

УДК 792.01(410)

“ХЛОПЧАЧІ” П’ЕСИ І КРИЗА ІДЕНТИЧНОСТІ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МАСКУЛІННОСТІ У БРИТАНСЬКІЙ ДРАМІ 1990-Х

Олеся Камишникова

*Київський національний лінгвістичний університет,
вул. Червоноармійська 73, Київ, 03150, Україна;
e-mail: olesya.kamyshnykova@gmail.com*

Зроблено аналіз шляхів відображення в британському театрі 1990-х років кризи традиційної чоловічої ідентичності через розгляд творів, які репрезентують особливості нового леддизму” – етосу субкультури молодих чоловіків, що складається у Великобританії наприкінці ХХ ст. “Хлопчачі” (*laddish*) п’єси, які становлять значну частину нової драматургії 1990-х, запропоновано розглядати не лише як специфічний феномен, характерний для окремого покоління, а й ширше – як частину комплексу уявлень про маскуліність у британській культурі ХХ ст.

Ключові слова: “новий чоловік”, “новий молодик”, леддизм, криза маскуліності, постмодерна ідентичність.

Британська драма останнього десятиліття ХХ ст., продовжуючи тривалу традицію реалістичного й заангажованого в публічні обговорення британського театру, не залишається осторонь культурних трансформацій, спричинених дією потужних глобалізаційних процесів, постмодерної чутливості, соціальних змін у постіндустріальному суспільстві. Одним із феноменів 1990-х, які потрапляють у поле зору британського театру, є поява розтиражованого медіа образу “нового молодика” (*New Lad*), який використовується чоловічими журналами та рекламою як символ гедоністичного й неполіткоректного стилю життя й поведінки. Британську сцену 90-х заповнили “хлопчачі” (*laddish*) п’єси (категорія, в яку потрапляють і ті драми, які відображають згаданий умонастрій, і ті, де просто персонажами є самі лише чоловіки, хоча й не завжди “нові молодики”), що неодноразово привертала увагу зарубіжних, передусім британських, дослідників (*Aleks Sierz, Boys Together / “In-Yer-Face Theatre: British Drama Today”*; *Ronald Carter, John McRae, The Lads / The Routledge Guide to Modern English Writing*; *Andrew Wyllie, Masculine Anxieties / Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*) – але досі не аналізувалися вітчизняними літературознавцями. Тим часом обговорення “хлопчачих” п’єс і, загалом, шляхів зображення британською драмою нинішнього стану чоловічої ідентичності виглядає цілком логічним з огляду на вагоме місце, яке займає в українському літературознавстві вивчення гендерної проблематики, зокрема – в новітній літературі; воно також є важливим аспектом дослідження сучасної британської драми. Тож мета нашого дослідження – аналіз репрезентацій маскуліності у британській драматургії 1990-х, а саме – у творах Сари Кейн, Марка Рейвенхілла та

Ентоні Нільсона, найбільш показових авторів домінантної драматургічної стилістики 90-х – “театру-вам-в-обличчя”. Хоча риси, які є спільними як для цього драматургічного феномену, так і для культури леддизму (жорстокість, тілесне насильство, грубі манери і мовлення чоловіків), обговорювалися критиками й літературознавцями, видається слушним провести детальніше порівняння цих явищ. Апеляція до леддизму вже стала загальним місцем при огляді “чоловічої літератури” (*ladlit*) 1990-х для пояснення вихідних позицій, скажімо, чоловічого сповідального роману (*male confessional novel*); співставлення леддизму з “театром-вам-в-обличчя”, також не буде зайвим для розуміння особливостей нової драматургії Великобританії у 1990-х. Отже, нашим завданням буде з’ясування рис леддистського етосу; визначення його співвідношення із драматургією 90-х; оцінка того, як інтерпретується нова чутливість у творах авторів “театру-вам-в-обличчя”.

