

*Елена Георгиевна ДОЦЕНКО —
доцент кафедры русской и зарубежной
литературы Уральского государственного
педагогического университета,
кандидат филологических наук*

УДК 821.111.1.09

МОЛОДАЯ БРИТАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ПОСЛЕБЕККЕТОВСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

АННОТАЦИЯ. Послебеккетовское пространство современной драмы определяется не только вкладом Сэмюэля Беккета в развитие абсурдистской или постмодернистской театральной парадигмы, но и теми возможностями и традициями национального театра, которые были актуализированы благодаря беккетовским новациям. В статье анализируются пьесы молодых британских авторов (С. Кэйн, М. Равенхилл, М. Кримп и др.), создающих свои произведения «после Беккета».

A post-Beckett stage is not necessarily equal to theatre «after Beckett» and even less to a «postabsurdist» one. As Beckett's experiment was connected with an entire theatrical tradition, post — Beckettian space today reflects his innovations and some parts of the national traditions which were activated or reactivated. This paper investigates the development of the new theatrical paradigm in British theatre — through an analysis of plays written in the 1990-s by Sarah Kane, Mark Ravenhill and Martin Crimp.

Британский театр второй половины XX века, вступив в полосу активного расцвета в 50-е гг., не давал оснований говорить о сколь-либо значимом кризисе вплоть до 90-х гг. И, тем не менее, своего рода стагнация оказалась возможной даже при весьма значительном количестве талантливых и плодотворно работающих драматургов. Сравнительный художественный застой конца 80-х — начала 90-х гг. стал особенно очевидным с появлением новой генерации драматургов, обнаруживших склонность к радикальному эксперименту и очередному отказу от «устаревших сценических стандартов». «Новая волна» в середине 90-х гг. символично образовалась вскоре после смерти основоположника «первой новой волны» Джона Осборна [1], и английская театральная публика снова испытала потрясение — на этот раз шокирующим в своей откровенности сценическим видеорядом.

Появление на английской сцене «очень сердитых молодых людей» [2] объективно связано с эстетическим формированием и утверждением нового поколения британских драматургов, к которому относятся Марк Равенхилл, Сара Кэйн, Мартин Кримп, Джим Картрайт, Ирвин Уэлш, Энтони Нилсен — список варьируется от работы к работе, как и возраст драматургов, но не очень существенно. Театральная критика пытается — и не без успеха — атрибутировать «новую» волну с помощью явлений, уже устоявшихся. Причем сопоставление идет не просто с отдельными театральными авторами, но с целыми движениями, феноменами предшествующих десятилетий. Молодых драматургов 90-х 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 [3].

Среди «оригинальных» определений движения: «жесткая школа», пластиковая драма и, наконец, «in-yer-face theatre», что весьма приблизительно можно переве-

сти как «театр вам-в-лицо», или, по аналогии с силовыми методами в спортивных играх, «агрессивный театр». Последний термин принадлежит Алексу Сиерцу, который явно стремится выполнять при новом движении роль законодателя терминологической инициативы, как Дж. Р. Тэйлор для поколения Дж. Осборна [4], а М. Эсслин для театра абсурда [5] — с поправкой на современные достижения в области коммуникаций, поскольку А. Сиерцу принадлежит не только первая монография о «новом театре», но и очень оперативный сайт в Интернете» [6]. А. Сиерц объявляет in-yeer-face theatre [7] феноменом абсолютно новым, характерным для рубежа второго и третьего тысячелетий, и, хотя и располагающим своей предысторией, но не имеющим шансов родиться в другой социальной и культурной среде. Поскольку произведения очень не одинаковы по своей художественной специфике и значимости, синонимом эксперимента здесь становится сенсационность. С первооткрывателем «театра вам-в-лицо» трудно не согласиться в том смысле, что уровень провокации, если иметь в виду покушения на зрительский вкус, сегодня действительно очень высок. Быт и физиологические подробности человеческого существования представлены в драме рубежа тысячелетий, несомненно, более откровенно, чем когда-либо, и, по словам одного из театральных обозревателей, «немногие могли себе представить пятьдесят лет назад, что в 2002 ..., звук воды, смываемой в унитазе, (не говоря уже о сквернословии и наготы) будет допустим на сцене» [8]. В своем отвержении всех и всяческих, в том числе речевых, табу современные пьесы смелы беспрецедентно, но говорить о создании нового театрального языка, на наш взгляд, пока не приходится.

«Новый театральный язык», надо полагать, не рождается ежедневно. Тот язык, которым «пользуется» современная драматургия Великобритании, как «старшая», так и «молодая», — результат новаторских исканий середины XX века, связанных с собственно национальным экспериментом и с обращением к зарубежному опыту. Британская драма, чьи достижения, в самом деле, трудно не оценить в качестве образцовых и, безусловно, значимых для развития всего европейского театра, обычно без энтузиазма воспринимает «иноземные влияния». Сила собственной драматической традиции, по верному наблюдению исследователей, заставляет британский театр сопротивляться чужим нововведениям, но в середине прошлого века «английский театр ... был более открыт внешним влияниям, чем обычно — на большей части своей истории» [9]. Утверждение новой волны в 1950-е гг. в этом смысле было чрезвычайно важно не только благодаря актуальным проблемам, выведенным на сцену Дж. Осборном и другими «сердитыми молодыми людьми», но и как период активного восприятия новаций — и театральных языков, — разработанных крупнейшими драматургами XX века за пределами Англии.

Кардинальный сдвиг, связанный с пересмотром роли и возможностей театральной условности в европейском театре в целом, начинается уже в первой половине XX столетия, а авторы, совершившие прорыв в самом понимании театральности в тексте и ее воплощении на сцене, — это, если иметь в виду самых влиятельных, — Л. Пиранделло и Б. Брехт, А. Арто и С. Беккет. По отношению к английскому театру имеет смысл говорить о восприятии творческих инноваций всех вышеназванных авторов. Практически же «иностранные реформаторы драмы» не только привносят в английский театр свои принципиальные открытия, но и актуализируют те или иные возможности богатейшей национальной драматической традиции. Однако лишь Беккет из европейских авторов, в принципе, никогда не воспринимался в Англии как «иноязычный».

