Филип Ридли). Е. Доценко отмечает, что «молодых драматургов 90-ых сравнивают и с «сердитыми» осборновского поколения, и с «неоякобинцами» («вторая волна»: театр жестокости Э. Бонда, театр катастрофы Х. Баркера), и с «предыдущим» рубежом веков, европейской новой драмой. Отсюда такие вторичные определения, как «новый натурализм», «новый театр жестокости», «новый сенсационализм» и «новый брутализм», неоэкспрессионизм и даже неореализм»[[4]](#footnote-4).

Сьерц аргументирует выбор термина In-Yer-Face Theatre тем, что он шире раскрывает специфику явления по сравнению с другими дефинициями: «В отличие от других названий, которыми характеризуют эти пьесы, например, «нового брутализма», In-Yer-Face Theatre отсылает не только к содержанию, но к способу взаимодействия с аудиторией. Другими словами, он сразу дает понять, что это будет экстремальный зрительский опыт, когда личному пространству угрожают и вторгаются в него»[[5]](#footnote-5).

Оценка существующих дефиниций не входит в задачи исследования и не кажется столь важной проблемой. Очевидно, что творчество молодых драматургов, работавших в тот период, обладает общими чертами. Здесь уместно привести цитату Мартина Эсслина. В предисловии к своей работе, посвященной театру абсурда, он говорит о том, как его критиковали за выделение такой школы и причисление к ней тех или иных драматургов, которые в свою очередь не признавали своей причастности к ней. Но тем не менее в их творчестве явно присутствовали общие черты: «Эти особенности в большей степени вызваны духом времени, его атмосферой, чем теоретическими соображениями. Художники, следующие своей интуиции, обычно не подозревают, что в целом их произведения впитали особенности и атмосферу периода, в который они их создавали»[[6]](#footnote-6).

То же применительно и к In-Yer-Face Theatre, и к любому другому движению, резонирующему со своим временем. Споры, которые ведутся вокруг этого театра, закономерны еще и потому, что это новое явление. Отсутствие временной дистанции всегда усложняет исследовательскую задачу. Интерес к In-Yer-Face Theatre не случаен: его драматургия остро социальна, провокационна и мало изучена. Марк Равенхилл – одна из важнейших фигур этого явления, но на данный момент нет ни одного целостного анализа его произведений того периода, что обусловливает **актуальность и научную новизну** настоящего исследования.

**Цель** работы – анализ традиций, на которые опирается автор, с последующим выявлением новаторских черт его драматургии. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

– охарактеризовать социокультурную ситуацию в Англии 1990-ых годов, уяснив причины возникновения In-Yer-Face Theatre;

– проанализировать поэтику и проблематику драматургии Равенхилла 1990-ых годов;

– сопоставить пьесы Равенхилла с пьесами предшественников с точки зрения театральной традиции.

**Структура работы** обусловлена логикой исследования и представлена  введением, тремя главами, заключением и списком использованной литературы. Первая глава посвящена развернутой характеристике социокультурной, в частности и в особенности ― театральной ситуации в Англии 1990-ых годов; здесь уясняются причины возникновения драматургии In-Yer-Face Theatre. Во второй главе проанализированы основные пьесы Марка Равенхилла, написанные в 1990-ых,  основное внимание уделено поэтике и проблематике его произведений. Представлен анализ четырех пьес, написанных в течение десятилетия: «Шоппинг & Fucking», «Фауст мертв», «Ручная сумка, или Как важно быть кем-то» и «Откровенные полароидные снимки». В третьей главе пьесы Равенхилла сопоставляются с пьесами предшественников, и рассматриваются традиции, на которые он опирается. В заключении выявлены новаторские черты его драматургии и приводятся основные выводы исследования.

**Глава 1. Социокультурная ситуация в Англии второй половины XX века и драматургия «новой волны»**

Драматургов In-Yer-Face Theatre закономерно сравнивают с «рассерженными молодыми людьми». Пьесы обоих движений остро социальны, поэтому важно понимать исторический контекст, в котором они создавались. Сначала мы проанализируем социокультурную ситуацию, сложившуюся в 1950-ые, уделив особое внимание положению театра, а потом перейдем к рассмотрению реалий 1990-ых годов.

Творчество «рассерженных молодых людей» стало откликом на общественно-политическое состояние послевоенной Великобритании. «Это было время, когда страна находилась в упадке. Конец второй мировой войны означал две вещи: бедность в экономическом плане и как следствие зависимость от других стран, в особенности от Соединенных Штатов в плане политическом. В 1945 году Лейбористская партия получила полную победу на выборах, поддержав экономические идеи массовой валютной интервенции. До 1951 года лейбористы пытались построить социально благополучное государство. Его четырьмя столпами должны были стать новая система образования, национальная организация здравоохранения, система социальной безопасности и национализация ключевых отраслей промышленности»[[7]](#footnote-7). Провал лейбористов в проведении всех этих мероприятий определил настроение всех пятидесятых.

Падение правительства лейбористов ознаменовало конец эпохи оптимизма, которая длилась первые годы после войны. К власти пришли консерваторы, и настроения разочарованности, преобладавшие в обществе, помогли им оставаться у руля в течение следующих 13 лет. Разрушению мифа об «Империи, где солнце никогда не садится» особенно содействовала ситуация с Суэцким каналом, когда Великобритании пришлось прибегнуть к вмешательству США в конфликте с Египтом. Тот факт, что такое государство, как Египет могло навязывать Великобритании свои условия, означал, что ее империалистические игры окончены. Так страна потеряла свое лицо, Англия была унижена, иллюзия сверхсилы – развеяна. Страна оказалась в незавидном положении.

Особенно росло недовольство среди рабочего класса, которому благодаря Акту об образовании 1944 года стало доступно высшее образование. Тем не менее из-за глубоко укоренившегося социального неравенства представители рабочего класса не имели возможности реализовать себя и не могли занять в обществе место, которое бы соотносилось с их способностями.

«Вслед за героями «потерянного поколения», противостоявшего

викторианским устоям и буржуазным предрассудкам, «рассерженные» выдвинули своеобразного «антигероя», который старался не разрешить противоречие, а приспособиться, найти свое место под солнцем. При этом он открыто выражал недовольство сложившейся ситуацией и активно конфликтовал с окружением. Сил для того, чтобы противопоставить свою индивидуальность циничному миру у героя не хватает, зато он умело адаптируется к различным обстоятельствам и не переживает по поводу измены своим идеалам»[[8]](#footnote-8).

В пример можно привести Джима Диксона, персонажа романа Кингсли Эмиса «Счастливчик Джим», Джимми Портера, разгневанного молодого человека из пьесы «Оглянись во гневе» Джона Осборна. Диксон, имея высшее образование, не может реализовать себя как преподаватель, а Портеру приходится заниматься торговлей.

В биографии Кингсли Эмиса есть выдержка из статьи Сомерсета Моэма, посвященной критике того типажа, который выводит Эмис: «Они идут в университет не для того, чтобы осваивать культуру, но для того, чтобы получить работу. А когда они ее получают – бездельничают. У них нет манер и они едва ли могут справиться с каким бы то ни было затруднительным положением. Для них праздник это поход в бар и возможность выпить пива. Они жалкие, злобные и завистливые»[[9]](#footnote-9).

Конечно, Моэм был не одинок в своем мнении. Те перемены, которые происходили в обществе**,** пока не были кардинальными, но знаменовали собою серьезные изменения в будущем и вызывали обеспокоенность среди людей высшего класса: «Без сомнения, некоторые отступятся, вероятно, с облегчением, и вернутся к своему сдержанному образу жизни; некоторые пристрастятся к выпивке,  некоторые совершат преступления и попадут в тюрьму. Другие же станут учителями и займутся воспитанием детей или журналистами и  будут формировать общественное мнение. Часть попадет в парламент, станет министрами и будет управлять страной. Мне повезло, что я не доживу до этого момента»[[10]](#footnote-10).

 Эти выдержки иллюстрируют господствовавшее предвзятое и несправедливое отношение к людям рабочего класса, которые теоретически могли продвинуться вверх по социальной лестнице, но на деле это оказывалось фактически невозможным, потому что консервативное и жестко стратифицированное общество этого не позволяло.

Герои Джона Осборна, Кингсли Эмиса, Джона Брейна и Джона Уэйна «сталкиваются с Англией, в которой социальные перемены оказываются либо не достаточно быстрыми, либо не достаточно глубокими <...>. Они интеллектуалы, не имеющие своего места, но пытающиеся его найти в мире, к которому они испытывают ненависть»[[11]](#footnote-11).

Дэвид Патти замечает, что именно в это время возникает понятие «истеблишмент» и в обществе активизируется недовольство: «На волне неудовлетворенности ситуацией с Суэцем появляется идея, что Великобритания в сущности управляется небольшим, замкнутым кругом самоизбираемой элиты, глухой к новым идеям и новым социальным движениям. Идея становится частью распространенных обсуждений будущего страны. Борьба против укоренившейся власти, по сути становится одной из ключевых тем десятилетия»[[12]](#footnote-12). Отсюда берет свои корни и возмущение «рассерженных молодых людей». Это следствие всеобщего упадка духа из-за отчаянного положения Великобритании в 50-ых. Вместе с потерей международного влияния страна теряла чувство идентичности. При этом гнев «рассерженных молодых людей» оказывается бесперспективным.

Важно отметить, что культурный климат 1950-ых тоже был достаточно неоднозначным и сложным. «Театр, по крайней мере в начале десятилетия, казался совершенно неподходящим местом для исследования глубинных изменений, происходящих в обществе. Он подвергался цензуре, в большинстве своем подчинялся диктату коммерции и в начале периода имел репутацию искусства, отстающего от других форм»[[13]](#footnote-13).

В 1947 году, публицист и драматург Джон Бойнтон Пристли опубликовал материалы, посвященные современному состоянию театральной индустрии Великобритании:

«Сейчас театр контролируют не драматурги, актеры, продюсеры или менеджеры, а всецело их владельцы, состоятельные люди, у которых не всегда есть театральный вкус. <...> Я осуждаю систему, которая позволяет общественным благам и коллективному искусству контролироваться людьми, которым повезло быть достаточно богатыми, чтобы приобрести театр»[[14]](#footnote-14).

Английский театр того времени не имел своего голоса. Все говорило о необходимости перемен в британской драматургии. Появление «Оглянись во гневе» Джона Осборна оказалось очень важным событием.

По мнению Дэвида Патти пьеса «грубо разделила 1950-ые надвое. На одной стороне оказались работы Терренса Реттигена, драмы в стихах Томаса Элиота, нацеленные на коммерческий успех театры Уэст-Энда, пьесы «bien faite», салонные комедии и вульгарные мюзиклы. На другой ― поколение Ройал-Корта, радикальные, неугомонные, проницательные молодые драматурги, анатомирующие послевоенную Великобританию»[[15]](#footnote-15).

Пьеса Осборна была столь шокирующей для публики еще и по причине существования цензуры, зритель не был привычен к подобному языку и темам: «Появившиеся в 1737 году и усовершенствованные в 1843, строгие правила контролировали национальные сцены»[[16]](#footnote-16). Лорд Чемберлен создал пространный список запрещенных на сцене вещей вульгарного, богохульного и оскорбительного характера. Список включал запрет на ругательства, изображение Бога или Королевской семьи, сцены наготы и гомосексуальности. Писатели часто бросали вызов цензуре и искали компромиссы, сглаживающие острые углы. Сьерц приводит любопытный пример попытки обойти цензуру Эдвардом Гарнеттом в 1909 году. Для того, чтобы описать условия в которых оказалась его героиня, но не использовать запрещенное слово «беременна», ему пришлось воспользоваться французским вариантом – «enceinte».

Но в послевоенной Великобритании неприятие цензуры достигло своего предела. Ее стали воспринимать как досадное недоразумение, писатели позволяли себе все больше провокаций. Многие театры трансформировались в приватные клубы, чтобы обойти правила цензуры. Некоторые темы были особенно запретными, например, гомосексуализм. В сравнении с ним сцены, показывающие антигуманные вещи, казались более предпочтительными. Правда, в этом же году правила стали менее строгими, и изображение на сцене гомосексуальности перестало быть запретным. В течение 1950-ых и особенно в 1960-ых все больше запретов цензуры уходило. Символическим концом эры запретов можно назвать постановку скандального американского мюзикла «Волосы» в 1968 году.

Таким образом, в конце 60-ых провокационные пьесы были освобождены от строгих правил цензуры: сцены наготы, секса, насилия стали распространенными в английском театре. К 1970-ым «аудитория уже адаптировалась к новым культурным откровениям»[[17]](#footnote-17). С другой стороны, британцы слишком консервативны, чтобы так быстро принять перемены. Как иронизирует публицист, критик и театральный режиссер Шеридан Морли в одной из статей в Spectator: «Мы одна из последних наций в мире, которая все еще нанимает киноцензоров как финансируемых государством охранников нашей все более извилистой общественной морали»[[18]](#footnote-18).

Такие неоднозначные темы как садомазохизм или порнография больше не вызывали скандалов. В то же время, несмотря на отмену запретов в 1968 году, в 1996 году название пьесы Марка Равенхилла «Shopping and Fucking» было цензурировано и на афишах появилось в несколько измененном виде ― «Shopping and F\*\*\*ing».

Как мы видим, в год выхода пьесы «Оглянись во гневе» цензура еще активно существовала, хотя писатели и бросали ей вызов, пытаясь обойти стороной, а театр не имел своего голоса, репертуар был привычным и «приглаженным». Публика не привыкла видеть в театре провокационные сцены, поэтому пьеса действительно воспринималась как настоящая революция: ее проблематика,  язык, обилие ругательств, злобные обличительные монологи, признание Элисон в беременности, открытые проявления гнева Джимми. Конечно, сейчас это едва ли может кого-то удивить, современная публика пресыщена. Драматурги In-Yer-Face Theatre и Марк Равенхилл в частности, показывая изощренные сцены жестокости не только следует духу своего времени, но исследует границы моральных норм и пытается вывести зрителя из оцепенения. Cовременной публике требуется все больше насилия, чтобы быть спровоцированной на проявление  эмоций. Проблематика  пьес Равенхилла будет проанализирована в следующей главе, а пока подробнее рассмотрим социокультурные реалии «английских» 1990-ых годов.

В 1990-ом году Маргарет Тэтчер уходит в отставку, на посту премьер-министра и лидера консерваторов ее заменяет Джон Мейджор. Начинается экономическая рецессия, которая длится два года, число безработных в это время превышает 3 миллиона человек. Консерваторы удерживают свою власть до конца 1990-ых, в 1997 они терпят поражение у лейбористов, получая лишь 165 мандатов против их 418.

В 1995 году был опубликован доклад Фонда Джозефа Раунтри, согласно которому социальное неравенство в Великобритании достигло своих худших показателей за последние 50 лет. Разрыв между бедными и богатыми рос быстрее, чем в любой другой стране Запада.

«В пост-тэтчеровский период в обществе не было чувства персональной безопасности и отсутствовала база для вовлеченности людей в политическую жизнь. Главный тренд – увеличение разрыва между богатыми и бедными. Он стимулировал и другие изменения: образовательные возможности, ранний возраст, высокий уровень безработицы»[[19]](#footnote-19).

В 1990-ые Великобритания возглавляет европейские рейтинги по числу зарегистрированных разводов, проценту детей, рожденных вне брака, и уровню беременностей среди подростков.

Также общество напугано случаями насилия над детьми, некоторые из них носят сатанинский ритуальный характер. Например, в начале 90-ых разгорается громкий скандал, когда 27 февраля 1991 года социальные службы вывозят на дальний остров Саут-Роналдсей девятерых детей, потенциальных жертв домашнего сексуального насилия. Факты насилия в итоге не подтверждаются, доказательства не обнаружены. Детей возвращают в семью, но тема детского насилия становится болевой точкой английского общества.

Впрочем, болезненных тем много. В 1995 году после приема экстази умирает школьница Ли Бэтс. Это рождает в обществе панику. «В 1998 году Европейская комиссия представляет данные, согласно которым в Великобритании процент взрослых людей и детей, употребляющих наркотики, выше, чем в других европейских странах. Тема наркотиков пронизывает культуру»[[20]](#footnote-20). Клубная культура, непосредственно связанная с наркотиками, процветает с конца 80-ых.

«Многие из тех явлений, что раньше существовали, образно выражаясь, на обочине культуры, во второй половине XX в. выходят на авансцену. И одно из таких явлений – гомосексуализм»[[21]](#footnote-21). В течение десятилетия отношение к гомосексуализму становится более толерантным. Телевидение играет в этом не последнюю роль, способствуя активной репрезентации геев.