Поява образу “нового молодика” 90-х, як і “нового чоловіка”, який передував йому у 80-х, відзначають дослідники, пов’язана, перш за все, з культивацією певних рольових моделей у мас-медіа. Якщо основними характеристиками поширеного в медіа 80-х типу зображення чоловіка були чуйність, здатність виражати емоції, готовність до відповідального батьківства (а також, разом із цими рисами, що вказують на трансформацію уявлень про маскуліність у зв’язку із другою хвилею фемінізму і гейським рухом, – нарцисистичний споживацький інтерес до моди і догляду за своїм тілом), то фігура “нового молодика” є реакційним – і ностальгічним – поверненням до патріархальності, позначеної сексизмом та гомофобією [5, с. 455]. “Новий молодик” позиціонується як “справжній чоловік”: на початку 90-х британські журнали на кшталт “Loaded”, “FHM” чи “Maxim”, які пізніше підкорили й американський ринок, для приваблення читачької аудиторії зробили ставку на переживання і досвід, близькі, на думку засновників “Loaded”, кожному звичайному чоловіку: любов до футболу, спиртних напоїв, розглядання фото спокусливих дівчат. Подібне бачення сучасного чоловіка, наполягали редактори видання, дозволяє відверто говорити про розповсюджені неелітарні типи поведінки, утверджуючи їх як нормальні; насолоджуватися життям, не зважаючи на політичну коректність. Леддизму як медійному стилю властиві вульгарний гумор, іронія та самореференційність – “постійне відчуття утаємниченості” в чоловічє братство. З погляду його критиків, леддизм є нічим іншим, як “поверненням до інфантильного стану “поганої поведінки” [“Man Behaving Badly” – назва популярного у 90-х телесеріалу – прим. авт.] через фетишизацію поведінки та культури... підліткового віку” [2, с. 112–113].

Попри те, що образи “нового чоловіка” і “нового молодика”, як вказують деякі науковці, є лише медіа-конструктами [1, с. 149–174; 4, с. 31–39], а тому неможливо говорити про їхній широкий вплив на суспільство, безперечною є присутність на британській сцені 90-х персонажів і ситуацій, які демонструють те саме повернення до “грубих основ” маскуліності, що й культура леддизму. При цьому в частині п’єс, як-от у “Кілері Джо” американця Трейсі Леттса чи “Талісмани” Дджеза Баттерворта, модель чоловічої поведінки, яка включає мачизм, недбалу чи навмисну жорстокість, насильство і (само-)деструкцію, залишається формально неопротестованою; її обговорення і заперечення виносяться за межі твору і, фактично, покладається на реципієнтів, а саме

зображення нескutoї мораллю і законом маскулінності є таким переконливим і яскравим, що видається радше схвальним, аніж критичним. Частині ж драм, серед яких – твори Кейн, Рейвенхілла, Нільсона, вдається більш експліцитно поставити питання про становище, зміни й кризи чоловічої ідентичності в сьогоdnішньому світі. Великою “символічною темою” авторів, об’єднаних спільною естетикою “театру-вам-в-обличчя”, за словами Алекса Сірза, є новий леддизм, трактований як криза маскулінності [11, с. 21–22]. Підняття цієї теми, на думку Сірза, є одним із аспектів британського театру 1990-х, котрі вказують на його політичний вимір, попри те, що наприкінці ХХ ст. традиційна заклопотаність драми загальносуспільними проблемами поступилася інтересу до приватного життя: “варто наголосити, що більшість із них [нових драматургів 90-х] пристрасно зацікавлена у реалізації в драмі критики сучасних соціальних умов, яка зосереджується на проблемі жорстокості, жаху насильства, ставить під питання традиційні уявлення про маскулінність, розглядає міф про постфемінізм та порожнечу й несправедливість споживацького суспільства” [там само, с. 22].

