

Т. Прохаська “Як я перестав бути письменником” розглядається специфіка творення автором ефекту співпоглядання 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 созерцания детализированной 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 author the effect of contemplation subjective detailed picture of the world jointly with 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.

Творчість Рейвенхілла оцінюється у низці досліджень західних авторів, починаючи з книги Алекса Сірза, який увів в академічний обіг поняття “театр-вам-в-обличчя” на позначення яскравого феномену в рамках британської драми 1990-х і описав п’єси Рейвенхілла як частину нової чутливості. Для Сірза, однак, ключовим пунктом у характеристиці “театру-вам-в-обличчя” є розрив із минулим, радикальне звільнення від традицій; наголошуючи на тому, що драматургія Сари Кейн, Марка Рейвенхілла, Ентоні Нільсона та інших відображає дух часу і виходить за межі звичних для британського драматичного “нового письма” характеристик, він приділяє мало місця її зв’язкам із драмою 70–80-х [13]. Кен Ербен відзначає критичний потенціал п’єс “театру-вам-в-обличчя”, проте також не розглядає його у ширшому контексті британської політичної драматургії [17]. Леслі Вейд говорить про підозру, котру викликає у Рейвенхілла будь-яка форма ідеології, і про амбівалентність оцінки стану сучасного глобалізованого світу й британського суспільства у п’єсах Рейвенхілла (що, як можна зробити висновок, не дозволяє досліднику зіставляти його твори з виразно політизованими п’єсами драматургів-соціалістів попередніх поколінь) [18]. Про відсутність у драматурга чіткої оцінки постмодерного стану говорить і Клер Воллес [19]: незважаючи на те, що авторка трактує іронію і пастиш у п’єсах не як риси постмодерного твору, а радше як засоби сатиричного зображення сьогодення, вона не проводить паралелей між творчістю Рейвенхілла та політичних драматургів минулих десятиліть, хоча й згадує про них, зазначаючи, що попередником письменника, як і політично заангажованих Осборна, Хеара, Едгара і Brentона, є Бернард Шоу, вплив якого відчувається у прихильності британського театру другої половини ХХ ст. до дискусії та критики прийнятих цінностей.

Таким чином, можна констатувати брак досліджень, котрі зосереджувалися б не лише на стосунках драматургії Рейвенхілла з постмодернізмом – на рівні стилю, тематики, форми – але також і на її зв’язках з британським політичним театром. Власне, метою цієї розвідки і буде спроба покласти початок такому комплексному осмисленню п’єс, що зумовлює необхідність визначити взаємини британського театру з постмодернізмом, постмодерністські тенденції у драмах Рейвенхілла, а також ті особливості, які дозволяють говорити про драматурга як наступника традиції політичної драми.

Оцінки, які давалися критиками і дослідниками постмодернізму в театрі (як і постмодернізму загалом), починаючи із 1980-х і до сьогодні, є далекими від однозначності. Так, театрознавець Еліно́р Фу́кс, описуючи низку рецепцій, через яку пройшло уявлення про постмодернізм у американських мистецьких та, зокрема, театральних колах, відзначає почергове захоплене прийняття властивої йому ідеології гри, невизначеності й відмінності; ідентифікацію постмодернізму з масовою культурою; (неомарксистську) критику цього феномену як культурної домінанти пізнього капіталізму, його споживацької та реакційної суті; визнання політичного потенціалу постмодернізму з боку феміністичної та інших міноритарних теорій [3, 144].

