

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В.И. ВЕРНАДСКОГО»

На правах рукописи

Рейнова Анастасия Владимировна

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ДЭВИДА ХЕЙРА

5.9.2. – Литературы народов мира
(филологические науки)

диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент М.В. Норец

Симферополь – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ Д. ХЕЙРА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ.....	16
1.1. Политическая тематика драматических произведений Великобритании 1970–2020-х годов в культурном и историко-литературном контексте.....	17
1.2. Основные этапы творчества Д. Хейра.....	34
1.3. Политическая драма как жанровая модификация: теория вопроса.....	46
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	63
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ Д. ХЕЙРА КАК ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ.....	66
2.1. Мировая политика Великобритании в политической драме Д. Хейра.....	67
2.1.1. Становление жанровой модификации политической драмы в пьесе “Saigon: Year of the Cat”.....	69
2.1.2. Развитие системы смыслов политической драмы в пьесе “Stuff Happens”.....	84
2.2. Внутренняя политика Великобритании в политической драме Д. Хейра.....	105
2.2.1. Ведущая тема борьбы лейбористов за власть в пьесе “The Absence of War”.....	110
2.2.2. Многоаспектность критики лейбористской партии в пьесе “Gethsemane”.....	132
2.2.3. Кризис политики лейбористов в пьесе “I’m Not Running”.....	150
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	163
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	168

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	176
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	211
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	213
ПРИЛОЖЕНИЕ 3.....	214

ВВЕДЕНИЕ

В современной литературоведческой рецепции жанровая модификация «политическая драма» является молодым явлением и не имеет целостного теоретико-литературного обоснования. Политическая тематика по-разному отображалась в драматургии на протяжении всей ее истории. Процесс становления политической драмы в литературе Великобритании бурно развивается в 70-е гг. XX в. Предпосылкой к формированию данной жанровой модификации можно считать изменения в обществе, а именно – ожесточенную политическую борьбу как внутри стран, так и на мировой арене, а также появление новых явлений, таких как экстремизм, терроризм, разжигание политическими гегемонами локальных конфликтов по всему миру и т.п. На сегодняшний день политический театр находится на новом этапе и напрямую обращается к реальным событиям и личностям. Политическая драма – весьма распространенное явление в мире театра, поскольку она представляет альтернативный официальному взгляд на положение вещей в обществе и мире в целом, развенчивая мифы и проливая свет на манипуляции над социальным сознанием.

Актуальность. В настоящее время театр не уходит из культурной жизни общества, напротив, происходит его бурное развитие, несмотря на популярность в эпоху цифровых технологий альтернативных жанров, например, кино и развлекательных интернет-роликов. Театр не просто «выживает», а и эволюционирует. Сила театра – в живом исполнении, эмоциональной глубине и взаимодействии с аудиторией. Он предлагает зрителям принципиально иной опыт, который требует осознанного присутствия, а также эмоционального и интеллектуального отклика. Театр способен подталкивать зрителей к дискуссии об острых личных, социальных, политических и философских проблемах. Раскрытие проблемных аспектов человеческой жизни и противоречивости мира происходит в драме –

уникальном явлении, особом культурном пространстве, имеющем прочную связь с другими видами искусства. О популярности драмы как объекта изучения и непрерывном исследовании многообразия ее жанровых форм свидетельствует обилие диссертаций, защищенных в последнее время (Андреева, 2005, Болгова, 2018, Бондаренко, 2009, Васенева, 2011, Григорьева, 2019, Каримова, 2004, Кириченко, 2017, Меркулова, 2006б, Никольский, 2017, Поникаровская, 2017, Томская, 2024, Трутнева, 2015, Magnusson, 2015, Meghann, 2008, Nagase, 2012 и т.д.).

Для полного понимания жанрового своеобразия, современных тенденций и векторов развития драматических произведений важно изучение творчества конкретных авторов. Необходимо производить поиск глубинных оснований пьес, в том числе тех черт, которые выявляют их жанровую принадлежность, поскольку именно она определяет модус и посыл самого произведения. В фокусе внимания данного исследования находится политическая драма Дэвида Хейра с 1970-х гг. по настоящее время.

Д. Хейр – британский драматург, сценарист и режиссер, чье творческое наследие охватывает десятки пьес, кино- и телеадаптаций, а также публицистику. Автора можно назвать одним из самых успешных политических драматургов Великобритании за последние сорок лет, который в значительной мере поспособствовал формированию современной политической драмы. Д. Хейр удостоен множеством премий: Премия Лоуренса Оливье (1990 г., 1996 г.), Джона Ллевеллина Риса (1975 г.), «Тони» (1985 г., 1996 г., 1997 г.), BAFTA (1979 г.), премия Нью-Йоркского кружка драматических критиков (1983 г.) и Лондонского кружка театральных критиков (1990 г.). Автор был номинирован на различные премии за свои работы в кино, в том числе на две премии «Оскар» за фильмы «Часы» (2002 г.) и «Чтец» (2008 г.); премии «Золотой глобус» и BAFTA; в 1985 г. получил Золотого медведя на Берлинском кинофестивале за фильм «Уэзерби». Драматург был избран Членом Королевского литературного общества в 1985 г., удостоен рыцарского звания в 1998 г. «За заслуги перед театром». В

2010 г. ему присвоили Почетную степень Доктора литературы (Университет Восточной Англии).

Работы Д. Хейра часто посвящены социальным, политическим и моральным вопросам и сочетают безжалостную критику и глубокий психологизм. В своем творчестве автор затрагивает острые политические вопросы, вводит в список действующих лиц реальных политиков и оперирует их противоречивыми высказываниями. Важно отметить, что творчество Д. Хейра значимо не только в силу отражения реального положения дел в Великобритании, внимание драматурга также обращено к мировой политической арене. Отметим, что при обилии критических рецензий (Benedict, 2022, Billington, 1979, Billington, 2001, Billington, 2008, Billington, 2009, Billington, 2018, Billington, 2019, Bond, 2021, Clapp, 2022, Green, 2022, Khomami, 2025, Lawson, 2022 и др.), академическое литературоведение обошло вниманием творчество Д. Хейра (исключением являются обзорные работы Gultekin 2021, Mayer, 2020, The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007), что обуславливает актуальность и новизну данного исследования в контексте изучения теоретических основ современной политической драмы Великобритании.

Таким образом, актуальность диссертационного исследования обусловлена:

1) общественным интересом к политическим проблемам, затронутым в драматургии Д. Хейра, и необходимостью привлечения научного внимания к работам автора;

2) отсутствием комплексного теоретического осмысления механизмов формирования жанровой модификации политической драмы в литературе Великобритании и комплексного исследования специфики ее реализации в драматических произведениях как в западном, так и в отечественном литературоведении;

3) дуалистичностью жанра как литературоведческой категории (т.е. наличием как статичных признаков, так и динамичных системных элементов

в жанровой природе, что обуславливает актуальность жанрологии в рамках историко-теоретического осмысления литературного процесса).

Цель данного исследования – выявление идейно-художественного своеобразия политической драмы Д. Хейра как жанровой модификации. Для реализации данной цели необходимо решить ряд конкретных исследовательских задач:

1) рассмотреть пьесы политической тематики британских драматургов 1970–2020-х гг. в культурном и историко-литературном контексте, определив в драматургии указанного периода специфику экспликации авторской реакции на политические события;

2) определить основные этапы творчества Д. Хейра, представив периодизацию, построенную на основе тематики и проблематики произведений, а также вектора развития творческого метода драматурга, а также обобщить критическую и теоретическую рецепцию драматургии Д. Хейра;

3) дать теоретическое обоснование политической драме Великобритании как жанровой модификации, выявить ее жанровую доминанту и построить алгоритм анализа, применимый для идентификации принадлежности драматических произведений к данному внутривидовому образованию;

4) рассмотреть особенности отображения проблем мировой политики Великобритании и выявить художественные механизмы развития системы смыслов в драматургии Д. Хейра;

5) рассмотреть пьесы внутриполитической тематики, определив аспекты авторской критики действий лейбористов в контексте борьбы за власть и кризиса лейбористской партии.

Объектом исследования выступает политическая драматургия Д. Хейра 1970–2000-х гг.

Предметом исследования является художественное своеобразие жанровой модификации «политическая драма» в творчестве британского драматурга Д. Хейра.

Материалом исследования послужили драматические тексты Д. Хейра, созданные для театральных постановок, общим количеством 25 (средний объем произведений: 100–150 стр.). Из них 3 пьесы переведены на русский язык, а 22 не имеют официального перевода и исследовались в оригинале: “How Brophy Made Good”, 1969 г. («Как Брофи повезло»), “Slag”, 1970 г. («Шлак»), “Knuckle”, 1974 г. («Костяшки»), “Licking Hitler”, 1978 г. («Победить Гитлера»), “Plenty”, 1978 г. («Изобилие»), “A Map of the World”, 1982 г. («Карта мира»), “Saigon: Year of the Cat”, 1983 г. («Сайгон: Год Кота» (Перевод автора – А. Р.)), “The Madman Theory of Deterrence”, 1983 г. («Безумная теория сдерживания» (Перевод автора – А. Р.)), “Pravda”, 1985 г. (в соавторстве с Г. Брентоном) («Правда» (Перевод автора – А. Р.)), “The Secret Rapture”, 1988 г. («Тайное восхищение»), “Racing Demon”, 1990 г. («Гоночный демон»), “Murmuring Judges”, 1991 г. («Бормочущие судьи»), “The Absence of War”, 1993 г. («Отсутствие войны»), “Skylight”, 1996 г. («Свет с неба»), “My Zinc Bed”, 2000 г. («Моя цинковая кровать»), “The Breath of Life”, 2002 г. («Дыхание жизни»), “The Permanent Way”, 2003 г. («Постоянный путь»), “Stuff Happens”, 2004 г. («Всякое бывает»), “The Vertical Hour”, 2006 г. («Вертикальное время» (Перевод автора – А. Р.)), “Gethsemane” 2008 г. («Гефсимания»), “The Power of Yes”, 2009 г. («Сила слова “Да”»), “Behind the Beautiful Forevers”, 2014 г. («За прекрасными вечностями»), “I’m Not Running”, 2018 г. («Я не баллотируюсь» (Перевод автора – А. Р.)), “Beat the Devil”, 2020 г. («Побороть дьявола»), “Straight Line Crazy”, 2022 г. («Отчаянный безумец» (Перевод автора – А. Р.)).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Политической драма – жанровая модификация драмы, видоизменение в рамках жанровой формы и содержания жанра, процесс бурного развития которой в литературе Великобритании, как показывает

проведенный анализ, приходится на 1970–2020-е гг. Жанровая модификация рассматривается нами как результат трансформации традиционного жанра и активизации процесса формирования вариативных элементов системы.

2. Анализ жанровой модификации «политическая драма» предполагает последовательное рассмотрение проблематики, конфликта, образов центральных и второстепенных персонажей, способа отражения действительности и композиционного построения, коммуникации, связи с другими родами литературы и видами искусства, назначения пьесы в аспекте ведущей политической тематики.

3. В произведениях Д. Хейра, относящихся к жанровой модификации политической драмы, проявляется непосредственная взаимосвязь центрального конфликта и проблематики с политическими реалиями, культурным и историко-литературным контекстом, акцент делается на внутренней и внешней политике Великобритании.

4. Драматург вводит в свои пьесы индивидуализированные и собирательные образы, которые соотносятся с реальными личностями или группой лиц, при этом главный герой может быть не представлен как явный protagonист; антагонист также не всегда получает четкую обрисовку, что отражает моральный упадок в политической системе и обществе в целом.

5. В политической драме Д. Хейра проявляется прямая соотнесенность с референтом по объектному признаку; преимущественно используется закрытый хронотоп, что отражает изолированность мира политики от общественности; ретроспекция является доминирующим приемом композиционного построения и способом психологизации действующих лиц; драматург прибегает ко множественной фокализации для освещения различных мнений о современных политических процессах.

6. Закрытый способ построения коммуникации позволяет раскрыть центральный конфликт произведений: схемы коммуникации демонстрируют векторы общения личностей, вовлеченных в политику, но не

коммуницирующих с гражданами страны, что подчеркивает их оторванность от реального мира.

7. В пьесах Д. Хейра наблюдается межродовой и межжанровый синтез, они предназначены и для чтения, и для театральной постановки (или киноадаптации), целевой аудиторией является интеллектуальная британская публика.

Методы и принципы исследования.

Для достижения поставленной цели и задач в работе использован комплексный подход к формированию методологической схемы исследования, позволивший выделить жанровые особенности политической драмы в литературе Великобритании, а также осмыслить творчество Д. Хейра и представить его в литературном контексте современности. В работе используется системный подход к изучению процессов, происходящих в жанровой структуре драмы в литературе Великобритании 1970–2000-х гг. Использование историко-гносеологического метода (Бахтин, 1998, Лейдерман, 2010, Тамарченко, 2011) позволило учесть культурно-исторический и политический контекст произведений, проанализировать трансформации драматических форм в процессе становления и развития жанровой модификации политической драмы. С помощью структурно-семиотического метода (Бодрийяр, 1995, Лотман, 1970) в работе осуществлен анализ характерных черт жанра драмы и художественной специфики политической драмы в литературе Великобритании в контексте развития общественно-политической мысли. Структурный метод способствовал научной систематизации произведений, выявлению их жанрового единства. В работе использованы возможности мотивного, генетического и мифопоэтического видов анализа для выявления специфики экспликации тематики произведений, относящихся к политической драме. Обращение к театральной семиотике позволило определить роль театральных знаков в понимании авторского замысла Д. Хейра. Элементы теории коммуникации

дали возможность определить особенности коммуникативной организации анализируемых драматических произведений.

Теоретико-методологической базой исследования являются работы литературоведов, критиков, драматургов, посвященные вопросам теории жанра, истории литературы Великобритании, теории драмы (Аверинцев, 1996, Бабенко, 1981, Бондаренко, 2009, Григорьева, 2017, Григорьева, 2019, Доценко, 2006, Доценко, 2013, Доценко, 2018, Ерофеева, Киричук, Хомяков, 2025, Каримова, 2004, Касаткина, 2004, Кириченко, 2017, Меркулова, 2006а, Меркулова, 2006б, Меркулова, 2011, Меркулова, 2013, Меркулова, 2022, Норец, 2014, Николаева, Федоренко, 2024, Соловьева, 1982, Федоренко, 2018, Федоренко, 2021, Benedict, 2022, Bond, 2021, Clapp, 2022, Gultekin, 2021, Green, 2022, Khomami, 2025, Lawson, 2022, Mayer, 2020).

Среди исследователей, обращавшихся к анализу политического театра, следует в первую очередь назвать Н. И. Горелову, Е. В. Полховскую, Г. Е. Шавкопляс, A. J. Goldberg, R. Hillman, A. Kisery, M. Morgan. Весомый вклад в теоретико- и историко-литературное осмысление политической драмы сделали литературные критики: M. Billington, A. Props, S. Thomas и др. (политическая драма Великобритании). К особой рецептивной группе можно отнести и самих драматургов; в предисловиях к своим произведениям, комментариях и мемуарах авторы очерчивают векторы читательского восприятия пьес (мемуары Д. Хейра “The Blue Touch Paper”, 2015 г. («Подливая масла в огонь» (Перевод автора – А.Р.), авторское предисловие к пьесам: Hare, 2013а, Hare, 2013б, Hare, 2013с).

Научная новизна исследования заключается в том, что пьесы Д. Хейра впервые изучены в качестве жанровой модификации политической драмы Великобритании, которая не имеет комплексного теоретико-литературного обоснования: ранее не рассматривалась специфика реализации данной модификации в произведениях отдельных авторов.

В работе выводится жанровая матрица драмы, которая имеет «архитектонически устойчивое» ядро (некий код, состоящий из «застывших»

признаков) и динамичную оболочку (набор «вторичных», вариативных системных элементов), которые появляются в результате воздействия на «ядро» внешних факторов (политических, социальных, этических, исторических, эстетических). Жанровая доминанта в этом контексте видится нам динамичной оболочкой, в которой функционирует жанровая модификация политической драмы.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в нем выявлены критерии жанровой модификации политической драмы Д. Хейра и особенности процесса ее становления и развития в XX–XXI вв. при помощи совмещения историко-литературных и теоретико-литературных дискурсов.

Практическая ценность работы состоит в том, что ее результаты могут послужить основой для написания учебно-методических пособий, а также быть внедрены в практику вузовского преподавания и разработки курсов теории и истории литературы Великобритании.

Диссертация включает введение, две главы, заключение и список использованной литературы (253 источника). В конце каждой главы содержатся систематизированные выводы, отражающие логику содержания главы и основные результаты исследования.

Во Введении обоснована актуальность, сформулированы цель и задачи работы, указаны объект и предмет исследования, раскрыта научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность, обозначены методы и принципы исследования, а также приведена теоретико-методологическая база.

В первой главе «Политическая драматургия Д. Хейра: историко-теоретическое обоснование» исследуется процесс развития жанровой модификации политической драмы в драматургии Великобритании 1970–2020-х гг. в аспекте политических реалий, культурных и историко-литературных тенденций указанного периода. Нами выделяются основные этапы творческого пути Д. Хейра в контексте эволюции его политической драматургии. Представлена критическая рецепция творчества автора в работах его соотечественников. Механизм функционирования модели жанровой

структуры драмы раскрывается через описание ее составляющих частей: существуют статичные признаки жанра драмы – «ядро» (жанровый канон). Под воздействием внешних факторов (политических, социальных, этических, исторических, эстетических и т.д.) дается посыл жанровой доминанте (динамичной единице, «оболочке», генетически предрасположенной к изменениям, внутри которой происходят структурные изменения) к формированию жанровой модификации политической драмы (неканонической, сочетающей в себе признаки элитарности, заложенные в ядре, и массовой литературы, написанной на «злобу дня»).

Во второй главе «Художественное своеобразие политической драмы Д. Хейра как жанровой модификации» представлен комплексный анализ пьес политического характера современного британского драматурга, раскрываются характерные особенности драматургии Д. Хейра как яркого представителя политического театра Великобритании. Особое внимание уделено проблематике пьес, их соотнесенности с реальным миром, особенностям презентации действующих лиц, построению композиции и хронотопа. Рассматриваются векторы коммуникации в пьесах драматурга. Раскрываются особенности, характерные для пьес Д. Хейра, такие как включение эпических и лирических элементов. Определяется назначение работ Д. Хейра и их целевая аудитория.

Материалы диссертационного исследования представлены в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях, среди которых: VI Всероссийская научно-практическая конференция «Методологические и лингводидактические аспекты изучения языка и речи» (Самара, 24 октября 2024 г.); Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация: IX Международная междисциплинарная научная конференция (Симферополь, 28–29 ноября 2024 г.); XI Всекрымская научно-практическая конференция учителей английского языка “Innovative Techniques in Teaching English” (Симферополь, 12 декабря 2024 г.); Всероссийская конференция «Перспективы развития

системы образования» (Белово, 28 марта 2025 г.); V Научно-практическая конференция «Гуманитарные чтения “Севастопольская гавань”», (Севастополь, 25 апреля 2025 г.); IX Международная научно-практическая конференция «Переводческий дискурс: Междисциплинарный подход» (Симферополь, 24–25 апреля 2025 г.); III Международная научная конференция «Текст-дискурс-культура» (Краснодар, 24–25 апреля 2025 г.); II Всероссийская студенческая научно-практическая конференция «Филология нового поколения: стратегии научного поиска» (Елец, 24–25 апреля 2025 г.); VIII международная научная конференция «Практическая философия: состояние и перспективы» (п. Мичуринской, 15–16 мая 2025 г.); XIV Международная научно-практическая конференция «Непрерывное профессиональное образование: теория и практика» (Новосибирск, 27 июня 2025 г.).

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

Научные статьи, опубликованные в ведущих российских периодических изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Рейнова, А. В. Драматическая интерпретация образов современных политиков в пьесе Дэвида Хейра «Всякое бывает» / А. В. Рейнова. – DOI: 10.60797/RULB.2024.59.21. – Текст : электронный // Russian Linguistic Bulletin. – 2024. – №11 (59). – URL: <https://rulb.org/archive/11-59-2024-november/10.60797/RULB.2024.59.21> (дата обращения: 08.11.2024).

2. Рейнова, А. В. Дэвид Хейр-сценарист: узнаваемость идиостиля драматурга в смежных жанрах / А. В. Рейнова. – DOI 10.30853/phil20240573. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 11. – С. 4062–4067.

3. Рейнова, А. В. Пьеса Тома Стоппарда «Прыгуны» как философско-политическая сатира / Е. В. Полховская, А. В. Рейнова. – Текст : непосредственный // Вестник филологических наук. – 2024. – Т. 4, № 11. – С. 131–137.

4. Рейнова, А. В. Экспликация концепта «война» в драматическом тексте (на материале драмы Д. Хейра “The absence of war”) / А. В. Рейнова . – Текст : непосредственный // Вестник филологических наук. – 2025. – Т. 5, № 2. – С. 70–76.