Найяскравішим маркером леддистської маскулінності на британській сцені 90-х є жорстокість і насильство, спрямовані чоловіками один на одного або жінок: фізичний біль, завданий іншому, символізує отриману над ним перевагу. Проте, якщо вдатися до аналогії з тим, як Елейн Скеррі аналізує зв’язок тортур і влади, насильство над іншим виявляється крайнім засобом підтвердження стабільності власної позиції, впевненості в якій бракує чоловікам: “фізичний біль є таким неспростовно реальним, що він, здається, передає свою властивість “беззаперечної реальності” владі, яка спричинила його появу. Звісно, саме тому, що реальність цієї влади не є певною, а її режим – нестійкий, і використовуються тортури” [9, с. 27]. У ситуації, коли звернення до сили має на меті приховати слабкість (але натомість, врешті-решт, видає її), опиняються, наприклад, герої п’єс Нільсона “Проникнення”, Ален, Макс і Тедж. Тедж, давній друг Макса, з яким той товаришував у ранній юності, несподівано з’являється в його квартирі – хоча, наскільки відомо Алену і Максу, які разом винаймають помешкання, йому належало би перебувати в армії: Тедж – професійний солдат. Слово за словом, з’ясовується, в дедалі фантастичніших подробицях, що Тедж втік зі своєї частини, вірогідно – вбивши при цьому людину; причиною його дезертирства буцімто стали принизливі досліди, котрі проводилися на тілі Теджа невідомими мучителями. Тедж звинувачує Алена у приналежності до загадкових “пронизувачів” і, погрожуючи ножом, вимагає зізнань: спочатку – від Алена в лиходійствах, потім – від Макса в тому, що саме Тедж завжди був його найкращим другом. Трилер про військові злочини виявляється дослідженням дружби, самотності й нестійкої чоловічої психіки: в кошмарних фантазмах Теджа про згвалтування відлунюють пригнічені гомоеротичні переживання юності, а викличне поведіння персонажа маскує потребу у відчутті захищеності, яким Теджа було обділено в сімейному колі і яке він на певний час віднайшов у товаришуванні з Максом. Боротьба Теджа, аутсайдера, за увагу, дружбу і, зрештою, місце у квартирі Макса й Алена перегукується із складною грою симпатій, ситуативних союзів і владних відносин у “Сторожі” Пінтера (хоча має у Нільсона відмінний результат – перемагає чужинець) і, так само, як реалістичні й абсурдні водночас сюжети пінтерівських “комедій загрози”, розгортається в атмосфері незрозумілої небезпеки. Проте інтенсивна ескалація

конфлікту між Теджем і Аленом, особливо відчутна глядачам під час постановки в маленькому залі (а більшість нових драм десятиліття була вперше реалізована в невеликих театрах), нагадує, що драматургія 90-х є максимально наближеним до глядача “театром пережитого досвіду” (*experiential theatre*).

Окрім надзвичайно виразного показу психологічної та фізичної конфронтації, п'єса Нільсона здатна шокувати зображенням сексуальності (“театр-вам-в-обличчя”, до якого належить Нільсон, загалом є “типом драми, який відверто змальовує сцени сексу і насильства з метою дослідження крайнощів людських емоцій” [11, с. 19]): драма розпочинається із прослуховування запису, який відтворює еротичні фантазії Макса, завершується Теджевим переказом побаченого порнофільму і містить низку висловлювань більш чи менш яскраво вираженого сексистського характеру. Неполіткоректність героїв Нільсона, цікаво відзначити, не є раптовим театральним феноменом 90-х – її традиція сягає “Озирнись у гніві” й тирад Джиммі Портера, спрямованих проти жінок; загалом, попередником чоловічої літератури 90-х, як зауважує Андреа Окснер, є рух “сердитих молодих людей” [3, с. 248]: подібно до осборнівців у 50-х, драматурги 90-х озвучили “сум'яття і непевність”, які непокоїли сучасних молодих чоловіків. Цікаву паралель із Осборновим зображенням маскулінності, водночас агресивної та інфантильної, становлять також показ чоловічої поведінки в компанії товаришів і спосіб вирішення конфлікту в п'єсі. В експозиції обох творів, “Озирнись у гніві” й “Проникнення”, спільне дурникування складає відчутну основу чоловічої дружби (хоча розпивання чаю сусідить у сучаснішій п'єсі зі споживанням марихуани, а на зміну читанню газет прийшов перегляд телепередач, добродушне борюкання нікуди не поділося); у розв'язці – регресії в сурогатне дитинство, символізованій чи то грою Джиммі й Елісон у ведмежа і білочку, чи то поїданням цукерок, яке супроводжує спогади Теджа і Макса про підліткові роки, віддається перевага перед психологічним дорослішанням. Розчаровані дитинством, ретроспективно цинічні щодо нього (усі переглянуті ним колись мультики, говорить Макс, є цілковитим безглуздом [7, с. 66], а найбільш правдоподібною грою з плюшевими іграшками є симуляція сексу між ними [там само, с. 74]), чоловіки у “Проникненні”, з їхньою непрацевлаштованістю, ескапізмом і безвідповідальністю, залишаються, однак, чимось на зразок “загублених хлопчиків” Баррі, котрі не хочуть зростати, – або повертаються до дитячого стану через травматичний психічний досвід.