В 90-ые во всем мире происходит цифровая революция. Благодаря быстрому распространению интернета в жизни людей появляются новые способы коммуникации, открываются интернет-кафе, любая информация становится более доступной. Также легко распространяется порнография. Впрочем, телевидение не отстает и помогает ее распространению. Особенно много программ сексуального характера транслируется по Channel 4 или Channel 5.

В целом, 1990-ые – время больших перемен. Развитие технологий, распространение интернета и средств массовой информации имели решающее значение: «В то время как интернет менял представление о пространстве и времени, электронные медиа во главе с телевидением изменяли понимание приватного и публичного»[[22]](#footnote-22).

Демократизация, развитие рыночных отношений и глобализация дарят человеку большую свободу выбора во всех сферах жизни, но меньшую уверенность в своей безопасности.

Суммировав приведенные выше факты, можно с уверенностью сказать, что климат английского общества в 1990-ых не был благоприятным. Социальное неравенство, безработица, большое число разводов и неполных семей, домашнее насилие, высокий процент зависимых от наркотиков – главные общественные  проблемы того времени. При этом они существуют в контексте активного развития поп-культуры, массового «импорта» американских блокбастеров, доступности информации, зарождения новых способов коммуникации и высокой влиятельности медиа. «Художественный ответ на  новые реалии принимал разные формы: анализ личных проблем, пренебрежительный цинизм или критика капитализма. Все они были представлены в  британском театре того времени»[[23]](#footnote-23).

Прежде чем проанализировать состояние английского театра в 1990-ые, стоит пару слов сказать и о культовых книгах десятилетия, ставших в Великобритании настоящими бестселлерами. Являясь знаками своего времени, они, безусловно, оказали большое влияние и на представителей In-Yer-Face Theatre.

«Особенно влиятельным оказалось поколение молодых американских писателей, названное «пустым». Их манера письма характеризуется беспристрастной холодностью и ровным, безэмоциональным тоном повествования, импровизированно описывающего жизнь города, насилие, секс и консьюмеризм.  В этих романах происходят жуткие вещи, которые оставляют нарратора совершенно равнодушным. Хорошим примером служит книга Брета Истона Эллиса «Американский психопат» (1991), в ней серийный убийца подробно излагает детали своих преступлений с таким безразличием, будто он перечисляет бренды, которые носят его друзья и он сам[[24]](#footnote-24). Для Патрика Бэйтмана, героя «Американского психопата» насилие является способом избавиться от беспросветной скуки. Атрофия эмоциональности, нечувствительность к окружающему миру – следствия жизни в обществе потребления. Другими примерами этого жанра служат произведения Дугласа Коупленда, Джея Макинерни, Чака Паланика и Тамы Яновиц.

В течение 1990-ых на жизнеспособность британского театра влияли два основных фактора. «Первый фактор заключался в смешанной системе финансирования, состоящей частично из государственных субсидий, частично из спонсорской поддержки бизнеса и частично из кассовых сборов. Система находилась в упадке, особенно сложно приходилось  театрам, находящимся за пределами Лондона. Второй фактор – полная коммерциализация системы финансирования, таким образом, субсидированные театры находились под большим давлением, так как должны были быть успешным вложением»[[25]](#footnote-25). Зритель становился покупателем, а театральные постановки – продуктом, который нужно было продать. Поэтому театры пытались быть как можно привлекательнее для аудитории за счет ребрендинга, маркетинговых ходов, акций и даже более привлекательного ассортимента бара.

Основной театральный ландшафт был представлен театрами коммерциализированного Вест-Энда и субсидированным сектором, возглавляемым Национальным театром и Королевской шекспировской компанией. Театры Вест-Энда, разумеется, не были заинтересованы в новых именах, а преимущественно зарабатывали деньги на проверенных, громких шоу. В 1990-ые здесь, к примеру, шли мюзиклы «Бульвар Сансет», «Кошки», «Отверженные», «Мартин Герр», «Дживс», «Город ангелов», «Свистни по ветру».

Тем не менее не все театры Вест-Энда были одинаковыми. Например, режиссер Питер Холл, большую часть десятилетия реанимирующий серьезную классику, став художественным руководителем коммерческого театра Old Vic в 1996 году, практически передал бразды правления Доминику Дромголу, возглавлявшему маленький экспериментальный театр Bush. Благодаря ему были поставлены пьесы молодых драматургов Себастьяна Барри, Сэмюэла Адамсона и Эйприл Де Анджелис[[26]](#footnote-26). На сцену Ambassadors Theatre тоже «пустили» современную драму: «Trainspotting» Гарри Гибсона, «Shopping &Fucking» Марка Равенхилла и «Closer» Патрика Марбера. Правда**,** до этого они сначала добились успеха на сценах экспериментальных театров Bush, Royal Court и Cottesloe.

Перейдем к рассмотрению субсидированного сектора. Как уже было сказано выше, его возглавляли Национальный театр и Шекспировская королевская компания. Национальный театр с 1988 по 1997 год возглавлял Ричард Айр, привнесший в него рост и стабильность. Сьерц замечает, что «Айр создал Национальный театр, который был откровенно популистским и при этом умеренно оппозиционным»[[27]](#footnote-27)

Королевская шекспировская компания под руководством Эдриана Нобла делала ставку на классический репертуар. Главным его стремлением было сделать компанию самым выдающимся классическим театром англоговорящего мира. Таким образом, заняв в 1991 году пост художественного руководителя, Эдриан Нобл начинает работу со «звездных» постановок[[28]](#footnote-28). В 1997 году, детище Королевской шекспировской компании, заново запущенная студия The Other Place, стала ареной для новых экспериментов. На базе The Other Place была поставлена пьеса Бернара-Мари-Колтеса «Роберт Зукко» (в переводе Мартина Кримпа), которая пробудила интерес к современной европейской драматургии.

Помимо известных театральных компаний и многочисленных театров Вест-Энда стоит выделить менее масштабные, но не менее значительные театры, вроде Donmar Warehouse и Almeida. «Театр Almeida имел репутацию трендового места, где ставили в основном реанимированные, со вкусом оформленные пьесы европейских и американских классиков»[[29]](#footnote-29).  Репертуар разнился от Еврипида до Лорки, от Драйдена до Брехта и Пиранделло. Впрочем, ставились и пьесы молодых авторов: Филлис Наги, Луиса Меллиса, Дэвида Скинто.

Donmar также специализировался на американской классике и на открытии «забытых» пьес. Благодаря ярким постановкам со «звездным» составом в 1990-ых театр заработал славу места громких, отмеченных наградами, впечатляющих спектаклей.

Также на английском театральном ландшафте выделялся театр Tricycle Theatre, который под руководством Николаса Кента стал фактически политическим. Его пьесы создавались в форме вербатим, то есть текст мог состоять из записанных и отредактированных разговоров, монологов, речей, интервью. «Ключевой элемент “вербативного” театра – внимание к меньшинствам и их неуслышанным историям или неочевидной информацией, просящейся быть представленной более широкой публике»[[30]](#footnote-30). Благодаря вербатиму появляется альтернатива художественному политическому театру, имевшему в то время репутацию устаревшего и неуместного. Также Tricycle Theatre наравне с театром Royal Stratford East занимался постановками пьес  этнических меньшинств.

Такие театры как Royal Court, Bush, Hampstead и Soho приветствовали эксперименты и стали первооткрывателями новых имен и новой драматургии вообще.

Дромгол, возглавлявший до 1996 года театр Bush, сравнивая 1990-ые с предыдущим десятилетием**,** отмечает**:** «В 1980-ых большинство театров желало морально выверенных, аргументированных пьес. Но в 1990-ых некоторые театры дали молодым авторам полную свободу. Не было никаких идеологий, правил, «вкуса», писатели были вольны следовать своему воображению. Кто-то впал в крайности, задав тренд «нового якобинства», другие отметились более лирическими настроениями»[[31]](#footnote-31).

Перечисленные театры действительно приветствовали эксперименты, которые сопровождались поисками новых форм, исследованием злободневных тем и зачастую провокационностью содержания.

Наиболее ориентированным на эксперименты оказался Royal Court, где по сути и зародился In-Yer-Face Theatre. В 1995 году состоялись громкие премьеры «Blasted» Сары Кейн и «Mojo» Джеса Баттерворта, позже успех был закреплен выходом «Shopping &Fucking» Марка Равенхилла. Также среди знаковых постановок можно упомянуть пьесы «Пенетратор» («Penetrator») Энтони Нейлсона, «Поцелуй бабочки» («Butterfly Kiss») Филлис Наги, «Олеанна» («Oleanna») Дэвида Мамета, «Череп из Коннемара» «A Skull in Connemara» Мартина МакДонаха, пьесы Мартина Кримпа «Лечение» («The Treatment»), «Покушение на ее жизнь» («Attempts on Her Life»).

По словам Иена Риксона, заменившего Стивена Долдри на посту руководителя театра в 1998 году**,** «писатели, которые выросли при Тэтчер, испытали влияние двух обстоятельств: они были обездвижены и наделены силой одновременно. Тэтчеризм обусловил атмосферу озлобленности и**,** следовательно**,** мотивацию что-то изменить»[[32]](#footnote-32).

Можно сделать вывод, что английский театр в 1990-ые годы находился в зависимом положении. Он не мог позволить себе полную свободу действий, так как очень зависел от коммерческого успеха. Лишь некоторые театры, следуя своей идейной линии, могли позволить радикальные эксперименты и были готовы дать молодым драматургам полную свободу, не сковывая их никакими рамками. Преемственность In-Yer-Face Theatre и «рассерженных молодых людей»**,** таким образом**,** наблюдается еще и на уровне места. Ведь именно пьеса Джона Осборна открыла театр Royal Court, ставший позже ареной для новых опытов и формирования новой драматургии с ее неоднозначными техниками и злободневными темами.

Протест «рассерженных молодых людей» в первую очередь был политическим. Они бунтуют против сложившейся в обществе жесткой социальной стратификации, против политики консерваторов, которые не способны предпринять решительные меры, чтобы что-то изменить. Они пытаются найти свое место в обществе, но оказываются лишними людьми. Их гнев настолько велик, что не может оставить зрителя равнодушным. Тем более зрителя**,** не привыкшего к такому грубому языку, откровенным подробностям, неприличным для того времени сценам. Удивительным было и то, что главными героями были люди из рабочего класса.

Марк Равенхилл придерживается левых взглядов и критикует эпоху правления Тэтчер, но это не главный его протест. В первую очередь он «бунтует» против общества потребления, общества тотального консьюмеризма, завоевывающего весь мир. Для него первостепенны вопросы морали, он придерживается традиционных ценностей, политика уходит на второй план.

Конечно, для того, чтобы вызвать сильную реакцию пресыщенного, скучающего зрителя 1990-ых, нужны гораздо более провокационные средства. Язык не просто богат на ругательства, он становится «грязным», как и все происходящее на сцене. Только с помощью шоковых тактик можно вывести современную аудиторию из оцепенения. Люди привыкли потреблять насилие, оно стало необходимым. «[Душевный покой в сфере повседневности] сохраняется при постоянном потреблении насилия. Это навязчивость повседневности. <...>. Карикатурно, что телезритель расслабляется перед картинами войны во Вьетнаме. Телевизионный образ как перевернутое окно выходит сначала на комнату, и в этой комнате жестокая внешность мира становится интимной и порочной теплотой»[[33]](#footnote-33). То есть насилие, потребленное посредством медиа, парадоксальным образом устанавливает некий душевный покой: «Превращает максимальное исключение из мира (реального, социального, исторического) в максимальный знак безопасности. Оно достигает при этом счастья через недостаток, счастья, состоящего в рассасывании напряжений»[[34]](#footnote-34). Равенхилл, показывая насилие непосредственно и прямо, не позволяет зрителю абстрагироваться, наоборот – включает его в происходящее, заставляя выйти из зоны комфорта и испытать крайние эмоции.

**Глава 2. Проблематика и поэтика пьес Равенхилла 1990-х годов**

2.1. Анализ пьесы «Шоппинг& Fucking»

«Шоппинг & Fucking» (1996) – одна из самых ранних и наиболее успешных пьес Равенхилла. Ее провокационное название было подвергнуто цензуре, но попытка замаскировать запретное слово имела обратный эффект, сделав пьесу еще популярнее.

Пьеса рассказывает историю жизни трех молодых людей. Они живут в одной квартире и их связывают странные отношения. Сначала кажется, что у этих людей нет ничего общего, непонятно, как они оказались вместе. Но потом становится очевидно, что в первую очередь их объединяет потребительское мышление.

Уже название подсказывает, что консьюмеризм – одна из основных тем пьесы. Равенхилл показывает, как потребительство поглощает современное общество, становясь второй религией. Все можно купить. Это легко проиллюстрировать словами одного из героев, Брайена, придерживающегося капиталистических взглядов: «За разумную цену – жизнь свободней, богаче, насыщенней»[[35]](#footnote-35) (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (Ш&F) с указанием страниц в скобках). При этом шоппинг и секс в пьесе настолько переплетены, что последний становится товаром, а процесс покупки вызывает сексуальное возбуждение.

Главных героев зовут Марк, Робби и Лулу. Марк ложится в реабилитационный центр для наркоманов, откуда его вскоре выгоняют за нарушение правил. Он возвращается с острым желанием уйти от любых эмоциональных зависимостей. Тем не менее, когда он встречает Гэри, он не может сопротивляться своим чувствам. Тем временем Лулу устраивается на работу продавцом экстази. Ей нужно продать триста таблеток, но она передает это задание Робби, который в итоге раздает их бесплатно. Из-за этого им приходится заниматься сексом по телефону, чтобы вернуть потерянные деньги. Гэри предлагает им необходимую сумму при условии, что они изнасилуют его при помощи ножа. Это желание основано на его прошлых принудительных сексуальных отношениях с отчимом. Герои выполняют его фантазию и получают деньги. Но в итоге Брайен отказывается их брать, объясняя это тем, что героям удалось усвоить главный урок: «Деньги – это цивилизация» (Ш&F, 67). Драма  заканчивается сценой обеда: Марк, Робби и Лулу едят разогретые в микроволновой печи полуфабрикаты.

В пьесе показано, как рыночные отношения определяют каждый аспект жизни героев. Любое их действие является транзакцией, даже секс, который должен быть чем-то личным, становится публичной сделкой. В мире, к которому они принадлежат, действительно все покупается. Можно приобрести даже человека, как становится ясно из истории Марка. Он покупает Лулу и Робби в супермаркете, словно они вещи: «И тут этот мужик подходит ко мне. Он жирный. Жир, волосы, лайкра, и он говорит: «Видишь двоих у йогурта? Так вот, – говорит жирный мужик, – они оба мои. Я их купил. Я купил их, но я их не хочу – потому что – ты знаешь? – они – мусор. Мусор, и я ненавижу их. Хочешь их купить?» «Сколько?» «Такой мусор, как эти? Давай... скажем... двадцать. Да, они твои за двадцать (Ш&F, 7)».

Позже эта история появится еще в двух вариантах: в диско-версии, где Лулу и Робби попытаются навязать свою фантазию Гэри, (Ш&F, 59) и в футуристической версии с рабом-мутантом (Ш&F, 68). При внимательном чтении можно заметить шокирующую деталь: для того, чтобы лизнуть зад Гэри Марк платит тридцать фунтов стерлингов, что на десять фунтов дороже, чем заплачено за Лулу и Робби вместе. Для сравнения еще можно привести стоимость такси для Марка, она составила десять фунтов.

Мир героев – рынок, законы которого они должны соблюдать. Показательна ситуация, когда Лулу становится свидетелем нападения на кассира и ограбления супермаркета Seven-Eleven. Но вместо того, чтобы вмешаться и помочь девушке за кассой, она ворует журнал с шоколадкой и убегает. Питер Бьюз замечает, что Лулу ужасает не то, что она не помогла человеку, а то, что она воспользовалась нападением, чтобы украсть эти вещи. Тем самым она нарушила негласные правила рынка[[36]](#footnote-36). Похожая ситуация возникает в сцене с интервью. Когда Брайен просит Лулу снять пиджак, она сопротивляется, не потому что ей неловко, а из-за того, что она прячет под ним украденные полуфабрикаты. После того, как они падают на землю и ее воровство перестает быть тайной, она снимает блузку уже без всякого стеснения.

Равенхилл осуждает общество с его растущей манией накопительства, приумножения собственности, скупостью.  Сцена с Марком, которого тошнит в самом начале пьесы, может интерпретироваться буквально. По мнению Бьюза образ читается как «антитеза потребления, абсолютное неприятие требования «потреблять»[[37]](#footnote-37).

Секс в пьесе также показан как один из товаров, он утрачивает связь с любовью, перестает быть чем-то интимным, становится просто сделкой, как правило, публичной. Так Марк предпочитает заплатить за секс с Гэри, нежели заняться любовью с Робби. И его не смущает наличие камер наблюдения, когда он предлагает Гэри секс в супермаркете:

ГЭРИ. Видеокамера. Мы будем здесь?