5. Рейнова, А. В. Репрезентация образов членов британской королевской семьи в пьесе Майка Бартлетта «Король Карл III» / М. В. Норец, А. В. Рейнова. – DOI 10.24224/2227-1295-2025-14-3-229-248. – Текст : непосредственный // Научный диалог. – 2025. – Т. 14, № 3. – С. 229–248.

6. Рейнова, А. В. «Новая драма»: межродовой и межжанровый синтез (на примере пьесы Т. Стоппарда «Хэпгуд» / Е. В. Полховская, А. В. Рейнова. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 18, № 7. – С. 2798–2804.

ГЛАВА 1. ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ Д. ХЕЙРА: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ

Предваряя рассмотрение политической драмы как отдельной жанровой модификации, отметим, что понятие «жанр» связано с понятием «литературная система» эпохи. Е. А. Никонова отмечает, что «жанр традиционно рассматривался как элемент социокультурного пространства, а развитие жанровой системы – как результат социокультурного развития» [Никонова, 2020, с. 129]. Весьма сложно определить константную, исторически устойчивую структуру жанровой системы. Для этого нужно понять смысл произведения в его диахроническом контексте, «в связи с той традицией, с которой оно объективно связано или к которой примыкает, согласно авторской установке» [Тамарченко, 2011, с. 8], а также в связи с историко-культурным контекстом эпохи.

Возникновение политической драмы происходило постепенно. Со времен Античности создавались пьесы, в которых помимо социальных и философских вопросов затрагивались политические проблемы. Однако следует отметить, что на протяжении веков драматурги рассматривали политические вопросы в иносказательной форме. Злободневная политическая тематика играла в драматических произведениях второстепенную роль. Лишь современные британские авторы представляют в своих пьесах прямое изображение актуальных политических событий (например, пьеса Д. Хейра “Stuff Happens” («Всякое бывает», 2004 г.) или Г. Брентона “Drawing the Line” («Проведение черты», 2013)) или обращаются к вымышленной (прогнозируемой) политической обстановке, при этом вовлекают в нее знакомых публике политических деятелей (например, пьеса М. Бартлетта «Король Карл III» (“King Charles III”, 2014 г.)).

Предпосылки к становлению жанровой модификации политической драмы в Англии можно проследить в произведениях 20-30-гг. XX в., в основу

которых положен острый политический конфликт. Политический театр, преимущественно сатирической направленности, достиг расцвета лишь в 1970-е годы, сменив социальную драму [Бабенко, 1981, Григорьева, 2017, Кириченко, 2017, Меркулова, 2006b, Меркулова, 2011, Меркулова, 2013]. Усилиям «Сердитых молодых людей» английская литература обязана выведению на первый план «протеста главного героя, как правило, из среднего класса, против представителей высших слоев общества» [Нечипас, 2017, с. 338], что заложило основу для раскрытия более глубоких политических конфликтов в драматургии.

1.1. Политическая тематика драматических произведений

Великобритании 1970–2020-х годов в культурном и историко-литературном контексте

«Термин “политический театр” (включающий в себя богатую палитру жанров – от агиток до драмы) возник в 1929 году для обозначения направления театрального творчества Э. Пискатора, который полагал, что театральные представления могут стать значимым политическим фактором. Политическая задача театрального, по мнению Пискатора, заключалась, прежде всего, в призывае к свержению власти капитала» [Доценко, 2018, с. 133]. Британские театральные критики, обращаясь к анализу драматических произведений соотечественников, чаще употребляют термины “political drama” и “political theater” как взаимозаменяемые понятия, именуя самих авторов – “political playwrights” и “political dramatists” [Billington, 1979, Billington, 2001, Billington, 2008, Billington, 2009, Billington, 2018, Billington, 2019, Mayer, 2020, Propst, 2020; Rich, 1985, Rosenthal, 2015; Thomas, 2021, Wolf, 2008]. В академических исследованиях, посвященных анализу произведений отдельных драматургов, преимущественно употребляются сочетания “political drama” и “political plays” [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, Goldberg, 2023, Hillman, 2015, Kisery, 2026, Morgan, 2013]. Однако исследователями рассматриваются отдельные произведения вышеуказанной тематики, при этом четкая трактовка данным понятиям не дается.

Основными факторами, повлиявшими на популярность небольших очерков и сатирических постановок обличительного характера, являются: запрет на публикацию острополитических пьес в силу обострение политической ситуации в мире, разделения сил на «правых» и «левых», потеря актуальности социальной драмы [Полховская, 2018]. Постепенно малые форматы стали сменяться политической драмой.

Драматурги обращались к различным способам анализа происходящего в обществе. Большую популярность в 60-70-е годы завоевали фарсы Д. Ортона и П. Барнса. Известность приобрел «театр жестокости». Некоторые исследователи относят П. Барнса, Э. Бонда и Т. Стоппарда к драматургам «условного театра», а также подчеркивают их близость к «театру жестокости» [Бабенко, 1981]. Под влиянием ортоновской концепции «эффекта шока» написана пьеса Барнса «Правящий класс» (“The Ruling Class”, 1968 г.), являющаяся сатирическим памфлетом.

В 60–70-е годы по всей Англии распространилось молодежное театральное движение – «фриндж» (дословно – «обочина»). Оно было связано с поисками политически активного искусства, непосредственно участвующего в общественной борьбе. Благодаря возрастанию интереса к политическим проблемам появлялись новые театральные труппы, наиболее известными среди которых были: «Общая воля», «Архетипический театр карикатуры и плаката». В рамках данного движения сформировалось новое поколение актеров, которые затем, в 80-е годы, пришли на подмостки Королевского Шекспировского театра и Королевского национального театра. Однако не все политические пьесы, написанные в XX веке, были допущены к публикации и постановке. До 1968 г. в Великобритании действовал Закон о театрах от 1843 г. Запрету подвергались пьесы острой политической тематики, критикующие монархию, правительство, армию или религию, а также работы, которые считались аморальными и оскорбительными для британского общества. В силу того, что власти затушевывали острые политические противоречия и проблемы, драматурги были лишены возможности открыто

выражать свои идеи вплоть до 1968 г., когда жесткая цензура была упразднена. Примером политической пьесы, вышедшей в свет после изменения законодательства, может служить «Гевара по Макруну» (“Macrune's Guevara”, 1969 г.) Дж. Сперлинга. В произведении устами главного героя, ведущего асоциальный образ жизни, излагается история знаменитого революционера (все же драматург снимает с себя ответственность и за то, как подана история, и за смыслы, которые она несет, вкладывая революционные идеи в уста персонажа). Не желая сталкиваться с давлением со стороны британских властей, авторы выражали свои мысли завуалировано, так, за основу сюжетов пьес политической направленности были взяты конфликты, происходящие вне страны. Даже после снятия запрета авторы продолжали выражать мысли иносказательно. В качестве примера можно привести произведение «Дикари» К. Хэмптона (“Savages”, 1973 г.).

В раннем творчестве Д. Хейра прослеживаются радикальные тенденции. В соавторстве с Г. Брентоном драматург публикует пьесы, критикующие британское общество (например, пьеса «Бесстыдство» (Перевод автора – А.Р.) (“Brassneck”, 1973 г.)). Однако первые самостоятельные произведения драматурга, посвященные политике, отсылают к сюжетам о проблемах вне родной страны, в которые слабо вовлечено правительство Великобритании (например, пьеса «Сайгон: Год Кота» (Перевод автора – А. Р.) (“Saigon: Year of the Cat”, 1983 г.)).

В 70-е годы политический театр Великобритании стал открытым, что проявилось в расширении зрительской аудитории и масштабности тем. Политические события стали материалом для решения философских проблем: господство и подчинение, цивилизация и культура, социальная эволюция и революция, тоталитаризм и демократия. Отметим, что появление пьес политической направленности обусловило не только развитие драматургии Великобритании XX века в определенном направлении, но и повлияло на интерпретацию классических пьес в контексте отображения политических реалий и их соотнесенности с современным миром. Например, в свет вышла

переработка пьесы У. Шекспира «Король Лир» Э. Бонда («Лир» (“Lear”), 1971 г.).

Политический театр 70-х годов был ориентирован на людей разных социальных классов. В своей диссертации «Сатирические тенденции английского политического театра 70-80-х годов» Г. Е. Шовкопляс отмечает, что в 70-е гг. политический театр сформировался в зрелое направление, сменив «агитпроповский взрыв “молодежных революций”» [Шовкопляс, 1995, с. 1]. Политический театр стал масштабнее, в нем проявился подчеркнутый интерес к проблемам философии, и политические события стали материалом для решения «вечных» вопросов [Храпченко, 1970, с. 1]. По мнению таких исследователей, как Г. Е. Шовкопляс, Е. Г. Доценко, к драматургам 70-х-80-х годов, чьи произведения философского характера включают в себя политический контекст, можно отнести Тома Стоппарда. Его пьесы несут в себе огромный философский смысл, привлекают публику извечными вопросами в сочетании с осмыслением политических проблем (например, пьеса «Прыгуны» (“Jumpers”, 1986 г.)). Стоппард задается вопросами: «что есть господство?», «что есть демократия?» и т.д.

«Категоричность выводов, жесткость позиций политических и философских, дидактическая прямолинейность, присущие политическому театру эпохи “молодежных революций”, сменяются затушеванностью авторской точки зрения, вариативностью финала, смягчением дидактики» [Шовкопляс, 1995, с. 1]. «Для политического театра сатира есть способ выражения социального негативизма, способ, превосходящий по силе воздействия прямолинейность политических деклараций» [Там же, с. 2]. Театр, сложившийся к 70-80 гг. XX в. имеет «левую» политическую направленность и «традиционно занимает деструктивную позицию по отношению к господствующей социально-политической системе» [Там же, с. 2]. Наличие сатирических тенденций в нем безусловно и сущностно. Они подразделяются на два основных направления: обобщающе-философская и критически-обличительная сатира («чистая сатира», которую театролог Джон

Булл называет «сатирой сейчас-и-здесь» – “satire now-and-here” [Там же]; ей присущ социальный негативизм, конкретика, злободневность).

«В английском политическом театре 70-80-х гг. значительная часть сатирических произведений объединяют в себе актуальность драматургического памфлета с многозадачностью притчи» [Там же, с. 6]. Категория исторического в некоторых пьесах «подчинена категории логического, не исторически достоверные события, а исторические мифы – предмет их внимания» [Там же, с. 19] (например, пьесы Брентона «Гитлеровские пляски» (“Hitler dances”, 1972 г.) и «Игра в Черчилля» (“The Churchill Play”, 1974 г.)).

С 1970-х гг. в свет выходят постановки пьес Дэвида Эдгара, английского драматурга и писателя, известного в области политической драматургии, например: «Первомай» (“Maydays”, 1973 г.), «Судьба» (“Destiny”, 1976 г.) и серия пьес о Европе после окончания холодной войны. Драматург также написал трилогию пьес – «Форма стола» (“The Shape of the Table”, 1990 г.), «Пятидесятница» (“Pentecost”, 1994 г.) и «Дилемма заключенного» (“The Prisoner's Dilemma”, 2001 г.), действие которых происходит в Восточной Европе после распада Советского Союза [Половцев, 2017].

Сам автор пьес отмечает, что современный политический театр в Великобритании зародился в конце 1970-х годов, когда фокус внимания драматургов сместился с масштабных исторических пьес к «эпизодическим пьесам», посвященным конкретной проблеме. В качестве примеров драматург приводит пьесу «Правда» (“Pravda”, 1985 г.) Дэвида Хейра (в соавторстве с Г. Брентоном), «Серьезные деньги» (“Serious Money”, 1987 г.) Кэрил Черчилл и «Иерусалим» (“Jerusalem”, 2009 г.) Джеза Баттеруорта (пьеса была номинирована на премию «Тони») [Playwright David Edgar: ‘It's a very rich time for political theatre’, 2024]. Драматург считает, что самым значимым произведением политического театра XX века была пьеса Джоан Литтлвуд «О, какая прекрасная война!» (“Oh, What a Lovely War!”, 1963 г.), посвященная Первой мировой войне.

Перечисляя имена авторов политических пьес, следует упомянуть статью Майкла Биллингтона (M. Billington), вышедшую в 1979 г. в газете “The New York Times” [Billington, 1979]. В ней перечислены следующие политические драматурги, приверженцы левых взглядов: Тревор Гриффитс, Дэвид Эдгар, Дэвид Хейр, Говард Баркер, Говард Брентон и Стивен Поляков. Отмечается, что в их творчестве проявляется глубокий анализ происходящего, а также отсутствует открытая политическая агитация. В статье говорится, что озабоченность темами устройства общества привело к появлению в Великобритании множества пьес, в которых рассматриваются ранее скрытые сферы жизни и общественные процессы. Драматурги вышли за рамки обычной жизни и заглянули в ее темные уголки. Формально на их творчество гораздо больше влияют приемы кино и телевидения, чем традиционные методы ибсенитов. Это, как правило, выражается в разнообразии сцен с большим количеством действующих лиц, причудливых сопоставлениях, отсутствии резкого перехода от одной сцены к другой [Там же]. Автор статьи отмечает: «Если бы мне пришлось указать на разницу между новыми британскими драматургами и их американскими коллегами (Томасом Бейбом, Дэвидом Рабе, Дэвидом Маметом и Сэмом Шепардом), я бы сказал, что первых больше волнуют общественные проблемы и события, а вторых – индивидуальная психология. В то время как британцы используют прямые отсылки, даже обращаются к документальным методам, их американские современники гораздо больше полагаются на метафоры и мифы» [Там же] (Перевод автора – А. Р.). С 1970-х гг. новая драма в Великобритании достигла массовой аудитории благодаря телевидению. Почти все знаменитые драматурги каждый сезон выпускают пьесы для телевидения.

Продолжая исследование пьес политической тематики, следует упомянуть работы Г. Брентона. Д. Рейби называет пьесы этого драматурга «непосредственно отражающими политическую озабоченность проблемами современной эпохи» [Доценко, 2018]. Например, в политической пьесе «Оружие счастья» (“Weapons of Happiness”, 1976 г.) повествуется о забастовке

на лондонской фабрике. Драматург воображает, что министр коммунистического толка Йозеф Франк живет в 1970-х гг., и размышления этого персонажа о жизни в Чехословакии вплетены в сюжет.

В “The Cambridge History of British Theatre” [The Cambridge History of British Theatre ed. by B. Kershaw, 2008, p. 452] отмечается, что ключевой проблемой политической драматургии становится интерпретация, и это вынуждает авторов размышлять о том, в какой мере художественный вымысел может проникать в пьесы. Например, британская публика и театральные критики оценивают политическую драматургию Г. Брентона, Э. Бонда и Д. Хейра по-разному, учитывая радикальность идей и актуальность тем. Работы драматургов постоянно находятся в центре внимания общественности. Их пьесы обсуждаются в контексте политической, социальной критики и исторического анализа [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, The Cambridge History of British Theatre ed. by B. Kershaw, 2008]. Так, Г. Брентон – ключевая фигура радикального театра, даже находился в эпицентре скандалов, связанных с обвинениями драматурга в демонстрации сцен насилия на сцене театра. Спектакль «Римляне в Британии» (“The Romans in Britain”, 1980 г.) вошел в историю юриспруденции и политики, когда М. Уайтхаус попыталась привлечь Брентона к ответственности, ссылаясь на Закон о сексуальных преступлениях 1956 г. Однако более поздние его пьесы утратили провокационность. Произведения Э. Бонда также вызывают споры критиков: одни упрекают драматурга в излишней жестокости и пессимизме, другие – видят этот единственный путь к объяснению того, «“что” и “почему” приводит к политическим переменам» [The Cambridge History of British Theatre ed. by B. Kershaw, 2008, p. 424]. Д. Хейра, напротив, отходит от радикализма, который проявлялся в его ранних пьесах, в том числе, написанных в соавторстве (в частности, с Г. Брентоном), а также в театральных переработках пьес других авторов, к более объективной политической критике и психологизму [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, Billington, 2018]. Д. Хейру удалось найти баланс между искусством и

политикой, который высоко оценили критики (например, M. Billington, S. Clapp, C. Higgins, M. Wolf и др.).

Пьесы, появившиеся в последние десятилетия XX века, получили такое же название, что и драматургия конца XIX–начала XX века – «новая драма». Д. А. Кириченко пишет: «Можно предположить, что “драма абсурда”, “постмодернистская драма”, “документальный театр”, “пьесы-вербатим”, “неореалистическая драма”, “In-Yer-Face Theatre”, “черная драма”, “документальная драма” и пьесы “new writing” – явления, представляющие “новую драму”. Именно эти направления в пределах современной «новой драмы» выделяют критики и литературоведы» [Кириченко, 2017, с. 33].

Исследую политическую драматургию последних десятилетий XX в., следует обратить внимание на драматургию Гарольда Пинтера. В статье, вышедшей в “The Guardian”, говорится, что политические пьесы драматурга рассказывают миру о том, о чем он предпочел бы забыть, – о распространенности пыток и тирании [Billington, 2001]. Так, в 1984 г. вышла откровенно политическая одноактная пьеса «Перед дорогой» («One for the Road»), в которой автор размышляет о тотальном государственном насилии над личностью. «Политическая активность позднего Гарольда Пинтера воспринималась как деятельность правозащитника и оппозиционера, особенно смело критиковавшего “своих” во время бомбардировки Сербии или вторжения американских и английских войск в Ирак» [Доценко, 2018].

«Пинтер страстно рассуждает о государственных делах как внутри страны, так и за рубежом. О том, как гражданские свободы и внешняя политика не были включены в предвыборную повестку. О христианских убеждениях Тони Блэра и политике его правительства в отношении предоставления убежища» [Billington, 2001] (Перевод автора – А. Р.). Г. Пинтер является автором пьесы «Горный язык» (“Mountain Language”, 1988 г.), посвященной теме насилия государства над личностью.

Острым политическим вопросам посвящена пьеса «Цвет правосудия» (“The Colour of Justice”, 1999 г.), над которой совместно работали Нортон-

Тейлор и Николас Кент. В ней повествуется о расследовании сэра Уильяма Макферсона по делу об убийстве Стивена Лоуренса, о стремлении его семьи к справедливости и о расизме британской полиции.

Политические и социальные противоречия прошлого и современности рассматриваются также в творчестве К. Черчилл: «освободительное движение в Алжире («Больница во время революции» (“The Hospital at the Time of the Revolution”, 1972)), революционная ситуация в Англии XVII века («Свет, сияющий в Бакингемшире» (“Light Shining in Buckinghamshire”, 1976)), механизмы подавления личности и воспитание государством “послушных тел” (в терминах Фуко; «Нежные копы» (“Softcops”, 1978)), свержение тоталитарного режима в Румынии 1980-х годов («Безумный лес» (“Mad Fores”, 1990))», также затрагиваются политические проблемы Румынии и др. [Доценко, 2018]. Драматург размышляет о классовой разобщенности, накоплении капитала (“Top Girls”, 1982; «Серьезные деньги» (“Serious Money”, 1987)).

К. Черчилл часто именуют «социалистическим автором». Следует специфицировать «объем понятия “социалистический театр”»: данный термин в Великобритании применялся по отношению к более радикальному крылу политического театра, представители которого интересовались не только идеями социализма, но и детальным анализом актуальных проблем общества в целом: А. Уэскер, Д. Мерсер, Д. Гриффитс, Г. Брентон, Д. Хэр и Д. Эдгар. Большинство пьес данных авторов могут быть рассмотрены в политической перспективе» [Доценко, 2018].

В 1980 г. вышла пьесы «Переводы» (“Translations”) ирландского драматурга Брайана Фрила. Работа посвящена языковому империализму (форме умышленной языковой дискриминации, направленной на предоставление власти доминирующему языку и его носителям). Пьеса была написана и впервые поставлена в разгар «Смуты» (“The Troubles”) – затяжного кровавого конфликта в Северной Ирландии.

Фарсовая пьеса «Балморал» (1987 г.) Майкла Фрейна изображает альтернативную историю Великобритании. По сюжету Соединенное Королевство пережило коммунистическую революцию в 1917 г. Пьеса высмеивает политические режимы, незыблемость и условности британской классовой системы, а также социальные пороки.

В середине 90-х драматурги стали обращаться к документальному театру как к инструменту критики политики. «Английский документальный театр заговорил со сцены не обыденным языком, привычным для зрителя, а грязным языком улиц и постелей, вынося на показ сексуальные сцены и насилие. Драматурги и режиссеры стремились задеть зрителя, нанести удар по его этической и эстетической чувствительности, вызывая у него страх и отвращение. Документальным театром затрагивались темы, имеющие прямое отношение к политическим и острым социальным проблемам» [Филонова, 2022, с. 360–361].

Анализируя политический театр, следует отметить, что в целом «современная драма представляет два основных вектора. С одной стороны, произведения с занимательной интригой и сюжетом, включающие в себя признаки различных интегрирующих эстетических систем. С другой – пьесы с ослабленным сюжетным развитием, стремящиеся к метафорической насыщенности и усложненности. Авторы стараются максимально приблизить текст к правде жизни, передать ощущение бессмыслицы человеческого существования» [Каримова, 2004, с. 34]. Среди представителей последнего направления в Англии выделяют Сару Кейн, Марка Равенхила, Мартина МакДонаха, Кэрил Черчилл, Дэвида Элдриджа, Энтона Нейлсона. Данные авторы часто исследуют политические проблемы современности.