Театроведы, говоря об английской драме, почти единодушно сходятся в том, что первая постановка «В ожидании Годо» в Лондоне в 1955 году была среди тех событий, которые и открывают современный театральный процесс, поскольку «барьер был преодолен и новаторство стало рассматриваться в качестве не

только возможного, но и ... необходимого» [10]. В монографии С. Русинко «Британская драма с 1950 по настоящее время» отчетливо обозначены две пьесы-события, определившие развитие новейшей английской драматургии: «В ожидании Годо» и «Оглянись во гневе» — «осборновская драма встряхнула английскую сцену его времени; Беккет встряхнул сам век» [11].

Предполагается, что «вернувшись» на территорию английского театра, беккетовские новации не просто «вливают» на творчество того или иного современного драматурга (от Г. Пинтера до П. Марбера), но взаимодействуют с иными составляющими драматического эксперимента в Великобритании, актуализируют целый ряд традиционных установок, обогащают арсенал условности в драме, создавая в современном театре послебеккетовское пространство, а вместе с другими тенденциями — новейшую театральную парадигму. Молодые авторы, возможно, ощущают себя в этом пространстве наиболее комфортно: абсурдистский эксперимент для них — если не такая же классика, как Софокл или Шекспир, то, во всяком случае, утвердившаяся традиция, взаимодействующая и с Шекспиром, и с Софоклом.

Кроме того, поскольку С. Беккет представляет не только абсурдистскую драму (и так называемую минималистскую), но и считается одним из отцов постмодернизма, актуальным при разговоре о «послебеккетовской сцене» оказывается анализ постмодернизма в драме, даже если английский постмодернизм в достаточно малой степени демонстрирует зависимость собственно от Беккета. Среди авторов, активно и поливариантно отстаивающих или оспаривающих позиции постмодернизма в английском театре конца XX века, очень разные «старые» и новые драматурги: Т. Стоппард, К. Черчилл, Э. Бонд, М. Равенхилл и М. Кримп.

Начало движения *in-yer-face theatre* принято исчислять с момента постановки пьесы Сары Кейн «Взорванные» (*Blasted*, 1995). Хотя молодые драматурги, начавшие свой творческий путь несколько раньше Кейн (как М. Кримп или П. Марбер), создавали оригинальные произведения уже на рубеже 80-х — 90-х гг. и со временем оказались словно втянуты в водоворот новой волны, именно «Взорванные» вызвали столь бурную реакцию на свою постановку (потрясенное общественное мнение, бурное обсуждение в прессе), что другие пьесы стали рассматриваться уже в свете «успеха» данного драматического опыта.

Парадоксально, но драматургия Сары Кейн (1971-1999) — явление, которым в Англии закончился театральный двадцатый век. Закончился в буквальном смысле. Молодая писательница, чьи пьесы — в строгом соответствии с названием первого ее произведения — взорвали в очередной раз почувствовавшую себя умиротворенной театральную жизнь Лондона всего за несколько лет до конца столетия, добровольно покинула этот мир в канун нового тысячелетия. Полное собрание сочинений Сары Кейн включает в себя пять пьес и одну миниатюру, однако позволяет говорить не только о своеобразном стиле драматурга, но и о динамике эксперимента в ее творчестве. Влияние Кейн ощущается и в начале XXI века, особенно в пьесах ряда женщин-драматургов. Что же касается «влияний» на творчество самой Кейн, то при сопоставлении ее первой («Взорванные») и предпоследней («Жажда») ключевых пьес, эволюцию драматургии Кейн можно обозначить как «от Бонда к Беккету», хотя присутствие и того, и другого «учителя» ощущается во всех произведениях писательницы. Среди авторов, признанно повлиявших на творчество С. Кейн, также Х. Брентон, Х. Баркер и Георг Бюхнер.

«Театр жестокости», который своими пьесами актуализирует Кейн, — это, прежде всего, версия Э. Бонда, а не А. Арто. Уже само название пьесы «Взорванные» намеренно перекликается со «Спасенными» Бонда. И также, как в 60-е предельной жестокостью, демонстрируемой театром, казалась сцена с младенцем, которого камнями забивает группа молодых людей; сцены насилия во «Взорванных» испытывают зрительские нервы, не просто перечисляя, но показывая едва ли не все извест-

ные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству [12]; теперь уже «Спасенные» вспоминаются почти как «конвенциональная комедия».

Пьесы Сары Кэйн начинаются вполне мирно: угроза, даже если она и прочитывается в «мелодраматической» обстановке первых сцен, вряд ли может казаться глобальной. Во «Взорванных» на сцене изначально номер дорогого отеля и два героя — состоятельный мужчина, журналист, среднего возраста и девушка много младше и из гораздо менее благополучной социальной среды, которая в равной мере может оказаться дочерью или любовницей (или даже тем и другим одновременно) главного героя. Если искушенный зритель и ожидает подвоха от пьесы, начинающейся столь обыденной сценой, на большее, чем выстрел из пистолета (настойчиво фигурирующего с самого первого эпизода пьесы; и кто же не знает, что он должен выстрелить), трудно рассчитывать. Резкая перемена в действии, настроении пьесы, разрушение зрительской иллюзии в любом понимании этого термина позволяют сопоставить работу молодого драматурга с Пинтером, тем более, что параллели в творчестве старшего и младшей из последователей Беккета достаточно очевидны [13]. Но, хотя оба героя, с которыми нас познакомили в начале произведения, к пятому акту пьесы (еще) живы, но и они, как мы, могут только мечтать о «простом выстреле» из пистолета вместо той цепи насилия, которая, раз начавшись, уже не может прерваться, словно один безобразный факт влечет за собой все новые и новые.