Скидається на те, що більшість британських колег Фукс пристає саме на критичну щодо постмодернізму позицію, скептично висловлюючись про перспективи постмодерністського театру – і, загалом, театру в постмодерну епоху. На думку Беза Кершоу, стан сучасного британського театру є якщо не кризовим, то принаймні хистким, оскільки, починаючи із 1980-х, він втрачає свій традиційний авторитет у суспільстві через розповсюдження та популярність новітніх медіа, а також їхнє проникнення у “живу подію” театру [6, 291]; на зламі тисячоліття до цього додається інкорпорація британської театральної індустрії у ринкове споживацтво і відмова публіки від свідомого критичного ставлення до театру “на користь нарцисичної насолоди процвітаючим видом мистецтва, що відриває театр від його суспільної відповідальності” [6, 325]. Майбутнє театру в ситуації постмодерну, за умов його консюмеризації, викликає у дослідника побоювання: чим є театр, якщо він перестає бути відображенням життя і “лабораторією” для дослідження людини (зважаючи на те, що історія постає тепер як позбавлена суб’єкта, множинна, відкрита до безкінечного процесу інтерпретації та реконструкції).

Подібним чином міркує про постмодернізм і Ліз Томлін, зазначаючи, що британський театр в умовах культури постмодерну, де зникає межа між реальністю та репрезентацією, ідентичністю та симулякром, втрачає свою провідну (впродовж 1970-х та 1980-х) характеристику: “пошук “колективних” ідентичностей”, який складав суспільну функцію драматичного “нового письма”. Театр попередніх десятиліть, натхненний соціалістичними поглядами, був здатним на виразний політичний протест, вважає Томлін; а постмодерна деідеологізація театру у 1990-х переважно виявилася компромісом із капіталістичною системою цінностей і обернулася нездатністю промовляти від імені (пригніченої чи маргіналізованої) спільноти [16, 498–499].

Вера Готтліб пов’язує втрату британським театром 1990-х суспільної заангажованості й авторитету не лише із загальним культурним кліматом доби “пост-історії, пост-фемінізму, пост-пост-модернізму”, але й розглядає її у конкретному історико-політичному контексті. Так, вона вказує на спадок тетчеризму, з яким Великобританія увійшла в останнє десятиліття ХХ ст. (монетаризм, глобалізація, смерть ідеологій), і зникнення опозиційної риторики як на причини все помітнішої відсутності у британському театрі дискусій про “політичне” чи хоча б суспільне [4, 413–414]. І на рівні змісту (відсутність у зображенні окремих індивідуальних життів історичного й суспільного контексту), і на рівні форми (домінування традиційного реалізму, відсутність радикальних інновацій) британська драма 90-х, на думку дослідниці, за кількома винятками (Пінтер, Баркер, Кейн, наступні після дебютної п’єси твори Рейвенхілла), є аполітичною [4, 420].

Зникнення великих наративів, перенесення уваги з колективного на індивідуальне, фрагментація суб’єкта і дії – ці та інші прикмети постмодерністського письма часто осмислюються британськими дослідниками як негативні явища, котрі нівелюють традиції політично заангажованої драми 60–80-х. Така оцінка постмодернізму близька до висловлених із марксистської перспективи суджень Террі Іглтона про те, що постмодернізм характеризують культурний релятивізм і