МАРК. Чего хочешь ты?

ГЭРИ. Мне не важно.

МАРК. Отлично. Остаемся здесь. (Ш&F, 44).

 Вэндор замечает, что «секс становится ведущим способом взаимодействия между персонажами, в основном это гомосексуальные связи»[[38]](#footnote-38). Это иллюстрирует и насильственное проникновение в Гэри, совершенное Марком и Робби, и другие сцены (изнасилование Гэри отчимом, секс Марка и Гэри в магазине, попытка сексуальной связи Марка со случайным пациентом в реабилитационном центре). Сьерц интерпретирует сексуальный акт «скорее как безнадежную попытку коммуникации, нежели  исследование чувственности» (Ш&F, 179).

Равенхилл не изображает своих персонажей детально, наоборот, он оставляет их незаконченными, чтобы показать характеры через совокупность действий. Согласно Сьерцу, это дает большую свободу в трактовке образов, как актерам, так и публике (Ш&F, 131).

Герои Равенхилла созданы в духе постмодернистской эстетики: к ним применимы разноплановые оценки, их нельзя охарактеризовать, придерживаясь традиционной логики, они амбивалентны и неоднозначны. Например, Брайен, цинично рассуждающий о деньгах и угрожающий жизни Робби и Лулу, в то же время является большим поклонником искусства. Робби, неспособный удержаться за работу в ресторане фастфуда, на первый взгляд кажущийся недалеким и поверхностным человеком, излагает при этом глубокие философские мысли о крахе времени Великих историй. Таким же образом созданы и персонажи других пьес Равенхилла.

Герои кажутся потерянными и никому не нужными, каждый из них  находится в личном поиске и придумывает свою историю, иными словами, свою идеологию, которая помогает примириться с реалиями современной жизни, спастись от одиночества. В этом плане как раз показателен монолог Робби:

«И я думаю, давным-давно были большие истории. Такие большие истории, что ты мог прожить в них целую жизнь. Всемогущие Руки Богов и Судьбы. Путешествие к Просветлению. Марш Социализма. Но они все умерли, или мир вырос, или стал дряхлым, или забыл их, так что теперь мы все сочиняем наши собственные истории. Маленькие истории. Но у каждого из нас есть своя». (Ш&F, 51). Безусловно, тут присутствует отсылка к идее Ж.-Ф. Лиотара об утрате мета- и макронарративами своей легитимирующей силы и появлении большого количества микронарративов[[39]](#footnote-39).

Майкл Биллингтон подчеркивает, что Равенхилл принадлежит к тем писателям, которые представляют «разочарованное пост-тэтчеровское поколение, борющееся за осмысленную жизнь без религий и идеологий»[[40]](#footnote-40).

Действительно, Робби говорит не только об отсутствии приемлемых идеологий, но предлагает решение – создание собственных маленьких историй. В пьесе их очень много: история про шоппинг и ее вариации, история с Марком и Ферги в туалете, история про ограбление в магазине Seven-Eleven», история про избиение Робби после раздачи всех таблеток.

У каждого героя – своя история, в которую они верят. У Лулу и Робби – общая, в ней Марк выкупает их в супермаркете и дарит им новую жизнь: «И я забираю вас двоих оттуда и беру вас к себе в дом. И вы видите дом, и когда вы видите дом, вы узнаете его. Вы понимаете? Вы знаете это место. И я берёг комнату для вас, и я веду вас в эту комнату. И там еда. И тепло. И мы живем до конца толстые, и довольные, и счастливые» (Ш&F, 7).

Раньше Марк тоже верил в историю про шоппинг, верил в возможность светлого будущего, но когда Робби и Лулу напоминают ему про то, как счастливо им жилось, и про его обещание всегда заботиться о них, ему нечего сказать. Он только и повторяет: «Это было давно», «Годы прошли. Это было прошлое» (Ш&F, 7). Он не может сам себе помочь справиться с наркотиками и не чувствует помощи Робби и Лулу, поэтому он отправляется в реабилитационный центр, чтобы его привели в порядок. Он признается, что у него в голове – каша, что он не справляется и хочет все обдумать. Марк находит новый способ приспособиться к миру, но в итоге у него не получается ему следовать. Вернувшись из клиники, он решает, что впредь ему нужно избегать любых привязанностей. Так травматический опыт употребления наркотиков переносится на отношения с людьми, он начинает бояться привыкания. Поэтому он отказывается от личных отношений и говорит Гэри, что желает познать самого себя, не определяя через отношения с другими людьми: «У меня есть такое качество, понимаешь? Часть меня, склонная к привыканию. У меня есть тенденция – самоопределяться только в рамках моих отношений с другими людьми. У меня нет самосознания, понимаешь? И я прилепляюсь к другим как к средству избежать, избежать познания самого себя. Что на самом деле потенциально очень разрушительно. Для меня – разрушительно для меня. Я не знаю, понимаешь ли ты, но, видишь, если я не остановлюсь, то будет повторяться всё то же самое. Привыкаю к людям, к этим эмоциям, и возвращаюсь к тому, с чего начал. Вот поэтому, хоть это может показаться очень невежливым, я сейчас уйду» (Ш&F, 27-28).

У Гэри нет своей идеологии как таковой, ему представляется, что в жизни нет ничего достойного, во что можно верить. Он обращается к чужим идеологиям, чтобы добиться того, чего он хочет. Так он использует идею Марка о том, что все должно быть сделкой, и историю Лулу, чтобы воплотить в жизнь свою навязчивую идею с насилием: «Послушай, ладно? Раз кто-то платит, кто-то хочет чего-то и платит, значит, ты это делаешь. Ничего хорошего. Ничего плохого. Это сделка. И ты это сделаешь» (Ш&F, 66). Гэри нуждается в отце и выражает свое желание очень четко: «Мне нужен папа. Мне нужно, чтобы кто-то заботился обо мне. Мне нужен кто-то такой сильный, чтобы, когда он обнимет меня, мир не мог бы меня тронуть. И я хочу, чтобы он меня трахал, не так, не так, как он. На самом деле трахал. И – да: это будет больно. Но больно по-хорошему. Я никогда такого не чувствовал, но я знаю, что когда я почувствую это – я нашел его. Ты понимаешь?» (Ш&F, 28). Таким образом, сцену с воплощением его желания в конце пьесы можно трактовать не как попытку преодоления  травматического опыта сексуального насилия, а попытку восполнить отсутствие отца.

Что касается Робби, он верит в добро и мир без денег. Под действием наркотиков у него появляется пацифистское видение, и он раздает таблетки экстази бесплатно: «Я смотрел сверху на эту планету. Космонавт над этой землей. И я видел этого малыша в Руанде. И этого дядьку в Киеве. И этого президента в Боготе или... в Южной Америке. И я видел страдание. И войны. И жадность, жадность, жадность. И я думал: Прокляну деньги. Прокляну их. Прокляну продажи. Прокляну покупки. Прокляну этот сучий мир и давайте будем... прекрасными. Прекрасными. И счастливыми» (Ш&F, 32). Он тоже нарушает негласные законы рынка. Эта оплошность, как оказывается позже, может ему очень дорого обойтись, потому что Брайен – страшный человек, принадлежащий к старому миру.

Брайен придерживается ценностей капитализма. Его девиз: «Цивилизация – это деньги. Деньги – это цивилизация». (Ш&F, 67) Он использует отсутствие веры, чтобы сделать капитализм более привлекательным для Лулу и Робби: «Вы знаете, жизнь жестока. На этой планете. Здесь столько страха, столько желаний. Я могу вам это сказать потому, что я чувствую это. Да, я чувствовал это так же, как вы. Мы работаем, мы боремся. А в результате мы спрашиваем себя: для чего? Есть ли в этом смысл?» (Ш&F, 66).

Брайен вырос в то время, когда еще существовали «великие истории», у него был отец, прививший ему основные капиталистические ценности. Как в начале, при самом первом появлении на сцене, так и в конце Брайен с большим энтузиазмом говорит об истории «Короля Льва». Он очень вдохновлен лирической сценой, в которой сын становится преемником отца-короля. Брайен также наследует свое мировоззрение от отца и, вероятно, передаст его сыну. Свои ценности он пытается привить и Лулу с Робби. Когда он узнает, что экстази были отданы бесплатно и деньги потеряны, он дает им семь дней, чтобы исправить ситуацию и показывает видео с жестокими пытками. Таким образом, он дает понять, что готов прибегнуть к самым жестоким мерам, возможно даже к убийству. Он заставляет их научиться ценить деньги. В конце пьесы Брайен делится с ними словами своего отца: «Сын, первые слова Библии это... сначала делай деньги." Сначала. Делай. Деньги. Нужны деньги» (Ш&F, 67). Он преподает Робби и Лулу урок, прививая им «базовые ценности», и таким образом выступает по отношению к ним в роли отца. Брайен заставляет их на собственном опыте оценить важность денег, а когда они усваивают его урок, он как щедрый отец, возвращает им средства.

Вэйд видит в пьесе три этических точки зрения:  Брайен как глашатай традиционного гуманизма, Робби с его «К черту деньги» и сам Равенхилл, пропагандирующий «радикальную свободу и призыв создавать себя самому»[[41]](#footnote-41). Однако с этим утверждением можно поспорить. Персонажи неоднозначны: Брайен, казалось бы, придерживается гуманизма, но при этом из-за денег угрожает жизни Робби и Лулу, Робби мечтает отказаться от денег и начать новую жизнь, только под действием наркотиков, а изображение Равенхиллом полной свободы и индивидуализма, напротив, содержат в себе критику современных реалий.

С одной стороны, Брайену действительно не чуждо прекрасное. Музыка будит в нем тонкие чувства, он плачет во время просмотра видеокассеты с сыном, играющим на виолончели.: «Ты чувствуешь, что это как – как что-то, что ты знал. Что-то такое прекрасное, что ты потерял, но забыл, что потерял. И вот ты слышишь это» (Ш&F, 37). Под властной наружностью Брайена скрывается чувствительный человек, тоскующий по утраченному раю: «Потому что когда-то был рай, вы понимаете? И вы могли это слышать – небо пело для вас, верно? Там было небо, поющее в ваших ушах. Но мы согрешили, пошли и согрешили, понимаете, и Бог забрал ее, забрал музыку, пока мы не забыли даже, что слышали ее, но иногда к вам приходит некая вспышка – музыка или стихи – и это напоминает вам о том, как было до всего этого греха» (Ш&F, 37). Тем не менее предпринимательское начало  в нем доминирует, по его мысли, за всем стоят деньги: «Ведь и в конце времён, при последнем расчете, позади красоты, позади Бога, позади рая – отбросьте все это и что там?» (Ш&F, 39). Деньги, по Брайену, это начало начал, с них начинался мир.

Отсутствие приемлемых идеологий и универсальных ценностей – причина, по которой совершение выбора воспринимается как нечто очень сложное и практически невозможное. Так, простой выбор оборачивается непреодолимой дилеммой, когда Робби спрашивает посетителя, желает ли он гамбургер с сыром или без него. Мужчина не может сделать выбор и нападает на Робби с пластиковой вилкой. По мнению Вэндор**,** эта сцена является отсылкой к пьесе «Развлекая мистера Слоуна» Джо Ортона, там изображено такое же нападение[[42]](#footnote-42). Сложность принятия решения проявляется и в других сценах. Так, Лулу не может выбрать, какой шоколад ей взять, когда она заходит в супермаркет: «Вошла в магазин, но не могу решить, какую. Там такой большой выбор. Слишком большой. Что, я думаю, они делают нарочно» (24). К тому же Лулу зациклена на еде, что сразу бросается в глаза.

Пьеса уже начинается с того, что Лулу пытается насильно накормить Марка едой на вынос. Во время собеседования Брайен обнаруживает, что она украла пару замороженных полуфабрикатов. Она не любит делиться едой и очень чувствительно относится к тому, чтобы у каждого была личная порция. Это показано в сцене возвращения Марка из реабилитационного центра. Позже, когда они с Робби занимаются сексом по телефону, один из звонящих оказывается свидетелем ограбления и напоминает ей о ее воровстве. В этот момент ее одержимость едой доходит до крайности. Для того, чтобы спокойно поесть, она отключает линию, хотя в сложившихся обстоятельствах этот поступок очень опрометчив, ведь им во что бы то ни стало нужно заработать нужную сумму. Еда оказывает на нее терапевтический эффект, успокаивает и примиряет с реальностью. Она с восхищением говорит о полуфабрикатах, в которых  Робби вовсе не чувствует вкуса: «Понимаешь – у тебя целый мир здесь. У тебя здесь все на свете вкусы. Fuck, у тебя целая империя под целлофаном. Смотри, Китай. Индия. Индонезия. Я хочу сказать, в прошлом ты бы должен был вторгаться, fuck, ты был вынужден что-то оккупировать, только чтобы получить одну из этих вещей, а теперь, когда они тут стоят перед тобой, ты мне рассказываешь, что не чувствуешь ни в чем вкуса» (Ш&F, 47).

Лулу единственная женщина в пьесе и в этой нетипичной, случайной семье она выполняет роль матери. Она заботится о Марке и Робби, помогает им в решении их проблем, ухаживает за ними. Они инфантильны и незрелы (впрочем, как и большинство персонажей Равенхилла) и действительно нуждаются в поддержке. Тема кризиса маскулинности обозначена во всех пьесах Равенхилла. У этого кризиса может быть несколько истоков. С одной стороны**,** у мужчин нет примеров для подражания, в их жизни нет ни религии, ни Бога, ни семьи, ни фигуры отца. С другой – общество потребления с его обширной свободой неизбежно ведет к затруднению самоидентификации. Изобилие оборачивается кризисом.

В сцене с изнасилованием Гэри ножом есть непроясненный момент. Зрителю неизвестно, умирает ли он в итоге или остается жив, как неизвестно, пластиковым ножом его насилуют или же настоящим. Пластиковый нож – символ общества потребления и использование его в этой сцене было бы метафоричным, к тому же персонажи едят исключительно полуфабрикаты и еду на вынос, а в одной из сцен на Робби нападают с пластиковой вилкой.

В самом финале, как и в начале пьесы, зритель наблюдает героев за приемом пищи. Робби предлагает Марку и Лулу вместе поесть. Они мирно обедают, и это похоже на семейную идиллию. Герои, разумеется, едят полуфабрикаты. Но тот факт, что Лулу соглашается поделиться своей едой, а Марка не тошнит как в первой сцене, можно интерпретировать как шанс на лучшее будущее.

2.2. Анализ пьесы «Фауст мертв»

После громкого дебюта с «Шоппинг & Fucking» Равенхилл написал еще три пьесы, которые в разных аспектах продолжили намеченную проблематику. Первая из них стала свободной адаптацией фаустовской истории. Идею предложил режиссер Ник Филиппоу, специализирующийся на радикальных прочтениях классики. Совместно со Стюартом Леингом до этого он  уже работал над проектом Brainy, поставленном в 1995 году в Глазго. Сюжет пьесы был построен вокруг поездки Фуко в Калифорнию и также имел параллели с фаустовской историей. «Хотя Равенхилл никогда не видел постановку, ее идеи просочились в его пьесу «Фауст мертв»[[43]](#footnote-43). В частности, задумка «встряхнуть академическую жизнь, привнеся в нее приключение», позаимствована из этого проекта[[44]](#footnote-44).

Главный герой пьесы «Фауст мертв» (1997) – Алан, французский ученый-постмодернист. На одном из американских шоу он представляет свою книгу «Смерть человека». Позже Алан встречает Пита, странного и непредсказуемого молодого человека, сына магната компьютерной корпорации. Он воспринимает мир опосредованно – через компьютер и интернет. Живя в мире своих фантазий, Пит мечтает о том, как сможет получить «по-настоящему реальный опыт», продав компьютерную программу обратно отцу: «И тогда я установлю мир в Боснии. Пошлю Саддама Хусейна за пиццей. Нырну в бассейн с Папой и приглашу Бориса Ельцина показать мне свою коллекцию бейсбольных стикеров»[[45]](#footnote-45) [здесь и далее перевод мой. – И. П]. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (ФМ) с указанием страниц в скобках). Обо всем этом он рассуждает без тени иронии. Вместе с Аланом они едут в калифорнийскую пустыню, где принимают наркотики и занимаются сексом. В интернете они знакомятся с Донни, парнем с неустойчивой психикой, который делает на себе порезы. Алан не верит, что такое может совершать настоящий человек. Они устраивают с ним встречу, и Донни, пытаясь доказать свою подлинность, режет себя и умирает.