Главного героя — по сравнению с бондовским младенцем из «Спасенных» — невинным никак не назовешь: его причастность к насилию очевидна и в политической, и в личной жизни. Однако, как младенец, Ян совершенно бессилен сопротивляться насилию, направленному, начиная с третьего акта, уже против него (и вновь имеющему свои частные и общественные проявления). Наиболее отчетливой становится переключка со «Спасенными», когда на сцене все-таки появляется младенец, на наших глазах («in-уег-face») умирает, чтобы быть еще затем и объектом каннибализма.

Аллюзии по мере движения пьесы к финалу приобретают все более масштабный характер. Одной из самых страшных в пьесе представляется сцена, когда у героя высасывают глаза, но именно этот эпизод сразу возвращает нас к своим многочисленным — театральным — аналогам. Довольно никчемный протагонист оказывается на этой сцене правопреемником Царя Эдипа и шекспировского Глостера из «Короля Лира». Интересно, что на этом мощном фоне не потерялись и аллюзии на Бонда, напротив, эпизод заставляет вспомнить и о «Лире» Э. Бонда, его «жестоккой» обработке шекспировского сюжета. Наконец, среди знаменитых слепцов мировой драматической литературы Хамм из «Конца игры» Беккета и Поццо из «Годо», хотя момент ослепления героя в беккетовских произведениях даже не упоминается. А голова героя «Взорванных», единственно возвышающаяся над деревянным помостом в финале пьесы Кейн, неизбежно — зрительно — напоминает и «Конец игры», и «Счастливые дни», и «Игру».

Сцены жестокости, представленные в столь откровенном виде, потребовали не исчезновения, а, напротив, усиления сугубо театральной условности: убийства и членовредительство предполагаются быть сыгранными театрально, «понарошку». Сами театральные деятели отмечают, что стремление Кэйн и других молодых драматургов максимально выводить жестокость на сцену заставляет активнее работать режиссерскую мысль — в поисках театральных возможностей воспроизведения сцен насилия. Дэвид Грег, еще один представитель нового поколения английских драматических авторов, комментирует отношение Кейн к сценической постановке ее пьес: «Требую от своих режиссеров решительного и радикального подхода, она вынуждала их идти до пределов театрального воображения, к поэтическому и экспрессионистскому решению» [14].

С другой стороны, на помощь приходит все та же театральная традиция. И дело не только или не столько в старых театральных приемах вроде деревянных кинжалов или имитации нападения. Визуальный ряд — даже при чтении пьесы — восстанавливается за счет кровавых сцен, для английской драмы бывших потребностью уже и сотни лет назад, достаточно вспомнить шекспировского «Тита Андроника», как и историю ренессансной трагедии мести. Поэтому говорить о новом натурализме в театре, во всяком случае, по отношению к Кейн, приходится очень осторожно. Конкретно физиологические сцены здесь направлены на приближение не «к жизни», а к театру. Другое дело, что зритель оказывается перед вдвойне сложной задачей: наблюдая за весьма болезненной канвой событий, он должен, по мысли автора, получить урок равнодушия и мысленно встроить очень неординарную пьесу в существующий театральный контекст.

Кейн очевидно стремится к обобщениям, нагромождение ужасов в ее первых пьесах не бесцельно. Если она и считает нужным эпатировать публику, это связано с ее глубоко трагическим видением мира, которое она пытается донести до своего зрителя. Первоначально это обобщение носит социальный характер и отмечено злободневностью, «Взорванные» вызывают ассоциации политического характера. Причем именно ассоциации: писательница была потрясена событиями в Боснии, но намек на «чужую» гражданскую войну остается только намеком. Взрыв происходит в гостинице в Лидсе (северная Англия), и ремарка, сообщающая об этом принципиальном изменении как в пространственной организации пьесы, так и в судьбе героев, крайне лаконична: «Отель был взорван минометным снарядом» [15], — и сам взрыв, и тот хаос, который, судя по всему, воцарился на городских улицах, никак не комментируется.

Принято говорить не только о повышенной театральности, но и о повышенном лиризме ее произведений, умении представлять как высокую поэзию даже сцены насилия [16]. А две последние пьесы Сары Кейн — «Жажда» и «4. 48 Психоз», подобно ряду беккетовских и пинтеровских миниатюр, вообще числят по разряду театральной лирики. «Жажда» (*Crave*, 1998) отличается от предыдущих произведений уже по расположению и оформлению самого текста и оставляет впечатление радиодрамы. Соответственно, пьесу и ее «персонажей» сравнивают с творениями Беккета, имея в виду, прежде всего, его работы для радиотрансляции, а не театральной постановки [17]. Подобная реакция связана с тем, что «Жажда» — пьеса «звучащая», визуальный план в ней не прописан, и вне режиссерского прочтения ее достаточно сложно представить на сцене: здесь нет ни организующего сюжет событийного ряда, ни пластически вынятных образов героев, ни авторских ремарок, касающихся выстраивания мизансцены, антуража, реквизита.

Действующие лица произведения А, М, С, В — в большой степени обезличенные голоса, не столько ведущие диалог, сколько представляющие обрывки (внутренних) монологов, часто бессвязных и перемежающиеся фрагментами неких «историй». Героев, точнее, их голоса, достаточно трудно идентифицировать по признаку пола или возраста, и все они, в конце концов, могут быть внутренними голосами одной и той же личности, даже не пытающейся определить себя как нечто цельное. Здесь можно говорить о более общем (по сравнению с «радиодрамами») сходстве с поздним Беккетом. Связь между репликами персонажей, их — внутренними — монологами обнаруживается не на информативном уровне, но как в «традиционном» диалоге вне партнера: перекликаются отдельные темы, образы, слова и даже звукосочетания, словно герои не слушают, но все же слышат друг друга.