моральний консерватизм, скептицизм, прагматизм, перевага локального, неприхильність до ідей про солідарність і дисципліновану організацію, нестача адекватної теорії політичної влади [1, 134], чи Фредріка Джеймсона про зникнення у сучасному світі (напів)автономності культури, котра просякає тепер усю суспільну сферу, проте виявляється позбавленою критичної дистанції стосовно дійсності [5, 48]. Зауважимо, що для Великобританії, зокрема у 1990-х, де зовсім недавня політична діяльність “нових правих” при Тетчер є пам’ятною різким скороченням фінансування для культурного сектору, в тому числі для театру, прийняття дослідниками більш чи менш яскраво вираженої лівої, марксистської позиції є досить природним. (Вісімдесяті у британському театрі позначені суперечливими тенденціями: з одного боку, слід відзначити діяльність опозиційно налаштованих до політики уряду Brentona, Хеара, Черчілла, а також нові голоси, котрі зазвучали завдяки альтернативним театральним колективам, – серед яких феміністські, гейські, етнічних меншин; з іншого – перехід мейнстрімного театру на бізнес-моделі, постановку безпечних з фінансової точки зору п’єс (класика, адаптації відомих романів), небажання реалізувати роботи нових невідомих авторів, посилення розважальності – зокрема, у випадку мегамюзиклу, названого, за його уніфікованість, знеособленість і масовість, “мак-театром” [12, 99]. Ліва ідеологія, котра була підґрунтям творчості Джона Ардена, Арнольда Вескера, Тревора Гріффітса, Едварда Бонда, Девіда Хеара, Девіда Едгара та інших, у 1980-х і, особливо, 90-х починає оцінюватися у Британії як неактуальна через свою поразку перед глобальним капіталізмом та риторикою неолібералізму; постмодернізм, як видається, не пропонує британському театру, який впродовж десятиліть активно коментував суспільні зміни, гідної альтернативної світоглядної моделі. Тож політична драматургія, котра з початку 60-х посідала вагоме місце у драматичному “новому письмі”, напередодні нового тисячоліття перебуває в істотному занепаді: зосереджена на особистому замість колективного драматургія 90-х містить небагато творів, котрі відтворюють сучасне життя достатньо масштабно для того, аби отримати назву “п’єс про стан країни” (state-of-the-nation play)<sup>1</sup>.

Назва “постмодерної” для нової драматургії 90-х, в тому числі й творчості Марка Рейвенхілла, є виправданою з кількох причин: і через її перегуки з культурним феноменом постмодернізму на рівні прийомів та стилю, і через те, що існування людини в умовах постмодерного світу стає в ній об’єктом пильної уваги (так, спираючись на останній критерій, називає свої драми останнього десятиліття “постмодерними” Едвард Бонд, котрого важко звинуватити у прихильності до постмодернізму). П’єси Рейвенхілла прийнято розглядати у зв’язку з феноменом “театру-вам-в-обличчя” (in-your-face theatre) – нової “театральної чутливості”, котра принесла на сучасну британську сцену “екстремізм” [13, 10] безкомпромісного і часто шокуючого показу насильства і сексуальності; власне, він був одним із перших авторів “театру-вам-в-обличчя”, чиї твори вразили глядачів у середині 90-х поєднанням

<sup>1</sup> За узагальненням Д. Ребеллато, “п’єса про стан країни” зазвичай вирізняється значним числом дійових осіб і панорамним зображенням громадського життя; її дія охоплює великий часовий інтервал, а постановка відзначається масштабністю [11, 246]. Така форма п’єс часто асоціюється у британському театрі з політичною драматургією.

жорстокості, аморальності та гумору, викликавши порівняння з фільмами на кшталт тарантінівських, котрі експлуатують й іронічно обіграють тему насильства, а також запитання про те, чим і наскільки виправдане використання у п'єсах тактики шоку. І якщо реакція на прем'єру "Shopping & Fucking" не викликала, як це сталося з Сарою Кейн та її дебютною п'єсою "Підірвані", скандалу зі звинуваченням драматурга в огидному й депресивному видовищі, на яке змарновано гроші платників податків, позиція Рейвенхілла як автора стосовно зображеного і у цій, і в наступних п'єсах видається переважній більшості глядачів та критиків неясною: сам драматург говорить про те, що глядачі часто просять уточнити, як слід трактувати сцени насильства у його творах [9, 313].