Исследователь Е. Доценко замечает: «Здесь уже напрямую цитируются и М. Фуко, и Ж-Ф. Лиотар и особенно активно Ж. Бодрийяр»: «В какой-то точке, в какой-то момент в конце двадцатого столетия, реальность закончилась. Реальность закончилась, и симуляция началась»[[46]](#footnote-46) .

Эту фразу Алан произносит после того, как Донни режет себя и умирает. Такая реакция на смерть человека ужасает, складывается ощущение, что Алан не понимает, что это произошло на самом деле и продолжает говорить о лжи и о том, что они живут в симулятивной реальности. Пит пытается донести до него обратное: «Реальность только что началась. <...>. Взгляни на него. <...>. Взгляни, я тебе показываю» (ФМ, 188).

Но он не слушает и продолжает говорить о своем: «Раньше, в старом мире было событие, момент, предшествовавший  анализу, написанию истории. Событие – анализ – история. А сейчас? Мы анализируем, планируем, предсказываем  – CNN, радио – мы предвосхищаем событие, которое еще не произошло: падение Берлинской стены, война в заливе» (ФМ, 206). Его слова отсылают к работам Бодрийяра «Симулякры и симуляции»[[47]](#footnote-47) и «Войны в Заливе не было»[[48]](#footnote-48), рассматривающим феномен средств массовой информации. Современные медиа распространяют сведения о событиях в режиме реального времени, таким образом делая само событие «излишним». Изображенное на экране становится симуляцией реальности. Истории, по Бодрийяру, больше не существует, она изгнана обществом и воскрешается на экранах «История – это наш утраченный референт, то есть наш миф»[[49]](#footnote-49). Также это перекликается с идеей о крахе великих нарративов Ж.-Ф. Лиотара. Уже в названии пьесы провозглашена смерть мифа о Фаусте – «Фауст мертв».

В итоге Питу удается доказать Алану, что смерть Донни произошла по-настоящему: «Посмотри, просто посмотри на него. Это случилось. Мы здесь были.  Все это было по-настоящему. <...>. Я думаю, он просто пытался доказать, что он живой, понимаешь?»

Доказательство жизни путем совершения убийства – еще одна отсылка к Бодрийяру. «Речь всегда о том, чтобы доказывать реальное через воображаемое, истинность – через скандал, закон – через нарушение, существование работы – через забастовку, существование системы – через кризис, а капитала – через революцию <...> и т.д.»[[50]](#footnote-50).

Название книги «Смерть человека», которую представляет Алан, также отсылает и к работе Фрэнсиса Фукуямы «Конец истории и последний человек»[[51]](#footnote-51). В ней провозглашена победа либеральной демократии, триумф западной идеи и представлена концепция «конца истории», согласно которой человеческая эволюция приходит к своему логическому финалу. В пьесе этот триумф оспаривается, финал «Фауст мертв» показывает несостоятельность тех ценностей, которым привержено современное западное общество.

Алан – неоднозначный персонаж. С одной стороны, он обладает большим знанием и, когда загадывает свои парадоксальные загадки, выступает в роли Мефистофеля, но знакомство с интернетом и его возможностями соблазняют его, и он уже кажется Фаустом. «Алан Равенхилла меняет роли, в один момент, являясь Фаустом, а в другой – становясь Мефистофелем. Это не только подчеркивает идею сосуществования добра и зла, но и отсылает к постмодернистским идеям об изменчивости персонажа и неопределенности предмета»[[52]](#footnote-52).

Парадоксально и то, что Алан с его пониманием симулятивности и реальности, не осознает, как сильно он сам от нее оторван. В итоге ему удается вернуться к реальности, пережив «маленькую смерть». Пит стреляет в него, Алан оказывается в больнице, где в итоге приходит в себя. Здесь также были бы уместны слова Пита: «Реальность началась» (ФМ, 210). И в этой реальности Донни тоже оказывается жив. Его заключительный монолог можно интерпретировать как утверждение традиционных ценностей:

«Я был в лодке на небесах, и моя мама была там. Она сказала мне, что ты вот-вот умрешь и попадешь в ад. Поэтому я вернулся, ведь я этого не хочу. Он ушел. Вернулся к отцу, с которым они теперь покорят мир. Я тебя не оставлю. Все нормально. Я тебя не оставлю. Давай, теперь прими таблетки. Вот так. О’кей» (ФМ, 217).

2.3. Анализ пьесы «Ручная сумка, или Как важно быть кем-то»

Пьеса Марка Равенхилла «Ручная сумка, или Как важно быть кем-то» (1998) состоит из двух разных сюжетов: современного и викторианского. Последний – является придуманной предысторией к комедии Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным». «Равенхилл использует текст Уайльда в качестве комментария, разъясняющего созданных персонажей с их параллелями и диссонансами, к концу пьесы объединяя героев в одном временном периоде и повествовании»[[53]](#footnote-53).

Образы Монкрифа и Констанции созданы в соответствии с викторианскими стандартами высшего общества, где все формально и обезличено. Они доверяют своего ребенка мисс Призм, некомпетентной няне, которая заинтересована лишь в написании рукописи своего романа. Констанция готовится к замужеству, в этом ей помогает ее сестра Августа. В это время Кадью, воспитатель, который**,** вероятно**,** является педофилом-гомосексуалистом, разыскивает потерянного воспитанника  Юстаса. В конце пьесы Призм договаривается отдать младенца Кадью, они меняются одинаковыми сумками.

Современный сюжет рассказывает историю двух гомосексуальных пар, лесбиянок Моретты и Сюзанны и гей-пары Дэвида и Тома, которые совместно становятся родителями благодаря искусственному  оплодотворению.

Во время ожидания ребенка Дэвид предает Тома, изменив ему с наркоманом Филом, а Сюзанна предает Моретту, поцеловавшись с Лорейн. Так как у персонажей нет времени на уход за ребенком, они нанимают в качестве няни Лорейн. Но она пренебрегает ребенком и неожиданно похищает его, чтобы создать семью с Филом. В итоге ребенок умирает из-за проблем с дыханием, в то время как Фил прижигает его сигаретой, пытаясь понять, жив он или нет.

Равенхилл создает эгоцентричных и инфантильных персонажей, которые заводят общего ребенка, желая совершить бескорыстный поступок. Как замечает Сьерц, автор показывает, что «рождение ребенка не может быть самоотверженным поступком в эгоистичном в своей основе обществе»[[54]](#footnote-54). Один из персонажей, Фил, страдает наркотической зависимостью. В создании этого образа Равенхиллу помог личный опыт работы в реабилитационном центре.

По мнению Сьерца присутствие в пьесе гомосексуальных пар нельзя трактовать однозначно: «область того, что общество называет «натуральным» не имеет монополии на обладание детьми», с другой стороны, «представление эксперимента как полной катастрофы, играет на руку тем, кто верит в то, что лишь женатые пары могут иметь детей»[[55]](#footnote-55). Таким образом, главный моральный вопрос пьесы – сложность родительской ответственности. К тому же некоторые персонажи недостаточно зрелы не только для воспитания детей, но и для того, чтобы взаимодействовать с современным обществом.

Впрочем, «Ручная сумка, или Как важно быть кем-то» поднимает не только тему родительской ответственности, но также обращает внимание на универсальные аспекты современного общества, такие как ориентированность на получение прибыли и потребительство.

В начале пьесы герои еще верят в то, что им удастся воспитать ребенка, совершив тем самым бескорыстный и достойный поступок: «Как же ребенок будет расти, развиваться и расти, когда вокруг так много зла и… уродства? Вот поэтому я хочу… Мы можем сделать то, что будет гораздо лучше, чем все это. Мы можем создать что-то умиротворенное и хорошее. Мы можем это сделать» (перевод мой. – И. П) [[56]](#footnote-56). Но им не удается: младенец рождается не совсем здоровым и требует больше заботы, оставленный с чужими людьми он погибает.

Сопоставление двух разных сюжетов и временных периодов создает интересный эффект. Джос де Вос утверждает, что «формальность и вежливость викторианской эпохи противопоставлены современной откровенности и прямоте»[[57]](#footnote-57). Кроме того конфронтация двух периодов ставит под сомнение идею прогресса в духе философии постмодернизма.

Равенхилл замечает, что «викторианская эпоха имела наибольшее влияние на общество, и его современное состояние является обратной стороной того времени» [[58]](#footnote-58). Наблюдая за персонажами викторианской эпохи, зрители чувствуют, насколько они далеки от этих сексуально скованных и классово зависимых людей. Равенхилл заставляет аудиторию думать о том прогрессе, который был сделан за это время, раскрывая тему через проблему воспитания. Равенхилл показывает, что современным людям так же чужда родительская ответственность, как и людям викторианского общества. В других сферах жизни прогресс тоже сомнителен: разрыв между бедными и богатыми очень велик, мужчины и женщины так же ведут обособленный друг от друга образ жизни. Для импликации связи между настоящим временем и викторианской эпохой, Равенхилл использует путешествие во времени. В одной из сцен Фил делает себе инъекцию героина, и благодаря этому перемещается в прошлое. То, что наркотики становятся связующим звеном между эпохами,  – важный момент. Этим подчеркивается несостоятельность идеи прогресса.

2.4. Анализ пьесы «Откровенные полароидные снимки»

В «Откровенных полароидных снимках» (1999) переплетаются жизни двух разных поколений. Первая сюжетная линия построена вокруг персонажа по имени Ник. Он выходит из тюрьмы, где отбывал срок с 1984 года за попытку совершения убийства Джонатана. Хелена, бывший партнер Ника, раньше придерживавшаяся радикальных взглядов, сейчас занимает пост советника, имеет прочную репутацию и желает порвать все связи с прошлым. Вторая сюжетная линия рассказывает о жизни Тима, Виктора и Нади. Как и героев «Шоппинг& Fucking», их связывают странные отношения. Тим болен СПИДом, он покупает себе раба для удовлетворения своих сексуальных желаний. Его зовут Виктор, он озабочен своим телом и одержим идеей избегать негативных эмоций. Надя занимается сексом с мужчинами, чтобы не чувствовать себя одинокой.

Хотя полароидные снимки не являются сюжетообразующим элементом и упоминаются в пьесе всего пару раз, Равенхилл выносит их в название. По мнению Сьерца «идея полароидной камеры с ее моментальными, но недолговечными снимками является отличной метафорой поп-культуры девяностых»[[59]](#footnote-59). Виктор спрашивает Надю, хочет ли она сделать полароидный снимок в память об их совместном времени, хотя сам утверждает, что скоро все забудет. Уже в первую их встречу Виктор показывает ей свои эротические снимки: «Мой брат любит фотографировать меня, понимаете? Полароид? С тех пор, как мне четырнадцать. Полароиды с моего тела. Видишь? (*Дает Наде полароидные снимки*.) Видишь? Ужасно фантастическое тело»[[60]](#footnote-60). (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (ОПС) с указанием страниц в скобках). Он показывает Наде снимки без капли смущения. Тем фактом, что это фотографии его обнаженного тела, по сути  – детская порнография, можно объяснить присутствие в названии слово «explicit». В то же время полароиды являются символом эпохи постмодерна: они моментальны и фиксируют реальность разрозненно, фотография – лишь фрагмент, причем приукрашенный, ненастоящий. С другой стороны, в пьесе так же открыто и явно проявляются разные идеологии и мировоззрения**;** Сьерц даже называет персонажей «ходячими мнениями»[[61]](#footnote-61), возможно, название призвано акцентировать внимание именно на этом.

Сразу бросается в глаза оппозиция между двумя поколениями: героями среднего возраста (Ник, Хелен и Джонатан), которые имеют совершенно иную систему ценностей в отличие от представителей молодого поколения (Тим, Виктор, Надя). В то же время в рамках этих двух поколений каждый персонаж обладает своим способом взаимодействия с окружающим миром.

Обстоятельства, в которых молодое поколение пытается существовать, те же, что показаны и в других пьесах Равенхилла. Критика капитализма выражена так же явно. Первая встреча Ника с современным обществом после пятнадцати лет тюрьмы отлично это иллюстрирует: «Ребенок в лифте мне хотел продать героин. Ему явно лет семь. Я сказал: “Тебе не надо такому маленькому продавать наркотики”. А он сказал: "А как я тогда себе куплю ПлейСтэйшн?"» (ОПС, 3). Хелен подтверждает, что подобные вещи происходят часто. Параллельно «Шоппинг& Fucking» наркотики и насилие выдвигаются вперед, как наиболее выдающиеся симптомы болезни современного общества. Это также можно проиллюстрировать историей о матери Хелен: «Моя мама. Как она здесь жила. Половину времени лифт не работал. Что иногда счастье. Он воняет от мочи и по полу в нем иголки. Так что шла она по лестнице. Семьдесят пять, а она лезет по пятнадцати лестничным пролетам. Ты не знаешь, кто на них. Бандиты. Дилеры. Твоя жизнь у тебя в руках. В год, когда она умерла, ее три раза грабили. Это прикончило ее» (ОПС, 47).

Молодое поколение в «Откровенных полароидных снимках» не вовлечено в политический активизм. Они больше сфокусированы на гедонистическом образе жизни или, как замечает Каридад Свич: «Персональное получение удовольствия и наслаждения сместило политический идеализм»[[62]](#footnote-62).

Тим восхваляет счастье и оптимизм, которые кажутся очень сомнительными и неправдоподобными, если учесть обстоятельства его жизни и жизни окружающих его людей: «История получила счастливый конец. Вот к чему теперь тебе надо привыкать. Мы достигли "Они жили долго и счастливо" и перешли эту строчку и продолжаем идти за ней. Никто эту часть никогда не описывал, но мы сейчас в ней. Это счастливый мир» (ОПС, 36).

Его беспокоит рутина и он старается ни чему не давать строгих оценок, не придавать особого значения происходящему. На своей домашней странице он характеризует себя как «стопроцентно чистая фигня» (ОПС, 10). Он приобрел себе Виктора в качестве раба и подобно Марку из «Шоппинг& Fucking» отрицает проявление чувств и избегает привязанности: «Я снял тебя потому, что ты ходишь в маленьких шортах и танцуешь для фигни. Потому что ты фигня» (ОПС, 49).

Когда Надю снова бросают, Тим старается ее развеселить, говоря: «Ничто не последовательно, пока ты не сделаешь из этого последовательность. Последовательности у тех только людей, которые замечают последовательности, и люди, которые замечают последовательности, повторяют последовательности. Так что не будем смотреть на них. Каждый день для нас новый день, и мы говорим: "Привет, новый день"» (ОПС, 44).

Тим провозглашает идею «Счастливого мира», но эта всеобъемлющая атмосфера счастья – лишь оболочка глубинного  чувства потерянности героев в современном обществе, которое напоминает об истории Марка, Робби и Лулу в «Шоппинг& Fucking». Позже в пьесе каждый персонаж начинает осознавать иллюзорность «счастливого мира». С Тимом это происходит, когда он отказывается принимать таблетки: «Мне не хочется всю эту чепуху слышать. Все это, что мы себе рассказываем. Я счастлив, ты счастлива. Мы о’кей. Не хочу это слышать» (ОПС, 51).

Медикаменты уменьшают его физическую боль, но заставляют иначе воспринимать реальность: «Ты можешь построить ясную картину. Что люди почувствуют, что они скажут друг другу. Как все люди, которым ты нравился, скажут приятное, и как люди, которым ты не нравился, скажут то же приятное. Я привык, что я знаю все, и ебаные таблетки это у меня отнимают» (ОПС, 54). В следующих сценах его состояние ухудшается, и это дарит ему ту определенность, в которой он нуждается отчаяннее чем в здоровье: «Я хочу знать, что к чему. С девятнадцати лет я все знал, да? Я знал, откуда все идет. И, конечно, это была ебаная трагедия. Моя жизнь  –  трагедия, и это было страшно и грустно и мне все время от этого было тошно. Но я знал, куда все идет». (ОПС, 54) Потеря контроля вызывает кризис идентичности: «Вдруг я стал никем. Когда ты  – "Человек, который умирает"  – и этого лишаешься и тогда ты "Человек, который... пусто, пусто, пусто"» (ОПС, 62). В поисках устойчивого положения в реальности он даже примеряет на себя ценности старшего поколения: «Хочу коммунистов и апартеид. Хочу палец на ядерной кнопке. Хочу голубую чуму» (ОПС, 54).

Так как Тим болен СПИДом, Свич считает его «жертвой сексуальной революции конца 60-ых и 70-ых»[[63]](#footnote-63). Смерть Тима отсылает к личному опыту Равенхилла, его партнер также умер от СПИДа. Также Свич замечает, что «смерть Тима способствует освобождению персонажей и их взаимопониманию»[[64]](#footnote-64).  Действительно, смерть Тима мотивирует других героев задуматься об их образе жизни и предпринять действия, чтобы что-то изменить.