Политизация театра в Великобритании более ярко ощущается после событий 11 сентября 2001 г. В статье «Межнациональные конфликты XXI века в пьесах британских драматургов» Е. Г. Доценко рассматривает пьесы современных авторов М. Равенхилла и Д. Грейга, в которых авторы «обращаются к злободневным geopolитическим противоречиям, ...

театрализуют нежелание наших современников прислушиваться к “другому”» [Доценко, 2013]. Произведение Дэвида Грейга «Американский пилот» (“The American Pilot”, 2005 г.) является символом непонимания и вражды, существующих между представителями различных народов и рас. В пьесе «ассоциации с Афганистаном прослеживаются за счет советского и американского следов в истории военного противостояния» [Там же]. М. Равенхилл метафоризирует современные проблемы и связывает их с широким спектром текстов прошлого. Например, пьеса «Троянки» (“Trojans”) входит в собрание драматических миниатюр М. Равенхилла «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» (“Shoot/Get Treasure/Repeat”, 2007 г.), обозначаемое автором как эпический цикл одноактных пьес, исследующих индивидуальное и политическое влияние войны на современную жизнь. «Каждая из 16 пьес цикла имеет прецедентный заголовок и уже благодаря своему названию задает аллюзию на классические произведения литературы или других видов искусства, так или иначе интерпретирующие конфликты военные, социальные, религиозные или личностные. Здесь есть свои “Война и мир”, “Преступление и наказание”, “Мать”, “Влюбленные женщины”, “Война миров”, “Потерянный рай” и “Возвращенный рай”, если брать только некоторые из “литературных” заголовок» [Там же]. Отметим, что М. Равенхилла угроза терроризма интересует не столько сама по себе, сколько в плане ее презентации в мире потребительства.

Вокруг угрозы терроризма также строится главный конфликт в пьесе «Там вдали» (“Far Away”, 2000 г.) Кэрил Черчилл. В тексте пьес данного автора иногда нет никаких указаний на время и место, однако читатели и зрители могут сами домыслить географические и временные координаты – Германия или СССР 1930-х, Руанда 1970-х, Афганистан, Ирак, Чечня третьего тысячелетия от Рождества Христова и т.д. К. Черчилл также прямо заявляет о политических проблемах современности. Например, пьеса «Семеро еврейских детей: пьеса для сектора Газа» (“Seven Jewish Children”, 2009 г.) создана «по горячим следам очередного кровавого военного конфликта в секторе Газа»

[Доценко, 2018]. Отметим, что К. Черчилл также затрагивает в своих работах проблемы, с которыми сталкиваются женщины в современном мире, рассматривая их как следствие глубоких структурных политических проблем. Специфика отражения идей феминизма в произведениях К. Черчилл является предметом исследования многих работ, например, рассматривается в разделе Дж. Райнелт «О феминистской и гендерной политике» [Там же].

Проблему терроризма поднимает Генри Адам в пьесе «Соседи» (“The People Next Door”, 2003 г.): «близкими людьми в конце концов ощущают себя живущие по соседству пожилая шотландская леди, чернокожий подросток и молодой человек, которого готовы были объявить террористом только потому, что он является выходцем из арабского мира» [Там же].

Исследователи отмечают, что политическая тематика в пьесах Т. Стоппарда раскрывается особым образом. «Пространственные ориентиры в произведениях Т. Стоппарда гораздо более специфичны и позволяют (как правило) определить круг geopolитических интересов автора. Наряду с собственно “английскими” пьесами, в его творчестве присутствуют работы “чешские” (“Профессиональный трюк”, “Зашифрованные “Гамлет” и “Макбет”, “Рок-н-ролл” (“Rock’n’Roll”, 2006)), “индийские” (“Индийская тушь”) и “русские” (“До-ре-ми-фа-соль-ля-си-Ты-свободы-попроси”, “Берег утопии”» [Там же]. Однако, хотя «темы, связанные с политикой, в творчестве Тома Стоппарда возникают часто, но представителем британского политического театра драматурга, как правило, не считают. Р. Корбалис в книге 1984 г. обращение Стоппарда к политическим мотивам и фигурам обозначил следующим образом: “Даже “Травести” (“Travesties”, 1974), в которой в качестве одного из главных героев выведен Ленин, – нечто гораздо большее, чем только политическая пьеса”» [Там же]. Произведения Т. Стоппарда многогранны, по сути, в них сложно определить, где именно раскрывается политическая тематика, поскольку автор часто вводит ее завуалировано.

Современный английский драматург Дэвид Эдгар считает, что с начала прошлого десятилетия, после кризиса 2008 года, «арабской весны», движения “Occupy”, #MeToo и Black Lives Matter, политика вернулась в центр внимания общественности и стала открыто критиковаться на сцене. Театр снова стал таким, каким он был в 1970-х – местом, куда приходят, чтобы увидеть то, как на сцене воплощаются политические идеи [Philippov-Chekhov, Alexander, 2020].

Так, Г. Брентон не только обращается к теме трагедии народа, но и исследует вопрос морального выбора и ответственности человека в условиях политических кризисов в политической драме «Проведение черты» (“Drawing the Line”, 2013 г.). В произведении повествуется о событиях раздела Индии в 1947 г. В центре сюжета – Сирил Рэдклифф, человек, который должен был провести границу между Индией и Пакистаном.

Внимание британских политических драматургов также привлекает жизнь королевской семьи. Пьеса Майка Бартлетта «Король Карл III» (“King Charles III”, 2014 г.) – это история будущего. Пьеса сосредоточена на предполагаемых событиях после смерти королевы Елизаветы II и восшествия на престол ее сына. Важно отметить, что пьеса сочетает в себя черты таких жанров, как политическая драма, политическая комедия и сатирическая комедия [Нечипас, Полховская, 2018]. «Использование автором принципа эклектизма в пьесе объясняется желанием драматурга привлечь внимание публики к острым социальным и политическим проблемам, и расширить жанровое разнообразие драмы политической направленности» [Норец, Рейнова, 2025].

Одним из современных драматургов, персонажами пьес которого становятся реальные личности, является Питер Морган. Подобный прием позволяет автору создавать более правдоподобные и глубокие сюжеты. Так, в 2013 году он написал пьесу «Аудиенция» («The Audience»), сюжет которой строится вокруг еженедельных личных встреч королевы Елизаветы II с премьер-министрами Великобритании, приемов, проводимых во время

важных и даже переломных моментов в жизни монарха, а иногда и в истории всего королевства. Другая, еще более современная, пьеса автора - «Патриоты» («Patriots», 2022 г.) – рассказывает о приходе к власти президента России Владимира Владимировича Путина. В качестве героев пьесы фигурируют и известные бизнесмены: Борис Березовский и Роман Абрамович [Давыдов, 2024]. В целом, использование образов известных людей помогают драматургу передать дух времени, социально-политическую обстановку.

Еще одним автором политических пьес и сценаристом является Джеймс Грэм. Например, «Империя Идена» (“Eden's Empire”, 2006 г.) повествует о Суэцком кризисе, политике США, направленной на развязывание военных конфликтов. В произведении критикуются действия ООН, а действующими лицами являются реальные исторические личности, например, Энтони Иден, бывший премьер-министр Великобритании. Дж. Грэм написал пьесу «Этот дом» (“This House”, 2012 г.), посвященную периоду в истории британского парламента между всеобщими выборами в феврале 1974 г. и вотумом недоверия правительству Джеймса Каллагана в 1979 г. Действие разворачивается в Вестминстере, в основном в кабинетах лейбористов и консерваторов. Главные темы, затрагиваемые драматургом: власть, классовое неравенство, роль женщины в британской политике 1970-х гг. В 2014 г. вышла в свет пьеса «Злая бригада» (“The Angry Brigade”), конфликт которой построен вокруг крайне левых боевиков, ответственных за серию взрывов бомб в Англии в период с 1970 по 1972 год. В 2015 г. написана пьеса «Голосование» (“The Vote”), действие которой разворачивается на избирательном участке в Ламбете, в последние 90 минут голосования на всеобщих выборах в Великобритании 2015 г. Это первая в истории пьеса, которую транслировали в прямом эфире в то время, когда происходили реальные события, о которых велось повествование. Трансляцию посмотрели 555 000 зрителей, что сделало ее самой популярной постановкой в истории театра “The Donmar Warehouse”. Действие пьесы «Чудовищно-бредовая партия полоумных» (“Monster Raving Loony”, 2016 г.) построено вокруг истории жизни британского рок-музыканта

Скриминг Лорд Сатча. Название связано с политической партией, которую он основал и возглавлял с 1983 г. до своей кончины в 1997 г. Пьеса «Лучший из врагов» (“Best of Enemies”, 2021 г.) рассказывает о теледебатах 1968 г. на канале ABC между Уильямом Ф. Бакли-младшим и Гором Видалом, которые проходили во время съездов Республиканской и Демократической партий. Драматургия Дж. Грэма раскрывает политические и социальные проблемы современности, акцентирует внимание на реальных событиях и роли отдельных лиц в принятии политических решений.

События политической жизни Великобритании нашли отражение в творчестве Стива Уотерса. В пьесу «Лаймхаус» (“Limehouse”, 2017 г.) введены дискуссии, предшествующие провозглашению «Лаймхаусской декларации» 25 января 1981 г. Критики описывали постановку как выдуманный рассказ о реальных событиях. Пьеса помогает зрителям взглянуть на проблемы современности сквозь призму художественного восприятия, которое вызывает определенный эмоциональный отклик и побуждает к размышлению. Произведение заставляет задуматься о классности общества, расовых, религиозных предрассудках, экономических проблемах и демократии в Великобритании.

В 2019 г. выходит в свет пьеса «Хансард» (“Hansard”) Саймона Вудса. В центре внимания драматурга находится вымышленный политик-консерватор Робин Хескет и его супруга Диана. Название происходит от слова “Hansard” – традиционного названия стенограмм парламентских дебатов в Великобритании и многих странах Содружества. Сюжет разворачивается в 1988 г. Диалоги супругов, помимо семейных проблем, затрагивают политику Тэтчер, проблемы шахтеров, СПИД, 28-ю статью.

Джек Торн также анализирует внутреннюю политику Великобритании. Автор написал в 2023 г. пьесу «Когда Уинстон вступил в войну с радиосвязью» (“When Winston Went to War with the Wireless”). Произведение посвящено работе BBC во время всеобщей забастовки в Великобритании в 1926 г. Несмотря на то, что пьеса посвящена событиям прошлого, затронутые в ней

вопросы внутренней политики и роли СМИ в формировании общественного мнению остаются актуальными.

В 2024 г. вышла политическая пьеса Дэвида Эдгара «Новое настоящее» (Перевод – А.Р.) (“The New Real”) для Королевской шекспировской труппы. «Новое настоящее» поставлена совместно с театром “Headlong”, – это эпический политический триллер о предвыборных стратегах, которые в начале XXI века «курсируют» между США и Восточной Европой [Playwright David Edgar: ‘It’s a very rich time for political theatre’, 2024]. Вторая новая пьеса, «Здесь, в Америке» (Перевод автора – А. Р.) (“Here in America”, 2024 г.), рассказывает о ссоре, произошедшей в 1952 г. между драматургом Артуром Миллером и режиссером Элиа Казаном, когда последний назвал имена членов антикоммунистического Комитета по расследованию антиамериканской деятельности. Автор отмечает, что начал работу над пьесами еще до пандемии, но события последних нескольких лет только повысили их актуальность, поскольку общественность стала пристальнее наблюдать за событиями в мире политики [Там же].

Отметим, что успех политической драмы обусловлен злободневностью описываемых в пьесах событий, осмыслением современности путем обращения к прошлому и настоящему, а также возможностью для публики найти в них ответы на волнующие всю мировую общественность вопросы. Сегодня, на новом этапе, политический театр в Великобритании продолжает развиваться, обращаясь к актуальным вопросам, таким как брексит, международный терроризм, социальное неравенство и глобальные конфликты и т.д. (М. Равенхилл, Д. Грейг, К. Черчилл, Г. Адам, Г. Брентон, М. Бартлетт, П. Морган, Дж. Грэм, С. Уотерс, С. Вудс, Дж. Торн, Д. Эдгар).

Отметим, что политическая тематика присутствует в работах многих известных британских драматургов 1970–2020-х гг. Способы художественного осмысления актуальных политических проблем в непрерывно эволюционируют, находясь в прямой зависимости от культурного и историко-литературного контекста эпохи. Каждое десятилетие порождает

свои острые политические конфликты, и это переносится на сцены театров. На основе проведенного анализа можно представить обобщенную характеристику политического театра Великобритании 1970–2000-х гг., принимая во внимание взаимосвязь политической тематики драматических произведений и веяний эпохи:

- 1970-е гг. – эпоха «застоя», начало забастовочной борьбы рабочего класса (британские угольные стачки) и роста социального неравенства. Драматурги исследуют крах утопического социализма и жестокость классовой системы;
- 1980-е гг. – ответом драматургии на эру тэтчеризма (курс на неолиберализм, приватизацию и индивидуализм, коммерциализация театра и сокращение государственного финансирования) стала яростная сатира и созданием жестоких, аллегорических миров, поиск метафорических способов высказывания, также в театре развиваются феминистские идеи;
- 1990-2000-е гг. – войны в Персидском заливе и Ираке, проблема терроризма. На сценах театра осмысливаются проблемы мировой политики и ее влияние на внутреннюю обстановку в отдельных странах;
- 2010-2020-е гг. – кризис стоимости жизни в Великобритании, брекзит, движение #МeToo, эпоха «постправды» и миграционный кризис. Драматурги в режиме «реального времени» документируют и анализируют раскол в британском обществе.

Способы раскрытия политической тематики зависят от исторических событий и новых культурных и литературных веяний эпохи, а также связаны с политикой государства в отношении театра и литературы, что влияет на остроту драматического конфликта и соотнесенность с референтом по объектному признаку. Рассмотренный временной период характеризуется обращением драматургов к различным театральным направлениям и жанровым видоизменениям: выходят «истории будущего», авторы обращаются к верbatimу, развивается «театр жестокости» и интеллектуальная драма философской направленности и т.д.

Отметим, что развитие политической драмы 1970–2020-х гг. Великобритании представляет собой не статичный, а динамичный процесс отклика драматургов в условиях, диктуемых временем: сначала характер художественного осмысления обретает радикальный и сатирический характер, произведения переносят зрителей и читателей в отдаленные уголки мира, затем авторы обращаются к теме влияния Великобритании на мировой арене и внутриполитическим проблемам страны. Все чаще в пьесах прослеживается непосредственная соотнесенность с конкретным историко-политическим событием или личностью, а освещение определенных моментов прошлого помогает авторами раскрыть то, как решения политиков влияют на нынешнюю ситуацию в мире. Рассмотрим творческий путь Д. Хейра в контексте исторических и литературных веяний 1970–2000-х гг.

1.2. Основные этапы творчества Д. Хейра

Д. Хейра считают одним из самых успешных драматургов Великобритании за последние сорок лет [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007]. Его пьесы и сценарии к телевизионным постановкам постоянно находятся в центре внимания ведущих критиков западного мира (D. Benedict, M. Billington, P. Bond, S. Clapp, M. Espiner, C. Higgins, J. Green, N. Khomami, M. Lawson, A. Propst, F. Rich, D. Rosenthal, M. Wolf). Д. Хейр проявил себя как драматург, интересующийся современными социальными и политическими противоречиями в мире.

Творчество автора весьма разнообразно: от “well-made play” и сатиры до документального театра, биографической драмы, стилизации и того, что сам драматург называет «сценической поэзией» [Mayer, 2020, р. 40]. Д. Хейр создавал пьесы-зарисовки (например, «Безумная теория сдерживания» / “The Madman Theory of Deterrence”, 1983 г.) и эпические трилогии для Королевского национального театра («Гоночный демон» / “Racing Demon”, 1990 г.), «Бормочущие судьи» / “Murmuring Judges”, 1991 г.), «Отсутствие войны» / “The Absence of War”, 1993 г.), а также пьесы, посвященные личным взаимоотношениям («Моя цинковая кровать» / “My Zinc Bed”, 2000 г.),

«Дыхание жизни» / “The Breath of Life”, 2002 г. и др.) и пьесы-монологи («Побороть дьявола» / “Beat the Devil”, 2020 г.). Драматург всегда с недоверием относился к понятию «чистого» жанра или «чистого» стиля, предпочитая экспериментировать («Карта мира» / “A Map of the World”, 1982 г. и др.) [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, p. 4].

Обратившись к анализу творческого пути автора, мы выделили ключевые этапы развития его драматургии. Данная периодизация условна и основана на тематике и проблематике произведений автора и развитии его художественного метода. **В конце 1960-х–1970-х гг., на раннем этапе своего творческого пути**, драматург часто в контексте межличностных отношений затрагивал такие темы, как социально-экономические процессы, происходящие в Великобритании, и разрушительный характер британской классовой системы [David Hare – Introduction ed. by W. Jeffrey, G. Cengage, 2002]. В качестве характерной черты указанного периода в творчестве Д. Хейра назовем **преимущественно освещение темы социальной несправедливости**, радикализм в выражении взглядов, а также выпуск работ в соавторстве с коллегами и переработку произведений других драматургов.

В 1968 г. Д. Хейр и Т. Бикат основали “The Portable Theatre” – экспериментальную гастролирующую труппу [Lakoff, 1980, David Hare – Introduction ed. By W. Jeffrey, G. Cengage, 2002]. Авторов, связанных с данным театром, называют «маргинальными драматургами», потому что они открыто и бескомпромиссно выражали свои политические радикальные взгляды. Первой постановкой в театре стала переработанная пьеса «Дневники Кафки», которую Д. Хейр и Т. Бикат назвали “Inside Out”, 1968 г. В 1969 г. году Д. Хейр был назначен литературным менеджером в Королевском придворном театре (“Royal Court Theatre”), где была поставлена его первая пьеса «Как Брофи повезло» (“How Brophy Made Good”, 1969 г.).

Пьеса «Шлак» (“Slag”, 1970 г.), которая является сатирой на гендерные стереотипы и образование, принесла Д. Хейру премию “Evening Standard” в

1970 г., как и «Правда» (“Pravda”, 1985) в 1985 г., написанная в соавторстве с Г. Брентоном. Первые отзывы о пьесах Д. Хейра в Лондоне были неоднозначными, но постепенно его работы все чаще и чаще стали вызывать у зрителей восторг [David Hare – Introduction ed. By W. Jeffrey, G. Cengage, 2002]. В 1970 г. Д. Хейр был назначен постоянным драматургом Королевского придворного театра.

В 1974 г. Д. Хейр становится сооснователем “Joint Stock Theatre Company”, продолжает выпускать социально ангажированные произведения и ставит пьесы других авторов (классиков и современных драматургов), перерабатывает сюжеты. Например, пьеса Д. Хейра «Фаншен» (“Fanshen”, 1975 г.) основана на книге Уильяма Хинтона, в центре ее сюжета находятся события китайской революции. В это время Д. Хейр выступает в роли театрального и экранного драматурга. В молодости он стремился не к писательству, а к режиссуре [Hare, 2013a, The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, p. 4], что повлияло на его творчество.

Когда постановка пьесы “Plenty” (1978 г.) четыре года спустя после премьеры в Лондоне переехала в Нью-Йорк, практически каждый британский критик говорил что-то положительное о ней. Пьеса получила номинацию на «Тони» и премию Нью-Йоркского круга драматических критиков за лучшую иностранную пьесу [David Hare – Introduction ed. By W. Jeffrey, G. Cengage, 2002]. Действие разворачивается вокруг женщины-секретного агента, переживающей внутренний конфликт из-за контраста между ее прошлым, полным захватывающих свершений, и нынешней обыденной жизнью в браке с дипломатом.

К началу 1980-х годов работы Д. Хейра, посвященные социально-экономическим кризисам современной Великобритании, приковывали к себе внимание общественности и критиков.

Ключевыми особенностями художественного метода драматурга в рассматриваемый период являются подбор материала, связанного с темой социальной несправедливости и классовой борьбы, а также резкая, сатирическая

оценка действительности. Д. Хейр представляет социальные проблемы не как вечные и неизменные, а как продукт конкретных исторических и политических обстоятельств. Драматург пытается донести зрителю идею о том, что общество можно изменить путем резкой критики конкретных действий или бездействия граждан.

В 1980-е Д. Хейр обращается к темам внешней и внутренней политики Великобритании. Происходит становление политической драматургии автора. Драматург отказывается от прямолинейности в пользу создания сложных характеров и анализа внешней политической обстановки. Отметим, что проблемы, поднимаемые автором (развязывание политическими гегемонами локальных конфликтов, бедность в странах третьего мира и т.д.), не являются последствием политики его родной страны. Например, Д. Хейр выпускает пьесу “Saigon: Year of the Cat” («Сайгон: Год Кота», 1983 г.), в которой критике подвергаются действия США в рамках военных конфликтов в отдаленных странах. Драматург, путем введения образа протагониста (героиня является англичанкой), выражает сочувствие британского общества жителям Сайгона, ставшее откликом на подобные геополитические процессы, однако мнение правительства не упоминается.