При цьому точка зору самого автора, шанувальника Брехта і Бонда, на питання драматургії, суспільної відповідальності та моралі є недвозначно анти-постмодерністською: Рейвенхілл говорить про бажання творити в опозиції до "нашого іронічного, недбалого часу, коли розпалися всі ієрархії цінностей" [9, 313], а колеги-драматурги відгукуються про Рейвенхілла як про "мораліста старого лейбористського гарту" [15] та підкреслюють зв'язок "Shopping & Fucking" зі зразковою "сердитою" п'єсою британського театру, "Озирнись у гніві" Дж. Осборна [2]. Проте, оскільки драматург звертається до постмодерних технік для змалювання сучасності, а головним чином – не протиставляє ідеології постмодернізму чітко артикульованого відмінного світогляду, п'єси Рейвенхілла подекуди опиняються у становищі "Серйозних грошей" Керіл Черчілл чи "Правди" Говарда Brentона та Девіда Хеара: зображення у цих творах критикованого драматургами світу біржі та, відповідно, медіа-бізнесу виявилось занадто динамічним та агресивним, щоб сприйматися лише як сатира: драми прочитувалися також як оспівування й утвердження критикованих цінностей. Покази "Серйозних грошей", відмічає дослідник, збирали повні зали тих самих людей, які були сатиричною мішенню п'єси, вдоволених, що їхній світ визнано достатньо значущим, аби він став об'єктом критики [8, 98]. Зауважимо також, що амбівалентна інтерпретація постмодерної драматургії – річ досить типова: так, "Олеанну" Д. Мемета, котрий є одним із натхненників для покоління британських драматургів 90-х, частина нью-йоркських глядачів-чоловіків зустріла гучним схваленням насильства протагоніста-чоловіка проти героїні-жінки [13, 32]; "Талісман" Джеза Баттеруорта чи "Кілера Джо" Трейсі Летса можна інтерпретувати як критику мачистської чоловічої культури – але також як її ствердження.

Жорстокі й відразливі сцени у п'єсах Рейвенхілла (котрі можна було б назвати, услід за Шоу та вигаданою ним самоназвою, "неприємними"), справді можуть видатися самодостатнім епатажем, шоківим прийомом, автор якого залишається відстороненим спостерігачем, – якщо розглядати їх поза контекстом творів: фактично всі вони містять опис сучасного суспільства, взятого у ширшому чи вузькому зрізі, відображеного у житті/поведінці окремого індивіда чи групи людей. Скажімо, емоційна й фізична жорстокість героїв "Shopping & Fucking" (1996) зображена на тлі комодифікованості сучасного життя, в якому секс, тіло, стосунки є об'єктом купівлі-продажу; де на зміну великим історіям, які керували

долею людини, прийшли маленькі особисті історії, котрі кожен вигадує і розповідає сам (і розповідає до комізму непереконливо, лишаючись на рівні сенсаційних пліток про секс із принцесою Діаною), а культуру знецінено, і історія Короля-Лева виявляється більш значущою, ніж п'єса Чехова (хоча, слід відзначити, це не в останню чергу зумовлено владною позицією любителя диснейвської версії "Гамлета"). Насичена прикметами сучасності, від камер спостереження, готових обідів із напівфабрикатів і захоплення шопінгом до легких наркотиків, небажання емоційно залежати від інших і сексу по телефону, п'єса не зіставляє індивідуальні життя героїв із долею країни: оповідь лишається на рівні особистого, не переходячи в обговорення політичних питань і узагальнення про життя суспільства в цілому; проте власне ця відірваність життєвого досвіду людини від її історичного, суспільного, культурного контексту проблематизується і розглядається як ознака постмодерного стану й кризи сучасності. Твір, імена схематичних героїв якого (Марк, Роббі, Гері) є інтертекстуальним натяком на популярний у 90-х гурт "Take That", постає своєрідною моралістичною алегорією постмодерного буття: у світі розпоршених індивідуальних доль, позбавленому ідеології/системи цінностей (якщо не вважати за таку девіз "Спочатку. Отримай. Гроші" [10, 87], запропонований наркаторговцем-телепродюсером), єдиним порятунком є об'єднання у групу, сім'ю, спільноту – висновок, котрий різьчить контрастує із незабутньою заявою Тетчер про те, що суспільства не існує. Попри відсутність центрального персонажа, котрий послідовно озвучував би точку зору автора, і брак рефлексії героїв щодо свого становища п'єса далека від нейтрального чи іронічного тону у зображенні дійсності. Постмодерністська відмова від універсальних наративів і зневіра в існуванні спільної для всіх і несимулякративної реальності на філософському рівні корелює у дійсності з крайнім індивідуалізмом та уникненням відповідальності перед іншими як з боку індивіда, так і зі сторони соціальних інституцій, переконує "Shopping & Fucking", демонструючи перетворення стосунків на позбавлені емоцій фінансові трансакції, безрезультатне прагнення героїв віднайти батьківську фігуру захисника (втілену то у постаті вітчима-гвалтівника, то бездіяльного працівника муніципальних служб), втечу у фантазм, об'єктивацію Іншого.

