ФІЛОСОФІЯ І ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2,02

Гребенюк Т. В.,
доктор філолологічних наук,
Запорізький державний медичний університет

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ПОДІЄВОСТІ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Т. ПРОХАСЬКА)

Різні літературні епохи в силу історичних відмінностей у структурі свідомості суб'єкта рецепції художнього твору породжують і використовують різні моделі реалізації подієвості на сторінках художньої прози. Спочатку епічний рід творчості за визначенням сприймався як максимально насичений подіями (на відміну від лірики). Але в процесі зміни художньо-наукових парадигм місце події в художній системі епічного твору дещо переосмислюється.

З розвитком художньої словесності в добу модернізму індивідуалізація подій та суб'єктивізація оповіді про них у прозі тільки посилюється, що здобуває свій вираз у частковому перенесенні події із зовнішньої у внутрішню, психологічну площину. Досліджуючи літературу свого часу, О. Білецький писав: "У міру наближення до кінця XIX століття ми можемо констатувати подальше скорочення сюжету щодо мотивів, які до нього входять, все більший відхід дії в глибину внутрішнього світу героїв <…>. На місце проблеми зображення дії стають проблеми зображення ледве вловимих настроїв і відчуттів" [2, 350–351].

Вчений, проте, не був схильний абсолютизувати сучасний йому занепад сюжетності, вважаючи його тимчасовим, циклічно повторюваним у ході історії літератури. Він указував, що варіації традиційних сюжетних схем, оздоблюючись новими мотивами, продовжують жити й у XIX столітті, даючи своєрідні мистецькі паростки: "Як рецидив розвивається новий тип авантюрного роману – роман романтичний, "бульварний", що задовольняє протягом усього століття потреби читачів, які шукають захоплюючого читання" [2, 351]. Загалом же елітарну й масову літературу О. Білецький розглядав як основні втілення тенденцій безподієвості та подієвості.

Методологічна проблема, що вже згодом постала при дослідженні так званої безподієвої прози, була пов'язана з обґрунтуванням її права на статус літератури саме епічного роду.

Згодом В. Фащенко, досліджуючи малу прозу 1960-х років, відзначає увагу в критичних працях до такої риси новелістики цього періоду, як безсюжетність (причому увагу швидше несхвальну). Дослідник переконливо заперечує тенденційність цього напрямку тогочасних суджень, услід за О. Білецьким доводячи циклічний характер взаємозамін фабульної та безфабульної прози в ході літературного розвитку. Попередніми періодами "розквіту" безфабульної новелістики в українській літературі літературознавець називає рубіж XIX–XX ст. та 1920-ті роки [9]. В. Фащенко відмовляється від оцінних суджень, стверджуючи, що й один, і другий тип прози може бути добрим за умови "переконливого розкриття сутності речей".

Концепція В. Фащенка стає однією з перших спроб примирення ліризованого змісту з епічною формою в теоретичному дискурсі радянського українського літературознавства.

Суголосно до тези В. Фащенка про відмінність дії та руху в художній системі твору, Ф. Федоров [10] також розмежовує ці категорії, стверджуючи, що в умовах дефіциту подій у тексті рух як категорія художнього світу забезпечується змінами ситуацій. Ситуація, за Ф. Федоровим, – це стабільна система відносин і точок зору. Звернімо увагу: оскільки поняття зміни є стрижневим при дефініюванні події, запропонована дослідником точка зору все одно виводить нас до категорії події ("Подія – це зміна стану" [13, 9], – стверджує В. Шмід).

В. Халізєв ставить визначення подієвого або малоподієвого типу прози в залежність від типу конфлікту у творі. Вчений виділяє два основні типи сюжетних конфліктів: оказіональні (коли конфлікт виникає й усувається по ходу дії твору) й субстанціальні, тобто "стійкі конфліктні ситуації, котрі мисляться й відтворюються як нерозв'язні в рамках одиничних життєвих ситуацій, а то й не вирішувані в принципі" [12, 221]. Твори з першим типом конфліктів дослідник називає традиційними, канонічними, а твори з другим – неканонічними, відзначаючи їх продуктивність і поширеність у літературі двох останніх століть.