Произведение очень многим обязано «Бесплодной земле» Т. С. Элиота и активно насыщено аллюзиями. Сара Кейн и сама сравнивала себя с Элиотом, размышляя о необходимости комментария к пьесе, «но решила отказаться от них, потому что ссылки были бы длиннее пьесы и могли привлечь больше внима-

ния, чем текст» [18]. И с поэзией Элиота, и с поздними пьесами Беккета произведение С. Кейн сближает, что важнее, ритм диалога, четкий и максимально проработанный. Именно он и придает произведению «без драматических характеров» неповторимую цельность и позволяет говорить о так называемой театральной лирике. Собственно, и сама жажда персонажей — желание любви или желание смерти — передается через ритм их прерывистой, как дыхание, речи [19], которой часто не хватает слов, а интонация не определена даже как «безжизненная» (характеристика, которая нередко используется Беккетом).

Аллюзий на этот раз не просто много, но они «по-модернистски» зашифрованы и требуют не только особо внимательной дешифровки, но и просто внимательного уха или глаза, чтобы быть услышанными и увиденными. Среди текстов, к которым отсылают нас аллюзии, — и Библия, и Шекспир, и Элиот, и Беккет. Из «Годо» в пьесу переходит первая реплика Эстрагона: «Ничего не сделать» [20], причем собственно театральные цитаты наиболее интересно адаптируются в новом тексте. Например, самая, пожалуй, узнаваемая цитата — из «Гамлета» — распадается на несколько голосов, приобретая и совершенно новый ритмический рисунок, и другой (другие) смысл(ы):

С Умереть.

В Уснуть.

М Больше ничего [21].

«Жажда» впервые была представлена и поставлена Сарой Кейн под псевдонимом Мари Кельведон, считается, что писательнице хотелось уйти от уже сложившегося имиджа автора «Взорванных». Пьеса была воспринята гораздо более желательнее предыдущих, и мистификацию можно считать удавшейся, хотя, как и во всякой мистификации, здесь есть элемент игры, например, была предложена вымышленная биография «нового» автора. По существу, Кейн, конечно, не только не может, но и не пытается уйти от себя, пробуя свои силы в ином — минималистском — стиле. При отсутствии *видимой* жестокости на сцене (факты упоминаются очень неприятные, но об их демонстрации речи уже не идет) не только сохраняется но, пожалуй, усугубляется трагизм мировосприятия драматурга. Логика творческой эволюции С. Кейн оказывается вполне закономерной в качестве художественного эксперимента и одновременно очень личной. Автобиографический план — один из возможных «ключей» к прочтению пьесы, если все голоса существуют в собственном, словно целый мир, «выпавшем из пазов» сознании. И в этом смысле единственно возможным, напрашивающимся не продолжением, но развязкой стала следующая, последняя в творчестве Сары Кейн, пьеса «4. 48 Психоз» (*4. 48 Psychosis*, 1999).

«Психоз» — пьеса, автобиографической расшифровки которой можно было бы избежать, если бы не последовавшая всего через три дня после ее завершения смерть автора. А 4 часа 48 минут — момент, в который во время депрессии С. Кейн регулярно просыпалась ночью [22], время пробуждения сознания, стремящегося, прежде всего, постичь свои глубины, и пьеса выглядит очень красивым, впечатляющим, опережающим исследованием мотивов собственного самоубийства. Автор сама ставит диагноз своему сознанию, она знает, что будет дальше, но знает и про то, что самоубийцы «действительно» умирать не хотят [23]. Ключевой фразой в ее «психоаналитическом исследовании» становится: «Я сержусь, потому что знаю, не потому, что нет» [24].

Но так же, как 4.48 утра здесь — время ложной ясности возбужденного ума, так и «многознание» Кейн — не всегда истина в последней инстанции. Порой ей только кажется, что она слишком много знает о себе и своем состоянии. Безусловное достоинство пьесы — «75-минутной записки самоубийцы», как ее обозначил М. Биллингтон [25], не в суицидальном откровении, а в том, что свое созна-

ние Кейн театрализует, представляя его в качестве множества мыслей и голосов, которые можно услышать и увидеть.

Попытка театрализовать движения души/сознания максимально бестелесно уже сама по себе напоминает Беккета с его «неокартезианским» разделением тела и духа, поэтому кажется закономерным, что эту пьесу активно сопоставляют с поздними работами ирландско-французского драматурга: «Психоз 4. 48»... концентрируется исключительно на изображении внутренних состояний и музыкальной переключке различных голосов... Если «Жажда» содержит реминисценции на «Игру» Беккета, то «4. 48» поражает нас явным и четким воздействием поздних шедевров данного автора» [26].

Послебеккетовское пространство, в котором, с нашей точки зрения, обитают современные драматурги, само по себе не предполагает прямого и обязательного беккетовского влияния, поскольку речь идет о той новой театральной конвенции и о новом повороте в разработке драматической условности, которые стали возможными во многом благодаря С. Беккету. (Тем более интересно, когда непосредственное воздействие творчества Беккета на того или иного молодого автора, как в случае с С. Кейн, действительно имело место.) Молодые драматурги сегодня более свободны не только в плане идеологически неподцензурного, сенсационно дерзкого выражения и изображения на сцене своих представлений о мире, но и в плане выбора собственно художественных средств и конвенций; даже визуальный ряд оказывается значительно обогащен беккетовским театром. Образами, напоминающими как картины (не иллюстрации, потому что в них, по сути, концентрируется все «содержание» пьесы), не всегда так активно снабжают зрителей и последователей-драматургов даже самые знаменитые театральные работы.