В итоге Тим уступает Наде и Виктору и соглашается принять таблетки, но две сцены спустя умирает. Равенхилл изображает смерть не конвенциональным образом. Когда Виктор остается наедине с телом, появляется призрак Тима, который начинает с ним говорить и просит, чтобы тот доставил ему сексуальное удовольствие. Беспощадная ирония этой последней просьбы, сцена мастурбирования трупа и позднее осознание Тимом того, что он любит Виктора, оказывают сильное действие, показывая тщетность и пустоту происходящего, упущенные возможности, иллюзорность оптимизма, которого придерживался Тим. Таким образом, те ценности, которые он культивирует,  – попытка эмоциональной дистанции  и жизни в Счастливом мире  – оказываются недостоверными.

В итоге ни одна из идеологий героев не кажется достоверной. Каждый из персонажей разочаровывается в своем изначальном мировоззрении и пытается найти новый путь. Виктор, сначала  зацикленный на себе, одержимый своим телом, стремящийся лишь получать удовольствие и жить для себя, полюбив Тима и испытав боль утраты, в итоге решает покинуть страну. Надя под влиянием Джонатана осознает глупость жизни в розовых очках. Она пытается избегать негативных оценок: «Нет. Я не слушаю весь этот негатив... Все, я сейчас уйду. <...>. Потому что я открыта, я в мире со всеми, мне не нужно…(ОПС, 13). Она старается жить настоящим моментом, не запоминая то, что может доставить дискомфорт: «Я этому даю уйти. Я себя не хочу мучить, сосредоточиваясь на этих чувствах. Это бы мне было больно» (ОПС, 22). В последних сценах становится ясно, что мировоззрение Нади меняется. Она уходит от Ника, объясняя это тем, что хочет быть сама по себе. Позже она делает фотографию Виктора и говорит, что ей нужно что-то, чтобы запомнить его: «Я запомню. Я хочу помнить». (ОПС, 72).

Конец пьесы неоднозначен. Очевидно, что противостояние социализма и капитализма осталось в прошлом и оно не может возобновиться в современных условиях. Джонатан и Ник примирились, хотя в итоге оба скучают по борьбе, которая придавала им силы. Ник пытается отыскать в себе былую злость, но находит лишь разочарование. Он пробует адаптироваться к «счастливой» идеологии молодого поколения, но и это ему не удается. Он чувствует себя оказавшимся не в своем времени и не пригодным для современной жизни. Хелен тоже нельзя назвать счастливой. Если сначала она была уверена в том, что хочет порвать с прошлым, то в конце с ностальгией вспоминает его, хочет снова пробудить в Нике ту злобу, вернуть их молодость:

НИК. Мы старые, да?

ХЕЛЕН. Жутко старые. Но ты... я хочу, чтобы ты был злой.

НИК. Этого я больше не смогу.

ХЕЛЕН. Этого никто больше не может. Мне от этого грустно.

НИК. Я не могу быть таким, каким ты меня помнила.

ХЕЛЕН. Я хочу тебя сделать, каким ты был раньше.

НИК. Это, похоже, сложно.

ХЕЛЕН. Что же  – я бесконечно хорошо постараюсь.

НИК. Постарайся. (ОПС, 77)

Равенхилл подчеркивает, что у него нет готового ответа на вопрос, потеря ли это или же достижение, что ценности двадцатилетней давности больше не актуальны: «Ответ, как ни странно, и да, и нет. И я не думаю, что это компромисс. Один из главных сдвигов в восприятии аудитории состоит в том, что теперь люди не ждут четких ответов после двух часов проведенных в театре. Если ты предложишь ответ, они почувствуют себя оскорбленными. Дело в другом: нужно более настоятельно и убедительно задавать правильные вопросы»[[65]](#footnote-65).

**Глава 3. Драматургия М. Равенхилла в контексте сложившейся театральной традиции**

Изображение на сцене насилия, секса, унижений, страданий и жестокости не ново для театра. Истоки традиции можно увидеть еще в древнегреческой драме. Истории Эдипа, Агамемнона, Федры, Медеи ярко это иллюстрируют. Нарушения табу повсеместны, попытки противостоять судьбе, року всегда жестоко наказуемы и трагичны. Боязнь возмездия, пробуждение самых сокровенных страхов были своего рода шоковой терапией: «Греческая трагедия имела цель не «атаковать» публику, а исцелить ее. Театр претендует на утилитарную роль, являясь своего рода способом очищения»[[66]](#footnote-66). Другими словами, прохождение через страдания дарило катарсис.

Трагедии в якобинский период были не менее жестокими: «упоение убийствами, безжалостные пытки, сцены необузданного насилия и яростного возмездия»[[67]](#footnote-67). Неудивительно, что эти трагедии получили название кровавых. Зрителя в то время шокировали не сами сцены, но изображения зла: «Показанные жестокости были следствием нарушения правил христианской морали»[[68]](#footnote-68). Следовательно, зритель закономерно ожидал, что справедливость восторжествует.

Равенхилл не стремится привить своей аудитории нормы морали, он не пытается ее «исцелить». Своего зрителя Равенхилл считает потребителем и насилие – способ, с помощью которого он пытается его пробудить. Но у него нет готовых ответов, это вполне в духе постмодернизма – зритель сам решает, что для  себя вынести, что для него важно. Цель, которую преследует Равенхилл, используя насилие, в первую очередь отсылает к театру жестокости Антонена Арто, который провозгласил жестокость единственным, что реально воздействует на человека: «Театр должен быть обновлен именно благодаря этой идее действия, доведенной до крайности и до своего логического предела»[[69]](#footnote-69).

Арто мучительно искал те средства, которые  смогут разбудить зрителя, чья восприимчивость, как он считал, крайне истощена. В первую очередь он пытался найти способ передать другому человеку всю полноту своего переживания, свое физическое страдание – передать не только уму, но и телу, – сделать это на вербальном уровне было для него невозможно. По мысли Мартина Эсслина**,** «Арто хотел выпустить на волю сдерживаемую энергию этого бессилия в мощной освобождающей вспышке насилия, агрессии против бесчувственного внешнего мира, представленного массой самодовольных, равнодушных зрителей театра, которые оказались бы подавленными, потрясенными и вынужденными чувствовать, страдать так, как страдал он, Антонен Арто[[70]](#footnote-70).

Он не пытается полностью отказаться от языка, но видит в словах потенциал объектов, имеющих физическое существование: крики, рыдания, заклинания. Жестокость проявляется через воздействие на зрителя именно на физическом уровне, это  достигается с помощью жестов, движений и интонаций, каждая из которых имела бы точное значение. Также большое значение имеет свет: «Свет должен будет иметь широкий диапазон цветов и оттенков, передавать такие качества света, как напряженность, плотность и непрозрачность, чтобы создавать ощущение тепла, холода, гнева или страха»[[71]](#footnote-71).

Так как пространство оказывает непосредственное физическое воздействие, оно тоже стало полем для экспериментов. Арто предлагал отказаться от привычной организации зала со сценой и зрительскими местами: «Именно для того, чтобы овладеть восприимчивостью зрителя со всех сторон, мы и задумали создать спектакль, вращающийся вокруг публики, — спектакль, который больше не превращал бы сцену и зрительный зал в два замкнутых, отгороженных друг от друга мира, лишенных всякой возможности сообщаться, но распространял бы свои визуальные и звуковые эффекты на всю массу зрителей»[[72]](#footnote-72). Зрители должны были быть в самом эпицентре происходящего, ведь театр, по мысли Арто, должен полностью слиться с жизнью.

В своих поисках способов максимального воздействия на зрителя он даже пришел к разработке особой системы дыхания: «Арто говорит в своем эссе, что именно через дыхание и другие физические связи происходит отождествление тела актера и зрителя. Это цепь, которая связывает их вместе и «дает возможность этому зрителю отождествить себя со спектаклем — дыхание за дыханием, миг за мигом»[[73]](#footnote-73).

Театр был для него полурелигиозной практикой, священным актом, местом, где осуществляется магия. Он верил, что он действительно способен изменить мир. «Вновь включая в полную силу эмоциональную жизнь, всю гамму человеческих страданий и радостей в множестве человеческих существ, театр может глубоко изменить их отношение к жизни и ее институтам, их образ мысли, все сознание и таким путем преобразовать мир и общество»[[74]](#footnote-74).

Вряд ли можно говорить о последователях Арто, ведь его театр жестокости так и остался теорией. На практике ему не удалось воплотить все свои идеи, чтобы добиться желаемого результата. По точному замечанию  А. Рясова**,** Арто «сделал точкой разрыва собственный разум. И тексты Арто стали, возможно, самой жуткой попыткой фиксации крайних состояний разума»[[75]](#footnote-75).

Тем не менее отдельные мысли Арто были восприняты многими художниками. Если говорить о влиянии, оказанном на Равенхилла, очевидно, что оно основано лишь на идее жестокости как единственного средства, которое по-настоящему воздействует на человека. Вероятно, эта идея была воспринята буквально, в отрыве от тех средств, которыми Арто предполагал воздействовать на зрителя. Безусловно, Арто понимал жестокость шире, чем современные драматурги: «В этой Жестокости речь не идет ни о садизме, ни о крови, по крайней мере не только об этом»[[76]](#footnote-76). Для него она была синонимом неумолимой жажды жизни.

В первую очередь Арто пытался создать совершенно новый сценический язык, Равенхилл экспериментирует разве что с современными мультимедийными средствами, например, создавая на сцене виртуальную реальность, как в пьесе «Фауст мертв».

Таким образом, действительно, была воспринята лишь идея необходимости жестокости: «Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание»[[77]](#footnote-77).

В рамках разговора о репрезентации насилия следует упомянуть Эдварда Бонда, безусловно, оказавшего влияние на Равенхилла, заложив «традицию акцентировать жестокость на сцене с помощью образа ребенка»[[78]](#footnote-78).

Эдвард Бонд имеет репутацию бескомпромиссного автора. Его пьеса «Спасенный», премьера которой состоялась на сцене Royal Court в 1965 году, впоследствии была запрещена цензурой. Драматург не согласился убрать из нее «грязную» лексику и сцену забивания младенца камнями, являющуюся смысловым центром пьесы. С тех пор он никому не позволял ее ставить вплоть до 2011 года. В 1965 году пьеса была принята со скандалом, люди критиковали ее, уходили из зала и даже устраивали драки. Другие пьесы Эдварда Бонда едва ли можно назвать менее жестокими: безжалостное убийство в «Венчании», сцены каннибализма в «Раннем утре», вскрытие в «Короле Лире». По словам самого Бонда**,** его «пьесы не о насилии, они о ситуациях, в которых оно происходит»[[79]](#footnote-79). Зритель может отрицать увиденное, но это о современном обществе, о нем, о его мире, и Бонду важен этот итоговый момент узнавания.

Рассуждая в эссе «О насилии» о причинах его возникновения, Бонд пишет, что они очевидны: «Оно [насилие] возникает в ситуациях несправедливости. Его причиной может быть не только физическая угроза, но более значительно – угроза человеческому достоинству»[[80]](#footnote-80).

Сюжет пьесы «Спасенный» выстроен вокруг жизни трех персонажей, жителей рабочего района, Пэм, Лена и Фреда. Пэм влюбляется в Фреда и рожает от него ребенка. При этом Лен, с которым она до этого проводила время, продолжает жить с ней в родительском доме то ли на правах приживала, то ли будущего мужа. Вскоре Фред садится в тюрьму по обвинению в убийстве своего ребенка, которого забили камнями в коляске его друзья.

«Бонд помещает сцену забивания ребенка камнями, потому что это отталкивающе и невыносимо, но не менее невыносимо, чем то, что происходит дальше с Пэм и Фредом, хотя они остаются живы. <...>. Бонд бросает вызов тому зрителю, который видит ужас лишь в смерти ребенка. Насилие в его пьесах – это всегда знак вопроса о нас, о нашей оценке насильственного, о наших собственных суждениях и поведении»[[81]](#footnote-81). Спасенным в пьесе оказывается именно ребенок.

Практически во всех пьесах Равенхилла периода 1990-ых над детьми совершается насилие. В «Ручной сумке, или Как важно быть кем-то» Фил прижигает младенца, у которого имеются проблемы с дыхательной системой, сигаретой, чтобы проверить, жив ли он еще. В «Шоппинг& Fucking» совершается насилие над подростком Гэри, которого с детства насиловал его отчим. Гэри сам желает быть изнасилованным и платит за это деньги. В итоге жертвами оказываются Марк, Робби и Лулу, готовые за оплату рискнуть чужой жизнью, и не имеющие возможности отказаться от сделки, так как живут по законам рынка. В «Фауст мертв» мальчик Донни доказывает свою «реальность» нанося себе телесные повреждения, в итоге он умирает.

Насилие в пьесах Бонда всегда неожиданно, хотя он и утверждает, что «ситуации в начале прямо ответственны за происходящее в конце, даже несмотря на то, что пьесы обычно начинаются спокойно и ровно»[[82]](#footnote-82). Зритель Бонда шокирован вдвойне: и происходящим, и тем, что он никак не ожидал увидеть такое на сцене, при этом Бонд оптимистичен, он утверждает, что «хорошее общество создают хорошие люди, настоящий порядок вещей – наша собственная форма насилия и человеку под силу изменить общество»[[83]](#footnote-83). У Равенхилла насилие, наоборот, – обыденно, оно настолько привычно, что именно этим и шокирует. Насилие показывается как что-то рутинное и незаметное, оно стало публичным и уже не вызывает удивления.

Важно отметить, что насилие у Равенхилла почти всегда связано с сексом. В духе философии Фуко секс становится смыслообразующим фактором, формирующим властные отношения[[84]](#footnote-84). Фуко показал, что желание всегда «социализировано» и вписано в систему подавления и освобождения. Равенхилл дополнительно вписывает в эту систему деньги, таким образом, сексуальность как гендерная идентичность вытесняется и мы видим как вместе с ней герои теряют многие метафизические смыслы. У них нет семейных ценностей, зачастую отсутствуют потребности в любви и самоидентификации.

У скандального французского драматурга Жана Жене, чья театральная эстетика, безусловно, близка Равенхиллу, власть и секс также имеют одни и те же корни. «Суть секса для Жене – господство и подчинение»[[85]](#footnote-85). Люди в пьесах Жене, которым принадлежит власть, поддерживают ее с помощью эротических импульсов. Например, в пьесе «Балкон» Шеф полиции, которому удалось подавить мятеж**,** мечтает не просто о введении его в новую должность, но о воплощении своего величия в виде гигантского фаллоса.

У Равенхилла так же, как и у Жене, героями преимущественно являются маргиналы. Это не люди социального дна (Жене изображает преступников, убийц, сутенеров, проституток), но люди, которых общество осуждает или не полностью принимает: наркоманы, безработные, гомосексуалы и те, кто торгует своим телом.

Пьесы Жене социальны, в них он «воплощает чувство беспомощности личности, зажатой в тисках общества, переводя в драматическую форму часто подавленную и подсознательную ярость одинокого, полного ужаса «я» перед анонимной значимостью неопределенного «они»[[86]](#footnote-86). Равенхилл тоже показывает беспомощных персонажей, но его герои не понимают всего окружающего их ужаса, они не осознают, в каком страшном обществе они живут. Они похожи на детей, которые остались сами по себе, им никто не объяснил правил, не дал руководства к жизни и каждому приходится придумывать свои собственные правила, свои истории.

Среди исследователей нет единого мнения, относить Жана Жене к школе абсурда или позволить ему стоять особняком с его «театром теней». В частности, к абсурдистам Жене относит Мартин Эсслин, хотя и с оговорками. Он подчеркивает, что тот все же отличается от абсурдистов своим методом и подходом, хотя и имеет многие характерные для них черты.  Он выделяет следующие общие признаки: «отказ от концепции характера и мотиваций; большая сосредоточенность на душевном состоянии и основных человеческих ситуациях, чем на развитии сюжета, начиная от экспозиции и кончая развязкой; девальвация языка как способа коммуникации и понимания; отказ от дидактики; столкновение зрителя с жестокими фактами жестокого мира и его собственной изоляции»[[87]](#footnote-87). Все это кажется верным не только для Жене, но и для Равенхилла, который многое перенял и у абсурдистов. Единственный спорный момент касается девальвации языка.

Абсурдисты действительно предлагали совершенно новую технику письма и экспериментировали с языком, пытаясь вырваться за его пределы**;** они играют со словами и грамматикой, предлагают зрителю бессмыслицы и алогизмы, сбивают его с толку парадоксами. У Жене часто слова объективируются, название «отрывается» от предмета, тем не менее у него не совсем абсурдистское отношение к языку. Он тщательно ищет нужные слова, стремится выразить ими трагедию, невозможность этого становится новой трагедией, но он не превращает ее в абсурд. Исследовательница Д. Ращупкина подчеркивает, что «в отличие от драматургов “театра абсурда” для Жене каждое слово значимо, так как служит для создания конкретного образа. Сложно представить в его пьесах словесную игру Ионеско. Язык у Жене никогда не станет инструментом насилия и порабощения. Все его персонажи имеют индивидуальную словесную характеристику»[[88]](#footnote-88).