Подібне використання (критично прочитаної) постмодерністської теорії присутнє у п'єсі "Фауст помер" (1997), назва й сюжет якої у постмодерний спосіб відсилають до архетипної історії про теорію і життя, а також до тези про смерть суб'єкта. Розповідь про американські канікули європейського філософа Алена, котрий постулює у своїх роботах кінець історії та прогресу, смерть суб'єкта, заміну реальності її симулякром, ледь карикатурно змальовує зіткнення постмодерністського світогляду з життям – із втратами й травмами як для носія цього світогляду, так і для оточуючих. П'єса не вдається до категоричного спростування згаданих теорій – зокрема, провідною темою твору є симулякризація реальності (хор у драмі говорить про те, що телебачення важливіше за харчування – "...який сенс мати в домі їжу, якщо немає чого дивитися, коли її їси?" [10, 107] – і нездатність відчувати емоції [10, 137]; один із героїв зізнається, що світ йому набагато легше сприймати через видошукач власної відеокамери, якою він майже постійно фільмує оточуючих

[10, 113]), – однак ставить запитання про те, чи варто погоджуватися з таким станом речей: пасивне прийняття хаосу сучасності у драмі тлумачиться як світоглядна безвихідь. Поновне утвердження запереченої реальності відбувається у “Фаусті...”, як і у “Відвертих полароїдних знімках”, болісно у прямому значенні слова, через тілесні страждання, які неможливо спростувати: так, після частково спровокованої ним смерті підлітка супутник Алена, Піт, зазначає, що філософія смерті суб’єкта і реальності пропонує відчай, який “може бути правдою, але це нікуди нас не веде” [10, 140]. Історія, демонструє нам драма, не закінчується, як не закінчується життя Алена, котрий бажає смерті, – хоча історичний прогрес є сумнівним.

Тема хаосу і байдужості відлунює у “Відвертих полароїдних знімках” (1999), побудованих на контрасті рецепції сьогодення колишнім радикальним активістом, який щойно вийшов із в’язниці й дивиться на все очима переконаного соціаліста, і низкою персонажів, для яких нинішня ситуація (дерегуляція економіки, злиття політики й бізнесу, жадоба наживи, фрагментація суспільства, самозаспокоєння “позитивним мисленням”) є, через звичку, природною. Проте туга за минулим, у якому були чіткі орієнтири, глибокі переконання й ідеологічна боротьба, мучить не лише дезорієнтованого прекрасним новим світом екс-в’язня Ніка, але і його колишню соратницю Хелен чи навіть ворога Джонатана, аморального капіталіста, знудженого легкістю, з якою він досягнув грошей і влади. Гнів, котрий Нік виказує при зустрічі з суспільними змінами, дратує більшість героїв своєю анахронічністю, але також вигідно контрастує з їхнім самообманом та небажанням бачити навколо проблеми.