Дебютна п'єса Кейн, “Підірвані”, ставить питання про недоліки узвичаєних уявлень про маскуліність значно різкіше, ніж драма Нільсона: твір, антиреалістичність якого обурила критичну спільноту, розпадається на дві частини – більш життєподібну першу, в якій журналіст Іен гвалтує Кейт, свою колишню дівчину, і сюрреалістичну другу, котра переносить нас у зону воєнних дій, що на неї перетворився навіть готель із попередньої дії. Об'єднує їх, згідно з коментарем самої Кейн, проблема насильства: “[л]огічним наслідком ментальності, котра породжує окреме згвалтування в Англії, є табори для згвалтувань у Боснії, а логічним результатом поведінки, яку суспільство очікує від чоловіків, є війна” [10, с. 104.]. Справді, від расистських і націоналістичних поглядів Іена (“Ненавиджу це місто. Смердить. Все більше чорношкірих і пакистанців” [6, с. 4]) недалеко до безпосереднього насилля, і виправдати їх так само неможливо, як і жорстокість Солдата, котрий вривається до кімнати Іена й калічить його. Проте

п’еса Кейн цікава не так (самоочевидними) висновками про жах і недопустимість війни й насильства, як динамікою владних відносин і роздвоєнням у “Підірваних” постаті насильника на ката і жертву – в дусі зображення Пінтером вразливості переслідувачів Стенлі у “Дні народження” чи іронії становища Гаса, вбивці, якого збираються вбити, у “Ліфті”. Як і породжена параноєю агресія Теджа в “Проникненні”, брутальна поведінка Іена і садизм Солдата в п’есі Кейн покликані приховати внутрішній злам: Іен – смертельно хворий, Солдат – глибоко травмований убивством своєї дівчини, і їхня деструктивна поведінка є також саморуйнівною. Солдат, якого кожен епізод наруги над жертвами, вочевидь, повертає до спогаду про загибель коханої, зрештою накладає на себе руки; покінчити з життям хоче й Іен, проте дивним чином не помирає – або потрапляє до абсолютно аналогічного навколишній реальності потойбіччя – щоб стати парадоксальним святим, трансформованим мукою. Завдавання болю іншим, яке у творах Кейн часто характеризує чоловічу поведінку, нічим не виправдовується, хоча може бути, як у випадку Іена, спокутуваним власним стражданням, яке відкриває шлях до особистісного перетворення.

Варто також зазначити, що репрезентація гендерної ідентичності виглядає зовсім інакше в пізніших творах Кейн на кшталт “Чистих”, “Жаги” чи “Психозу 4.48”, де вже не йдеться про критику усталених уявлень про маскуліність (чи фемінність), – натомість, відсутність межі між жіночим / чоловічим початками й тілами реалізується на рівні сюжету (операції зі зміни статі у “Чистих”) і самого мовлення (текст “Жаги” і “Психозу 4.48” насправді є ліричним монологом, лише умовно поділеним на голоси та, у постановці, на чоловічі й жіночі ролі).