У Равенхилла язык отличается простотой и обилием ругательств. Много сленга, фразы усечены, ответы односложны, предложения испещрены «запретными» словами. Над языком в его пьесах словно тоже совершается насилие. Таким образом, язык персонажей становится еще одной шоковой тактикой, очередным способом эпатировать публику, вывести ее из зоны комфорта.

Д. Ращупкина замечает, что у Жене тема Бога раскрывается иначе, чем у абсурдистов: «”Абсурдисты” мучились отсутствием бога, провозглашенным Ницше, пытались осознать, какие логические выводы следуют из этого для человека. <...>. Герои Жене словно ничего не слышали о смерти Бога. И даже наоборот, если они и разыгрывают для кого-то свои жестокие и мрачные спектакли ― то только для него. «Только Бог слушает нас. Мы-то знаем, что последний акт играется для него... Будем играть без оглядки», ― говорит Соланж в пьесе “Служанки”»[[89]](#footnote-89). У Равенхилла**,** подобно абсурдистам**,** тоже нет Бога. Он был когда-то давно, когда еще существовали большие истории. Отсутствие Бога очень значимо, оно ужасает.

Потеря Бога символизирует потерю традиционных ценностей и отсутствие каких-либо ориентиров. То, что каждый может сам придумать себе собственную религию, историю, в которую он будет верить, в очередной раз подчеркивает всеобщую отчужденность, отсутствие у людей общих оснований. Единственным, что их связывает**,** оказываются деньги. Общества в его традиционном понимании, с его институтами, обязанностями и ответственностью каждого члена, в пьесах Равенхилла нет. Он буквально иллюстрирует знаменитые слова Тэтчер: «Нет такого понятия как общество» и показывает, как люди по отдельности борются за выживание и насколько это страшно. В пьесах Равенхилла изображен крах привычных социальных связей: Лулу видится со своим биологическим отцом разве что по большим праздникам, Гэри подвергается насилию со стороны отчима, социальные службы, куда он обращается за поддержкой, игнорируют его призыв о помощи, Виктор говорит, что у него любящая семья, рассказывая, как брат и отец делали порнографические снимки его тела, когда он был ребенком.

Единственным, что связывает людей становятся деньги. Брайен в «Шоппинг& Fucking» говорит: «Деньги это цивилизация. Цивилизация это деньги» (68). Это можно понять и уже: общество ― это деньги.

Человек у Жене играет, он надевает маски, изображает себя таким, каким хотел бы видеть, живет иллюзиями. «Создавая бесконечные уровни иллюзии, Жене превращает игру не только в способ существования своих героев, но использует ее как принцип сценического воплощения пьесы»[[90]](#footnote-90). Игра у Жене подменяет жизнь. У Равенхилла этого нет, пусть и гипертрофированно, но он показывает обнаженную реальность, осуществляя тем самым социальную критику. В пьесах Жене, разумеется, тоже есть громкий социальный протест, но «он решительно отвергает политические обязательства и дискуссии, дидактику и пропаганду. Его театр – мир фантазий отверженных, исследующий условия человеческого существования, отчуждение человека, его одиночество, тщетные поиски смысла и реальности»[[91]](#footnote-91).

Герои Жене парадоксальным образом, существуя в абсурдном мире, пытаются анализировать свое существование, что нетипично для абсурдистской традиции, а свойственно скорее экзистенциальной драме. Для пьес Равенхилла это тоже характерно, отношения между людьми абсурдны, происходящие события на первый взгляд имеют причинно-следственные связи, но тем не менее не поддаются обычной логике. С одной стороны**,** герои не имеют выбора, они кажутся не живущими, а существующими, скорее даже выживающими в  мире, основанном на законах рынка. Рынок предполагает свободу выбора, разнообразие вариантов. Но такое множество возможностей ставит в тупик и оборачивается невозможностью сделать выбор. Свобода выбора героев оказывается иллюзорной, в итоге она сконцентрирована лишь вокруг первичных потребностей. Так, Лулу восхищает огромное множество полуфабрикатов, где под каждой упаковкой – любая страна. При этом ей сложно определиться с выбором шоколада, потому что его слишком много. А покупатель бургеров нападает на Робби с пластиковой вилкой, не в состоянии определиться, желает ли он бургер с сыром или без. Если у экзистенциалистов свобода трактуется в первую очередь через свободу выбора, то Равенхилл, наоборот, показывает, как неограниченная свобода выбора порабощает человека и сводится лишь к вседозволенности и потребительству. Человек теряет свою личность.

Многие исследователи интерпретируют работы Жана Жене с точки зрения морального и аморального. По мнению Генри Игера**,** этот подход поверхностен и не дает целостного анализа. Он замечает, что «Жене конструирует свою систему морали, переворачивая наизнанку общепринятые представления, в частности он отталкивается от ценностей буржуазного общества и строит диаметрально противоположную им систему. <…>. Фундаментом западного буржуазного общества является частная собственность, очевидно, что с этой точки зрения воровство можно считать более антисоциальным деянием, нежели убийство. Оно затрагивает только конкретного человека, в то время как воровство ударяет по основам общества. <...>. Воровство для Жене – источник нравственного совершенства» [[92]](#footnote-92). В мире Равенхилла воровство является нарушением непреложных законов рынка, где все имеет свою цену и должно быть оплачено. Показательна сцена в супермаркете в пьесе «Шоппинг& Fucking», когда Лулу не помогает кассиру, которому угрожают грабители, а сама совершает воровство. С одной стороны – жизнь человека, с другой – кража маленькой шоколадки. Но последнее ее волнует гораздо больше.

Безусловно, драматургия абсурда и пьесы Равенхилла имеют много общего. В них показана абсурдность мира и заложена попытка ее преодоления. Но если в пьесах абсурдистов действительно создается другая реальность с патологиями, алогичностью, идиотизмом, то у Равенхилла окружающая действительность, наоборот, очень хорошо узнаваема. Безусловно, он сгущает краски и накаляет обстановку до предела, но он правдив в изображении современного общества. Именно это и вызывает у зрителя шоковую реакцию. Все показанное слишком хорошо знакомо аудитории, но когда это передано посредством медиа или прочитано, кажется, что это происходит в другой реальности и не имеет к тебе никакого отношения. Но когда это показано в театре, столь прямо и натуралистично, невозможно абстрагироваться. Понимание того, что действительность, кажущаяся столь абсурдной, дикой и жестокой, такова на самом деле, вызывает шок.

Равенхилл рисует современное общество, во многом ориентируясь на постструктуралистские идеи Бодрийяра и Лиотара. Бодрийяр в работе «Общество потребления» проводит параллель между потреблением и неизбежно связанным с ним разрушением: «В потреблении существует глубокая интенция превосходить себя, превращаться в разрушение. Именно здесь оно обретает свой подлинный смысл. Большей частью оно в самой повседневности остается подчиненным системе производительности, будучи управляемым потребительством»[[93]](#footnote-93). Бодрийяр показывает, как в обществе потребления все превращается в товар. Измерить можно даже счастье, оно поддается исчислению, превращаясь в благосостояние. Тело тоже сводится к эстетически-эротической меновой ценности, провозглашается культ тела, оно становится объектом для инвестиций.

В «Откровенных полароидных снимках» одержимость телом акцентирована в образе Виктора. Он все время говорит о том, что у него ужасно сексуальное тело, это его главное достоинство. Бодрийяр замечает, что «нужно, чтобы индивид воспринимал самого себя как объект, как самый прекрасный из объектов, как самый драгоценный материал для обмена, для того, чтобы на уровне деконструированного тела, деконструированной сексуальности мог развернуться экономический процесс рентабельности». Под рентабельностью у Бодрийяра имеется в виду больший социальный успех и как следствие его возможности, но Равенхилл доводит эту идею до крайности, показывая, как тело буквально становится товаром и это не является чем-то предосудительным и шокирующим. Виктор успешно торгует своим телом, оно рентабельно, он постоянно говорит о своем успехе среди других мужчин: «Парни ненормальные от моего тела» (ОПС, 9). Когда Надя спрашивает, кто собирается оплатить ему перелет, он самоуверенно заявляет: «Любой. Они все ненормальные от меня. Какой-то парень возьмет меня в Японию с собой и я стану жить в пещере» (ОПС,11).

Гэри из «Шоппинг& Fucking» тоже торгует своим телом и рассказывает о своей популярности среди мужчин. Героев, которые занимаются сексом за деньги, нельзя назвать жертвами. Они воспринимают свое тело как товар, но вполне довольны положением вещей и не чувствуют себя уязвимыми.

По Бодрийяру**,** насилие в обществе потребления существует в нескольких ипостасях. С одной стороны, оно активно транслируется, становится своего рода шоу и тем самым дарит умиротворение повседневной жизни, подчеркивая ее безопасность. С другой стороны, насилие является неизбежным следствием общества изобилия: «[Речь] о насилии неконтролируемом, порожденном благосостоянием в самом его осуществлении»[[94]](#footnote-94). Это насилие не вписывается в рамки осознанной рациональности, оно необъяснимо и бесцельно. В обществе потребления любое желание может быть удовлетворено, но Бодрийяр подчеркивает, что потребность не может быть полностью удовлетворена, здесь невозможна финальность, законченность, характеризующаяся одной лишь позитивностью, желание всегда амбивалентно и в итоге «кристаллизуется в гигантский потенциал тоски»[[95]](#footnote-95). Насилие – закономерное следствие изобилия, оно становится его противовесом: «Подобное насилие коренным образом отлично от того насилия, какое порождают бедность, нехватка, эксплуатация, оно суть проявление в действии негативности желания, негативности пропущенной, скрытой, процензурированной тотальной позитивностью потребности»[[96]](#footnote-96).

У Равенхилла есть противопоставление бесцельного насилия, являющегося характеристикой общества потребления, и насилия целенаправленного, наделенного смыслом, оставшегося в прошлом. «Некоторые сожалеют о времени, «когда насилие имело смысл», старое доброе насилие, воинственное, патриотичное, полное чувства, рациональное в своей основе, – насилие, санкционированное целью или причиной, идеологическое насилие и индивидуальное насилие бунтовщика, которое подчеркивает индивидуальный эстетизм и могло бы рассматриваться как одно из изящных искусств»[[97]](#footnote-97). Именно по такому насилию скучают Ник и Джонатан в «Откровенных полароидных снимках»:

ДЖОНАТАН. Хорошо, что мы встретились.

НИК. Даа?

ДЖОНАТАН. То, что вы сейчас здесь, это очень мило.

НИК. Спасибо.

ДЖОНАТАН. А я? А вам...

НИК. Да. Приятно вас встретить.

ДЖОНАТАН. Ностальгия – хитрая сука, а? Но вот именно сейчас, в этот момент, я чувствую ностальгию по времени, которое мы провели вместе (ОПС, 74).

Позже Джонатан признается, что им обоим не достает былой борьбы. Без нее его жизнь кажется ему простой. Он замечает, что и Хелен стала очень скучной. Это подтверждает заключительный диалог Хелен с Ником, в котором они тоскуют по ушедшему времени.

Насилие, выведенное в пьесах Равенхилла, действительно «бесцельно». Оно не может быть рациональным или идеологическим, потому что в обществе, показанном драматургом, просто не существует единой идеологии. Это соотносится с кризисом великих рассказов, описанным Ж.-Ф. Лиотаром в его работе «Состояние постмодерна».

По его мнению, мир вступил в постиндустриальную эпоху, а культура – в эпоху постмодерна: «Упрощая до крайности, мы считаем "постмодерном" недоверие в отношении метарассказов»[[98]](#footnote-98). Предшествующая эпоха, по Лиотару, проходила под знаком метанарратива. Метанарратив – вид дискурса, суть которого заключается не только в объяснении действительности, но и в рассмотрении ее как единственно верной. Вера в метанарратив была уничтожена в первой трети XX века. Вместо этого появилось большое количество «маленьких рассказов» – микронарративов. Они не имеют никакой легитимирующей силы и**,** следовательно**,** не могут быть делегитимизированы. В пьесе «Шоппинг& Fucking» каждый из героев пытается найти свой микронарратив, придумать «маленький рассказ», который определял бы их жизнь. Они называют это историями.

В «Откровенных полароидных снимках» персонажей тоже отличает наличие таких историй. У всех есть разные установки, которыми они руководствуются, чтобы приспособиться к жизни. Подобный плюрализм мнений является характерной чертой эпохи постмодерна. «Мир, созданный человеком, буквально утратил внутренний стержень. Доминирующей тенденцией в культуре стал плюрализм, – отличающийся от плюрализма предшествующих эпох своей радикальностью, почти универсальностью»[[99]](#footnote-99).

Ник, вернувшийся из тюрьмы, не может приспособиться к переменам в обществе, к царящему в нем индивидуализму и консьюмеризму, он ностальгирует по прошлому: «Старое время. Все казалось частью большой картины» (ОПС, 46). Ему непонятно, чем живет младшее поколение, он не может принять их видение, хотя пытается это сделать. Ценности Ника традиционны, его диалог с Виктором иллюстрирует это:

ВИКТОР. Забудь их. Они прошлое. Снимайся с места. Ты можешь ехать куда угодно в мире. Мир не такой большой, ты знаешь? Одна музыка, одни бургеры, одни люди. Всюду в мире. Ты можешь двигаться все время и ты будешь все в том же месте.

НИК. Я хочу место, где быть. Не видеть мир. Заботиться о ком-то, кого я люблю. Я хочу быть дома.

ВИКТОР. А что это – дома? Ничто больше не четко. Нельзя сказать: "Здесь – дома" (ОПС, 67).

Равенхиллу близка постмодернистская эстетика с ее кризисом авторитетов, множественностью точек зрения, фрагментарностью повествования и игрой с претекстами и зрительскими ожиданиями, но в то же время он относится к ней с иронией.

Принцип коллажа задействован во всех его пьесах. «Шоппинг& Fucking», например, буквально соткана из разных историй. Рассказ о покупке людей в супермаркете в самом начале и вовсе можно назвать абстрактным синопсисом всех взаимоотношений, представленных далее. Игра со зрительскими ожиданиями – тоже распространенное явление в работах Равенхилла. В «Фауст мертв» аудитория не готова к тому, что Донни вдруг оказывается живым. В «Откровенных полароидных снимках» неожиданной становится сцена, в которой умерший Тим становится призраком. В «Шоппинг& Fucking» кажется нелогичным то, что Брайен решает простить Робби и Лулу их долг. В «Ручной сумке, или Как важно быть кем-то» зритель не ожидает, что два разных сюжета в итоге сольются в один.

Пьесы Равенхилла интертекстуально насыщены, в них много цитат и аллюзий, но, по мнению исследовательницы Клер Уоллес, «они не играют роль важных частей эстетической задумки, а служат своего рода указателями, которые Равенхилл устанавливает, чтобы провести через проблемы или социальные сценарии, которые он исследует»[[100]](#footnote-100).

Драматурги, которых относят к In-Yer-Face Theatre, исследуют одни и те же темы. Общество видится им глубоко дефектным. «Они чрезвычайно критичны по отношению к самым горьким явлениям их времени: апатия, цинизм, коммерциализм, политическое насилие дома и за его пределами, утрата жизнеспособных идеологий и пришедшие им на смену нигилизм и саморазрушение»[[101]](#footnote-101).

Все авторы In-Yer-Face использовали шоковые тактики. Чтобы выявить особенность драматургии Равенхилла в сравнении с его единомышленниками, стоит коротко рассмотреть, чем отличаются концепции насилия у наиболее ярких представителей In-Yer-Face. Рассмотрим роль насилия в работах Сары Кейн, Энтони Нейлсона и Мартина МакДонаха.

Равенхилл называл Сару Кейн «современным драматургом с классической чувствительностью, создавшей театр удивительных моментов красоты и жестокости»[[102]](#footnote-102). Ей свойственно осторожное отношение к политическим темам – она старалась избегать прямых высказываний. В ее театре присутствуют черты сюрреализма, драмы похожи на сны. Насилие становится катализатором бессознательного, средством «вскрытия» рационального. «Тем не менее насилие всегда остается в этом театре эксцессом – оно разрывает процесс «нормальной» коммуникации, показывая фиктивность или полную невозможность «нормы», подрывая дискурс и открывая дорогу для бессознательного — не навсегда, на время, в лучшем случае – на время спектакля» [[103]](#footnote-103).

Пьесы Кейн очень «темные» и пессимистичные. В них нет и намека на торжество добра в характерах ее героев. «Представлена лишь абсолютная, крайняя жестокость в очень отстраненной, рутинной манере»[[104]](#footnote-104).