Среди бесспорных лидеров движения в 1990-е (наряду с С. Кейн) — Марк Равенхилл (р. 1966), чья писательская карьера началась в 1996 г. Художественно наиболее значимым его произведением сегодня считают «Несколько полярных снимков» (*Some Explicit Polaroids*, 1999), но известность, до определенной степени скандальную, Равенхиллу принес дебют, и именно первая пьеса остается самой известной. Пьеса, название которой вызвало больше споров, чем само произведение, практически сразу же после премьеры сопоставлялась с «Оглянись во гневе» в качестве программной для новой волны в английской драматургии. Равенхилл изначально рассчитывал, что его работа произведет впечатление разорвавшейся бомбы и будет подвергнута такой же обструкции, как «Взорванные» С. Кейн за несколько месяцев до этого. Однако общественное мнение в этом случае изменялось с завидной быстротой, и драма М. Равенхилла в итоге была воспринята вполне благожелательно. Наибольшие претензии предъявлялись к названию, которое в очень смягченном варианте можно перевести как «Секс и покупки» (*Shopping and F***ing*, 1996), тем менее точно, что и безобидное «хождение по магазинам» не имеет вербального аналога в русском языке.

И идейно, и художественно пьеса не столь оригинальна и сложна, как первая работа С. Кейн. Основная тема произведения вынесена в название: молодежь эпохи потребления пытается жить по принципу «все на продажу», так как с другими принципами просто не знакома. Идея не нова, а о том, что на ярмарке тщеславия все продается и покупается, известно со времен У. М. Теккерея, но М. Равенхилл болезненно переживает очередной виток «развития» потребительского общества и выводит на сцену и новое поколение, и новые «предметы», выставленные на продажу.

Молодые герои Марка Равенхилла могли бы быть названы жертвами потребительской психологии, но и само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь либо убедительных характеров в

данном случае — заслуга Равенхилла. Это кукольное поколение, хотя и играющее совсем не в куклы, а их прототипами достойно могли бы служить герои мультипликационных фильмов. Дан Рабеллато, однако, полагает, что проблема выходит за рамки «молодежных»: «Глобализация — тема Равенхилла, и он стремится проследить, как случилось, что мы превратились из нации торговцев в нацию покупателей» [27]. Интересно, что процесс хождения по магазинам (в отличие от второй части названия) на сцене не представлен, хотя о купле-продаже постоянно идет речь. Продаются люди, причем не в архаичном варианте работоторговли, а как-то «безобидно», привычно и с хорошими скидками: если пара, то дешевле. Продается и (или, в первую очередь) секс, включая такие «экзотические» виды, как секс по телефону. Один из героев пьесы фигурирует как «мальчик напрокат» и оказывается единственной болезненно реальной жертвой мира денежных отношений: «Потому что в конце дня, при финальном подсчете, за красотой, за Богом, за раем, отбросьте их и что останется? ... Деньги» [28].

Вопрос о прототипах вновь позволяет обратиться к уровню аллюзий, который развернут здесь, скорее, вширь, чем вглубь. Показывая проблемы современной молодежи (или, вернее, саму молодежь как проблему), Равенхилл обращается к культуре современной и, преимущественно, молодежной [29]. Но автор ни в коей мере не является фанатом молодежной субкультуры, скорее, напротив, и сама культура, и ее представители выступают как часть общей системы, где «все на продажу». Столь же иронично, как и авторское понимание молодежной субкультуры, возникает у Равенхилла постмодерн — уже не эксперимент, а рефлексия. Автор пьесы активно цитирует собственно постмодернистские труды, и в его первой пьесе мы встречаем монолог о «великих историях», которые больше не имеют смысла:

Робби. Давным давно были великие истории. Истории такие великие, что вы могли жить в них всю жизнь. Мощная длань судьбы и богов. Век Просвещения. Марш социализма. Но они все умерли, или мир состарился и забыл о них, и теперь мы придумываем наши собственные истории. Маленькие истории [30].

«Великая история» становится сюжетообразующей в следующей пьесе М. Равенхилла «Фауст мертв» (*Faust Is Dead*, 1997), в связи с которой следует отметить и усиление авторской пост-постмодернистской рефлексии. Алан, протагонист пьесы — ученый, француз, автор книги «Смерть человека» и, очевидно, теоретик постмодернизма. Здесь уже напрямую цитируются и М. Фуко, и Ж-Ф. Лиотар и особенно активно Ж. Бодрийар: «В какой-то точке, в какой-то момент в конце двадцатого столетия, реальность закончилась. Реальность закончилась, и симуляция началась» [31].

Герой не только говорит о конструктах, объявляет о смерти реальности, но и предлагает рассматривать любые ситуации только как условные, более или менее доступные изложению модели, и подобная установка персонажа позволяет драматургу искать и находить действительно новые формы театральной условности. На этот раз субстратом современной культуры оказывается компьютер, и М. Равенхилл своей пьесой задает новую синтетическую модель кибертеатра. Компьютер на сцене формирует виртуальное измерение театрального пространства и, можно предположить, в очередной раз активизирует режиссерскую мысль [32]. Часть пьесы, например, представляет собой разговор в Интернет-чате. Необходимый для театра Равенхилла элемент жестокости приносят страдания виртуального мальчика Донни (в этом мифе он и гуманоид, и прекрасное дитя Эвфорион одновременно): именно этот живущий в чате персонаж должен доказывать свою «реальность» физической болью, нанося себе телесные повреждения, и смертью, наконец. Театральный обозреватель Лин Гарднер удачно называет произведения Равенхилла «тинэйджерской драмой мести XXI века» [33].

Постоянной прерогативой его работ остается критика потребительской идеологии и негативное отношение к пространству современной культуры, и здесь обнаруживаются моменты сближения с не столь «рассерженными» и, может быть, даже более интенционально популистскими авторами, как Мартин Кримп (р. 1956), утвердивший себя в качестве драматурга раньше Кейн и Равенхилла, но, как полагают, испытавшей на себе в середине 90-х влияние «театра вам-в-лицо» [34].