В 1982 г. вышла в свет пьеса Д. Хейра «Карта мира» (“A Map of the World”). Ее особенностью является метафикациональность, проявляющаяся путем вплетения в действие пьесы сцен фильма о конференции ЮНЕСКО по борьбе с бедностью в Бомбее (1978 г.), который снимают действующие лица. Критики отмечают, что пьеса отчасти посвящена конфликтующим точкам зрения – тому, как реакционеры и левые смотрят на geopolитику, как журналисты и писатели оценивают события и как Запад и страны третьего мира относятся друг к другу [Green, 2022]. В данной пьесе, путем освещения постколониальной проблематики, драматург показывает то, каким образом наследие имперского прошлого продолжает определять социальные иерархии, экономическое неравенство и культурные стереотипы в современном глобализированном мире. Д. Хейр фокусирует внимание на травматическом

опыте насилиственного навязывания чужой культуры, языка и системы ценностей, а также критикует политиков за пустые разговоры о снижении уровня бедности, которые они ведут в роскошных зданиях, за стенами которых тысячи простых людей борются за выживание.

В 1984 г. Д. Хейр начал долгое сотрудничество с Королевским национальным театром в Лондоне (однако в настоящее время он критикует его труппу и руководство за стремление ставить больше коммерческих спектаклей и утерю былого духа [Khomami, 2025]). В работе автора отмечается переход от коллективного творчества к авторскому.

Кризис в британском театре в 1980-х гг., вызванный прекращением государственного финансирования и отсутствием инвестиций в искусство, послужил мощным импульсом к развитию политической драмы Д. Хейра. Драматург критикует правительство М. Тэтчер, исследует коррупцию и моральный упадок британского общества, обращается в внутреннем проблемам своей страны, например, в пьесе «Правда» (“Pravda”, 1985 г., написана в соавторстве с Г. Брентоном).

Благодаря пьесе «Тайное восхищение» (“The Secret Rapture”, 1988 г.) Д. Хейру удалось органично вплести политические дискуссии в семейные разговоры персонажей и представить их на сцене театра. Пьеса до сих пор считается самой личной работой автора. Однако некоторые критики посчитали ее излишне мелодраматичной. Драматург даже вступил в полемику с критиком Фрэнком Ричем, их статьи были опубликованы в “New York Times” [David Hare – Introduction ed. By W. Jeffrey, G. Cengage, 2002].

Отметим, что М. Биллингтон (M. Billington), критик, анализирующий творчество Д. Хейра на протяжении многих лет, отмечает, что автору удается привлекать внимание общественности благодаря сильному политическому и моральному содержанию пьес и высокому уровню драматического мастерства. Это, несомненно, связано с умением перенести на сцену театра актуальные политические проблемы и отобразить их влияние на различные слои населения. Драматург безустанно исследует то, как политическая

идеология влияет на моральные установки личности, сначала в контексте сдвигов общественной мысли в целом, а затем в преломлении судьбы отдельного человека [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007]. Примечательно, что Д. Хейра относят к драматургам левых взглядов, при этом отмечается, что автор возлагает вину за неспособность осуществить позитивные общественные перемены в Великобритании именно на невыполненные лейбористами обещаний и их неспособности создать эффективное правительство, а не на действия «правых» [Там же].

В 1990-х гг. Д. Хейр, по мнению Марка Эспинера (Mark Espiner), зарекомендовал себя как «ведущая фигура в современном британском и американском театре» [David Hare – Introduction ed. by W. Jeffrey, G. Cengage, 2002] (Перевод автора – А. Р.), добился коммерческих успехов и признания критиков. Характерными чертами творчества драматурга в данный период является интерес к религии, истории и глобальным конфликтам, а также критика неолиберализма и упадка общественной морали в Великобритании.

После падения социализма в Восточной Европе Д. Хейр вновь обращается к историческим и международным сюжетам, а также продолжает экспериментирует с жанрами, например, выходит в свет пьеса «Виа Долороза» (“Via Dolorosa”, 1998 г.), представляющая собой монолог драматурга о поездке в Израиль и Палестину, в которой смеивается документалистика и автобиография. Автор затронул проблему экстремизма и резко выступил против поиска религиозных оправданий зверского поведения по отношению к другим людям. Драматург раскритиковал действия политico-философско-религиозных фанатиков как в Палестине, так и в Израиле. В дальнейшем Д. Хейр также обратился к пьесам в форме монологов в 2009 г. (пьеса «Берлин» (“Berlin”) и «Стена» (“Wall” – об Израильском разделительном барьере)).

Со временем наблюдается тенденция перехода от рассмотрения внешней политики западных стран к внутренним проблемам Великобритании.

Драматург выпускает трилогию пьес, посвященную критике британских институтов власти и лейбористской партии: «Гоночный демон» (“Racing Demon”, 1990 г.), «Бормочущие судьи» (“Murmuring Judges”, 1991 г.) и «Отсутствие войны» (“The Absence of War”, 1993 г.). Данная трилогия является кульминационным выражением неизменного интереса автора к частной жизни и общественному благу. Масштабные по охвату, диалектические по тону, эти произведения подтвердили, что Хейр – один из самых выдающихся британских драматургов [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007]. Ключевой темой данных пьес является внутренняя политика Великобритании в контексте современных кризисов. Драматург изображает контраст между видимым и реальным в современной политической системе Великобритании и сталкивает видения на мир высокопоставленных лиц и обычных граждан. Д. Хейр комплексно исследует проблемы морального разложения церкви, несправедливости системы правосудия, коррупции, критического состояния системы здравоохранения. В заключительной пьесе автор приходит к выводу, что всему виной озабоченность верхушки политической власти самоутверждением путем достижения карьерных успехов, а не общественным благом. Драматург пытается вывести образ идеального партийного лидера (человека, стремящегося помочь простым людям, не озабоченного собственной выгодой, способного пойти на личные жертвы ради народа, не ограждающегося от него), но приходит к пониманию, что политические реалии современного британского общества не позволяют такому герою проявить себя, сломают его (Д. Хейр уделяет внимание проблеме подчинения человека системе). Поиск истинного лидера продолжается в творчестве Д. Хейра, например, автор обращается к проблеме визионерства в пьесах, относящихся к следующему периоду: «Я не баллотируюсь» (“I’m Not Running”, 2018 г.) и «Отчаянный безумец» (“Straight Line Crazy”, 2022 г.).

С начала 2000-х гг. Д. Хейр все чаще обращается к теме внутренней и внешней политики Великобритании, а также к проблемам, связанным

с непосредственным влиянием правительства страны на их возникновение, и постепенно усиливает степень индивидуализации и психологизации действующих лиц. Характерным становится использование автором документального материала, разоблачение лжи в политике и СМИ, а также пессимистичный взгляд на современную демократию, либерализм и действия политиков.

После событий 11 сентября 2001 г. и вторжения США и их союзников в Ирак Д. Хейр вновь обращается к проблемам развязывания политическими гегемонами войн по всему миру. Однако теперь Д. Хейр вводит в свои пьесы прямые указания на вовлечение Великобритании в мировые политические и военные кризисы (например, «Всякое бывает» (“Stuff Happens”, 2004 г.) – документальная драма о вторжении в Ирак; пьеса является реакцией автора на ложь и пропаганду в мире политики, драматург желает «докопаться до правды», он резко критикует лидеров ведущих стран за развязывание военного конфликта из-за личных мотивов).

В это время исследователи ([Billington, 2001, Espiner, 2008, Gultekin, 2021, Higgins, 2008, Mayer, 2020, Wolf, 2008]) обращаются к анализу критики неолиберализма в пьесах Д. Хейра с социально-политическим контекстом, таких как: «Постоянный путь» (“The Permanent Way”, 2003 г.), «Всякое бывает» (“Stuff Happens”, 2004 г.), «Вертикальное время» (“The Vertical Hour”, 2006 г.), «Гефсимания» (“Gethsemane”, 2008 г.), «Сила слова “Да”» (“The Power of Yes”, 2009 г.) и «За прекрасными весностями» (“Behind the Beautiful Forevers”, 2014 г.). Интерес вызывает то, как Д. Хейр анализирует социальные беспорядки в обществе и изображает их таким образом, чтобы показать их диалектическую связь с культурой, обществом и идеологией [Gultekin, 2021].

Драматург все чаще повествует о борьбе политиков за власть в Великобритании и кризисе лейбористской партии. Выходят в свет такие пьесы, как: «Постоянный путь» / “The Permanent Way”, 2003 г. – о приватизации железных дорог, «Гефсимания» / “Gethsemane”, 2008 г. – пьеса,

рассказывающая о нечестных методах финансирования партии; «Сила слова «Да»» / «The Power of Yes», 2009 г. – о финансовом кризисе 2007–2008 гг.

Незадолго до выхода пьесы «Я не баллотируюсь» («I'm Not Running», 2018 г.), получившей большой успех, газета «The Washington Post» назвала Д. Хейра «лучшим политическим драматургом, пишущим на английском языке» [An Evening With David Hare] (Перевод автора – А. Р.). В данной пьесе, посвященной сложности пути независимой женщины-политика, отмечается явное усиление индивидуализации и психологизации героев, что реализуется путем нелинейности повествования. Сам драматург подчеркивает, что «всегда стремился дать женским персонажам право высказать свое мнение, в особенности потому, что так много пьес посвящено исключительно проблемам мужчин» [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, p. 202].

Драма Д. Хейра последних десятилетий отличается уже не только злободневностью центрального конфликта, но и вневременным характером отображения психологии человека и общества. Это обеспечивает интерес зрителей в долговременной перспективе, т.к. политические пьесы, которые концентрируются на конкретном политическом противостоянии, весьма вероятно, не всегда будут оставаться актуальными. Высокая степень индивидуализации и психологизм подчеркивают природу кризиса, связанную не только со случаем, на первый взгляд, моментом в истории, но и с соотнесенностью с действиями отдельных лиц и общественным климатом в стране и мире в целом. В драматургии Д. Хейра политическое противостояние начинает раскрываться на более глубинном уровне путем введения сцен из личной жизни героев (например, в пьесе «Я не баллотируюсь»).

Драматург обращается в своем творчестве к теме пандемии COVID-19 («Побороть дьявола» («Beat the Devil», 2020 г.)). Критики назвали пьесу «Beat the Devil» «откровенной», а Д. Хейра – «неистовым в своих лучших проявлениях» [Bond, 2021] (Перевод автора – А. Р.), однако BBC отказалась ставить телевизионную постановку, отметив, «что здесь не на что смотреть»

[Там же] (Перевод автора – А. Р.), а в медицинском журнале “The Lancet” написали: «Пьеса написана слишком рано. Это первая реакция искусства на пандемию. О ней теперь много чего еще можно сказать» [Там же] (Перевод автора – А. Р.) и т.д. Лондонское новостное издание “The Standard” отмечает более высокую значимость тех пьес драматурга, в которых рассказывается о внутренней работе лейбористской партии, СМИ, войне в Ираке и т.д [Там же].

Углубляясь в тему визионерства (способность «видеть будущее», выделяя в нем «окна возможностей», перспективы и направления развития), к которой автор обратился на предыдущем этапе развития своего творчества, он приходит к мысли о том, что визионерство утопично по своей природе. Прототипом главного героя пьесы «Отчаянный безумец» (“Straight Line Crazy”, 2022 г.) выступил архитектор Роберт Мозес, человек, во многом определивший современный облик Нью-Йорка. Главному персонажу не удалось стать политиком, поэтому он перенес свои гигантские по масштабам замыслы по улучшению качества жизни людей в сферу строительства. В данном произведении центральный конфликт пьесы заключается в утопичности идеи воплощения в реальности образа истинного визионера; раскрывается кризис визионерства, связанный со сменой поколений, поскольку любая эпоха визионеров когда-то заканчивается, не случается «застоя», на смену всегда приходит поколение молодых и энергичных людей со «свежими» взглядами.

Отметим, что политическая драма Д. Хейра постоянно получает высокие оценки. Критики называют его работы захватывающими, действие в них напряженным и увлекательным, а также отмечают большую роль включения реальных фактов, поскольку это делает события пьес правдоподобными [Benedict, 2022, Hare, 2015б, Thorne, 2003]. Сам драматург отмечает, что «хороший театр – это зеркало, обращенное к социуму, заставляющее зрителей присмотреться к самым темным уголкам жизни общества» [Hare, 2013d] (Перевод автора – А. Р.). Д. Хейр выпустил мемуары “The Blue Touch Paper” (2015 г.), в которых раскрыл ключевые моменты

жизни, повлиявшие на становление его как личности и драматурга, а также рассказал о своих взглядах на современную драматургию Великобритании.

За свои театральные работы драматург получил восемь номинаций на Премию Лоуренса Оливье (“Laurence Olivier Award”) и дважды выиграл престижную награду: за пьесу «Гоночный демон» / “Racing Demon” в 1990 г. и «Свет с неба» / “Skylight” в 1996 г. Автор удостоен трех номинаций на премию «Тони»: за пьесу «Изобилие» / “Plenty” в 1985 г., «Гоночный демон» в 1996 г. и «Свет с неба» в 1997 г. Драматург также получил премию Джона Ллевеллина Риса (1975), премию Нью-Йоркского кружка драматических критиков (1983) и премию Лондонского кружка театральных критиков (1990). Д. Хейр был номинирован на различные премии и за свои работы в кино, в том числе на две премии «Оскар» за фильмы «Часы» (2002) и «Чтец» (2008); премии «Золотой глобус» и BAFTA. В 1985 г. получил Золотого медведя на Берлинском кинофестивале за фильм «Уэзерби». Д. Хейр был избран членом Королевского литературного общества в 1985 г., а в 1998 г. удостоен рыцарского звания «За заслуги перед театром». В 2010 г. ему присвоили Почетную степень доктора литературы (Университет Восточной Англии).

Исследователь С. Майер отмечет, что Д. Хейру удается ввести приемы нехудожественных форматов в свои пьесы, что делает его работы уникальными [Mayer, 2020, р. 38]. Д. Хейр критикует нереалистичную эстетику и оторванность от исторических и политических реалий в творчестве других драматургов, считает, что подобное представляет «не просто скучный, но и неверный взгляд на жизнь» [Hare, 2025, р. 14].

Таким образом, с 1970-х гг. Д. Хейр является одним из ведущих драматургов Великобритании в XX–XXI вв. Пьесы автора не только отражают современные проблемы, но и заставляют зрителей и читателей задуматься о своей роли в политической системе. Драматург безжалостно критикует несправедливость власти, коррупцию, упадок общественных институтов и нравственное разложение политиков, что будет подробнее рассмотрено далее. Пьесы драматурга, как правило, повествуют о людях, которые оказываются

неспособными изменить ни общество, ни самих себя [David Hare – *Introduction* ed. By W. Jeffrey, G. Cengage, 2002]. Характерным для творчества Д. Хейра является рассмотрение проблем политического насилия и подчинения человека системе. Автор всегда заостряет внимание на необходимости проявления гуманизма в политике, считает, что цель не оправдывает средства. Д. Хейр использует “*subversive art*” (искусство, направленное на подрыв традиционных норм, критики культуры и раскрытия скрытых истин), чтобы заставить зрителей пересмотреть свои общепринятые убеждения. Драмы Хейра высоко ценятся за остроумие и особое техническое построение, а также за разнообразие тем, использование сложных характеров и противопоставление добра и зла в обществе [Там же].

Уникальность творческого пути автора прослеживается на общем рисунке развития политической драматургии Великобритании с 1970-х по 2020-е гг., когда он раньше своих коллег отходит от радикального отображения политических противоречий, не примыкает к «театру жестокости» и не углубляется в интеллектуальную и философскую драму. Д. Хейр следует по пути отображения важнейших политических процессов в наиболее правдоподобном виде. Многие драматурги все чаще перенимают данный творческий метод с 2000-х гг. (см. параграф 1.1).

Подытоживая вышесказанное, отметим, что, нами была предложена условная периодизация творчества Д. Хейра: **ранний этап творчества** (конец 1960-х–1970-е гг.), характеризуется рассмотрением тем социальной направленности, раскрываются общественные проблемы Великобритании. Творческий метод драматурга отличается радикализмом в выражении политических взглядов, однако в свет преимущественно выходят коллективные работы. На следующем этапе, в **1980-е**, происходит становление политической драматургии автора в контексте внешней и внутренней политики Великобритании. Автор выводит противоречивые характеры, однако отказывается от прямой критики британских властей в контексте мировой политики. Действие пьес переносится в отдаленные уголки мира. В

1990-х гг. в произведениях драматурга в контексте ведущей политической тематики рассматривается разложение британского общества на различных уровнях. **С начала 2000-х гг.** в пьесах Д. Хейра наблюдается усиление степени индивидуализации и психологизации действующих лиц в процессе раскрытия тем внутренней и внешней политики Великобритании. Данная периодизация основана на изучении тематики и проблематики драматических произведений автора, а также развития художественного метода. В целом творчество драматурга отражает эволюцию политического театра Великобритании в свете социально-исторических и политических трансформаций. В творчестве Д. Хейра четко определяется политическая направленность, приближенная к реальному положения дел в мире, что наиболее показательно иллюстрирует жанровую модификацию политической драмы.

1.3. Политическая драма как жанровая модификация: теория вопроса

Приступая к анализу жанра драмы, зародившегося в конце XVIII в, необходимо определить методологические основы ее изучения. К ключевым вопросам жанрологии исследователи относят: проблему классификации жанров, выделение типов речевых жанров, разграничение жанров и генетически близких явлений, что невозможно без выработки единых оснований для изучения данной категории (Норец, 2014, Тамарченко, 2011).

Е. А. Никонова отмечает, что категория «жанр» «позволяет проблематизировать многие немаловажные аспекты языка и литературы, которым свойственна постоянная динамика, обусловленная культурным, политическим, социальным и технологическим контекстом» [Никонова, 2020, с. 125], следовательно, появляется необходимость постоянной реактуализации самой категории «жанр», что, несомненно, осложняет формулирование устойчивого определения данного понятия.

Н. Д. Тамарченко считает, что понятие «жанр», в которое заложено понимание типа словесно-художественного произведения как целого, само по себе двойственno и соответствует: 1) «определенной разновидности

произведений, реально существующей в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенной тем или иным традиционным термином» [Тамарченко, 2011, с. 7]; 2) «“идеальному” типу или логически сконструированной модели, основанной на сравнении конкретных литературных произведений и рассматриваемой в качестве их инварианта» [Там же, с. 7].

Согласно концепции М. М. Бахтина, жанр представляет собой трехмерное типическое конструктивное целое художественного высказывания: тема (организация внутреннего мира произведения), композиция (структура речевых форм и точек зрения) и стиль (язык).

До сих пор противостоят друг другу два основных подхода к проблеме эстетической сущности жанра. Данная категория рассматривается различными учеными как: 1) содержательно-формальная (основанная на структурно-семантическом принципе): М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, М. Б. Храпченко, В. В. Кожинов, Ю. В. Стенник, И. П. Смирнов, Н. Д. Тамарченко и др.; 2) проблемно-содержательная: Г. Н. Поспелов, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек и др.

Разнообразие подходов к изучению жанра (исторический, социопрагматический, социокультурный, типологический, коммуникативный, неопрагматический, системно-структурный, стилистический, интерпретационный, философско-концептуальный, лингвокультурологический и др., которые рассматриваются в работах Е. Е. Бариновой [Баринова, 2012], Е. Я. Бурлиной [Бурлина, 1987], М. М. Иоскевич [Иоскевич, 2012], И. К. Кудрявцевой [Кудрявцева, 2011], Е. А. Никоновой [Никонова, 2020]) показывает, что он рассматривается не как категория, описывающая какой-либо единичный аспект произведения, а как полиаспектная, многомерная категория, имеющая целый комплекс свойств. Лишь всестороннее рассмотрение жанра позволит описать его состояние в диахронии и синхронии и, следовательно, сформировать теоретические основы новых явлений в современной литературе. Из основных теоретико-

методологических подходов к рассмотрению проблемы жанра, указанных выше, в рамках нашего исследования предпочтение отдано содержательно-формальному, который наиболее отчетливо сформулирован в работах М. М. Бахтина. Ученый выдвинул идею о диалектике «устойчивого», «повторяющегося» («архаика» жанра, «затвердевший жанровый костяк») и изменчивого («нового»), что рассматривается с позиций историзма, внутренней диалогичности произведения, «высказывания» [Бахтин, 1998, с. 169].

При изучении жанра как исторически обусловленной (архаически устойчивой) и динамически развивающейся категории ученые используют понятие «канонические» и «неканонические» жанры. «Жанровый канон – это первообраз, сохраненный и одновременно трансформированный в каждом произведении данного жанра» [Тамарченко, 2011, с. 44–45]; это определенная система устойчивых жанровых признаков. Он определяет все другие составляющие произведения: субъектную структуру, композиционно-речевые формы, сюжет, систему персонажей и т.д. «Неканоническими принято считать жанры, которые сохраняют свою идентичность и обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора» [Там же с. 48]. «Традиционные жанры не исчезают, а заменяются новыми» [Лебедева, 2016, с. 6]. Следовательно, разрушение жанрового канона способствует обновлению жанровой системы, но не ее полному исчезновению.