Энтони Нейлсон – один из «хедлайнеров» In-Yer-Face Theatre. В своих пьесах он исследует темные стороны человеческой психики. Насилие – инструмент, с помощью которого он пытается обнаружить границы аномальности, понять, как сексуальность трансформируется в разрушительную силу.

Мартин МакДонах в своих работах иронизирует над безнравственностью. Насилие в его пьесах становится лишь знаком массовой культуры, потому что он «доводит его до абсурда». Боулз замечает, что МакДоноху удается «схватить самую суть каждодневной жестокости» и с помощью «фактурных» и наделенных отличным чувством юмора персонажей, заставить зрителя увидеть в этом смешное. «Это мир, где дочь пытает маму раскаленным маслом, где юнец с вожделением 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»[[105]](#footnote-105).

У Равенхилла насилие рутинно и обыденно, оно показано как нечто само собой разумеющееся и привычное. Оно является обратной стороной неограниченной свободы выбора, свойственного обществу потребления, следствием отсутствия моральных ориентиров. Насилие связано с сексом, с его помощью выстраиваются отношения обладания или подчинения, что является закономерным для общества, в котором человек может быть и покупателем, и товаром.

**Заключение**

Драматургия Марка Равенхилла 1990-ых годов сосредоточена вокруг проблем современного общества: потребительство, проникновение рыночных отношений во все сферы жизни, разрушение социальных связей, крах традиционной системы ценностей, отсутствие приемлемых идеологий.

Герои живут по правилам рынка, личность определяется через понятия принадлежности или обладания. В мире, где основная забота – продажа и покупка, человек может быть как покупателем, так и товаром. По словам Бодрийяра, «логика товара распространяется, управляя сегодня не только процессами труда и производства материальных продуктов, она управляет всей культурой, сексуальностью, человеческими отношениями вплоть до индивидуальных фантазмов и импульсов»[[106]](#footnote-106).

Драмы Равенхилла остро социальны, он, безусловно, является продолжателем традиций «рассерженных молодых людей», но его протест не имеет столь явную политическую окраску. Хотя Равенхилл критикует тэтчеровский курс и его последствия, в первую очередь он все же осуждает нравственное состояние современного общества. Как замечает театральный критик Майкл Биллингтон «Настоящий талант Равенхилла кроется, скорее, в его социальных наблюдениях, нежели в политическом анализе»[[107]](#footnote-107). Его интерес к маргинальным персонажам, политические взгляды и эстетика во многом роднят его с драматургией Жана Жене.

Как и у абсурдистов**,** у Равенхилла реальность с трудом поддается традиционной логике, в происходящих событиях на первый взгляд отсутствуют причинно-следственные связи, сложно говорить о том, что мотивирует героя на то или иное действие. У героев Равенхилла так же нет свободы выбора, во всяком случае, она мнимая, персонажи живут по законам общества потребления, но не осознают этого.

Равенхилл показывает общество потребления, порожденное условиями нового времени, эпохой постмодерна. Закономерно, что для описания этого общества Равенхилл использует постмодернистскую эстетику. Но не стоит ошибаться на его счет, считая явным приверженцем постмодернизма. «Драматургия Равенхилла использует постмодернизм не столько в качестве театральной практики, сколько как предмет обсуждения»[[108]](#footnote-108).

Руководствуясь идеями французских поструктуралистов Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Бодрийяра и М. Фуко при создании своих пьес, Равенхилл вместе с тем полемизирует с ними. В драме «Фауст мертв» это проявляется наиболее отчетливо. Алан – французский ученый, чьи идеи представляют собой своего рода смесь постструктуралистских теорий. В итоге этот герой оказывается совершенно оторванным от реальной жизни, которую он знает лишь по абстрактным терминам. Алан смотрит на происходящее вокруг него через призму своей философии и не замечает настоящей жизни. Он мыслит категориями симуляции, деперсонализации и деисторизации. В итоге из-за его одержимости своими идеями умирает невинный человек – мальчик Донни, стремящийся смертью доказать свое существование.

В своих пьесах Равенхилл показывает, как в эпоху постмодерна смещается иерархия ценностей: нет доминирующих установок, незыблемых традиций, неоспоримых мнений. По мнению Лиотара**,** в условиях массового общества конвенционализм и консенсус становятся устаревшей и подозрительной ценностью, а плюрализм и многообразие, напротив, – ценностями безусловными и непререкаемыми [[109]](#footnote-109).

Шоковые тактики, которые использует Равенхилл, призваны «разбудить» аудиторию. Вслед за Антоненом Арто он считает жестокость единственным средством, способным воздействовать на зрителя. Но эта идея преломляется у него в духе постмодернизма.

Насилие у Равенхилла почти всегда связано с сексом и зачастую акцентировано в образе ребенка. Такой способ репрезентации жестокости отсылает к драматургии Эдварда Бонда, в частности, к пьесе «Спасенный», где ребенка забивают камнями.

Секс и насилие в пьесах Равенхилла связаны в духе философии Фуко: секс формирует властные отношения, будучи вписанным в систему подавления и освобождения.

Насилие, непристойная лексика и откровенные сцены в пьесах Равенхилла используются именно как шоковые тактики. Он не пропагандирует тотальную свободу, ему не близок индивидуализм, свойственный большинству его героев, он не принимает современные ценности. Напротив, он поднимает вопросы этики, характеризующей современное общество. А так как, по его мнению, она находится в упадке, Равенхилл использует самые болезненные методы, чтобы показать это.

Как уже было отмечено, современное общество он рисует, опираясь на постструктуралистские идеи Бодрийяра и Лиотара. В пьесах есть отсылки к идеям конца истории, краха великих нарративов, симулятивности и гиперреальности. Эти концепции являются в его произведениях смыслообразующими.

Стоит отметить, что при этом Равенхилл скептически относится к принципам постмодернизма и прямо об этом говорит: «Я предпочитаю бросать вызов этому либеральному, постмодернистскому консенсусу, выражающемуся в таких утверждениях, как «Моральных ценностей нет» или «О, мы не уверены, осталось ли что-то»[[110]](#footnote-110). Чужд Равенхиллу и нравственный релятивизм постмодернистов. «В отсутствии великого нарратива персонажам сложно нравственно расти, так как у них нет примеров для подражания, но Равенхилл настаивает на том, что “нравственный выбор остается за зрителем”»[[111]](#footnote-111).

Равенхилл открыто заявляет о стремлении к нравственной оценке действительности и признается в тяготении к традиционным ценностям. Таким образом, художественный метод Равенхилла нельзя однозначно ассоциировать с парадигмой постмодернизма. Правильнее говорить об идейно-эстетическом диалоге с ним. Стоит заметить, что такое отношение к постмодернистской эстетике, роднит его с Томом Стоппардом, художественный метод которого, обладая постмодернистскими чертами, все же отличается глубоким гуманизмом и так же ориентирован на вневременные нравственные ценности. Исследователь М. Хейвел в статье «Есть ли постмодернизм?» дает методу Стоппарда название «гуманного постмодернизма».

Таким образом, Равенхилл продолжает традиции британской социальной драматургии и перенимает некоторые черты поэтики абсурдистов. Он ориентируется на основные идеи постструктурализма и использует приемы постмодернизма, но полемизирует с ним, выступая сторонником традиционных ценностей.

**Список использованной литературы**

*Художественная литература*

1. *Bond E*. Saved. – London: Bloomsbury Publishing, 2013. – 224 p.
2. *Osborn J*. Look Back in Anger. – London: Faber & Faber, 1978. – 112 p.
3. *Осборн Дж*. Оглянись во гневе / Пер. с англ. Д. Урнова [Электронный ресурс] // Библиотека драматургии. – 1978. – URL: http://lib-drama.narod.ru/osborne/gnev.html (дата обращения 20.03.2016)
4. *Ravenhill M*. Plays 1: Shopping and F\*\*\*ing; Faust; Handbag; Some Explicit Polaroids. – London: Bloomsbury Publishing, 2001. – 336 p.
5. *Равенхилл М*. Четкие поляроидные снимки / Пер. с англ. А. Родионова  [Электронный ресурс] // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – 2007. – URL: http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill (дата обращения 20.03.2016)
6. *Равенхилл М*. Шоппинг & Fucking / Пер. с англ. А. Родионова  [Электронный ресурс] // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – 2007. – URL: http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill (дата обращения 20.03.2016)
7. *Kane S.* Complete Plays. – London: Bloomsbury Publishing, 2001. – 270 p.
8. *McDonagh M.* Plays 1: The Beauty Queen of Leenane; A Skull in Connemara; The Lonesome West. – London: Bloomsbury Publishing, 2014. – 224 p.
9. *Neilson A.* Plays 1: Normal; Penetrator; Year of the Family; Night Before Christmas; Censor. – London: Bloomsbury Publishing, 2007. – 304 p.

*Критическая литература*

1. *Антонен А*. Театр и его двойник / пер. с фр. С. Исаева. – М: Мартис, 1993. – 95 c.
2. *Бодрийар Ж*. Дух терроризма. Войны в заливе не было. Сборник / Пер. с фр. А. Качалова. – М.: Рипол-Классик, 2016. – 224 c.
3. *Бодрийар Ж*. Общество потребления / Пер. с фр. Е. Самарской. – М.: Культурная революция, 2006. – 272 c.
4. *Бурсина М*. Новый тип героя в английской литературе 1950‒60-х гг.: от «потерянного поколения» к «рассерженным молодым людям» // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе. – 2015. – №5. – С. 60-67.
5. *Бодрийар Ж*. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. – М.: Постум, 2015. – 240 c.
6. *Деррида Ж*. Письмо и различие / Пер. с фр. В. Лапицкого [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер. – 2000. – URL: <http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/> (дата обращения 20.03.2016).
7. *Доценко Е.* С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: монография // Урал. гос. пед ун-т., 2005. – 391 с.
8. *Доценко Е*. Детские страхи в новом британском «Театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей // Филологический класс. – 2012. – №1. –С. 55-59.
9. *Доценко Е*. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве // Вестник Тюменского государственного университета. – 2006. – №2. – С. 254-266.
10. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. Исаевой. – М.: Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.
11. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2015. – 160 c.
12. *Липовецкий М*., *Боймерс Б*. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» // М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
13. *Липовецкий М*. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – 2008. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (дата обращения 20.03.2016).
14. *Миненко Е*. МакДонах в России: дубль первый [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2005. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/42/festivals-42/makdonax-vrossii-dubl-pervyj/> (дата обращения 01.05. 2016).
15. *Проворова Е*. Гомосексуализм в эпоху постмодерна. Смещение границ нормативности // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – №54. С. 182-184.
16. *Ращупкина Д.* Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене) // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой. – М.: РГГУ, 2005. – С. 452-467.
17. *Рясов А*. Арто и трагедия вдохновения [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – 2011. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/ria21.html> (дата обращения 20.04.2016)
18. *Соколова Е.* Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма Метадрама: монография // Российский институт истории искусств, 2009. – 177 с.
19. Театр Жана Жене (Пьесы, статьи, письма) / сост. и общ. редакция В.Максимова. – СПб.: Гиперион, 2001. – 512 с.
20. Фоменко А. Онтологические основания театра жестокости // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. – 2011. – №8. – С. 284-285.
21. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с франц. С. Табачниковой. –  М.: Касталь, 1996. – 448 с.
22. *Фукуяма Ф.* Конец истории и последний человек / Пер. с англ. М. Левина. – М.: АСТ, 2004. – 588 с.
23. *Эсслин М.* Арто (Главы из книги) / Пер. с франц. [А. Зубкова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Zubkov_A_Ju.htm) // [Арто А.](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Artod_Antonen.htm) Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – СПб; М.: Симпозиум, 2010. – С. 273-329.
24. *Эсслин М*. Театр абсурда / Пер. с франц. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
25. *Aragay M., Hildegard K., Monforte E., Pilar Z.* British Theatre of the 1990s; Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 50.
26. *Boles W*. Martin McDonagh‘s The Beauty Queen of Leenane and Mark Ravenhill’s Shopping and Fucking // Theatre and Violence / Ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 125-137.
27. *Bond E*. On Violence // Play One . – London: Methuen, 1997. – P. 9-17.
28. *Bosede A.* Poetics of Anger in John Osborne's Look Back in Anger and Femi Osofisan's The Chattering and the Song // British Journal of Arts & Social Sciences. – 2012. – No3. P. 99-125 p.
29. *Billingham P*. At the Sharp End. – London: Methuen Drama, 2007. 249 p.
30. *Billington M.* A return to Old Fights [Электронный ресурс] // Guardian. – 1999. – URL: http://www.theguardian.com/stage/1999/oct/16/theatre.artsfeatures (дата обращения 20.03.2016).
31. *Buse P*.  Mark Ravenhill. Contemporary Writers. [Электронный ресурс] // British Council. – 2003. – URL: http://www.artscouncil.org.uk/mark\_ravenhill (дата обращения 20.03.2016).
32. *De Vos J*. Ravenhill’s Wilde Game // Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium / Ed. Maufort M., Bellarsi F.  – Brussels: P.I.E., 2002. – P. 45-56.
33. *De Vos L.* Cruelty and Desire in the Modern Theater – Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett. – NJ: Fairleigh Dickinson, 2011. 256 p.
34. *Dickenson. S.* Fear of the Queer Citizen: From Canonization to Curriculum in the Plays of Mark Ravenhill // Alternatives within the Mainstream II Queer Theatres in post-war Britain / Ed. Godiwala D. – Cambridge Scholars Publishing, 2007. – P. 124-141.
35. *Dickson L, Romanets M*. Beauty, Violence, Representation. – New York: Rootledge, 2014. 238 p.
36. *Dollan J.* Theatre and Sexuallity. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 96 p.
37. *Eldridge D*. In-yer-face and after // Studies in Theatre & Performance. – 2003. –Vol. 23. – No 1, P. 55-58.
38. *Finter H., Griffin M*. Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty // TDR. – 1997. –Vol. 41. – No 4. – P. 15-40.
39. *Goethals T*. Comparative Study of John Osborne’s Look Back in Anger and Mark Ravenhill’s Shopping and Fucking [Электронный ресурс] // Ghent University Library. – 2010. – URL: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/824/RUG01-001457824\_2011\_0001\_AC.pdf (дата обращения 20.03.2016).
40. *Harley J*. The Scenic Ideals of Roman Blood Spectacles and Their Role in the Development of Amphitheatrical Space // Theatre and Violence / Ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 41-48.
41. *Hughes N.* Sacred Wounds: Making Sense of Violence // Theatre and Violence / ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 7-30.
42. *Jones D*. Edward Bond's "Rational Theatre" // Theatre Journal. – 1980. – Vol. 32. – No 4. – P. 505-517.
43. In-Yer-Face? British Drama in the 1990s / Conference report [Электронный ресурс] // University of the West of England. – 2008. – URL: http://web.archive.org/web/20061001031635/http://www.writernet.co.uk/php2/news.php?id=324&item=164 (дата обращения 20.04.2016).
44. *Gutscher L*. Revelation or Damnation? Depictions of Violence in Sarah Kane’s Theatre. –  Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2015. – 104 p.
45. *Kroll M.* The Politics of Britain's Angry Young Men // The Western Political Quarterly. – 1959. – Vol. 12. – No 2. – P. 555-557.
46. *Kostić M*. Pop Culture in Mark Ravenhill's Plays Shopping and Fucking and Faust is Dead // Journal of Graduate School of Social Sciences. – 2014. – Vol. 18. – No 2. – P. 247-262.
47. *Kritzer A*. Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing, 1995-2005. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. – 238 p.
48. *Lane D*. Contemporary British Drama. –  Edinburgh University Press, 2010. 240 p.
49. *Leader Z*. The Life of Kingsley Amis. –  New York: Random House, 2006. – 1008 p.
50. *Martinez J.* The Fallacy of Contextual Analysis as a Means of Evaluating Dramatized Violence // Theatre and Violence / Ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 76-85.
51. *Nevitt L.* Theatre and Violence. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 96 p.
52. *Nouryeh* J. Flashing Back: Dramatizing the Trauma of Incest and Child Sexual Abuse // Theatre and Violence / Ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 49-63.
53. *Ochsner A.* Lad Trouble: Masculinity and Identity in the British Male Confessional Novel of the 1990s. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. – 388 p.
54. *Pattie*. *D*. Modern British Playwriting: The 1950s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – 352 р.
55. *Phillips T*. Fifty years of British theatre // Contemporary Review. – 2002. – No2. – P. 100-106.
56. *Priestly J*. Theatre Outlook. – London: Nicholson Watsong, 1947. – 252 р.
57. *Rabkin G.* Waiting for Foucault: New Theatre Theory // Performing Arts Journal. – 1992. –Vol. 14. – No 3 – P. 90-101.
58. *Rebellato D.* Introduction // Plays 1: Shopping and F\*\*\*ing; Faust; Handbag; Some Explicit Polaroids. – London: Bloomsbury Publishing, 2001. – P.6-22.
59. Roberts P. The Royal Court Theatre and the Modern Stage. – Cambridge University Press, – 1999. P. 227.
60. *Sierz. A*. Beyond Timidity? The State of British New Writing // A Journal of Performance and Art. – 2005. – No 3. – P. 55-61.
61. *Sierz A*. John Osborn’s Look Back in Anger . – London: Bloomsbury Publishing. – 2008. – 138 р.
62. *Sierz A*. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – 274 р.
63. *Sierz. A*. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. 352 р.
64. *Sierz. A*. Reality Sucks the Slump in British New Writing // A Journal of Performance and Art. – 2008. – No2. P. 102-107.
65. *Saunders G.* British Theatre Companies: 1980-1994. – London: Bloomsbury Publishing, 2015. – P. 304.
66. *Svich K*. Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill // Contemporary Theatre Review. – 2003. –Vol. 13. – No 1 – P. 81-95.
67. *Taylor J*. Anger and After (Routledge Revivals) – A Guide to the New British Drama. – 1962. 392 p.
68. *Tomlin L.* British Theatre Companies: 1995-2014. – London: Bloomsbury Publishing, 2015. – P. 328.
69. *Wade L*. Postmodern Violence and Human Solidarity: Sex and Forks in Shopping and Fucking // Theatre and Violence / ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 109-115.
70. *Wallace С.* Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s British Drama // Theory and Practice in English Studies. – 2005. – No 4 – P. 269-275
71. *Wandor M.* Cross-dressing, Sexual Representation and the Sexual Division of Labour in Theatre // The Routledge Reader in Gender and Performance / ed. Goodman L., De Gay J. – London: Routledge, 1998. –  P. 170-175.
72. *Worthen J*. Endings and Beginnings: Edward Bond and the Shock of Recognition // Educational Theatre Journal. – 1975. – Vol. 27. – No 4 – P. 466-479.
73. *Wragg S*. Sentimentalism and In-Yer-Face Drama: Sarah Kane, Mark Ravenhill, and Anthony Neilson: monography // University of Nottingham, Department of Culture, Film and Media, 2009. – 131 p.
74. *Wyllie. A.* Sex on Stage – Gender and Sexuality in Post-war British Theatre. – The University of Chicago Press, 2009. – 160 р.
75. *Yeager*. H. The Uncompromising Morality of Jean Genet // The French Review. – 1965. – Vol. 39. – No 2 – P. 214-219.
76. *Zarhy-Levo. Y.* Dramatists under a label: Martin Esslin's The Theatre of the Absurd and Aleks Sierz' In-Yer-Face Theatre // Studies in Theatre & Performance. – 2011. – Vol. 31. – No 3 –P. 315-326.