По отношению к формам жестокости, выведенным на сцену, «Обработка» (*The Treatment*, 1993) Мартина Кримпа действительно вполне достойно соперничает с драмами молодых авторов. Более того, из пьесы в пьесу в английской драматургии 90-х гг. переходит образ даже не слепоты, но ослепления на сцене. Во «Взорванных» С. Кейн у героя весьма экзотично «выпивали» глаза. В финале «Фауст мертв» Равенхилла Алану — в соответствии с им же ранее заданной «мироповествующей» моделью — презентуют глаза Донни в коробочке, затем появляется сам Донни, «без глаз» [35]. Герою-художнику в пьесе М. Кримпа глаза выкалывают вилкой: «Эдипов комплекс», вероятно, пора трактовать по-новому...

Тема слепоты в пьесе М. Кримпа, впрочем, введена последовательно и прочитывается как достаточно прозрачная метафора. Еще до того, как будет жестоко и незаслуженно наказан один из главных героев Клиффорд, на сцене появляется эпизодический персонаж «с ограниченными возможностями» — слепой водитель такси в огромном мегаполисе. Город этот фантастический таксист знает «на ощупь», по запахам и звукам, но зеленый цвет светофора от красного он, по определению, отличить не может, для этого нужен пассажир. В финале пьесы два слепых старика — Клиффорд и водитель — несутся в такси по нью-йоркским улицам, кто может знать, куда:

Клиффорд. Где это? Куда мы едем?

Таксист. Понятия не имею, Клиффорд. Но разве это не одна из радостей, одна из больших радостей этого города? [36]

Нью-Йорк местом действия пьесы выбран, разумеется, не случайно. С одной стороны, Мартину Кримпу (как и М. Равенхиллу в «Фаусте») нужна Америка для «обобщенной» критики капиталистической системы и ее культуры. С другой, Нью-Йорк воспринимается в качестве Мекки современного театрального мира, к которой, кстати, приобщен и драматург Кримп. Сам сюжет произведения, связанный с искусством, с созданием пьес и их театральной постановкой, тоже можно понимать как метафору, модель мира, не признающего законов логики, но живущего, тем не менее, по некоторым причинно-следственным (тоже, как и у Равенхилла, товарно-денежным) связям и отношениям.

Мечь, как и максимальное психологическое напряжение, исходит в данной пьесе от пары принципиально «жизненных» героев — Анны и ее мужа, не понимающих и не желающих понимать законов искусства (высокого или массового). Обиженная Анна, у которой отнимают «ее историю», жестоко мстит, но не подельщикам от искусства, которые и проводят над ней своеобразный эксперимент, а Клиффорду-художнику. Трагедия мести и в этом случае оказывается наиболее влиятельной традицией, к которой более чем часто обращается английская драматургия 90-х. При этом сама Анна, — безусловно, жертва «обработки», и, поскольку именно она в этой пьесе о контроле над жизнью и искусством «теряет контроль над собой», ее можно рассматривать не только в качестве центрального, но и ключевого персонажа.

Анна — больше чем героиня, и кино — больше чем тема, становятся связующим звеном между этой пьесой и более поздним произведением М. Кримпа «Приближения к ее жизни» (*Attempts on Her Life*, 1997), которое и задумывалось как продолжение «Обработки» [37]. Призрак смежного с театром искусства кино в

данном случае напоминает о себе уже оглавлением (не подзаголовком!) пьесы: «17 сценариев для театра». Пьеса откровенно экспериментальна в плане структуры (есть оглавление, нет списка действующих лиц), и в очередной раз демонстрирует как уязвимость, так жизнеспособность постмодернистского искусства. При отсутствии на сцене «главной героини» Анны, о которой речь идет в каждом из эпизодов и почти в каждой реплике пьесы, не сразу обращает на себя внимание факт, что и участники представления, которые ведут диалог, персонажами не являются: их не случайно не было в списке действующих лиц. Читателю приходится догадываться, насколько разные или, напротив, одни и те же герои фигурируют в «сценариях», предлагая свои варианты даже не событий, а протагониста.

Основной проблемой пьесы выступает сама героиня, и здесь вполне можно спорить, насколько автора волнует «проблема характера». Анна в различных эпизодах предстает женщиной разного возраста, разных пристрастий, семейного положения и профессиональных занятий (это могут быть «параллельные жизни» героини, или различные этапы ее жизненного пути, или всего лишь истории, придуманные разными людьми). Впрочем, не всегда даже и женщиной: в 7-м эпизоде рекламируемой «новой Анни» оказывается машина. В эпизоде 11, посвященном «попыткам самоубийства героини», речь идет о праве искусства создавать себя «из любого сора»:

Это театр — правильно — для мира, в котором сам театр умер. Вместо устаревших конвенций диалога и так называемых характеров ... Анна предлагает чистый диалог объектов: из кожи и стекла, вазелина и стали; из крови, слюны и шоколада [38].

Не только темой — исповедь самоубийцы, но и необычной, даже графически, техникой построения эпизода (наслаивающиеся один на другой голоса, бесконечные каталоги слов) сценарий «Без названия» оказывается предшественником «Психоза 4. 48» С. Кейн. И действительно, по свидетельству Г. Сондерса, «Влияние «Приближений к ее жизни» Мартина Кримпа сыграло важную формальную роль в разработке и «Жажда», и «4. 48»... Не только в отказе от сценических указаний ... но в отходе от формальных принципов создания характеров» [39].

Круг замыкается. Если на «поздние произведения» Кримпа оказал воздействие формирующийся «театр вам-в-лицо», то его собственные работы влияли на творчество С. Кейн, первой в ряду «девяностыхников». Писателей (список действительно можно продолжить, сравнив, например, М. Кримпа и П. Марбера или М. Равенхилла и Дж. Баттеруота) на самом деле многое связывает друг с другом, что позволяет называть их новой «новой волной» современного театра, но объединяет и с предыдущим поколением драматургов: и это тоже не только Кейн и Бонд, Равенхилл и Осборн, Кримп и Стоппард, но и Патрик Марбер и Гарольд Пинтер... Принципиального отказа от традиций, накопленных за несколько десятилетий, не случилось и на рубеже тысячелетий.