Спробу бодай часткового подолання кризи маскуліності, репрезентованої згаданими драмами, можна розглянути на прикладі “Відвертих полароїдних знімків” Рейвенхілла, п’еси, побудованої на контрасті сприйняття сучасності Ніком, колишнім радикальним активістом, який щойно вийшов із в’язниці (куди потрапив приблизно десять років тому за викрадення й тортури класичного “поганого капіталіста” Джонатана), і рештою персонажів, старих і нових знайомих героя. За час, який для Ніка фактично застиг у єдину довгу мить, світ трансформувався до невпізнанності; несправедливість, яку герой бачить навколо, йому радять ігнорувати – її все одно не змінити, вона є частиною сьогоденного існування, глобального “Щасливого Світу” ринкової економіки, найкращого зі світів. Нік може провчити хулігана, проте не здатний протиставити будь-що владі Джонатана, заснованій на грошах; і усвідомлення своєї безпомічності змушує героя, для якого фізична сила в минулому була засобом утвердження правоти, прийняти незвичну роль: згадати про “незначні речі” повсякдення, дбати про когось, облаштовувати щоденний побут іншої людини. Проте відносно ідилічне завершення п’еси – Нік, турботливий і чулий “новий чоловік”, віднаходить сенс свого теперішнього життя у стосунках із Хелен і піклуванні про неї – все ж не дозволяє забути, що, окрім перетворення звичного уявлення про чоловічу роль, у випадку Ніка відбулася втрата ідеалів і поступка внутрішньо неприйнятному ладу; світ персонажа звузився до меж ізольованого індивідуального існування.

Інші, більш комічні випадки компромісу маскуліної ідентичності із сучасним споживацьким суспільством можна відзначити у п’есах Рейвенхілла “Фауст помер”

та “Саквояж”, герої яких, Піт і Філ відповідно, намагаються примирити уявлення про чоловічу тожсамість, яке спирається на гетеросексуальну орієнтацію, із власними суперечливими сексуальними бажаннями чи прагненням отримати вигоду від гомосексуальної поведінки: “У мене немає щодо цього упереджень. Ти, гидка... купа лайна. Я вірю в ініціативу рівноправ’я. Я вірю у множинність сексуальностей у нашому суспільстві” [8, с. 113].

Іронічний коментар до традиційного бачення маскулінної ідентичності пропонує і п’єса Нільсона “Рік сім’ї”, у якій фізичне каліцтво Сіда, персонажа, який цілком відповідає ідеалу “нового молодика”, уможливує для оточуючих щось на зразок родинного єднання, а читачам / глядачам відкриває нову перспективу на життя героя. Клер, дівчина Сіда, з’ясовує, наприклад, що його насправді неромантично звать Джеймсом (а своє альтернативне ім’я, вочевидь, хлопець вибрав через прихильність девізу “жити швидко, померти молодим”) і що вона одночасно зустрічалася із Сідом та його батьком Дікі (і принаймні частково Сідова звабливо-загадкова поведінка у стосунках із Клер пояснюється тим, що він знав про це і мстив батьку). Травма мозку, якої зазнає Джеймс-Сід, нарешті зводить разом цих трьох героїв, а також сестру Клер, Фелісіті, та безхатька, який, переконана Фелісіті, є її зниклим без вісти татом; і Клер, умовивши Дікі переодягнутися жінкою, дарує сестрі та її вимріяному батьку зустріч із їхньою матір’ю і дружиною – тим часом як та живе за кордоном і ні про що не здогадується. Маскарад вдається, і, хоч ненадовго, чужі одне одному герої об’єднуються святковою передріздвяної пори в щасливу сім’ю; ідентичність виявляється річчю грайливою, перформативною, відкритою для конструювання і змін.