Сучасний науковий дискурс, звісно, спрямований на "реабілітацію" безподієвої прози й пошук шляхів якнайадекватнішого аналізу цієї групи творів.

Можливість реалізації власної уяви при "добудовуванні" певних художніх образів та подієвих конструктів є продуцентом реципієнтської цікавості як запоруки утримання уваги читача. Найчастіше (особливо це стосується творів масової літератури) цікавість виникає саме до насиченого сюжетними подіями тексту. Що ж до текстів із низьким показником подієвості, механізми її виникнення дещо складніші. Насамперед відзначимо, що ці дві групи текстів мають різну аудиторію. Твори з низьким рівнем подієвості (умовно називатимемо їх безподієвими, хоча насправді мінімальна, редукована подієвість у них таки наявна) за специфікою читацької аудиторії скоріше належать до елітарної літератури: їх читач має вищий рівень освіти, вищу ерудицію й розвиненішу уяву.

Такий різновид текстів являє собою дискурсію специфічного типу. Події в них є не самодостатнім рушієм сюжету, вираженого слабко, а швидше приводами для розгортання певних мисленнєвих (або навіть перцептивно-мисленнєвих) конструктів. Ця проза тяжіє швидше до законів наукової дискурсії, прагнучи розкрити перед читачем глибини перцептивного досвіду наратора, розгортаючи перед ним науковоподібні аргументи, які завдяки підкріпленості їх неповторним індивідуальним нараторовим досвідом, сприймаються як здатні викликати довіру (звісно, в умовному художньому світі окремого твору). Прикладом таких творів можуть служити тексти Т. Прохаська і Т. Малярчук.

Метою цієї роботи є аналіз специфіки такої групи творів безподієвої (або малоподієвої прози) як феноменологічна проза[1], – тобто, художні тексти, інтенційною сутністю котрих є створення безоцінної картини буття, осягнення внутрішньої суті суб'єктів, предметів і процесів, що її складають.

Через перевагу дескриптивних фрагментів над наративними твори цього різновиду є носіями гранично редукованої форми подієвості. Феноменологічна проза не позбавлена подій повністю, просто вони тут дещо відмінні від традиційних епічних подій. Насамперед ідеться про перенесення подієвості з площини предметної дії в площину дії психологічної. Крім того, у творах аналізованого метажанру іноді подія іноді не є реальною, фактичною. Цілком подієвими в межах феноменологічної прози є події мисленні, давноминулі, омріяні, – коректніше навіть сказати, що подіями в цих випадках стають самі факти прозріння, спогаду, мрії.

За Р. Співак, феноменологічний метажанрлітературної творчості відображає світ з погляду його конкретних особливостей. Предметом художнього відображення тут виступає саме явище, зображене в різних аспектах свого існування, а просторово-часовий континуум твору тяжіє до локалізації. Дослідниця так характеризує характеристики творчості цього типу: "У феноменологічному метажанрі опозиція лежить усередині об'єкта зображення й відбиває його внутрішні суперечності або ж утілюється в зіткненні (зіставленні) основного об'єкта зображення з рядом інших, здебільшого протилежних, іноді ворожих центральному об'єктові. При цьому кожному з об'єктів, що протистоїть центральному, призначено службову роль: він відтіняє межі художньо пізнаваного явища та його своєрідність. У обох випадках сюжет будується як опис центрального об'єкта зображення з різних боків. За своїм змістом сюжетотвірні опозиції у феноменологічному метажанрі, в основному, морально-психологічні" [8, 54].

Дуже важливими для передачі неповторності явищ буття у творах феноменологічного метажанру виступають деталі. Адепт феноменологічного заглиблення в картину буття К. Москалець (услід за Г. Флобером) констатує: "Бог живе у деталях".

Оповідний фрейм у випадку феноменологічної прози часто заповнюється дескриптивним змістом. Як зазначає Р. Барт, структура опису в системі оповіді відмінна від структури подієвих елементів: "передбачувальність у ньому ніяк не відзначена; структура його "аналогічна", чисто сумарна, вона не вибудовується у ряд виборів та альтернативних можливостей, котрі роблять оповідь схожою на обширнийdispatching, що має референційний (а не тільки дискурсивний) часовий порядок" [1, 394].