О. М. Фрейденберг, изучая процесс развития жанра, настаивает на различении понятий «эволюция» и «генезис», «хотя оба они принадлежат к области теоретического познания в историческом освещении» [Тамарченко, 2011, с. 15]. Эволюция жанра – это процесс исторического становления жанра, его развитие и изменение. «Генезис (происхождение) предполагает трудноуловимый переход от того исторического состояния, в котором исследуемый предмет еще отсутствует, к такому, в котором он уже сформировался настолько, что начинает эволюционировать (изменяться)» [Там же, с. 15]. М. Ю. Звягина отмечает, что «именно на уровне жанра идет

активный процесс брожения, перехода из одного качества в другое» [Звягина, 2001].

Ю. Н. Тынянов также рассматривал тенденцию жанровой трансформации и отмечал невозможность статического определения жанра, согласно его позиции, «жанр смещается». С. С. Аверинцев так описал «линию жизни» жанров: «жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки – необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем “живут”, разделяя участь всего живого, то есть, претерпевая изменения; иногда “умирают”, уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде» [Аверинцев, 1996, с. 198].

По мнению М. В. Норца, «корреляция статики и динамики в жанровой природе обуславливает актуальность жанрологии в рамках историко-теоретического осмысления литературного процесса» [Норец, 2014, с. 4]. В структуре жанра можно выделить «устойчивое образование» и «подвижную составляющую» [Там же, с. 16]. «Существует некое подобие “ядра” жанра, которое ставит его в положение “над” историко-литературным процессом, и, таким образом, “запрещает” полную структурную динамичность, обусловленную диахроническими тенденциями» [Там же, с. 10]. Однако, по мнению ученого, вокруг т.н. «ядра» жанра вращается некая «оболочка», которая содержит ряд вторичных признаков, что дает нам право говорить о жанре как о структуре динамичной [Там же, с. 10]. «Сохранение ... динамической основы жанра в новом произведении порождает либо первый образец одной из возможных типологических разновидностей этого жанра, либо еще один ее образец» [Тамарченко, 2011, с. 49]. По мнению М. В. Норца, жанровая матрица представляет собой некий код, состоящий из «застывших» признаков, относящихся к тому или иному жанру. Жанровая доминанта является «динамичной оболочкой, набором “вторичных”, вариативных признаков, формирующих жанр» [Норец, 2014, с. 33]. Ученый рассматривает жанровую матрицу и жанровую доминанту, а также процессы, происходящие

внутри них, и описывает механизм жанровой репродукции, т.н. «клеточную» модель формирования жанра [Там же]. Матрица предстает как инвариант жанровой формы, из которого в последующем (в результате преобразований) произрастают вариативные жанровые модификации (разновидности отдельного жанра) [Любееев, 2018]. Таким образом, жанровая модификация – это видоизменение в рамках самого жанра.

Следует отметить, что «жанровая модификация не имеет статичного ядра, а только динамичную оболочку, и несет в себе генетические признаки материнской жанровой матрицы» [Любееев, 2018, с. 9]. Следовательно, рассматривая жанр драмы, мы можем описать признаки, формирующие ее «ядро», которые, возбуждаясь под влиянием определенных факторов, дают посыл жанровой доминанте, динамичной единице, «оболочке», генетически предрасположенной к изменениям, внутри которой происходят структурные изменения.

В ходе компаративного анализа и дальнейшего синтеза основных системных элементов жанровой модификации, выявленных при детальном рассмотрении структуры произведений (теоретические работы: [Меркулова, 2006а, Меркулова, 2006б, Тамарченко, 2011, Лейдерман, 2010]), мы предлагаем дополненный перечень **основных критериев жанровой модификации драмы**:

- 1) тематика и основной конфликт;
- 2) способ отражения действительности;
- 3) стиль и форма повествования, композиция;
- 4) действие (преобладание монолога или диалога над поступком и т.д.);
- 5) характер (представителями каких социальных классов являются действующие лица, их характеристика, прототипы);
- 6) смешение жанров (гибридизация);
- 7) историко-культурный контекст, идеологическая или философская направленность. Жанр может видоизменяться в зависимости от факторов, обусловленных спецификой эпохи и культурных тенденций;

8) целевая аудитория. У некоторых жанров возникают жанровые модификации под влиянием социальных факторов.

Таким образом, учитывая, что жанровая природа склонна к видоизменению, при определении места политической драмы в литературе Великобритании, прежде всего, необходимо выявить те признаки жанра драмы, которые являются устойчивыми и не подвергаются изменению (формируют т.н. «ядро»), а затем определить динамические системные элементы, которые позволяют говорить о возникновении нового явления (политической драмы).

В данной работе будет применен комплексный подход к понятию жанра, основанный на всестороннем изучении этого явления с учетом современных достижений, поскольку это позволит выявить т.н. «архаику» жанра, изучить то, как появляется нечто «новое» в его структуре, а также выявить факторы, которые на это влияют. Отметим, что процесс генезиса, эволюции и дифференциации жанра может быть описан путем обращения к теоретической модели жанровой структуры произведения как к критерию сравнения его разных исторических форм. Инвариантные составляющие драматического текста (ядро жанра драмы) можно определить путем анализа специфики драматического текста, что позволит выявить динамичные системные элементы (функционирующие в динамичной оболочке), формирующие жанровую модификацию политической драмы.

Поскольку драма является устойчивым жанром, определим ее **относительно статичные в аспекте литературно-временных факторов жанрообразующие (содержательно-формальные) признаки.**

Драматизм – это напряженность и острота сюжетного действия, результат сложного, серьезного, часто трагического конфликта. Характеры действующих лиц наиболее ярко раскрываются в моменты проявления сильных переживаний и внутренних противоречий. Драматическое событие имеет свой кульминационный пункт, высшую точку напряжения, когда

развитие действия вступает в решительный момент, определяющий судьбу действующих лиц.

Драматическая борьба – это предпосылка содержания драмы. Человек стремится к поиску высшего начала, драматизм пути героя может привести его к постижению истины. Столкновение взглядов способно обличить истинные идеи и отвергнуть ложные взгляды.

Исследователи отмечают, что драма «оживает на сцене» и, следовательно, «во многом подчиняется законам театра» [Катышева, 2016, с. 6]. В драме одновременно раскрываются два образа мира – субъективный и объективный. При этом драматург способен наделить образы действительности, сложившиеся в его сознании, собственным бытием. Созданная картина человеческой жизни как бы существует независимо от автора, как будто бы сама по себе. Однако это не исключает возможности проявления личности драматурга в произведении. Например, он может выражать свое отношение к персонажам, событиям, разворачивающимся в произведении, используя те или иные стилистические приемы. Однако должно создаваться впечатление, что персонажи действуют самостоятельно, а их жизни развиваются по своим внутренним законам.

Диалогичность – один из основных признаков драмы. Речь действующих лиц в драме, структурно организованная в виде диалога или монолога, несет основную смысловую нагрузку, является **первичным текстом**. В драматическом произведении слова автора сведены к минимуму и представлены в виде ремарок, выступающих в качестве «подсказок» актерам, которые носят функциональный характер и являются **вторичным текстом**. Действующие лица не просто обмениваются информацией, они способны оказывать активное воздействие друг на друга, изменять точку зрения других персонажей, подталкивать их к совершению определенных поступков, пересмотру жизненных позиций и т.д. К функциям диалогической речи в драме можно также отнести самопрезентацию действующих лиц, представление характеристики других персонажей, непрямую характеристику

персонажа путем раскрытия особенностей речи и манеры общения, обмен информацией, раскрытие сути конфликта путем ведения дискуссии и т.д.

И. Р. Каримова указывает на то, что «в современных исследованиях художественного диалога на основе коммуникативного подхода стали разграничиваться две его стороны: диалог между персонажами и диалог автора с читателем, что дает основания для рассмотрения драматического произведения как неразрывного единства двух коммуникативных систем: внутренней и внешней» [Каримова, 2004], в драме это формирует **многовекторность коммуникации**. М. Брош (M. Broth) [Broth, 2001], исследуя театральное представление как взаимодействие актеров и зрителей, подчеркивает, что верbalная коммуникация между персонажами на сцене нацелена на определенный эмоциональный отклик у аудитории, что может влиять на поведение публики в зале. А. В. Зиньковская указывает на то, что содержание сцен диалога подчинено присутствию зрителя как в роли скрытого наблюдателя, так и участника театрального действия [Зиньковская, 2008].

Отметим, что в ряде произведений на первый план выводится «озвучиваемое со сцены высказывание субъекта о событиях собственной жизни, которое часто композиционно выстроено как единый, цельный монолог персонажа» [Юн Со Хюн, 2015]. В некоторых случаях действующее лицо напрямую обращается к зрителю. Говорящий на сцене персонаж может именоваться «рассказчиком / нарратором» как в прозе. Авторские обращения к публике могут «поручаться»циальному действующему лицу. Так как актер, исполняя свою роль, вступает в диалог с самим персонажем, с другими актерами и их персонажами, а также с позицией абстрактного автора, режиссера и зрителей, становится очевидным, что в театральном произведении роли отправителя и получателя распределены менее строго, чем в эпосе, смешиваясь в процессе совместного творения [Ярх, 1970].

Исследователи указывают на то, что понятие художественной цельности драматического произведения строится на таких аспектах, как: действие (по мнению Д. Н. Катышевой является «главным носителем смысла в драме»

[Катышева, 2016, с. 5]), композиция и жанр. Ю. Н. Кагарлицкий отмечает, что «закон наивысшей концентрации материала в драме – главный закон театра» [Там же, с. 12]. По мнению исследователя, идейно-художественная ценность произведения отражается в единстве действия. Однако драматурги разных эпох не всегда придерживаются **принципа триединства** времени, места и действия в своих произведениях. Например, когда драматург отступает от данного принципа, перед аудиторией может представать образ экспансивного, динамического мира. Так называемый «закон временной непрерывности действия» (проявившийся еще в драматургии У. Шекспира) выражен в открытии условного сценического времени, которое отличается от реального. Следовательно, на сцене могут разворачиваться события нескольких дней, изложенные в нескольких сценах.

Обращаясь к рассмотрению места действия, отметим, что если оно развивается в четырех стенах, то подобный тип композиции называется замкнутым. В открытом типе – время и место действия не ограничены и могут не укладываться в традиционные формы драмы. В XX веке авторы ищут новые способы объединения концентрации действия и многоплановости драматического действия.

Исследователи отмечают, что при действенном анализе драматического произведения одним из наиболее плодотворных методов является рассмотрение внутреннего (скрытый смысловой строй) и внешнего (фабула) пластов [Катышева, 2016]. Например, **композиция** может строиться на многоплановом развитии драматического процесса и исторического потока под влиянием событий и обстоятельств. **Драматическая ситуация** (или драматический узел) – это событие особого значения, которое заставляет героя вступить в конфликт или объединяет несколько действующих лиц в борьбе за одну идею. Ряд событий, которые автор использует для построения композиции, соединяются в единую событийную цепь. Ее звенями могут быть т.н. «события интриги» (возникают по воле персонажей) и «события фабулы» (влияние внешних сил). Иногда драматурги вводят в сюжет

случайные события, которые необходимы для конкретизации драматического конфликта.

Исследователи также обращают внимание на случайность в драме, связывают ее с проблемой необычайных обстоятельств, поскольку она способна как ускорить, так и замедлить действие [Катышева, 2016]. Поступки героя, реализующиеся в цепи последовательно разворачивающихся событий, рассматриваются как способ реализации авторского замысла.

«Постановочные качества драматического произведения обусловлены специфическим способом передачи художественной информации, именуемым **драматическим действием**. Драматическое действие выступает одновременно и как предмет изображения (содержание), и как форма воплощения этого содержания» [Каримова, 2004].

Действие, разворачивающееся в драме, в своем единстве раскрывает **драматический конфликт**, что выражается во временном развитии причинно-следственных связей, в логике повествования. Тема драматического произведения связана со столкновением взглядов, с конфликтом, приведшим к борьбе, а идея – является выводом или способом решения конфликта [Сорокина, 2022].

Необходимо отметить взаимосвязь и взаимообусловленность раскрытия конфликта и **характера**. Все действующие лица так или иначе имеют отношение к раскрытию конфликта. Действующие лица прямо или косвенно участвуют в конфликте, играют свою роль в разрешении противоречий. В последнем случае они помогают отразить ту обстановку, в которой находится главный герой, помогают читателям и зрителям определить тяжесть его положения, мотивирующего его на те или иные поступки. Функции косвенных характеров можно определить следующим образом: 1) «конкретизация предлагаемых обстоятельств» [Катышева, 2016, с. 33]; 2) «определение смысла деятельности главных персонажей» [Там же, с. 33]. Многообразие взаимоотношений главного героя с другими действующими лицами помогает всесторонне раскрыть его характер. Образ героя также может выходить за

рамки характера. Он может быть носителем идеи, приобретающей надличностное, надиндивидуальное значение.

Еще одной важной чертой драмы является **театральность**. Театр имеет игровую природу; на сцене представляется театральная рефлексия. «Структуралисты говорят о различных знаковых системах пьесы и спектакля» [Доценко, 2006]. Отметим, что во вторичном тексте драматического произведения уже заложена театральность. «Театральная условность начинает свою жизнь в тексте, когда автор сам проговаривает постановочные моменты Визуализация, содержащаяся в репликах персонажей, обретает новый смысл или формы благодаря пространным авторским комментариям» [Дживелегов, 1945, с. 283]. Театральность проявляется в поведении актеров на сцене, декорациях, интерьерах [Parker, 1999], музыке (ученые исследуют особенности построения музыкального сопровождения пьесы, раскрывают принципы отбора музыкального материала, его роль на раскрытие идеи драматурга и реакцию зрителя на происходящее на сцене [Roesner, 2012, Macpherson, 2011], в тексте на нее указывают авторские отступления и ремарки. «Современный подход к проблеме жанра в театральной культуре сталкивается с необходимостью изучения влияющих на театральную культуру факторов всей культуры» [Аронин, 2012].

Подводя итог рассмотрению ключевых характеристик жанра драмы, которые определяют ее своеобразие, перечислим **основные черты драматического текста**:

- драматизм героя на пути к постижению истины, заключающийся в борьбе субстанциональных идей, различии духовных и нравственных ценностей, силе и слабости противоборствующих сторон, а также в противоречивости мира;
- драматический диалог, основополагающим структурным принципом которого является интерактивность и интеракциональность;
- композиция, строящаяся на многоплановом развитии драматического процесса и исторического потока под влиянием событий и обстоятельств;

- описание драматической ситуации (драматического узла) – события особого значения, которое заставляет героя вступить в конфликт или объединяет несколько действующих лиц в борьбе за одну идею;

- драматический конфликт, вбирающий в себя действенное отношение человека к проблемам частной жизни и социально-историческим вопросам в целом;

- двуплановость действия, раскрывающая драматический конфликт, т.е. взаимосвязь события и его отражения в размышлениях, что влияет на действия персонажей;

- театральность;

- многовекторность коммуникации.

Таким образом, можно сделать вывод, что данные черты драматического текста являются его инвариантными составляющими, устойчивыми признаками. Опираясь на модель жанроформирования М. В. Норца [Норец, 2014], можно сделать вывод, что вышеперечисленные характерные черты драматического текста формируют т.н. «ядро» жанровой матрицы драмы, что является основополагающим для нашего исследования, так как дает возможность проследить как под влиянием внешних факторов происходит движение от центра матрицы к периферии, а затем в жанровую доминанту, т.е. представить «жизненный» цикл жанра драмы в целом.

Основные характерные черты драмы выступают в качестве «устойчивой конструкции», обрастающей некой подвижной оболочкой в результате воздействия внешних факторов (политического, социального, этического, исторического, эстетического и т.д.). Принимая за основу теоретические положения М. В. Норца [Там же], можно рассматривать ключевые характеристики жанра драмы, сложившиеся еще во времена Аристотеля, в качестве т.н. «архитектонически устойчивого» ядра, некого кода, состоящего из «застывших» признаков, сформировавших жанровый канон. Данный код в структуре матрицы является «генетическим компонентом», «идеей материнской формы». Под влиянием определенных факторов из

генетического кода стала выделяться жанровая доминанта политической драмы, являющаяся динамичной оболочкой («аморфной» оболочкой, генетически предрасположенной к изменениям), т.е. набором вторичных, вариативных системных элементов, формирующих жанровую модификацию (внутривидовое образование).

Особое внимание следует уделить внешним факторам, влияющие на динамические процессы, происходящие в структуре жанровой матрицы драмы. Принимая во внимание исследование М. В. Норца [Норец, 2014] и В. С. Любеева [Любееев, 2018], нами были выделены следующие наиболее значимые факторы, повлиявшие на возникновение политической драмы: политический, социальный, этический, эстетический, исторический (ПРИЛОЖЕНИЕ 1).

Аристотелевская драма, сформировавшая ядро жанра драмы, элитарна по своей природе. Однако под влиянием внешних фактов вокруг «ядра» стала образовываться динамичная оболочка. Появление политической драмы связано с модификацией жанра драмы, т.е. процессом «преобразования устоявшегося жанрового канона», проявляющегося «в возможности жанра воспринимать новые тенденции социально-культурной обстановки, при сохранении способности соотноситься с “внутренней мерой”» [Осипова, 2015, с. 6].

Политический фактор, оказавший наибольшее влияние на жанр драмы, выступает связующим звеном между ядром матрицы жанра (в котором заложены признаки элитарной литературы) и массовой литературой, написанной на злобу дня. Отметим, что политическая драма адресована и доступна достаточно широкому кругу зрителей и читателей, поскольку служит важнейшим средством идеологического воздействия. Возможно, таким образом реализуется попытка драмы выжить в современных условиях, перейдя в массовый сегмент. Место жанровой модификации политической драмы в жанровой матрице драмы можно изобразить схематично (ПРИЛОЖЕНИЕ 2).

Таким образом, жанровая модификация политической драмы неканоническая по своей природе. Это обосновывает верность выбора исследовательского инструментария, предложенного М. В. Норцем [Норец, 2014] для анализа жанров массовой литературы (клеточная модель формирования жанров, описанная с помощью матрицы жанра).

Следует отметить, что рассмотрение теоретических работ [Болдырева, 2016, Горелова, 1992, Осипова, 2015, Тамарченко, 2011] позволяет сделать вывод о том, что на данном этапе развития драмы в структуре ее жанровой матрицы не произошло превышение удельного веса статичных признаков модификации политической драмы. Поэтому мы не можем говорить о появлении политической драмы в виде отдельного жанра. Она не сформировала собственного ядра (следовательно, не стала отдельным жанром), ее системные элементы функционируют лишь в динамической оболочке матрицы жанра драмы.

Политическая драма может быть результатом взаимодействия художественного жанра драмы и нехудожественных жанров (когда в качестве основы произведения используется реальный исторический документ, письмо, автобиография, хроники).

Промежуточная позиция политической драмы, занимающей особое место между элитарной и массовой литературой, приводит к узнаваемости произведений данного характера. Одной из задач данного исследования становится выявление основных системных элементов политической драмы, которые позволяют раскрыть закономерности реализации данной жанровой модификации в современной литературе Великобритании.

Отметим, что Н. В. Горелова, размышляя о природе конфликта советской политической драмы, приводит к мысли, что политическая драма не является отдельным жанром. Исследователь отмечает, что «“память жанра” в драматическом роде литературы отличается особенной устойчивостью» [Горелова, 1992, с. 6]. Отметим, что Н. В. Горелова не предпринимает попытку

классифицировать политическую драму как жанровую модификацию, а лишь определяет общие признаки произведений политической тематики.

Принимая во внимание мнение исследователей, мы приходим к выводу, что критериями, которые свидетельствуют о принадлежности произведения к модификации политической драмы, являются:

1) политическая действительность как предмет изображения и художественного анализа, а также политическая концепция действительности, являющаяся составной частью художественной концепции. В центре внимания политической драмы находятся проблемы общественно-экономического устройства страны, характера ее взаимоотношений с другими государствами, стремление отдельной личности к завоеванию и укреплению власти, пренебрежение к нижестоящим слоям населения. В анализируемой жанровой модификации политическое содержание непосредственно отражается в конфликте, т.е. является структурообразующим и доминирующим компонентом, а не фоновым.

2) непосредственная связь проблематики произведения с вызовами современности. Актуальным может оказаться не только материал современности, но и прошлого (в котором существовала подобная проблема). Отсылка к раннему этапу развития человечества, в котором намечались проблемы современного общества, имеющего многовековую историю, показывает неисчерпаемость проблем политического характера. Путем углубленного анализа исторического прошлого можно прийти к разгадке «тайн современности».