Мабуть, найбільш постмодерною п’єсою Рейвенхілла 90-х років міг би вважатися “Саквояж” (1998), де обіграється п’єса Уайльда “Як важливо бути серйозним”: сцени з “передісторії” класичної комедії сусідять з епізодами із життя двох сучасних нетрадиційних сімейних пар, а об’єднує обидві частини твору тема народження дитини. Але, попри віртуозне поєднання двох часових пластів, комічні зіткнення минулого з теперішнім та майстерну стилізацію під Уайльда, за настроєм п’єси ближча до сатири, аніж до іронічного пастишу. Наскрізний прийом увиразнює як відмінності у норові Великобританії XIX і кінця XX ст., так і їхню схожість: критерії соціального виключення, як і суспільне розшарування, хоч і трансформувалися, але існують, як і раніш. Рейвенхілл зосереджується на класовій відмінності та стосунках між працедавцями/господарями і працівниками/слугами, показуючи, що, по суті, класова експлуатація та зневага до тих, хто знаходиться на нижчих щаблях суспільства, нікуди не зникли (підкреслює думку про стабільність такого порядку і те, що персонажів XIX і XX ст. грають ті самі актори). І хоча багаті зовсім не конче є злими, а бідні добрими, саме вихідці з суспільних маргінесів виявляються більш здатними на розуміння і любов, як показують взаємини персонажів обох історій з дітьми: якщо вікторіанські батьки не відчують емоційного зв’язку із немовлям, наші сучасники підміняють його власницьким ставленням.

П’єси Марка Рейвенхілла – зокрема, розглянуті тут твори, написані у 1990-х, але також і наступні після них – можуть належати постідеологічній епосі або, принаймні, епосі недовіри до ідеологій, але, прочитуючи постмодерну теорію

через призму соціальної заангажованості, вони наголошують на виразно політичних моментах критики індивідуалізму, споживацтва, комодифікації культури. І якщо подивитися на “політичну драматургію” не як на таку, що належить до певного політичного табору (хоча симпатія Рейвенхілла до британської моделі державного соціалізму є очевидною у його критиці роздробленого пост-тетчерівського суспільства), а, як пропонує Девід Грег, вважати політичними п’єси, котрі містять натяк на можливість зміни [14], драматургію Рейвенхілла варто визнати політичною. Безумовно, її важко назвати оптимістичною, однак у підсумку кожного розглянутого тут твору можна говорити про трансформацію його динамічних героїв – тих, хто здатен до змін: центральні персонажі “Shopping & Fucking” усвідомлюють необхідність самостійності (з одного боку) і рівноправних колективних стосунків; Піт у “Фаусті...” знайомиться із постмодерною філософією і відкидає її заради більш життєствердного світогляду; найбільш упосліджений герой “Саквояжу” отримує другий шанс, а ще двоє парій повільно вчаться брати на себе відповідальність за власні вчинки; наприкінці дії “Відвертих полароїдних знімків” у героїв залишається трохи менше ілюзій і трохи більше обурення й бажання перемін.

Герої Рейвенхілла мешкають у світі без етики – і в сенсі системи етичних приписів, котра лишилася у минулому, і в сенсі етичного імпульсу турботи про іншого, який, за З. Бауманом, становить постмодерну етику: у більшості випадків їм ще належить віднайти його у собі. Але жорстокість, котру вони демонструють, не обов’язково є лише деструктивною силою, – вона може бути і продуктивним імпульсом, спрямованим “назовні”, у реальний світ реципієнтів драм. Протиставляючи “стильність” і “відстороненість” (coolness) британської культури 90-х моментам жорстокості (у драмі, музиці, образотворчому мистецтві), Кен Ербен вказує на можливість трансформації, котру вони містять. Жорстокість викликає шок; шок стає поштовхом до осмислення; усвідомлення є першим кроком до зміни – тому “театр-вам-в-обличчя” не можна назвати реакційним (хоча він і не є трансгресивним чи радикальним через свій нігілізм): він викликає дискусію і чинить вплив на суспільне життя [17]. Ця етична й дополітична стратегія відрізняє драму 90-х від театру попередніх десятиліть з його масштабними п’єсами про стан країни, котрі проводили паралель між долею індивіда і нації. Проте політична драматургія, як демонструє Д. Ребеллато, зовсім не обов’язково має набувати саме такої форми: існування у глобалізованому світі, де не так національні структури, як наднаціональні утворення управляють життям людини, краще здатна відобразити фрагментована, дисгармонійна і умовна (і тому космополітична) драма на зразок творів Черчілл чи Кейн, котра відтворює на рівні естетичної форми “зміщену” позицію індивіда, викликану розходженням понять держави (владних інституцій) і нації (країни) [11]. Не будучи радикальним естетичним експериментом і переважно залишаючись в рамках “відображальної” (reflectionist) драми<sup>1</sup>, творчість Рейвенхілла, на нашу думку, теж може