Едва ли не каждого нового автора так или иначе сопоставляют с Сэмюэлем Беккетом [40], но контекст, в котором современные пьесы рассматриваются по сравнению с беккетовскими, действительно, самый разный. Беккет стал фигурой во многом нарицательной, символизирующей и традиции абсурда, никак не желающие расставаться с английской сценой, и новую визуальную образность (не всегда или не вполне антропоморфную), и минимализм повествования, и тип диалога, и еще целый ряд нововведений, воспринимаемых и сегодня в драме именно как новации, а значит, их следует интериоризировать, развивать и продолжать. Можно сказать, что для молодых британских драматургов позиционирование себя в послебеккетовском пространстве как раз и является одним из признаков эксперимента, «антитрадиционности», соответствующих определению «современный театр».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Совпадение отмечается, в частности, в работе: Saunders, Graham *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester and New York: Manchester Univ. Press, 2002. P. 2-4.

2. «Очень сердитой молодой женщиной» Сару Кейн назвали в одной из первых же рецензий на постановку «Взорванных»: Bayley, Clare *'A Very Angry Young Woman'*. *Independent*, 23 January 1995.

3. Термин «неоэкспрессионизм» использует Х. Циммерман в своей статье о М. Кримпле [Zimmermann, Heiner «Martin Crimp, 'Attempts on her Life': Postdramatic, Postmodern, Satiric?» In *Contemporary Drama in English. (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. P. 107]. «Необрутализм», по свидетельству А. Сиерца, впервые был выявлен Дж. Кристофером в рецензии на постановку пьесы Дж. Картрайта [Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000. P. 239]. Наконец, «сенсационный театр жестокости» — тема исследования М. Тоннеса [Tonnes, Merle «The 'Sensationalist Theatre of Cruelty' in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century». In *Contemporary Drama in English. (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. P. 59-71]. «Новыми реалистами» школу Равенхилла назвал склонный, по мнению молодых, к консерватизму к критике, театральным обозреватель «Гардиан» Майкл Биллингтон [Billington, Michael *'Shopping and F***'*. *Guardian*, 28 June 1997].

4. Taylor, John Russell *Anger & After: A Guide to a New British Drama*. New York: Hill and Wang, 1962.

5. Esslin, Martin *The Theatre of the Absurd*. London: Eyre and Spottiswoode, 1964.

6. Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000; www.inyerface-theatre.com

7. Этимологию своего провокационного, но последнее время уже достаточно вошедшего в обиход определения А. Сиерц сам же объясняет и в книге, и на Интернет-сайте: «Выражение «in-young-face» означает, по Новому Оксфордскому словарю, действие «очевидно агрессивное или провокационное, которое невозможно проигнорировать или избежать». Другой словарь добавляет прилагательное «конфронтационное»... «In-young-face» происходит из американской спортивной журналистики 1970-х гг. и постепенно просачивалось в господствующий слэнг 1980-х — 1990-х в значении «агрессивный, провокационный, нахальный». Оно предполагает просмотр чего-то, обычно закрытого для посторонних глаз, вторжение в ваше личное пространство. Оно допускает нарушение границ нормального. Короче говоря, выражение идеально соответствует типу театра, который ставит зрителей именно в такую ситуацию» [Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre*. P. 4].

8. Phillips, Tom *'Fifty years of British theatre'*. *Contemporary Review* (London), August 2002, P. 100-106.

9. Bigsby, C. W. E. (ed.), *Contemporary English Drama*. New York: Holmes & Meier Publishers, Inc., 1981. P. 7.

10. Brown, John Russell (ed.), *Modern British Dramatists: New Perspectives*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1984. P. 2

11. Rusinko, Susan *British Drama, 1950 to the Present: A Critical History*. Boston: Twayne Publishers, 1989. P. 12.

12. «Том Моррис, критик из «Гардиан» суммирует «основные события» во «Взорванных», как «дефекацию, мочеиспускание, мастурбацию, фелляцию, гомосексуализм, поедание глаз, изнасилование и каннибализм» [Tonnes, Merle «The 'Sensationalist Theatre of Cruelty' in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century». P. 58].

13. Пинтера и Кейн сравнивает, в частности, отнюдь не «молодежный» критик М. Биллингтон. В рецензии на постановку 2001 г. он сопоставляет пьесу Кейн с «Прах праху» Пинтера, а также усматривает во «Взорванных» аллюзию на «Немого официанта». Среди произведений, к которым на уровне аллюзий обращается С. Кейн, называется также «Конец игры» Беккета: «Ее работа — часть славной традиции, идущей от «США» Питера Брука к «Прах праху» Пинтера и стремящейся предупредить нас, что мы не можем наслаждаться особым историческим иммунитетом против насилия, что существует прямая связь между частным и общественным фашизмом. Смотря постановку в «Ройал Корте», каждый

зритель будет поражен плотностью ссылок и странным элементом надежды. Я обнаружил аллюзии на шекспировского «Короля Лира», беккетовский «Конец игры», пинтеровского «Немого официанта» и даже на неоконченный фильм Эйзенштейна «Да здравствует Мексика» [Billington, Michael 'Blasted'. *The Guardian*, April 5, 2001].

14. Greig, David 'Introduction', In: Kane, Sarah *Complete Plays: Blast, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4. 48 Psychosis, Skin*. London: Methuen Drama, 2001. P. xiii.

15. Kane, Sarah *Complete Plays: Blast, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4. 48 Psychosis, Skin*. London: Methuen Drama, 2001. P. 39.

16. Ч. Иннес в своем исследовании современной британской драмы даже помещает творчество Кейн в раздел «Поэтическая драма»: Innes, Christopher *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.

17. Saunders, Graham 'Love Me or Kill Me': *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester and New York: Manchester Univ. Press, 2002. P. 104.

18. Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. P. 119.