3) активизация авторского голоса и вытекающая отсюда публицистичность, острые конфликтность. Драматург не ограничивается приемом введения авторских ремарок, он заставляет действующих лиц озвучивать определенные мысли политического характера или раскрывать ту или иную точку зрения в позитивном или негативном свете путем совершения определенных поступков, последствия которых влияют на действие пьесы.

4) опора на реальные факты действительности (соотнесенность с референтом по объектному признаку). Как правило, во время создания политической драмы автор вводит своеобразное сочетание фактов и вымысла, опирается на историческую хронологию и т.д., что придает описанию достоверность (и не исключает возможность субъективного толкования реалий в связи с художественно-эстетическими целями). Изображение конкретных фактов и их осмысление достигается путем использования в качестве основы различных письменных (официальных и личных) документов и неписьменных (предметных, вещественных, фото- и кинодокументов).

5) возможность использования различных форм условности. Понятие «драматическая условность» означает нетождественность изображаемого мира и реальности. Существует две формы условности: первичная (изображаемое жизнеподобно) и вторичная (реальность деформирована). Драматург всегда вкладывает в произведение индивидуализированное и в некоторой степени обобщенное отображение жизни. Он производит отбор факторов реальности, необходимых для придания конфликту особой остроты. Вымысел автора не противостоит объективной реальности, а является формой ее отражения в контексте драматического произведения.

6) динамическая подвижность структур, входящих в типологический ряд. Драматург может выбрать трехактную (состоящую из начала, середины и конца), пятиактную (включающую в себя экспозицию, нарастающее действие, кульминацию, нисходящее действие и развязку) структуру, U-образный сюжет (равновесие, счастье, благополучие сменяются проблемой, катастрофой, затем случается удачный поворот событий) или перевернутую U-образную конструкцию (действие начинается с описания благосостояния главного героя, затем наступает поворотный момент, ведущий к катастрофе и его «падению»). Политическая драма может вбирать в себе элементы интеллектуальной драмы, фарса, притчи, быть представленной в виде драмы-суда или агитационной пьесы. Выбор того или иного способа раскрытия действия способствует

созданию эмоционального описания борьбы идей, жизненных позиций, интересов, изображения контраста между рациональными основами политической действительности и абсурдными действиями политиков.

Выведенная нами модель жанровой доминанты модификации политической драмы представлена в ПРИЛОЖЕНИИ 3. Отметим, что драматический конфликт в произведениях анализируемой жанровой модификации выражен на уровне столкновения политических взглядов, личностных, партийных, государственных амбиций. Он становится причиной недопонимания или же открытой вражды между отдельными персонажами. Введение межличностных конфликтов придает дополнительную эмоциональную окраску произведению. Столкновение взглядов выражается имплицитно или эксплицитно в зависимости от авторской задумки. Драматург может открыто критиковать действия персонажей или, напротив, подталкивать реципиентов к формированию их собственного мнения (см. Главу 2).

В произведениях политической драмы проявляется синтез трагичности и комизма: трагичность выражается в раскрытии общечеловеческих проблем; комизм проявляется путем введения драматической иронии. Следует отметить прямую связь проблематики произведений, относящихся к данной модификации жанра драмы, с политической действительностью.

Характеристики персонажной парадигмы в жанровой модификации политической драмы обусловлены рядом факторов и тяготеют к биполярной. Действующие лица подразделяются на представителей различных социальных классов и носителей противоположных политических взглядов, они поддерживают или критикуют идеологию того или иного государства, иногда одни персонажи сами ее создают, другие – ей подчиняются.

Время и пространство, в котором действуют герои – конкретный исторический период, в котором назрел политический конфликт, привлекший внимание драматурга и получивший общественный отклик. В произведениях затрагивается тема выбора политического пути, формирования и

столкновения взглядов. Поведение действующих лиц зависит от обстоятельств. Они могут «разрушать» «четвертую стену», напрямую обращаясь к зрителю. Также происходит проникновение в политическую драму элементов искусства массового характера, например, популярной музыки, танцев.

Отметим, «клеточная» модель жанроформирования, взятая нами за основу при определении места политической драмы в жанровой системе драмы, получает конкретное жанровое наполнение (описание жанровой доминанты), освещая на практике процессы, происходящие внутри жанра в процессе появления жанровой модификации. Выведенная нами модель формирования жанровой модификации политической драмы может быть применена для идентификации жанровой принадлежности пьес, определяемых в литературной рецепции в качестве политических, путем анализа их жанрового своеобразия.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Процесс становления жанровой модификации политической драмы в литературе Великобритании бурно развивается в 70-е гг. XX в. На сегодняшний день политический театр находится на новом этапе и напрямую обращается к реальным событиям и личностям. Политическая драма Великобритании является «молодым» явлением в истории литературы, не имеющим целостного теоретико-литературного обоснования.

Особого внимания заслуживают работы признанного британского политического драматурга Д. Хейра. Нами была выведена условная периодизация творчества автора, состоящая из четырех периодов, которая основана на тематике и проблематике произведений автора, а также развитии его художественного метода: 1) на раннем этапе (к. 1960-х–1970-е гг.) Д. Хейр рассматривает темы социальной направленности в пьесах; 2) в 1980-е драматург обращается к темам внешней и внутренней политики Великобритании, происходит становление политической драматургии автора.

Однако драматург отказывается от прямой критики британских властей в контексте мировой политики; 3) в 1990-х гг. Д. Хейр проявляет интерес к религии, истории и глобальным конфликтам, а также критикует неолиберализм и упадок общественной морали в Великобритании; 4) с начала 2000-х гг. автор обращается к внутриполитическим и внешнеполитическим проблемам, связанным с непосредственным влиянием Великобритании, и постепенно усиливает степень индивидуализации и психологизации действующих лиц. Отметим, что при обилии критических рецензий, академическое литературоведение обошло вниманием творчество Д. Хейра, что обуславливает актуальность данного исследования.

В современном литературоведении жанр драмы рассматривается как формально-содержательная категория, способная изменяться под влиянием различных факторов – политических, моральных, социокультурных и т.д., что и является основой дивергентности жанровых модификаций. Видоизменения в рамках жанра драмы связаны со стремлением драматургов отразить в произведении кризис эпохи, ее ключевые проблемы и побудить зрителя к рефлексии.

Предложенный нами механизм функционирования модели жанровой структуры драмы раскрывается через описание ее составляющих частей: статичные признаки жанра драмы – «ядро» (жанровый канон), под воздействием внешних факторов (политических, социальных, этических, исторических, эстетических и т.д. (ПРИЛОЖЕНИЕ 1) дает посыл жанровой доминанте (динамичной единице, «оболочке», генетически предрасположенной к изменениям, внутри которой происходят структурные изменения) к формированию жанровой модификации политической драмы (неканонической, сочетающей в себе признаки элитарности, заложенные в ядре, и массовой литературы, написанной на «злобу дня»). Отметим, что ключевой внешний фактор (политический), повлиявший на возникновение жанровой модификации политической драмы, дал возможность драме, элитарной по своей природе, адаптироваться в современных условиях,

приблизившись к массовому сегменту. На это также указывает возросшее число киноадаптаций политических пьес.

Мы предлагаем следующий алгоритм анализа произведений политической драмы Д. Хейра, основанный на выявлении жанровой доминанты модификации политической драмы и характерных особенностей творчества драматурга, высоко оцененных театральными критиками: 1) проблематика; 2) конфликт; 3) центральные и второстепенные персонажи; 4) способ отражения действительности и композиционное построение; 5) коммуникация; 6) связь с другими родами литературы и видами искусства; 7) назначение пьесы.

Выявленный нами алгоритм исследования произведений может быть применен для идентификации принадлежности драматических произведений к жанровой модификации политической драмы путем анализа их формально-содержательного своеобразия.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ Д. ХЕЙРА КАК ЖАНРОВОЙ МОДИФИКАЦИИ

По тематической направленности политическую драматургию Д. Хейра можно разделить на пьесы, ориентированные на внутреннюю политику Великобритании и мировую в целом. Раскрывая социально-политические проблемы своей родной страны, Д. Хейр критикует все институты власти: церковь (“Racing Demon”), суд (“Murmuring Judges”), политику (“The Absence of War”, “I’m Not Running”, “Gethsemane”) и т.д.

Особого внимания заслуживают драматические произведения, посвященные кризису лейбористской партии, поскольку Д. Хейр изучал ее «политическую кухню» изнутри, присутствовал на заседаниях партийной верхушки и общался с лидером лейбористов, принимавшим участие в предвыборной гонке за пост премьер-министра.

Драматург без прикрас показывает то, насколько политики оторваны от реального мира. Большинство из них не способно понять жизненные сложности миллионов простых людей. Д. Хейр обеспокоен тем, что лейбористская партия не имеет четкого представления о политическом курсе и, более того, борьба уже давно ведется не между консерваторами и лейбористами, а между однопартийцами, готовыми предать былые идеалы в стремлении к власти.

Обращаясь к проблемам мировой политики (“Saigon”, “Stuff Happens” и т.д.), Д. Хейр критикует высокопоставленных лиц США за разжигание военных конфликтов по всему миру, а правительство своей страны – за потакание им. В пьесах драматурга красной нитью проходит вопрос верного выбора, на котором строится основной конфликт, а также проблема подчинения человека системе. Особую значимость отдельным работам автора

придает введение образов реальных политиков и вкрапление речей, взятых из их выступлений и интервью.

2.1. Мировая политика Великобритании в политической драме

Д. Хейра

Д. Хейр в своем творчестве обращается к проблемам мировой политики, в частности, к вопросу влияния политических решений высокопоставленных лиц на судьбы простых людей. Одной из ранних работ, затрагивающих тему вооруженного конфликта, в который были втянуты США, является пьеса “Saigon: Year of the Cat” («Сайгон: Год Кота», 1983 г.), впоследствии адаптированная под телеэкраны. В ней драматург раскрывает чувства людей, вызванные суматохой из-за тщательно скрываемого поспешного вывода американских военных из Вьетнама, а также показывает, как американцы и британцы оставили на произвол судьбы тех, кого использовали и о ком обещали позаботиться.

В пьесе “Saigon” проявляется провидческое видение Д. Хейра в приложении к ситуации в Афганистане (1979–1989 гг.) и современной Украине. Драматург уловил суть политики США по отношению к правительсткам-марионеткам. В пьесе “Saigon” не выводятся образы политиков, которые принимают решения, так как в самой системе США заложен принцип «игры за самих себя».

Отметим, что Д. Хейр не раз указывает в своих работах на то, что деньги определяют политику США. Джордж Тенет, персонаж пьесы “Stuff Happens” говорит: «Наша главная цель – сконцентрировать усилия, выделить деньги и ресурсы ... чтобы быть уверенными в их поддержке, когда начнем осуществлять свой замысел ...» [Hare, 2006, p. 19] (Перевод автора – А. Р.).

В произведении “Saigon”, которое вышло ранее, Посол США во Вьетнаме замечает: «Вот почему мне нужно новое выделение финансовой помощи. На этой неделе я запросил семьсот миллионов. Президент пообещал, что получит их от Конгресса. ... А до тех пор мы и правда будем сидеть сложа руки» [Hare, 2013b, p. 234] (Перевод автора – А. Р.), на что агент ЦРУ отвечает:

«Но, сэр... при всем уважении ... возможно в прошлый раз Вы не осознали это в полной мере, но, по сути, Вы ставите на кон тысячи жизней» [Hare, 2013b, p. 234] (Перевод автора – А. Р.). Примечательно, что власти Великобритании молча соглашаются с политикой США, о чем свидетельствуют диалоги персонажей.

В пьесе “Stuff Happens” («Всякое бывает», 2004 г.) в центре внимания автора находятся решения и мотивы ведущих мировых политиков в 2001, 2002 и 2003 гг., связанные с вторжением в Ирак. Драматург именует свою пьесу «драмой, открывающей новое столетие» [Hare, 2006, p. 8]. “Stuff Happens” принадлежит к «документальному театру» («вербатим»), т.е. к поджанру драматических произведений, в которых актеры воспроизводят монологи и диалоги, произнесенные людьми в реальной жизни. Данное произведение рассказывает о том, как западные элиты (в том числе правительство Великобритании) развязывают войны по всему миру [Пьеса Дэвида Хэера «Такое бывает» : комментарии, р. 7].

В пьесе “The Vertical Hour” (2006 г.) автор рассматривает взгляды либералов и консерваторов на войну в Ираке. Произведение получило неоднозначные отзывы критиков. Некоторые посчитали пьесу скучной и лишенной новизны, а конфликт запутанным и неразрешимым [The Cambridge Companion to David Hare ed. by R. Boon, 2007, p. 1]. По сути, это – история любви, разворачивающаяся после ключевых событий, породивших конфликт. Название пьесы – это военный термин, обозначающий период времени, когда оказание медицинской помощи после ранения может быть эффективным. Центральным персонажем является бывший военный корреспондент с опытом работы в Боснии и Багдаде, ныне сотрудница факультета политологии Йельского университета, выступающая за вмешательство Запада в данный военный конфликт. По контрасту с ней выводится образ мужчины-идеалиста, критикующего войну в Ираке и действия правительства Великобритании, скрывающего глубину своих взглядов за маской холодной ироничной отстраненности.

Таким образом, в контексте мировой политики внимание драматурга приковывает к себе проблема влияния политических решений высокопоставленных лиц на судьбы простых людей. Прослеживается мотив манипуляции политическими верхушками судьбами и мыслями простых людей.

2.1.1. Становление жанровой модификации политической драмы в пьесе “Saigon: Year of the Cat”

Начало становления жанровой модификации политической драмы в творчестве Д. Хейра можно соотнести с выходом в свет пьесы “Saigon: Year of the Cat” (1983 г.). В данной работе прослеживаются системные элементы политической драмы, которые получат развитие в дальнейшем творчестве драматурга.

Отметим, что название пьесы связано с символом 1975 г. по вьетнамскому зодиакальному гороскопу (где, в отличие от китайского, год Кролика именуется годом Кота). Действие начинается в 1974 г., в пьесе звучит фраза: «На смену году Тигра скоро придет год Кота» [Hare, 2013b, p. 207] (Перевод автора – А. Р.).

Обратимся к проблематике и центральному конфликту пьесы. Произведение посвящено влиянию политики США на жизни людей в странах третьего мира. Для придачи остроты конфликту драматург выводит на первый план граждан США, которые должны были помочь вьетнамцам наладить мирную жизнь в Сайгоне на западный лад. Однако на самом деле их мало заботит жизнь жителей страны, раздираемой войной. Американцы создали все условия для комфортной жизни лишь для себя, в пьесе то и дело упоминается о том, как они развлекаются (посещают спортивные клубы, играют в карты, распивают спиртные напитки и налаживают личную жизнь), вьетнамцы – лишь обслуживающий персонал. Когда приходит приказ отступить, американцы спасают свои жизни, чемоданами вывозят деньги, оставляя на произвол судьбы граждан Вьетнама, помогавших им. Даже агенты ЦРУ не удосуживаются уничтожить документы с именами людей, работавших на них.

Рассмотрим **центральных и второстепенных** персонажей пьесы. Все события пьесы разворачиваются вокруг главной героини – Барбары Дин. Барбара – англичанка, работает в банке, благодаря привлекательной внешности пользуется большим успехом у мужчин, среди которых – работники посольства США и агенты ЦРУ, именно это позволяет ей в числе первых получать все новости о военных действиях во Вьетнаме. Главной чертой ее характера является доброта и сопереживание людям, оказавшимся в трудной жизненной ситуации. Среди всех действующих лиц лишь Барбара помогает нескольким гражданам Вьетнама покинуть Сайгон, для этого она оформляет им документы, пользуясь своими связями. Главная героиня не перестает думать о тех, кто, скорее всего, погибнет после того, как войска Северного Вьетнама возьмут Сайгон.

Еще одним персонажем пьесы, которому автор отводит значимое место, является Боб Шено. Он – агент ЦРУ, который знает о скором падении Сайгона. Боба и Барбару связывают романтическое отношения, поэтому он делает все возможное, чтобы вывезти ее из города. Несмотря на голос совести, который говорит герою, что США поступают подло по отношению к вьетнамцам (о чем Боб сообщает Барбаре в личных беседах), когда военная ситуация обостряется и американцам нужно срочно эвакуироваться, он не успевает вывезти важные документы, забывает о морали и спасается бегством, а в финальной сцене счастливо попивает пиво на борту вертолета с коллегами, которые не пожелали спасти несколько сотен людей.

Среди действующих лиц выделяется Куок. Он – вьетнамец, сотрудник банка, в котором работает Барбара, Куок не пытается помочь своим согражданам в получении финансовой помощи, т.к. давно решил, что останется со своей семьей во Вьетнаме, не станет спасаться бегством из родной страны. Этот персонаж не участвует в важных сценах, его роль – создание общего фона, на котором ярко выделяются представители Западного мира. Куок словно чужой в родной стране, которой управляют иностранцы. Он, как и другие граждане, не может повлиять на ситуацию во Вьетнаме.

Д. Хейр дает нелестную характеристику действиям Посла США. Этот человек шесть лет назад потерял сына во Вьетнаме, теперь он не испытывает жалости к гражданам страны, в которой работает. Посол всячески пытается скрыть от руководства США правду о грядущем проигрыше, поскольку, если Конгрессу станет все известно о военной обстановке, он перестанет финансировать миссию. Автор не дает данному герою имя, поскольку он узнаваем, максимально приближен к внешнему миру пьесы, в котором живут американские политики, отдающие приказы по всему миру. Он – один из «винтиков» системы, причем его полностью устраивает эта роль.

В посольстве также работает Джек Окхэм. Данному персонажу известно все о ходе войны во Вьетнаме. С одной стороны, он соглашается с Шено, что людям стоило бы знать о происходящем за пределами Сайгона, с другой – Джек солидарен с Послом, считает, что не нужно сеять панику в городе. В финале пьесы, когда Боб хочет вывезти документы ЦРУ с именами иностранных агентов, Джек говорит, что с ними ничего не нужно делать, поскольку осталось очень мало времени на эвакуацию.

Еще одно действующее лицо, Фрэнк Джадд, является сотрудником посольства, который сначала заявляет, что не бросит никого во время эвакуации, однако потом забывает о звонках людей с просьбой о помощи.

Также вводится образ Дональда Хендерсона. Он – молодой коллега Барбары, влюбленный в нее. Когда Дональд понимает, что его чувства не взаимны, то решает принять выгодное предложение о работе в Гон Конге, поскольку в Сайгоне его не ждет продвижение по карьерной лестнице (Хендерсон говорит Барбаре, что из них двоих повышение во Вьетнаме, скорее всего, получит она, поэтому ему лучше уехать).

Несколько комично представлен Мистер Хэливелл – руководитель банка, прагматик, который одним из первых начинает собирать вещи перед грядущей эвакуацией, бросает работу, даже не предупредив никого из знакомых. В финале Барбара и Боб вывозят его из Сайгона, при этом драматург иронично описывает то, как Хэливелл переживает за свои чемоданы.

Отстраненно по отношению к вьетнамцам ведет себя и полковник Фидлер, который прекрасно знает о положении дел, но даже во время беседы в неформальной обстановке с Ван Трангом, министром иностранных дел Вьетнама, отказывается сделать даже намек на то, что знает, ссылаясь на Парижское соглашение.

Также в список действующих лиц введен президент Вьетнама Тхьеу, о котором часто упоминается в тексте, в частности, мы узнаем, что персонажи смотрят его выступление по телевизору. Единственная сцена, в которой появляется сам президент, это – его бегство заграницу. Тхьеу сообщает Шену и Джадду, что его семья уже в Лондоне, приобретает антиквариат.

Драматург также вводит следующих второстепенных персонажей: Джоан Макинтош – аналитик ЦРУ, Линда – секретарь Шено, Нхиев – доносчик ЦРУ, Лхан – кассирша в банке, которой Барбара помогает оформить документы для выезда из Вьетнама, Фу – вьетнамец, который не может получить свои деньги в банке, даже угрожает сотрудникам пистолетом. В пьесе появляются простые жители, американские солдаты и т.д. Данные действующие лица не влияют на ход событий, они введены для создания более реалистичной и объемной картины происходящего.

Отметим, что единственная помощь жителям страны, которую оказывают иностранцы в пьесе – это поступки Барбары: помощь Лхан с документами; сцена, когда Барбара просит Боба дать деньги девушкам, продающим себя на улицах Сайгона; сцена, когда оно отдает свои платья горничной; а также попытка Барбары отдать свое место в вертолете знакомой девушке.

Обратимся к описанию внешности центральных персонажей пьесы, поскольку портрет помогает аудитории глубже понять героев, разобраться в их внутреннем мире и поступках, определить авторский замысел (Таблица №1).