<sup>1</sup> За визначенням М. Петтерсона, у британській політичній драмі можна виділити дві тенденції: до реалістичного відображення дійсності (“відображальна” течія), котре бачиться як завдання мистецтва; і до намагання “інтерпретувати дійсність і кидати виклик тому, як ми її сприймаємо” (“інтервенційна” течія). Вказані напрямки приблизно відповідають реалістичній драматургії та драмам, які продовжують традиції брехтівського театру [7, 15].



претендувати на її визначення політично заангажованою: її критичний коментар до сучасного стану і постмодерних теорій, котрі намагаються його осмислити, продовжує традицію залучення театру до суспільної сфери.

Доробок Рейвенхілла, як і Кейн, Черчілл чи Крімпа, заслуговує на увагу як зв'язна ланка між політичними драмами 70–80-х та новою політизацією драматургії у 2000-х: між соціалістичним театром і театром, заклопотаним проблемами міграції, мультикультурності, національної ідентичності, війни з терором, глобальних політичних процесів. Відтворюючи розгубленість в умовах глобалізаційних процесів і фрагментованого національного суспільства, драматургія 90-х наближається до моделі “педагогічної політичної культури” – мистецтва, котре намагається здобути і передати знання про наше місце у глобалізованому світі [5, 54]. У дискусіях про драму останнього десятиліття ХХ ст. часто виринає топос розриву з попереднім каноном, проте не менш важливо наголосити на присутній у ній тяглоті традицій британського театру; зі свого боку, драма 90-х суттєво вплинула на подальший його розвиток, відкривши простір для змістовних та формальних експериментів. З'ясування зв'язків цього специфічного десятиліття драматичного “нового письма” із британським театром ХХ і ХХІ ст., а також його порівняння зі станом драматургії інших країн є необхідною передумовою для комплексного дослідження стану сучасного драматичного мистецтва.

#### **Література**

1. Eagleton T. *The Illusions of Postmodernism* / T. Eagleton. – Oxford : Blackwell, 1996. – 160 p.
2. Edgar D. *Stalking Out* [Electronic resource] / D. Edgar. – Mode of access : <http://www.lrb.co.uk/v28/n14/david-edgar/stalking-out>.
3. Fuchs E. *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism* / E. Fuchs. – Bloomington : Indiana University Press, 1996. – 234 c.
4. Gottlieb V. 1979 and after / V. Gottlieb // *The Cambridge History of British Theatre*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – Vol. 3 : since 1895. – P. 412–426.
5. Jameson F. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* / F. Jameson. – Durham, NC : Duke University Press, 1991. – 461 p.
6. Kershaw B. *British theatre, 1940–2002 : an introduction* / B. Kershaw // *The Cambridge History of British Theatre*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – Vol. 3 : since 1895. – P. 291–326.
7. Patterson M. *Strategies of Political Theatre : Post-War British Playwrights* / M. Patterson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 250 p.
8. Peacock K. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties* / K. Peacock. – Westport : Greenwood Press, 1999. – 248 p.
9. Ravenhill M. *A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties* / M. Ravenhill // *New Theatre Quarterly*. – 2004. – November. – Vol. 20. – Issue 4. – P. 305–314.
10. Ravenhill M. *Plays One* / M. Ravenhill. – London : Methuen Drama, 2001. – 336 p.
11. Rebellato D. *From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting* / D. Rebellato // *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama* / [ed. by N. Holdsworth, M. Luckhurst]. – Oxford : Blackwell, 2008. – P. 245–263.
12. Rebellato D. *Playwriting and globalisation: towards a site-unspecific theatre* / D. Rebellato // *Contemporary Theatre Review*, 2006. – Vol. 16–1. – P. 97–113.
13. Sierz A. *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today* / A. Sierz. – New York : Faber and Faber, 2001. – 287 p.