Від критики традиційних поняття чоловічої ідентичності до показу її нестабільності й адаптації до змін, британська драма 90-х дає масштабний огляд сучасного стану концепції маскулінності, пропонуючи трактувати її не як незмінну даність, а як конструкт, перформативне утворення. Беручи за основу ідентичнісну модель “нового молодика”, драматургія Кейн, Нільсона, Рейвенхілла тлумачить її як своєрідну маску, за котрою криється постмодерна гендерна ідентичність з гнучкими й змінними кордонами, яка визначається поведінкою суб’єкта, а не його “сутністю”. Гадаємо, подальші дослідження з теми представлення в театрі кінця ХХ ст. гендерної проблематики, зокрема, розгляд трансформації сценічних репрезентацій жіночої ідентичності у 90-х роках, котрі вважаються іноді “анти феміністичним” десятиліттям, є плідним напрямом праці, який чекає на свого дослідника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Benwell, Bethan*. Is there anything “new” about these lads? / Bethan Benwell // *Gender Identity and Discourse Analysis*. Edited by Lia Litosseliti and Jane Sunderland. – John Benjamin’s Publishing, 2002. – С. 149–174.
2. *Beynon, John*. *Masculinities and Culture* / John Beynon. – Philadelphia : Open University Press, 2002. – 210 с.
3. *Constructions of Masculinity in British Literature from the Middle Ages to the Present*. Edited by Stefan Horlacher. – Palgrave Macmillan, 2011. – 286 с.
4. *Edwards, Tim*. *Cultures of Masculinity* / Tim Edwards. – Routledge, 2006. – 192 с.

5. International Encyclopedia of Men and Masculinities. Edited by Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease, Keith Pringle. – Routledge, 2013. – 744 с.
6. *Kane, Sarah*. Complete Plays (Methuen Contemporary Dramatists) / Sarah Kane. – Methuen Drama, 2001. – 288 с.
7. *Neilson, Anthony*. Plays 1 / Anthony Neilson. – Methuen Drama, 1998. – 304 с.
8. *Ravenhill, Mark*. Plays 1 / Mark Ravenhill. – Methuen Drama, 2001. – 336 с.
9. *Scarry, Elaine*. The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World / Elaine Scarry. – Oxford University Press, 1985. – 385 с.
10. *Sierz, Aleks*. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today / Aleks Sierz. – Faber & Faber, 2001. – 256 с.
11. *Sierz, Aleks*. Still InYerFace? Towards a Critique and a Summation / Aleks Sierz. – New Theatre Quarterly, 18, 2002, с. 17–24

*Стаття надійшла до редколегії 17.10.2013
Прийнята до друку 10.01.2014*

“МАЛЬЧИШЕЧЬИ” ПЬЕСЫ И КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МАСКУЛИНОСТИ В БРИТАНСКОЙ ДРАМЕ 1990-Х

Олеся Камышникова

*Киевский национальный лингвистический университет,
ул. Красноармейская 73, Киев, 03150, Украина;
e-mail: olesya.kamyshnykova@gmail.com*

Сделан анализ способов отображения в британском театре 1990-х кризиса традиционной мужской идентичности путем рассмотрения произведений, репрезентирующих особенности “нового лэддизма”, – этоса субкультуры молодых мужчин, который складывается в Великобритании в конце XX в. “Мальчишечьи” (*laddish*) пьесы, составляющие внушительную часть новой драматургии 1990-х, предложено рассматривать не только как специфический феномен, характерный для отдельного поколения, но и шире – как часть комплекса представлений о маскулинности в британской культуре XX в.

Ключевые слова: “новый мужчина”, “новый парень”, лэддизм, кризис маскулинности, постмодерная идентичность.

**“LADDISH” PLAYS AND IDENTITY CRISIS:
REPRESENTATION OF MASCULINITY
IN THE 1990S BRITISH DRAMA**

Olesia Kamyshnykova

*Kyiv National Linguistic University,
73 Chervonoarmiis'ka St, Kyiv, 03150, Ukraine;
e-mail: olesya.kamyshnykova@gmail.com*

The paper examines the ways in which the crisis of traditional masculine identity was represented in the 1990s British theatre, centering on plays that typify “new laddism”, the ethos characteristic of a subculture of young men common in the UK at the end of the 20th century. The article argues that “laddish” plays, which constitute a major direction in the 1990s new writing, should be considered not only as a distinctive generational phenomenon, but also as a part of a set of notions about masculinity in the 20th century British culture.

Keywords: “New Man”, “New Lad”, laddism, masculinity crisis, postmodern identity.