Портрет героев соотносится с их социальным статусом. Персонажи, которые являются представителями Западного мира, четче обрисованы,

поскольку они находятся в центре действия. Вьетнамы же представлены на втором плане в качестве лиц, полностью зависящих от иностранцев, они выступают в большинстве случаев в роли обслуживающего персонала. В пьесе не введен образ явного антагониста, поскольку Д. Хейр обличает действия американской военно-политической машины. Индивидуализированы образы Барбары и Боба, поскольку эти герои, хотя и в разной степени, проявляют сочувствие к другим людям. Другие действующие лица (сотрудники банка, посольства и ЦРУ) представлены схематично, введены в качестве собирательных образов, они являются типичными представителями своих профессий и определенной идеологии. В пьесе отсутствуют образы «политиков-кукловодов». Их приказы приходят «сверху» и влияют на жизни действующих лиц. Драматург таким способом показывает, что люди оказываются марионетками в руках политиков.

Таблица №1. Портрет действующих лиц в пьесе “Saigon: Year of the Cat”

Действующее лицо	Портрет
Барбара Дин	«Блондинка, около 50 лет. ... Обладает благородными чертами представителя английского среднего класса: сдержанная и спокойная. В ее внешности есть что-то приятное и определенно соблазнительное» [Hare, 2013b, p. 196].
Боб Шено	«Ему около 28 лет, весьма интеллигентного вида ..., всегда мягок и любезен в общении, как “очень воспитанный мальчик”» [Там же, р. 203].
Куок	«Высокий, худой вьетнамец лет сорока пяти, ... очень серьезный на вид» [Там же, р. 197].
Посол США во Вьетнаме	«Очень высокий мужчина чуть более шестидесяти лет, ... У него рыжеватые волосы и неприятная привычка иногда делать вид, что он не видит и не слышит других» [Там же, р. 231].
Джек Окхэм	«Высокий, энергичный мужчина лет пятидесяти с небольшим» [Там же, р. 213].
Фрэнк Джадд	«32-летний американец в очках» [Там же, р. 199].
Дональд Хендерсон	«Молодой шотландец лет 25, с бородой, очень худощавый» [Там же, р. 198].
Мистер Хэливелл	«Ему под шестьдесят. Слегка располневший холостяк с редкими седыми волосами в хлопчатобумажной рубашке» [Там же, р. 197].
Полковник Фидлер	«55-летний американский офицер крепкого телосложения, одетый в военную форму» [Там же, р. 199].

* Перевод автора – А. Р.

Рассмотрим способ отражения действительности и композиционное построение пьесы “Saigon: Year of the Cat”. В произведении присутствует

прямая соотнесенность с конкретным историческим событием (Вьетнамская война и падение Сайгона). Драматург вводит сцены, в которых действующие лица рассматривают карты военных действий и называют реальные географические объекты. Также Д. Хейр упоминает о президенте Республики Вьетнам (Южный Вьетнам) Нгуен Van Thieu и его побеге заграницу.

Композиция пьесы линейная, события разворачиваются в хронологическом порядке, в соответствии с реальными историческими событиями:

- экспозиция – описание обстановки в квартире Барбары и внешности главной героини. Аудитория понимает, что именно благодаря своей привлекательности Барбара находится в центре внимания высокопоставленных мужчин, которые обсуждают при героине работу и делятся с ней секретной информацией;

- завязка – во время игры в карты американцы ведут себя отстраненно по отношению к вьетнамцам, даже к министру иностранных дел Вьетнама. При этом между собой они обсуждают, что дела в стране идут не лучшим образом. Драматург вводит сцены, в которых жители Сайгона всячески пытаются заработать на жизнь, выполняя прихоти американцев;

- кульминация – поспешная эвакуация американцев из Сайгона, в котором уже начинаются уличные беспорядки. Герои раскрывают свое истинное лицо: вывозят деньги (один из военных пытается тайно вывести два миллиона долларов, которые Посол приказал уничтожить, но чемодан внезапно раскрывается и тысячи купюр вылетают из вертолета), спасают свои жизни, бросают мирных жителей и даже своих знакомых (вспоминая о других после своего спасения, говорят, что все уже в прошлом). Лишь Барбара пытается помочь своей горничной, но Боб говорит, что это невозможно;

- развязка – Боб и его коллеги улетают на последнем вертолете. Герои счастливы, потому что им удалось оторваться от разъяренной толпы. Они пьют пиво и говорят о том, что надеются на прощение Господа, поскольку они оставили многих людей на произвол судьбы.

Примечательно, что на фоне трагических событий драматург иронично описывает действия персонажей, которые заботятся только о самих себе, тем самым он проливает свет на типичную, по его мнению, политику американцев – помогать другим лишь до тех пор, пока им это выгодно.

Обратимся к специфике отображения **хронотопа** в пьесе Д. Хейра “Saigon: Year of the Cat”. Действие пьесы разворачивается в конце 1974 г. – начале 1975 г. в городе Сайгон во Вьетнаме. Драматург не разделяет действие на сцены. В каждой из трех частей пьесы Д. Хейр вводит пронумерованные обозначения места и времени действия, при этом использует сокращения “INT.” (“internal”) и “EXT.” (“external”), чтобы указать на то, где происходит событие: на улице или в помещении.

Таблица №2. Хронотоп в пьесе “Saigon: Year of the Cat”

Хронотоп в пьесе “Saigon: Year of the Cat”	
Часть первая:	
1.	В ПОМЕЩЕНИИ. ГОСТИНАЯ. ДЕНЬ
2.	В ПОМЕЩЕНИИ. СПАЛЬНЯ. ДЕНЬ
3.	НА УЛИЦЕ. ТУ ДО. ДЕНЬ
4.	В ПОМЕЩЕНИИ. КАБИНЕТ ХЭЛИВЕЛЛА. НОЧЬ
5.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. НОЧЬ
6.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. НОЧЬ
7.	В ПОМЕЩЕНИИ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». НОЧЬ (элитный спортивный клуб в стиле французского колониального режима).
8.	В ПОМЕЩЕНИИ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». НОЧЬ
9.	В ПОМЕЩЕНИИ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». НОЧЬ
10.	НА УЛИЦЕ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». НОЧЬ
11.	В АВТОМОБИЛЕ. НОЧЬ
12.	НА УЛИЦЕ. ЖИЛОЙ ДОМ ДЛЯ СЛУЖАЩИХ. НОЧЬ
13.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
14.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
15.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
16.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ХЭЛИВЕЛЛА. ДЕНЬ
17.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
18.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
19.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
20.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
21.	В ПОМЕЩЕНИИ. ВАННАЯ КОМНАТА. НОЧЬ
22.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. РАССВЕТ
23.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
24.	НА УЛИЦЕ. ДОМ ОКХЭМА. ДЕНЬ
25.	НА УЛИЦЕ. ЛУЖАЙКА. ДЕНЬ
26.	НА УЛИЦЕ. ЛУЖАЙКА. НОЧЬ
27.	НА УЛИЦЕ. ВОЗЛЕ ДОМА. НОЧЬ
28.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ

Продолжение Таблицы №2

Хронотоп в пьесе «Saigon: Year of the Cat»	
29.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
30.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
31.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. НОЧЬ
	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
Часть вторая:	
32.	В АВТОМОБИЛЕ. ДЕНЬ
33.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПОСОЛЬСТВО. ДЕНЬ
34.	В ПОМЕЩЕНИИ. ВЕСТИБЮЛЬ ПОСОЛЬСТВА. ДЕНЬ
35.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
36.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. ДЕНЬ
37.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
38.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. ДЕНЬ
39.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
40.	НА УЛИЦЕ. ПУСТЫРЬ. РАЗРУШЕННЫЙ ПРИГОРОД САЙГОНА. НОЧЬ
41.	В ПОМЕЩЕНИИ. ГАРАЖ. НОЧЬ
42.	НА УЛИЦЕ. ПУСТЫРЬ. НОЧЬ
43.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. НОЧЬ
44.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. РАССВЕТ
45.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ОКХЭМА. ДЕНЬ
46.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ПОСЛА. ДЕНЬ
47.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
48.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
49.	В ПОМЕЩЕНИИ. ВЕРХНИЙ КОРИДОР. ДЕНЬ
50.	В ПОМЕЩЕНИИ. ЛЕСТНИЧНАЯ КЛЕТКА. ДЕНЬ
51.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
52.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ОКХЭМА. ДЕНЬ
53.	НА УЛИЦЕ. БЕЙСБОЛЬНАЯ ПЛОЩАДКА. ДЕНЬ
54.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
55.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОТДЕЛ ПРИЕМА ЗАЯВЛЕНИЙ В БАНКЕ. ДЕНЬ
56.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОМНАТА ДЛЯ УНИЧТОЖЕНИЯ ДОКУМЕНТОВ. ДЕНЬ
57.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПОМЕЩЕНИЕ ДЛЯ СЖИГАНИЯ МУСОРА. ДЕНЬ
58.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ОКХЭМА. ДЕНЬ
59.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. НОЧЬ
60.	В ПОМЕЩЕНИИ. СИТУАЦИОННЫЙ ЦЕНТР. НОЧЬ
61.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАР. НОЧЬ
62.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. НОЧЬ
63.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАР. НОЧЬ
64.	НА УЛИЦЕ. ДОМ ОКХЭМА. НОЧЬ
65.	НА УЛИЦЕ. НОЧЬ
66.	В АВТОМОБИЛЕ. НОЧЬ
67.	В ПОМЕЩЕНИИ. СПОРТЗАЛ. ДЕНЬ
68.	В ПОМЕЩЕНИИ. СПОРТЗАЛ. ДЕНЬ
69.	В ПОМЕЩЕНИИ. СПОРТЗАЛ. ДЕНЬ
70.	В ПОМЕЩЕНИИ. СПОРТЗАЛ. ДЕНЬ
Часть третья:	
71.	В ТАКСИ. ДЕНЬ
72.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. ДЕНЬ
73.	В ПОМЕЩЕНИИ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». ДЕНЬ
74.	В ПОМЕЩЕНИИ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». ДЕНЬ

Продолжение Таблицы №2

Хронотоп в пьесе «Saigon: Year of the Cat»	
75.	В ПОМЕЩЕНИИ. «СЕРКЛ СПОРТИФ». ДЕНЬ
76.	В ПОМЕЩЕНИИ. СПОРТЗАЛ. ДЕНЬ
77.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
78.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. ДЕНЬ
79.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
80.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
81.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
82.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. ДЕНЬ
83.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПОСОЛЬСТВО. ДЕНЬ
84.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. ДЕНЬ
85.	НА УЛИЦЕ. ВОЗЛЕ ПОСОЛЬСТВА. НОЧЬ
86.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ОКХЭМА. НОЧЬ
87.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПОСОЛЬСТВО. НОЧЬ
88.	НА УЛИЦЕ. ТЕРРИТОРИЯ ПОСОЛЬСТВА. НОЧЬ
89.	В ПОМЕЩЕНИИ. КВАРТИРА. ДЕНЬ
90.	НА УЛИЦЕ. ДЕНЬ
91.	В МАШИНЕ. ДЕНЬ
92.	НА УЛИЦЕ. ВОРОТА ПОСОЛЬСТВА. ДЕНЬ
93.	В МАШИНЕ. ДЕНЬ
94.	НА УЛИЦЕ. ДЕНЬ
95.	НА УЛИЦЕ. ПУНКТ СБОРА. ДЕНЬ
96.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. ДЕНЬ
97.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПЕРЕХОД МЕЖДУ ЗДАНИЯМИ. ДЕНЬ
98.	НА УЛИЦЕ. ПУНКТ СБОРА. ДЕНЬ
99.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. ДЕНЬ
100.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПОСОЛЬСТВО. ДЕНЬ
101.	В ПОМЕЩЕНИИ. ШКОЛА. ВЕЧЕР
102.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ОКХЭМА. ВЕЧЕР
103.	В ПОМЕЩЕНИИ. БАНК. НОЧЬ
104.	В ПОМЕЩЕНИИ. УБОРНАЯ. НОЧЬ
105.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. НОЧЬ
106.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС. НОЧЬ
107.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. НОЧЬ
108.	В ПОМЕЩЕНИИ. КОРИДОР. НОЧЬ
109.	В ПОМЕЩЕНИИ. ОФИС ОКХЭМА. НОЧЬ
110.	В ПОМЕЩЕНИИ. ЛЕСТНИЦА. НОЧЬ
111.	В ПОМЕЩЕНИИ. ПОСОЛЬСТВО. НОЧЬ
112.	В ПОМЕЩЕНИИ. ЛЕСТНИЦА. НОЧЬ
113.	В ПОМЕЩЕНИИ. ЛЕСТНИЦА. НОЧЬ
114.	НА КРЫШЕ ЗДАНИЯ. НОЧЬ
115.	В ПОМЕЩЕНИИ. ЛЕСТНИЦА. НОЧЬ
116.	УЛИЦЫ САЙГОНА. НОЧЬ
117.	НА УЛИЦЕ. ПУНКТ СБОРА. НОЧЬ
118.	УЛИЦЫ САЙГОНА. НОЧЬ
119.	В ВЕРТОЛЕТЕ. НОЧЬ

* Составлено автором – А. Р.

Как видно из анализа хронотопа, в пьесе “Saigon: Year of the Cat” действие разворачивается как в официальной обстановке преимущественно

днем (посольство США во Вьетнаме, офисы агентов ЦРУ, расположенные в нем, банк), так и в домашней, в ночное время (квартира Барбары, спортивный клуб). Д. Хейр четко вводит место и время действия, затем дает более детальное описание обстановки. В произведении, помимо отображения злободневной политической обстановки, проходит линия личных взаимоотношений персонажей, что усиливает психологизацию. Автор использует преимущественно закрытый хронотоп, что показывает оторванность мира американцев от жителей Вьетнама, в котором они находятся. Создается впечатление, что вьетнамцы чужие в своей же стране.

Мы узнаем о прошлом главной героини и ее возлюбленного благодаря приему **ретроспекции**. Например, во время одного из диалогов между Барбарой и Бобом они рассказывают друг другу о своем прошлом в родных странах. Шено признается, что поначалу наслаждался в Вашингтоне процессом подготовки к работе в разведке. Он надеялся избежать призыва в армию, поэтому и выбрал службу в ЦРУ, но его друг неудачно пошутил и записал Боба в добровольцы [Hare, 2013b, р. 206]. Барбара Дин с грустью вспоминает о Великобритании. Она с большой любовью описывает природу родной страны. Однако англичане кажутся героине неспособными к проявлению доброты. Барбара отмечает, что все «словно шпионят за тобой» [Там же, р. 218] и ей «нужно всего лишь немного воздуха», но родная страна не способна дать ей этого [Там же, р. 218].

Во время диалога с Шено Посол рассказывает ему, что потерял сына шесть лет назад во Вьетнаме, что проливает свет на причины его безразличия к судьбам жителей этой страны.

Также во время полилога в спортивном клубе Ван Транг упрекает американцев в том, что их прибытие во Вьетнам изменило жизнь граждан страны: люди стали зарабатывать, пытаясь уладить все прихоти иностранцев. Теперь же, когда американцев во Вьетнаме стало меньше, люди не знают, как сводить концы с концами [Там же, р. 206].

Примечательно, что Д. Хейр вводит некое подобие «голоса за кадром». “Voice over” – это внутренний голос Барабары, который в начале пьесы озвучивает ее мысли о Бобе, рассказывая тем самым зрителю о начале их отношений.

В одной из сцен «голос за кадром» сообщает, что министр иностранных дел Вьетнама прислал цветы Барбаре, а потом тайно выехал из страны при помощи американцев.

Таким образом, драматург использует ретроспекцию в диалогах и полилогах действующих лиц, которые раскрывают их мотивы. Отметим, что данный прием помогает Д. Хейру глубже раскрыть эмоции персонажей и отразить, как переплетается личное и политическое в их судьбах.

Драматург вводит **множественную фокализацию** в пьесу. Одни и те же события по-разному оцениваются людьми из Западного мира. Примечательно, что главная героиня – англичанка, и она, в отличие от граждан Америки, проявляет сочувствие к жителям Вьетнама. Вероятно, автор намерено разграничивает представителей своей родной страны и США.

Рассмотрим **векторы коммуникации** в пьесе “Saigon: Year of the Cat”. Д. Хейр вводит авторские ремарки, которые передают информацию о времени и месте действия, внешности, одежде, мимике, жестах героев и их происхождении. Герои пьесы не обращаются к зрителю, больше внимания драматург уделяет диалогам, в которых раскрывается суть центрального конфликта.

При рассмотрении вектора коммуникации «персонаж – персонаж» следует отметить, что в пьесу не вводится явный антагонист. Драматург подвергает критике отношение американцев к гражданам других стран и характер ведения политики. Д. Хейр разделяет персонажей на три группы: сотрудники банка, служащие посольства и действующие лица, находящиеся как бы «вокруг» остальных геров, создающих фон [Там же, р. 194] (Таблица №3).

**Таблица №3. Группировка действующих лиц в пьесе
“Saigon: Year of the Cat”**

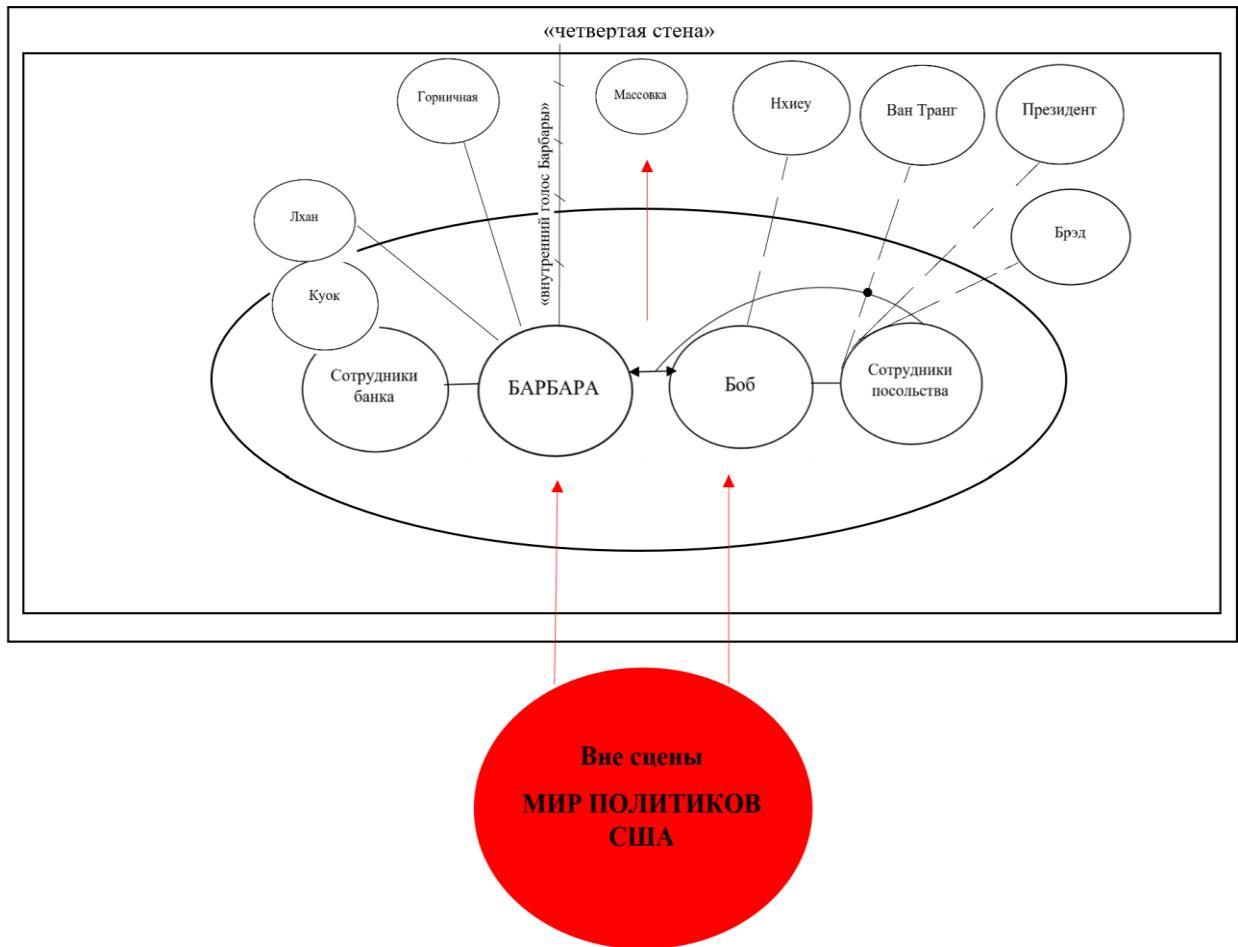
<p>Барбара – Боб – данные персонажи находятся в центре конфликта, что отражается в их диалогах. Герои делятся своими переживаниями друг с другом. Боб наиболее честен именно с Барбарой.</p>
<p>В банке</p>
<p>Барбара – Хендерсон – персонажей связывают рабочие отношения, однако Дональд влюблена в Барбару и его чувства не взаимны. Диалоги данных персонажей призваны отразить обособленность мира американцев от жителей Вьетнама, а также озабоченность представителей Западного мира собственными проблемами. Многие персонажи строят личную жизнь в стране, раздираемой войной.</p>
<p>Барбара – Мистер Хэливелл – Куок – Хендерсон – между действующими лицами ведутся разговоры о работе, финансовом положении жителей Вьетнама, а также о веселом времяпрепровождении после работы.</p>
<p>Барбара – Мистер Хэливелл – Куок – Хендерсон – Фу – напряженный полилог во время конфликта данных действующих лиц с вьетнамцем, не получившим свои деньги в банке из-за правил, которые не позволяют вывод крупных сумм. Фу угрожает револьвером сотрудникам банка. Мистер Хэливелл обещает помочь вьетнамцу, но это лишь пустые слова. Данный напряженный полилог отражает истинное положение дел во Вьетнаме: граждане страны даже не имеют возможности распоряжаться собственными деньгами.</p>
<p>Барабара – Лхан – главная героиня помогает совсем юной кассирше в банке (девушке 17 лет) и ее родственникам оформить документы для выезда из Вьетнама.</p>
<p>В посольстве</p>
<p>Боб – Окхэм – персонажи вместе работают на ЦРУ и обсуждают рабочие вопросы даже в неформальной обстановке. Однако Окхэм проявляет меньше сожаления по отношению к близкому поражению Южного Вьетнама.</p>
<p>Боб – Окхэм – Посол – Фрэнк Джадд – Джоан Макинтош – Полковник Фидлер – Линда – персонажи обсуждают положение дел в стране, собирают данные о военных действиях, обсуждают финансовые вопросы.</p>
<p>Вокруг действующих лиц</p>
<p>Ван Транг – Полковник Фидлер – Фрэнк Джадд – Барбара – персонажи общаются в спортивном клубе во время игры в карты. Никто из сотрудников посольства не проявляет честности в общении с министром иностранных дел Вьетнама.</p>
<p>Президент Вьетнама Тхьеу – Фрэнк Джадд – Шено – сцена побега президента из страны.</p>
<p>Брэд – Окхэм – Брэд просит Окхэма помочь ему и двум сотням вьетнамцев спастись из Сайгона. Окхэм обещает помочь, но потом совсем забывает о Брэде.</p>
<p>Хиену – Боб – китаец делает донос в ЦРУ в надежде переехать в США.</p>
<p>Горничная Барбary – Барбара – девушка нравится Барбаре, главная героиня дарит ей перед отъездом несколько платьев. Барбара хотела помочь ей выехать из страны, но Боб посчитал это невозможным.</p>
<p>Массовка: официанты, солдаты и т.д. – лишь иногда произносят фразы, не влияющие на развитие конфликта, создают общий фон.</p>

* Составлено автором – А. Р.