14. Sierz A. New writing in British theatre today (1998) [Electronic resource] / A. Sierz. – Mode of access : <http://www.inyerface-theatre.com/archive4.html>.
15. Sierz A. Profile of Mark Ravenhill by Aleks Sierz [Electronic resource] / A. Sierz. – Mode of access : <http://www.inyerface-theatre.com/archive8.html>.
16. Tomlin L. English theatre in the 1990s and beyond / L. Tomlin // *The Cambridge History of British Theatre*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – Vol. 3 : since 1895. – P. 498–513.
17. Urban K. Towards a Theory of Cruel Britannia : Coolness, Cruelty, and the 'Nineties / K. Urban // *New Theatre Quarterly*. – 2004. – № 80. – P. 72–354.
18. Wade L. Postmodern Ethics in Some Explicit Polaroids / L. Wade // *Drama and the Postmodern : Assessing the Limits of Metatheatre* / [ed. by Daniel K. Jernigan]. – New York : Cambria Press, 2008. – P. 283–306.
19. Wallace C. Responsibility and Postmodernity : Mark Ravenhill and 1990s British Drama [Electronic resource] / C. Wallace. – Mode of access : <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20%28269-275%29%20Wallace.pdf>.

#### **Анотація**

У статті розглядається взаємодія філософії та драматургії на прикладі творчості британського драматурга Марка Рейвенхілла. П'єси автора оцінюються в контексті їхньої приналежності до культурного простору постмодернізму та, водночас, висловленої у них полеміки з філософськими ідеями та загальним настроєм сучасної доби. Аналізується зв'язок творчості Рейвенхілла з традицією британської політичної драматургії другої половини ХХ ст., який зумовлює негативне ставлення до постмодерну та критику ключових положень філософії постмодернізму із позиції політичної заангажованості.

**Ключові слова:** постмодернізм, театр-вам-в-обличчя, п'єса про стан країни, політична драматургія.

#### **Аннотация**

В статье рассматривается взаимодействие философии и драматургии на примере творчества британского драматурга Марка Рейвенхилла. Пьесы автора оцениваются в контексте их включенности в культурное пространство постмодернизма и, в то же время, заключенной в них полемике с философскими идеями и общим настроением современной эпохи. Анализируется связь творчества Рейвенхилла с традицией британской политической драматургии второй половины ХХ в., обуславливающая негативное отношение к постмодерну и критику ключевых постулатов философии постмодернизма с позиции политической заангажированности.

**Ключевые слова:** постмодернизм, театр-вам-в-лицо, пьеса о состоянии страны, политическая драматургия.

#### **Summary**

The article examines the relationship between philosophy and drama, focusing for that purpose on the works of British playwright Mark Ravenhill. The fact that the author's plays, while being part of postmodern culture, argue against the philosophical ideas and the general mood of the contemporary epoch, provides the perspective of this examination. The connection of Ravenhill's dramas with the tradition of British political drama in the second half of the 20<sup>th</sup> century is pointed out as the cause of negative attitude to postmodern condition and criticism of its postmodern philosophy from a politically engaged angle.

**Keywords:** postmodernism, in-er-face theatre, state-of-the-nation play, political drama.