Найвправнішим і найпослідовнішим представником феноменологічного різновиду прози в сучасній українській літературі є Т. Прохасько. Я. Голобородько звертає увагу на безмежність Прохаськового тексту, яка випливає з безмежності

[1]Феноменологічна проза детально розглядається як один із мета жанрів суб'єктної, психологічної прози у виданні: Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : [монографія] / Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.

відтворюваного буття: "Він (Прохасько – *Т. Г.*) поціновує безконечність <…> художньої ситуації, території. За великим рахунком, його тексти не мають ані початку, ані кінця: вони можуть бути розпочаті з будь-якого абзацу й так само завершені. Хвилюють значно важливіші художні величини і траєкторії, ніж традиції художньої оповіді. Від цих традицій він демонстративно відходить і сам встановлює правила, природні для нього, його світовідчуття, прозовідчуття, слововідчуття" [4, 42].

Як митець-"феноменолог" Т. Прохасько уважний до світу речей – носіїв прихованих смислів, пов'язаних складними асоціативними зв'язками з ментально-почуттєвим світом людини. Щодо його прози можна вжити висловлювання Л. Гінзбург про стиль М. Пруста: "Пробитися до того змісту, який речі містять у собі й розкривають митцеві, – це пізнати (художніми засобами) значення речі, явища в тих чи інших життєвих зв'язках, співвіднести його з елементами нового контексту, організованого й осмисленого "загальними законами" [3, 373].

Механізми утворення читацької цікавості у творі Т. Прохаська, подібно до специфіки сприймання лірики, багато в чому залежать від глибини ідентифікації реципієнта з героєм. У досвіді будь-якої людини траплялися ситуації, зміни настрою й стану, озаріння, аналогічні до описуваних у творі. І саме вміння автора втілити в тексті цей художньо-психологічний матеріал настільки тонко й адекватно, щоб читач провів паралель із власним перцептивним досвідом, виступає запорукою цікавості до подієподібних елементів феноменологічної прози.

Особливої смислової наповненості в митця набувають також часопросторові характеристики дії твору (про це, наприклад: [6]).

Ідіостилістичним прийомом у письменника подекуди виступає перетворення на подію принципової не-події, наприклад, циклічних явищ, присутності або відсутності чогось або когось тощо. Митець цілком свідомий цього о-подіювання повсякденних явищ у своїх творах: "Попри те, що ця пора осені особливо надається до такого виловлювання найменших сезонних змін, що зробити їх значними подіями свого приватного щоденного життя надзвичайно просто, я все ж намагаюся не зауважувати багатьох деталей" [7, 76].

Попри плинність, процесуальність феноменів Прохаськового світу, в ньому мало чітких і однозначних змін, які є подіями у вузько наратологічному значенні. Подія в письменника скоріше співвідноситься зі змістом цієї категорії у філософії М. Гайдеґґера: подія як оприявнення людини в бутті [див.: 11]. Причому моменти, співвідносні в Т. Прохаська з подією, втілюють очевидний примат духовного над матеріальним, коли наповнена персональним смислом відсутність важливіша за конкретну речовинність. Так, наприклад, центром кожної з частин твору "Як я перестав бути письменником" виступає певна невловимість, значима відсутність, через яку розкривається особистість оповідача/фокалізатора, – іноді відсутність події, іноді певної властивості або явища. Проаналізуємо природу таких "відсутностей" у чотирнадцяти новелах тексту.

1) Смисловим центром новели є відсутність вчительки дзен. Передбачається, що поява цієї жінки все змінила б. Саме через цю значиму відсутність оповідь у творі ведеться в умовному способі: "Якби моя вчителька дзен мала рацію, то все

було би зовсім інакше. Було би – як вона казала – тут і тепер. Вона би була коло мене. Ми би приїхали поїздом до хати на Горі. Ми би зайшли до хати і зачинили двері зсередини на ключ, не пам'ятаючи, як ми доїхали, дійшли і що було перед тим. Ми би трохи напалили і виклали з торби привезену їжу. Була б зима. Було б холодно. Були б невідомі зорі. Було би темно" [7, 73].