1. Sierz A. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P. 58. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 6. [↑](#footnote-ref-2)
3. In-Yer-Face? British Drama in the 1990s / Conference report [Электронный ресурс] // University of the West of England. – 2008. – URL: http://web.archive.org/web/20061001031635/http://www.writernet.co.uk/php2/news.php?id=324&item=164 (дата обращения 20.04.2016). [↑](#footnote-ref-3)
4. Доценко Е. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве // Вестник Тюменского государственного университета. – 2006. – №2. С. 258. [↑](#footnote-ref-4)
5. Sierz A. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P. 58. [↑](#footnote-ref-5)
6. Эсслин М. Театр абсурда / пер. с франц. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С.10. [↑](#footnote-ref-6)
7. Goethals T. Comparative Study of John Osborne’s Look Back in Anger and Mark Ravenhill’s Shopping and Fucking [Электронный ресурс] // Ghent University Library. – 2010. – URL: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/824/RUG01-001457824\_2011\_0001\_AC.pdf (дата обращения 20.03.2016) [↑](#footnote-ref-7)
8. Бурсина М. Новый тип героя в английской литературе 1950-60-х гг.: от «потерянного поколения» к «рассерженным молодым людям» // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе. – 2015. – №5. С. 64. [↑](#footnote-ref-8)
9. Leader Z. The Life of Kingsley Amis. – New York: Random House, 2006. – P. 356. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ibid. – P. 357. [↑](#footnote-ref-10)
11. Kroll M. The Politics of Britain's Angry Young Men // The Western Political Quarterly. – 1959. – Vol. 12. – No 2. – P. 555. [↑](#footnote-ref-11)
12. Pattie. D. Modern British Playwriting: The 1950s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P. 22. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ibid. – P. 72. [↑](#footnote-ref-13)
14. Priestly J. Theatre Outlook. – London: Nicholson Watsong, 1947. – P. 6. [↑](#footnote-ref-14)
15. Pattie. D. Modern British Playwriting: The 1950s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P. 1. [↑](#footnote-ref-15)
16. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 11. [↑](#footnote-ref-16)
17. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 77. [↑](#footnote-ref-17)
18. Morley S. Backstage revolution [Электронный ресурс] // Spectator. – 1997. – URL: http://archive.spectator.co.uk/article/20th-september-1997/48/theatre (дата обращения 20.03.2016). [↑](#footnote-ref-18)
19. Kritzer A. Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing, 1995-2005. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. – P. 30. [↑](#footnote-ref-19)
20. Sierz. A. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P.6. [↑](#footnote-ref-20)
21. Проворова Е. Гомосексуализм в эпоху постмодерна. Смещение границ нормативности // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – №54. С. 183. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ochsner A. Lad Trouble: Masculinity and Identity in the British Male Confessional Novel of the 1990s. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. – P. 37. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ochsner A. Lad Trouble: Masculinity and Identity in the British Male Confessional Novel of the 1990s. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. – P. 31. [↑](#footnote-ref-23)
24. Sierz. A. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P. 17 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibid. – P. 34. [↑](#footnote-ref-25)
26. См.: Tomlin L. British Theatre Companies: 1995-2014. – London: Bloomsbury Publishing, 2015. – P. 328. [↑](#footnote-ref-26)
27. Sierz. A. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012. – P. 38. [↑](#footnote-ref-27)
28. См.: Saunders G. British Theatre Companies: 1980-1994. – London: Bloomsbury Publishing, 2015. – P. 304. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sierz. A. Modern British Playwriting: The 1990s – Voices, Documents, New Interpretations. – London: Bloomsbury Publishing, 2012.. – P. 46. [↑](#footnote-ref-29)
30. Lane D. Contemporary British Drama. – Edinburgh University Press, 2010. –P. 66. [↑](#footnote-ref-30)
31. Aragay M., Hildegard K., Monforte E., Pilar Z. British Theatre of the 1990s; Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 50. [↑](#footnote-ref-31)
32. Roberts P. The Royal Court Theatre and the Modern Stage. – Cambridge University Press, – 1999. P. 227. [↑](#footnote-ref-32)
33. Бодрийар Ж. Общество потребления / пер. с фр. Е. Самарской. – М.: Культурная революция, 2006. – С.31 [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же. – С.30. [↑](#footnote-ref-34)
35. Равенхилл М. Шоппинг & Fucking / пер. с англ. А. Родионова [Электронный ресурс] // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – 2007. – URL: http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill (дата обращения 20.03.2016). [↑](#footnote-ref-35)
36. Buse P. Mark Ravenhill. Contemporary Writers. [Электронный ресурс] // British Council. – 2003. – URL: http://www.artscouncil.org.uk/mark\_ravenhill (дата обращения 20.03.2016) [↑](#footnote-ref-36)
37. Ibid. [↑](#footnote-ref-37)
38. Wandor M. Cross-dressing, Sexual Representation and the Sexual Division of Labour in Theatre // The Routledge Reader in Gender and Performance / Ed. Goodman L., De Gay J. – London: Routledge, 1998. – P. 170-175. [↑](#footnote-ref-38)
39. См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2015. – 160 с. [↑](#footnote-ref-39)
40. Billington M. A return to Old Fights [Электронный ресурс] // Guardian. – 1999. – URL: http://www.theguardian.com/stage/1999/oct/16/theatre.artsfeatures (дата обращения 20.03.2016). [↑](#footnote-ref-40)
41. Wade L. Postmodern Violence and Human Solidarity: Sex and Forks in Shopping and Fucking // Theatre and Violence / Ed. Frick J. – University of Alabama Press, 1999. – P. 111-112. [↑](#footnote-ref-41)
42. Wandor M. Cross-dressing, Sexual Representation and the Sexual Division of Labour in Theatre // The Routledge Reader in Gender and Performance / Ed. Goodman L., De Gay J. – London: Routledge, 1998. – P. 80. [↑](#footnote-ref-42)
43. SierzA. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 175. [↑](#footnote-ref-43)
44. Ibid. [↑](#footnote-ref-44)
45. [↑](#footnote-ref-45)
46. Доценко Е. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве // Вестник Тюменского государственного университета. – 2006. – №2. С.261. [↑](#footnote-ref-46)
47. См.: Бодрийар Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. – М.: Постум, 2015. – 240 c. [↑](#footnote-ref-47)
48. См.: Бодрийар Ж. Дух терроризма. Войны в заливе не было. Сборник / Пер. с фр. А. Качалова. – М.: Рипол-Классик, 2016. – 224 c. [↑](#footnote-ref-48)
49. Бодрийар Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. – М.: Постум, 2015. – С. 80. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. [↑](#footnote-ref-50)
51. См: Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Пер. с англ. М. Левина. – М.: АСТ, 2004. – 588 с. [↑](#footnote-ref-51)
52. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 136. [↑](#footnote-ref-52)
53. Lane D. Contemporary British Drama. – Edinburgh University Press, 2010. –P. 159. [↑](#footnote-ref-53)
54. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 145. [↑](#footnote-ref-54)
55. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 142. [↑](#footnote-ref-55)
56. Ravenhill M. Plays 1: Shopping and F\*\*\*ing; Faust; Handbag; Some Explicit Polaroids. – London: Bloomsbury Publishing, 2001. – P. 227. [↑](#footnote-ref-56)
57. De Vos J. Ravenhill’s Wilde Game // Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium / Ed. Maufort M., Bellarsi F. – Brussels: P.I.E., 2002. – P. 49. [↑](#footnote-ref-57)
58. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 143. [↑](#footnote-ref-58)
59. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 145. [↑](#footnote-ref-59)
60. Равенхилл М. Четкие поляроидные снимки / пер. с англ. А. Родионова [Электронный ресурс] // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – 2007. – URL: http://www.theatre-library.ru/authors/r/ravenhill (дата обращения 20.03.2016) . – С. 9. [↑](#footnote-ref-60)
61. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 143. [↑](#footnote-ref-61)
62. Svich. K. Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill // Contemporary Theatre Review. – 2003. –Vol. 13. – No 1 – P. 90. [↑](#footnote-ref-62)
63. Svich. K. Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill // Contemporary Theatre Review. – 2003. –Vol. 13. – No 1 – P.91. [↑](#footnote-ref-63)
64. Ibid. [↑](#footnote-ref-64)
65. Цит. по: Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 149. [↑](#footnote-ref-65)
66. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P 10. [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibid. – P.11. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ibid. [↑](#footnote-ref-68)
69. Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. С. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – С. 45. [↑](#footnote-ref-69)
70. Эсслин М. Арто (Главы из книги) / Пер. с франц. А. Зубкова // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – М.: Симпозиум, 2010. – С. 281. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же. – С. 286. [↑](#footnote-ref-71)
72. Арто А. Театр и его двойник / пер. с фр. С. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – С. 51. [↑](#footnote-ref-72)
73. Эсслин М. Арто (Главы из книги) / пер. с франц. А. Зубкова // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – М.: Симпозиум, 2010. – С. 288. [↑](#footnote-ref-73)
74. Там же. – С. 283. [↑](#footnote-ref-74)
75. Рясов А. Арто и трагедия вдохновения [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – 2011. – URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/ria21.html (дата обращения 20.04.2016). [↑](#footnote-ref-75)
76. Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. С. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – С. 59. [↑](#footnote-ref-76)
77. Там же. – С. 62. [↑](#footnote-ref-77)
78. Доценко Е. Детские страхи в новом британском «Театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей // Филологический класс. – 2012. – №1. С. 55. [↑](#footnote-ref-78)
79. Worthen J. Endings and Beginnings: Edward Bond and the Shock of Recognition // Educational Theatre Journal. – 1975. – Vol. 27. – No 4. – P. 467. [↑](#footnote-ref-79)
80. Bond E. On Violence // Play One. – London: Methuen, 1997. – P. 13. [↑](#footnote-ref-80)
81. Worthen J. Endings and Beginnings: Edward Bond and the Shock of Recognition // Educational Theatre Journal. – 1975. – Vol. 27. – No 4 – P. 468. [↑](#footnote-ref-81)
82. Worthen J. Endings and Beginnings: Edward Bond and the Shock of Recognition // Educational Theatre Journal. – 1975. – Vol. 27. – No 4 – P. 470. [↑](#footnote-ref-82)
83. Jones D. Edward Bond's «Rational Theatre» // Theatre Journal. – 1980. – Vol. 32. – No 4. – P. 516. [↑](#footnote-ref-83)
84. См.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Пер. с франц. С. Табачниковой. – М.: Касталь, 1996. – 448 с. [↑](#footnote-ref-84)
85. Эсслин М. Театр абсурда / Пер. с франц. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 225. [↑](#footnote-ref-85)
86. Там же. – С. 226. [↑](#footnote-ref-86)
87. Эсслин М. Театр абсурда / Пер. с франц. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 239. [↑](#footnote-ref-87)
88. Ращупкина Д. Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене) // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой. – РГГУ, 2005. – С. 456. [↑](#footnote-ref-88)
89. Ращупкина Д. Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене) // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой. – РГГУ, 2005. – С. 458. [↑](#footnote-ref-89)
90. Ращупкина Д. Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене) // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой. – РГГУ, 2005. – С. 451. [↑](#footnote-ref-90)
91. Эсслин М. Театр абсурда / пер. с франц. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 239. [↑](#footnote-ref-91)
92. Ibid. – P. 215. [↑](#footnote-ref-92)
93. Бодрийар Ж. Общество потребления / пер. с фр. Е. Самарской. – М.: Культурная революция, 2006. – С. 107. [↑](#footnote-ref-93)
94. Бодрийар Ж. Общество потребления / Пер. с фр. Е. Самарской. – М.: Культурная революция, 2006. – C. 245. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. – C. 250. [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же. – C. 249. [↑](#footnote-ref-96)
97. Бодрийар Ж. Общество потребления / Пер. с фр. Е. Самарской. – М.: Культурная революция, 2006. – C. 255. [↑](#footnote-ref-97)
98. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2015. – С. 5. [↑](#footnote-ref-98)
99. Проворова Е. Гомосексуализм в эпоху постмодерна. Смещение границ нормативности // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – №54. С. 182. [↑](#footnote-ref-99)
100. Wallace С. Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s British Drama // Theory and Practice in English Studies. – 2005. – No 4 – P. 273. [↑](#footnote-ref-100)
101. Lane D. Contemporary British Drama. – Edinburgh University Press, 2010. – P. 25 [↑](#footnote-ref-101)
102. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber & Faber, 2000. – P. 90. [↑](#footnote-ref-102)
103. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – Новое литературное обозрение, 2012. – С. 30. [↑](#footnote-ref-103)
104. Gutscher L. Revelation or Damnation? Depictions of Violence in Sarah Kane’s Theatre. – Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2015. – P.11. [↑](#footnote-ref-104)
105. Миненко Е. МакДонах в России: дубль первый [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2005. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/42/festivals-42/makdonax-vrossii-dubl-pervyj/ (дата обращения 01.05. 2016). [↑](#footnote-ref-105)
106. Бодрийар Ж. Общество потребления / Пер. с фр. Е. Самарской. – М.: Культурная революция, 2006. – С. 220. [↑](#footnote-ref-106)
107. Billington M. A return to Old Fights [Электронный ресурс] // Guardian. – 1999. – URL: http://www.theguardian.com/stage/1999/oct/16/theatre.artsfeatures (дата обращения 20.03.2016). [↑](#footnote-ref-107)
108. Wallace С. Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s British Drama // Theory and Practice in English Studies. – 2005. – No 4 – P. 275. [↑](#footnote-ref-108)
109. См: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2015. – 160 c. [↑](#footnote-ref-109)
110. Цит. по: Billingham P. At the Sharp End. – London: Methuen Drama, 2007. – P. 137. [↑](#footnote-ref-110)
111. Wragg S. Sentimentalism and In-Yer-Face Drama: Sarah Kane, Mark Ravenhill, and Anthony Neilson: monography // University of Nottingham, Department of Culture, Film and Media, 2009. – P.6. [↑](#footnote-ref-111)