19. По Г. Сондерсу, речь персонажа «А» в «Жажда» — «тщательно сконструированное, ритмическое излияние переполняющей любви и желания, направленных на «С» [Saunders, Graham 'Love Me or Kill Me': *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. P. 107].

20. Kane, Sarah *Complete Plays*. P. 182.

21. Kane, Sarah *Complete Plays*. P. 158.

22. Greig, David 'Introduction'. P. xvi.

23. Kane, Sarah *Complete Plays*. P. 244.

24. Kane, Sarah *Complete Plays*. P. 238.

25. Billington, Michael 'How do you Judge a 75-Minute Suicide Note?' *Guardian*, 30 June 2000.

26. Tunnicliffe, Merle «The 'Sensationalist Theatre of Cruelty' in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century». P. 67

27. Rebellato, Dan 'Introduction', In: Ravenhill, Mark *Plays: One: Shopping and F***ing. Faust is Dead. Handbag. Some Explicit Polaroids*. London: Methuen Drama, 2001. P. x.

28. Ravenhill, Mark *Plays: One: Shopping and F***ing. Faust is Dead. Handbag. Some Explicit Polaroids*. London: Methuen Drama, 2001. P. 48.

29. «Что вдохновляет Равенхилла? Главным образом, американские романы конца восьмидесятых — начала девяностых: «Поколение Икс» Д. Коупленда, «Меньше, чем ноль» Б. И. Эллиса, «Рабы Нью-Йорка» Т. Яновица и «Яркие огни, большой город» Дж. Макиннерни». Он полагает, что «эти романы сумели схватить суть опыта поколения, материалистическое ощущение и своего рода моральный вакуум», и они «отразили мое восприятие мира лучше, чем любая британская проза или драма» [Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. P. 124].

30. Ravenhill, Mark *Plays*. P. 66.

31. Ravenhill, Mark *Plays*. P. 132.

32. Конечно, это не единственный случай размещения компьютера на сцене. Но у Патрика Марбера в «Ближе», например, компьютер используется как техническое средство связи, герои живут не в чате, с помощью которого они разговаривают. Более того, виртуальное знакомство представлено как обман, иллюзия. А в пьесе Равенхилла виртуальная жизнь образует одну из сюжетных линий и непосредственно влияет на развитие конфликта.

33. Gardner, Lyn 'Some Explicit Polaroids'. *Guardian*, July 17, 2003.

34. Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. P. 32-33.

35. Ravenhill, Mark *Plays*. P. 140.

36. Crimp, Martin *Plays: One. Dealing with Clair. Play with Repeats. Getting Attention. The Treatment*. London: Faber and Faber, 2000. P. 389.

37. Zimmermann, Heiner «Martin Crimp, 'Attempts on her Life': Postdramatic, Postmodern, Satiric?» P. 108.

38. Crimp, Martin *Attempts on her Life*. London and Boston: Faber and Faber, 1998. P. 50.

39. Saunders, Graham 'Love Me or Kill Me': *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. P. 111.

40. Например, в связи с «Моджо» (*Mojo*, 1999) Джеза Баттеруота, еще одной программной работой молодежного театра, о транспонировании беккетовской образности говорят не только благодаря визуальному ряду: если на сцене урны, а в них — человеческие останки, то

это, по мнению исследователей [Rabey, David Ian *English Drama Since 1940*. London: Pearson Education, 2003. P. 20; Sierz, Aleks *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. P. 162], уже «Конец игры», — но и имея в виду художественные установки пьесы в целом.

Эльвира Леонидовна ШУБИНА —
докторант кафедры немецкого языкознания
МГУ им. М. В. Ломоносова,
кандидат филологических наук

УДК 81.367

ОСОБЕННОСТИ СИНТАКСИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КВАНТИТАТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ С ПЕРВЫМИ КОМПОНЕНТАМИ — СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫМИ, ОБОЗНАЧАЮЩИМИ БЫТОВЫЕ ЕДИНИЦЫ ИЗМЕРЕНИЯ

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматриваются проблемы грамматического оформления словосочетаний типа *Nquant + (Adj)N* с первыми компонентами — существительными, обозначающими бытовые единицы измерения. В результате анализа произведений немецкой художественной литературы XVII-XX вв., современной прессы и текстов по домоводству оказалось, что синтаксическая организация данных словосочетаний отчасти определяется характером семантико-синтаксических отношений между компонентами этих субстантивных групп. Таким образом, выбор вида подчинительной связи в анализируемых конструкциях определяется не только грамматическими характеристиками компонентов, но и характером семантико-синтаксических отношений между ними.

*The author tackles several issues connected with grammatical structuring of *Nquant + (Adj)N* collocations whose initial components are nouns denoting household units of measures. The analyses of German 17-20th century fiction, contemporary newspapers and household texts revealed that syntactic structuring of such collocations partially depends upon the semantic and syntactic relations between the components of these groups. Therefore the type of government in these collocations depends upon not only grammatical characteristics of their components but also upon the character of semantic and syntactic relations between them.*

В данной статье затрагивается вопрос о том, почему грамматическое оформление квантитативных словосочетаний представлено неупорядоченным набором вариантных форм, с которыми мы сталкиваемся в случае распространения прилагательным или причастием второго компонента данных словосочетаний. Как известно, категория падежа в немецком языке в большей части падежных форм принадлежит к числу синтагматически выявляемых категорий, а в словосочетаниях типа *ein Glas Wasser, ein Tropfen Blut* второй компонент грамматически не обозначен. Поэтому для выяснения падежа необходимо обратиться к примерам, где второй компонент распространен прилагательным или причастием. При этом выбор падежной формы производится в рамках четырехпадежной системы форм существительного, свойственной немецкому литературному языку, и окончание согласующегося с существительным прилагательного или причастия в большинстве случаев четко характеризует падеж. Данные словосочетания могут оформляться либо при помощи генитивного управления *ein Glas guten*