2) Герой-оповідач подієво сприймає факт зміни пір року: "Я завжди відчуваю цю невиразну тривогу перед радикальною зміною способу життя, яка, так мені здається, невідворотно відбувається двічі на рік" [7, 74]. Ця тривога асоціюється в нього з тривогою усвідомлення власних коренів: оповідач не хоче визнавати своєї чеської гілки роду, що здобуває вираз у небажанні вчити чеську мову. Циклічний природний факт, асоційований з етапами власного життя, осмислюється письменником як подія, і то дуже високо розташована на шкалі подієвості, про що говорить образне порівняння з народженням дитини: "Щоразу потрібен час, щоби згадати, як тепер треба буде жити. Щось подібне стається, коли народжується ще одна дитина, і здається, що ніколи не пригадаєш всього, чого зміг навчитися з попередньою" [7, 76].

3) Подієвим утворенням у новелі є відмова героя від речового світу після випадково пережитого перепису його речей міліціянтами: "Потреба триматися за якісь речі зникне аж тоді, коли зможеш уявити собі, якими можуть бути на доторк ті, яких торкнутися ніколи не матимеш змоги. І розумієш, що лише те, що в уяві, є найповнішою, найпевнішою власністю" [7, 82].

4) Спростування твердження героя, що його друг, німець Петер, занурившись в українське життя, зумів осягнути українську душу: "Проте після всього, що ми пережили разом, я не зрозумів лиш одного. Чому перед самим від'їздом у крамниці українських сувенірів Петер купив матрьошку…" [7, 85].

5) Враження про те, як батько навчив оповідача писати прозу, не будучи письменником: "Сприймаючи світ як літературу, він міг витворювати власну щоденну якісну прозу…" [7, 88]

6) У центрі – фамільна загадка: як видрукувана в 1917-му книга казок Вайльда могла бути подарована бабою героя його дідові в 1916-му році. Невловимість суті підсилюється тим, що всі учасники й свідки тих дій давно померли.

7) Герой міркує над феноменом пам'яті, стверджуючи, що "лише пам'ять є тим, що називається тобою. Лише вона робить і укладає твоє життя" [7, 93]. Наводячи довжелезний перелік найважливіших перцептивних спогадів на зразок звуку удару каменя об череп нападника в дитинстві або відчуття сухожилля під власним ліктем під час несення на руках сонних дітей, оповідач убачає в них сутність людської особистості: "Пам'ятаю безліч таких неужиткових речей. І іноді, коли залишаюся сам, нічого не роблю й нічого не кажу, то здається, що саме ці всі речі і є найсправжнішим мною. Сукупність хаотичного непотребу, єдиним оправданням якого є те, що він невдовзі промине, не залишивши жодного сліду на землі" [7, 94].

Оповідач осмислює природу смерті на прикладі смерті власної баби, яка залишила йому унікальну спадщину власних слідів у реальності. У центрі цієї

новели – втрата "повноцінного й важливого" для героя світу. Але маємо парадоксальне осмислення цього явища – через сім років після першої в його досвіді втрати близької людини, зустрівшись зі смертю вдруге, оповідач знижує для себе її подієвість, починаючи сприймати помирання як закономірну ознаку буття: "Потрібно було прожити ще сім років, щоби зрозуміти, що та смерть не була чимось винятковим, якимсь дитячим маревом. Що люди дійсно поступово відходять. Що саме цей відхід і є тим, що можна назвати власною смертю або смертю цілого світу" [7, 95]. Звернімо увагу: ототожнюючи власну смерть зі смертю цілого світу, Т. Прохасько підкреслює те злиття мікрокосму й макрокосму, що є засадничим у феноменологічному метажанрі суб'єктної прози.

8) У новелі ріст дерев артикулюється як показник історичних змін, не відчутних у плинності людського життя. Т. Гундорова називає подібне поєднання в Т. Прохаська ментальних і просторових конструкцій "феноменологічною топографією", пояснюючи: "Оповідь розгортає мисленнєві образи-конструкції, які стають віртуальними проекціями й потім знову накладаються на реальність – як форми ландшафту, наприклад. Фактично такі образи можна сприймати як феноменологічну топографію" [5, 98].

9) Завдяки власному осмисленню часу, проведеного з сім'єю у Львові, оповідач намагається вловити суть впливу на себе творчості Богуміла Грабала: "Не можу твердити, що ці фрагменти є чимось винятковим, що їх треба запам'ятовувати. Але знаю, що саме так робив великий чеський письменник БогумілГрабал, про якого я намагався щось сказати. Його талант полягав у вмінні не розділяти щоденне життя і щоденну літературу. Від цього виграла література. Від цього інакшим може ставати життя" [7, 107].

10) У смисловому центрі – невловимість літа, зміна його очікування на усвідомлення його скінченності. Тож у цій новелі, як і в новелі № 2, циклічна зміна набуває статусу події, проектуючись на внутрішній світ оповідача: "Ці дні є тією найвищою і найдосконалішою точкою, протриматися у рівновазі на якій можна дуже недовго. До того ж завжди знаєш, що рівновага зрушиться не у якийсь інший, несподіваний бік" [7, 108].

11) Новела оповідає історію будинку, яка є постійною зміною й процесом (паралель до українського життя). Рецептивні очікування читача, що от-от у будинка з'явиться постійний власник і життя набуде обрисів стабільності, так і не справджуються.

12) Історія змін кухні, господар якої "розуміє, що історії деяких речей є притчами, майже повністю промовистими. Потрібно лише викінчити останні речення" [7, 120]. Саме "викінчення останніх речень" залишається за межами тексту, натякаючи на скінченність і смерть.

13) Остання новела містить характеристику оповідачем себе самого як людини, що "не має справжньої потреби щось писати" [7, 14]. Саме цією новелою пояснюється назва й метафорична сутність усього твору: "І тоді знову виявляється, що складнощі – лише в деталях. Все найважливіше надзвичайно просте. Бачачи складні деталі, які могли би дарувати насолоду, не маю лиш

одного. Бракує лише найважливішого. Про це все просто доконечно потрібно комусь принаймні розказати, якщо нема з ким співспоглядати. З'являється перша мотивація до писання" [7, 124].

Тобто, проза Т. Прохаська є специфічною формою співспоглядання з читачем деталізованої картини світу, спробою поділитися з ним власними асоціаціями та аксіологією сутностей. Т. Прохасько пропонує певну модель творення картини світу – деталізованої, максимально суб'єктивної, з одного боку, індивідуальної, а з іншого, – універсальної, асоціативно спорідненої зі світовідчуттям кожного вдумливого реципієнта.

Феноменологічна проза докорінно відрізняється від пригодницької в аспекті експлікації й рецепції подій, оскільки питома вага абстрагування, асоціативної й інтерпретаційної діяльності читача в процесі сприймання цих творів робить їх значно складнішими до прочитання, ніж пригодницький наратив, а маніпуляції смислами впродовж процесу читацької рецепції вносять у цей процес творчу складову й сприяють подальшому розширенню естетичних горизонтів реципієнта.

Література

1. Барт Р. Избранные работы : семиотика ; поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. ; ред. Г. К. Косиков]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 392–400.
2. Белецкий А. В мастерской художника слова / А. Белецкий // Зібрання праць : [в 5 т.]. – К. : Наукова думка, 1966. – Т. 3 : українська радянська література ; теорія літератури. – С. 274–489.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. ; [оформл. худож. Л. Яценко]. – 2-е изд. – Л. : Художественная литература, 1976. – 448 с.
4. Голобородько Я.Образно-словеснімантри Тараса Прохаська / Я. Голобородбко // Слово і Час. – 2006. – № 7. – С. 41–43.
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
6. Лендєлова В. Тарас Прохасько: "НепрОсті" (автор, якийстоїть [сам] над собою) / В. Лендєлова // Слово і Час. – 2010. – № 3. – С. 81–86.
7. Прохасько Т. як я перестав бути письменником / Т. Прохасько // З цього можна зробити кілька оповідань. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – С. 73–124.
8. Спивак Р. Русская философская лирика : проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.
9. Фащенко В. В. Ізстудій про новелу: жанрово-стильові питання / В. Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1971. – 216 с.
10. Федоров Ф. П. Система событий в новеллах Г. Клейста ("Землетрясение в Чили") / Ф. Федоров // Вопросы сюжетосложения : [сборник ст.]. – Рига : Звайгзне, 1978. Вып. 5. – С. 79–91.
11. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге : [сборник] / [пер. с нем. ; под ред. А. Л. Доброхотова]. – М. : Высшая школа, 1991. – 192 с.
12. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Хализев – М. : "Высшая школа", 1999. – 374 с.
13. Schmid W. Narratology : An Introduction / W. Schmid. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2010. – 258 p.

Анотація

У статті здійснюється дослідження особливостей читацької рецепції феноменологічної прози – художніх текстів, інтенційною сутністю котрих є створення безоцінної картини буття, осягнення внутрішньої суті суб'єктів, предметів і процесів, що її складають. На матеріалі твору

Т. Прохаська “Як я перестав бути письменником” розглядається специфіка творення автором ефекту співспоглядання з читачем деталізованої суб’єктивованої картини світу.

Ключові слова: феноменологічна проза, метажанр, подія, подієвість, епос, лірика, читацька рецепція, картина світу.

Аннотация

В статье осуществляется исследование особенностей читательской рецепции феноменологической прозы – художественных текстов, интенционной сущностью которых является создание безоценочной картины бытия, постижение внутренней сущности субъектов, предметов и процессов, которые ее составляют. На материале произведения Т. Прохасько “Как я перестал быть писателем” рассматривается специфика создания автором эффекта совместного с читателем созерцаниядетализированной субъективизированной картины мира.

Ключевые слова: феноменологическая проза, метажанр, событие, событийность, эпос, лирика, читательская рецепция, картина мира.

Summary

This paper contains the study of the phenomenological features of reader’s reception of the phenomenological prose – fiction texts, intentional essence of which is creation of the unevaluative picture of objective reality, understanding of the inner essence of subjects, objects and processes that compose it. On the material of T. Prokhasko’s work “How I stopped being a writer” is considered specifics of creating by the authorthe effect of contemplation subjective detailed picture of the worldjointlywith the reader.

Keywords: phenomenological prose, meta-genre, event, eventfulness, epics, lyrics, reader reception, the picture of the world.

УДК 792.01(410)

Камишникова О. П.,
аспірантка,
Київський національний лінгвістичний університет

“ЦЕ МОЖЕ БУТИ ПРАВДОЮ, АЛЕ ВОНА НІКУДИ НАС НЕ ВЕДЕ”: ПОЛЕМІКА ЗІ СВІТОГЛЯДНИМИ ПОЗИЦІЯМИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ПОЛІТИЧНІЙ ДРАМІ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ (НА МАТЕРІАЛІ П’ЄС МАРКА РЕЙВЕНХІЛЛА)

Британська драма останніх десятиліть, за винятком досліджень, присвячених окремим письменникам, які вже стали “класиками” театру ХХ ст. (Г. Пінтер, Т. Стоппард), залишається у вітчизняному літературознавстві недослідженою, хоча часто викликає інтерес зарубіжних науковців. На тлі ґрунтовних праць, присвячених аналізу драматургії С. Беккетта (Є. Васильєв, О. Коляда, Є. Миропольська та інші), Г. Пінтера (А. Малій), Т. Стоппарда (Л. Мармазова, Л. Бондаренко), політичної драматургії 70–80-х рр. (Г. Шовкопляс), нестача уваги до сучасного стану британської драми створює в студіях британської літератури лакуну, яка потребує заповнення. Видається слушним звернутися з цією метою до доробку одного з найбільш знаних авторів, початок творчості яких припав на 1990-ті, – Марка Рейвенхілла, оскільки аналіз його п’єс дозволяє не лише виявити характерні риси театру останнього десятиліття ХХ ст., але й розглянути їх у зв’язку з попереднім розвитком британської драми. Зокрема, у цій статті зроблено спробу подивитися на драматургію автора під двома кутами зору: як на специфічний постмодерністський феномен та як на продовження традиції політичної британської драми.