Отметим, что отношения Барбary и Боба позволили героине быть в «эпицентре событий», разворачивающихся вокруг американцев. Знакомство с Шено дало ей возможность общаться с сотрудниками посольства и стать тем

персонажем, вокруг которого строится вся коммуникация в пьесе. Отметим введение «голоса за кадром», озвучивающего внутренний голос героини в нескольких сценах, что весьма необычно для творчества Д. Хейра.

**Рисунок 1. Схема построения коммуникации в пьесе
“Saigon: Year of the Cat”**



Внутренняя коммуникация в пьесе строится на диалогах между действующими лицами. В раннем творчестве Д. Хейра не представлены явные образы политиков-манипуляторов. Однако в пьесе четко прослеживается мотив политической интриги, которую ведут США. Действующие лица обсуждают решения Вашингтона, которые влияют на развитие конфликта «извне», что отражено на схеме коммуникации.

Сцены диалогов Барбары и Боба наделены психологизмом, они раскрывают мнение центральных персонажей о происходящем. Отметим, что моменты обсуждения политики обладают большей смысловой нагрузкой, чем сцены личной жизни, позволяющие узнать только о личных мотивах.

Зрителям изначально известно о событиях во Вьетнаме, автор постепенно погружает их в обстановку прошлого. В пьесе нет прямых обращений персонажей к зрителю, однако изредка появляется «внутренний голос» Барбары, который комментирует некоторые события ее жизни.

В пьесе “Saigon: Year of the Cat” также проявляется **связь с другими родами литературы и видами искусства**. К эпическим элементам можно отнести авторские ремарки, вписывание в контекст культурных и социальных реалий. Отметим, что диалоги персонажей в личной обстановке наиболее эмоциональны и открыты, благодаря их введению драматург раскрывает чувства и мотивы героев, говорит о важных моментах из их прошлого. Главная героиня пьесы сопереживает гражданам Вьетнама, пытается сделать все от нее зависящие, чтобы помочь им.

Также в пьесе драматург делает комментарии о музыкальном сопровождении. В авторских ремарках сказано, что определенная композиция, которую поставили на радио, стала тайным сигналом американцам о начале эвакуации (“White Christmas” Бинга Кросби).

Обратимся к **назначению** пьесы. Как известно, главная задача драматурга – принять во внимание все факторы, способные повлиять на восприятие театрального произведения зрителями. Как известно, коммуникация драматурга с аудиторией включает в себя передачу информации и эмоциональное воздействие на зрителей. Для успешной реализации авторского замысла важно учитывать социальные и личностные обстоятельства, которые влияют на восприятие информации. Зритель лишен возможности озвучить свою реакцию на происходящее на сцене, но для драматурга важным является побуждение публики к рефлексии. Для этого он направляет на аудиторию поток стилистически зафиксированной информации, ответом на которую становится внутренняя речь зрителя.

Взаимодействие драматурга со зрителем включает в себя несколько аспектов. Понимание целевой аудитории способствует более глубокому взаимодействию, вплоть до установления доверительных отношений с ней.

Автор должен учитывать интересы и эстетические потребности аудитории при раскрытии темы, создании системы персонажей и сюжетов с целью получения от нее эмоционального отклика.

Отметим, что пьеса “Saigon: Year of the Cat” предназначена для британской публики (поскольку критикуется политика США), интеллектуалов, владеющих знаниями политического устройства мира и о событиях во Вьетнаме. Для правдоподобности изображения событий Д. Хейр вводит географические реалии Вьетнама, связанные с важнейшими военными событиями тех лет.

Произведение предназначено как для чтения, так и для постановки на сцене. Авторские ремарки подробно и неэмоционально описывают обстановку, внешность и поведение героев. Раннее творчество драматурга было направлено на последующие экranизации, что объясняет отсутствие традиционного деления пьесы на сцены, а также введение некоторых эпизодов на улицах города и «голоса за кадром». Пьеса была экранлизирована в Великобритании в 1983 г. и вышла в эфире “Thames Television” (под названием “Saigon: Year of the Cat”). Театральных постановок пьесы не последовало. Британские критики отметили, что это «одновременно и глубоко политический фильм, и история о неразделенной любви» [Billington, 2009] (Перевод автора – А. Р.), и высоко оценили работу драматурга. Полин Кейл, критик из “New Yorker”, посчитала, что «есть телевидение, а есть кино, и все, что снимается для телевидения, – это не кино» [Там же] (Перевод автора – А. Р.). На что драматург ответил: «В Британии никогда не признавали такого разделения. Мы всегда говорили: “Напротив, существование британского кино обусловлено взаимосвязью с телевидением”» [Там же] (Перевод автора – А. Р.).

Таким образом, начальным этапом развития политической драмы Д. Хейра можно назвать выход в свет пьесы “Saigon: Year of the Cat”. Фокусируя свое внимание на важном событии мировой истории, драматург показывает сколь пагубно влияют решения высокопоставленных политиков на

судьбы простых людей. Д. Хейр критикует власть и способы построения идеологии путем отражения межличностных отношений своих персонажей. Этот прием – раскрытие механизмов функционирования политики путем описания человеческих судеб, оказавшихся в эпицентре политических игр, – станет визитной карточкой автора. Драматург стремится показать связь между личностью и историей. В дальнейшем Д. Хейр будет часто обращаться к вопросам мировой политики, в частности, к вмешательству США в дела других стран. Также отметим, что все больше политических пьес автора будут более ориентированы на театральные постановки вплоть до 2010-х гг., когда в свет начнут выходить политические триллеры (иногда с элементами детектива), сценарии для которых принадлежат перу драматургу: «Страница 8» (2011 г.), «Теркс и Кайкос» (2014 г.), «Соленое поле боя» (2014 г.), «Соучастник» (2018 г.), «Скользкий путь» (2020 г.).

2.1.2. Развитие системы смыслов политической драмы в пьесе

“Stuff Happens?

В центре внимания пьесы Д. Хейра “Stuff Happens” находятся проблемы мировой политики. Само заглавие произведения «расширяет семантическое пространство художественного текста, способствует созданию его целостности. Заглавие реализует когнитивные модели восприятия действительности автором, выступает как часть речевого высказывания и намечает перспективы восприятия ... произведения, в котором обнаруживается авторская интенциональность через систему смыслов» [Андреева, 2014, с. 220]. Во втором действии пьесы драматург поясняет происхождение ее названия. Это отсылка к фразе Дональда Рамсфельда, произнесенной в качестве ответа на просьбу журналиста дать комментарий о случаях массового мародерства в Багдаде, последовавших после его взятия американскими войсками 11 апреля 2003 г. Рамсфельд ответил: «Всякое бывает». Д. Хейр, пораженный цинизмом произнесенной фразы, вывел ее в заглавие пьесы, проливая тем самым свет на безразличие высокопоставленных лиц к жизням мирных граждан во время ведения глобальной политики.

Обратимся к анализу **проблематики и центрального конфликта** данного произведения. В центре внимания драматурга находится влияние решений ведущих политиков на мироустройство и жизни миллионов простых людей. В finale пьесы Беженец из Ирака говорит: «Вина за неправильный выбор лидера лежит на гражданах. ... Народ доверился не тому человеку. Не ждите, что Америка или кто-либо еще сделает за вас верный выбор. Если вы ошибетесь, то получите то же, что и моя страна» [Hare, 2016, p. 120] (Перевод автора – А. Р.). В пьесе красной нитью проходит вопрос верного выбора, на котором строится драматический конфликт, а также проблема подчинения человека системе. Драматург демонстрирует, что цель не оправдывает средства, акцентируя внимание на важности проявления гуманизма в процессе принятия политических решений. В творчестве автора звучит мотив манипуляции верхушками общества судьбами и мыслями других слоев населения путем произнесения речей о благородных намерениях, которые на самом деле отсутствуют.

Главными действующими лицами в пьесе **“Stuff Happens”** являются политики, которые решали судьбу Ирака в 2003 г. Отметим, что в произведении особая роль отводится персонажу, которого драматург именует «Актером». «Актер» делает ремарки о прошлом персонажей, дает исторические справки. Посредством его реплик реализуется прием биографической характеристики героев.

Д. Рамсфельд – человек, не считающийся с мнением простых людей. Один из друзей характеризует политика, прибегая к описанию его агрессивной манеры игры в сквош. Это побуждает зрителя мысленно провести аналогию между спортом и политикой: «Если вы окажетесь между ним и стеной, Рамсфельд всегда сделает удар» [Там же, р. 5] (Перевод автора – А. Р.). Другой его друг отмечает: «Если говорить о его поведении в раздевалке, то Дон – тот самый человек, который всегда подшучивает над другими» [Там же, р. 5] (Перевод автора – А. Р.). Рамсфельд говорит, что не боится решительно

действовать, он «не понимает тех политиков, которые только заявляют о своих намерениях, но так никогда их не осуществляют» [Рейнова, 2024, с. 3].

Образ Колина Пауэлла строится в противовес образу Дональда Рамсфельда. Герой представлен как мудрый приверженец дипломатии: «В политике можно прибегать к войне только когда других средств уже не осталось» [Hare, 2016, р. 5] (Перевод автора – А. Р.). Пауэлл считает, что обществу нужно двигаться дальше, но с оглядкой на прошлое: «Мы не пленники истории, но, с другой стороны, мы не можем делать вид, что определенных событий никогда не было» [Там же, р. 11] (Перевод автора – А. Р.). США вступили во Вьетнамскую войну в 1964 г. и закончили кампанию в 1975 г. Колин Пауэлл был участником данных событий, воевал во Вьетнаме. Он, как человек, познавший ужасы войны, хочет уберечь людей от бед, которые она приносит. В пьесе говорится о падении Сайгона (1975 г.), основной американской военной базы, после чего США были вынуждены отступить. Однако, «несмотря на такое описание Колина Пауэлла в начале пьесы, миру известно, что именно он принес пробирку, в которой находился образец сибирской язвы, на заседание Совета Безопасности ООН, после чего началась операция “Иракская свобода”» [Рейнова, 2024, с. 3]. Персонаж не поддерживает политический курс США, о котором отзывается с иронией, подчеркивая отсутствие единой стратегии: «... кажется, что у нас полным-полно планов» [Hare, 2016, р. 49] (Перевод автора – А. Р.). Пауэлла беспокоят идеи многих высокопоставленных политиков, не учитывающих последствия. Для него есть только один приемлемый политический курс, представляющий собой сбалансированную расстановку политических и военных сил стран. Пауэлл иронизирует, сравнивая США с Древним Римом: «Когда я в последний раз заглядывал в Конституцию, мы все еще были республикой, а не империей» [Там же, р. 51] (Перевод автора – А. Р.). Колин Пауэлл выводится в пьесе как в какой-то мере трагический герой, чья репутация раздавлена американской военной машиной.

В описании еще одного персонажа, Дика Чейни, проявляется некая диалектика и ироничность. Чейни постоянно подчеркивает, что, в отличие от своих коллег, не боится взять ответственность в серьезном деле. Однако «Актер» подмечает, что во время призыва на Вьетнамскую войну он уклонялся от службы и не раз брал студенческую отсрочку. Теперь же Дик Чейни активно продвигает идею войны в Ираке, даже отдает свой голос за принятие на вооружение всех систем подряд. Чейни считает, что дипломатия – это приукрашивание своих идей с целью их продвижения.

Еще одно действующее лицо, Кондолиза Райс, популистски играет на непростой судьбе своих предков. Музыкальные предпочтения многое говорят о личности Кондолизы, ее любимый композитор – Брамс: «Он страстен, но не сентиментален» [Там же, р. 6] (Перевод автора – А. Р.). Драматург прибегает к характеристике действующего лица путем описания его вещей, окружающей обстановки (описание офиса) и музыкальных предпочтений с целью раскрытия внутреннего мира. Когда Райс спрашивают о любимом композиторе, оно называет Брамса: «Он страстный, но без лишней сентиментальности» [Там же, р. 6] (Перевод автора – А. Р.). Данная фраза также вплетается в характеристику Кондолизы Райс. «Актер» замечает, что в ее офисе висят два зеркала, чтобы она могла наблюдать за тем, что происходит у нее за спиной [Там же, р. 6]. Таким образом, автор вводит характеристику героя через описание его вещей и интерьера, а также музыкальных предпочтений. Описание подобных деталей помогает зрителю или читателю лучше понять жизненные ценности, привычки и состояние персонажа.

Пол Вулфович считает себя концептуальным геополитиком, который нацелен изменить принципы международной политики США. Американских политических деятелей-сторонников войны называют «ястребами», но в пьесе коллега Вулфовича именует его «велоцираптором», что характеризует его как более жесткого политика («понятие “ястреб” используется в американском политическом дискурсе с XVIII века и характеризует разжигателей войны и приверженцев жесткого курса во внешней политике» [Рейнова, 2024, с. 3]).

«Актер» дает Вульфовицу следующее описание: «некогда гений математики ... влюбленный в идею национального величия» [Hare, 2016, р. 7] (Перевод автора – А. Р.). Персонаж часто использует финансовые термины, когда обсуждает войну, что свидетельствует о его прагматичности.

Премьер-министр Британии Тони Блэр (самый молодой лидер лейбористов в истории и самый молодой премьер-министр Великобритании с 1812 г.), в ходе действия пьесы всячески пытается угодить американским коллегам. «Актер» отмечает, что в его характере переплелись теология и служение обществу; а знающие его в юности замечают, что со студенческих лет Блэр проявляет себя как педантичный человек.

Еще один персонаж, Ханс Бликс, главный инспектор ООН по вооружениям, представлен как человек, занимавшийся в молодости актерским мастерством, что научило его «быть чертовски занимательным» [Там же, р. 8] во время общения с коллегами. Пауэлл характеризует его как человека, которому можно доверять: «Он надежен, как “Вольво”» [Там же, р. 8] (Перевод автора – А. Р.). Драматург вводит эту характеристику в целях создания драматической иронии, поскольку аудитории известно, что Бликс «подвел» США.

Во главе политиков находится Джордж Уокер Буш – республиканец, который был губернатором Техаса, энергичный молодой человек, уличенный в проблемах с алкоголем, а затем «нашедший Бога» [Там же, р. 8] и «родившийся заново» [Там же, р. 9]. В ходе действия персонажи упоминают о «прошлых грехах» президента. Так Алан Симпсон говорит: «Буш нанесет удар по Ираку примерно в той же манере, что и пьяница прикладывается к бутылке лишь бы утолить свою жажду власти и нефти. Я должен сказать премьер-министру, что роль друга в таких обстоятельствах заключается точно не в том, чтобы протянуть пьянице бутылку» [Там же, р. 77] (Перевод автора – А. Р.). Драматург подчеркивает, что сложно доверять человеку, склонному к зависимостям, ведь одной из ее форм может стать непомерная жажда власти. Для Буша-младшего главный ориентир в политике – это вера: «Моя вера дает

мне свободу ... Позволяет мне принимать решения, которые могут не понравиться другим. Позволяет мне наслаждаться жизнью и не беспокоиться о том, что будет после» [Там же, р. 8–9] (Перевод автора – А. Р.). «Актер» отмечает: «Джордж У. Буш считается посмешищем в своей семье» [Hare, 2016, р. 9] (Перевод автора – А. Р.). Драматург также вводит реплику генерала-лейтенанта США, в которой подчеркивается, что большинство американцев не голосовало за Буша-младшего (Верховный суд США определил победителя, Альберт Гор набрал на 539898 голосов избирателей больше, но Буш получил больше голосов выборщиков) [Там же, р. 9]. Джордж Буш заявляет, что президенту не нужно отчитываться за свои действия перед народом, он часто фарисействует, ссылаясь на божественный промысел.

Д. Хейр иронично оценивает поступки основных персонажей пьесы «Stuff Happens». Они верят в то, что смогут изменить мир к лучшему, но не прислушиваются к мнению народа.

Также Д. Хейр использует собирательные образы людей, чьи судьбы отражают последствия политических решений для миллионов простых людей: «Британец», «Беженец из Ирака», «Злой Журналист», «Мать погибшего во время теракта ребенка», «Профессор из Палестины», «Лейбористский Политик».

Авторское описание внешности действующих лиц в пьесе «Stuff Happens» не представлено, поскольку центральными персонажами являются известные политики. Драматург раскрывает образы путем введения диалогов и монологов, а также использует прием предоставления характеристики героев другими действующими лицами: как непосредственными участниками описываемых событий, так и нарратором – «Актером».

Отметим, что в пьесе упоминаются имена В. В. Путина, И. С. Иванова, С. В. Лаврова и политиков других стран, но лишь мимоходом. Их прямое участие в поисках решения мировых проблем не представлено.

Таким образом, можно перечислить следующие особенности системы действующих лиц в пьесе Д. Хейра «Stuff Happens»: 1) реальные исторические

личности, политики, фигурируют в качестве центральных персонажей; 2) присутствует «Актер», которому отводится роль нарратора; 3) выводятся собирательные персонажи, которые в монологической форме выражают определенную точку зрения на события.

Такой подход к созданию персонажей позволяет драматургу давать оценку их поступкам и личным качествам. Некоторые действующие лица так и не раскрывают свои мотивы. Драматург предоставляет возможность зрителю самому сделать вывод, т.е. Д. Хейр подводит аудиторию к пониманию мотивов действий героев, не называя эти мотивы. В произведении нет главного протагониста. Отрицательными персонажами являются все политики, во главе которых стоит Джордж Буш-младший. Образы центральных персонажей индивидуализированы. Даётся характеристика действующих лиц путем введения биографического комментария, герои оценивают поступки друг друга, представлено описание предпочтений персонажей путем упоминания их музыкальных вкусов и особенностей интерьера.

Далее проанализируем **способ отражения действительности** в работе драматурга. Д. Хейр в пьесе “Stuff Happens” описывает реальные события, при этом автор часто иронизирует над поступками политиков. Центральными персонажами являются люди, которые стояли во главе государственных аппаратов ведущих стран мира в начале XXI в. и участвовали в принятии решения о вторжении США и их союзников в Ирак в 2003 г. Используются реальные речи, цитаты политиков.

Почти каждая сцена начинается с речи «Актера», который указывает на время и место действия, а также делает колкие комментарии о персонажах. Пьеса начинается словами: «Неизбежное словно произойдет с вами совершенно случайно. Реальное покажется действительно абсурдным. Если вы воскликнете: “Это, должно быть, какая-то ошибка!”, – вы точно ошибаетесь» [Там же, р. 3] (Перевод автора – А. Р.). Драматург задает тон произведению, написанному «на злобу дня». Возможно, данные слова – это отсылка к знаменитой и весьма запутанной фразе Д. Рамсфельда: «Сообщения

о том, что что-то не произошло, мне неинтересны, так как мы все знаем, что существуют известные события, о которых нам известно, есть вещи, о которых мы не знаем. Мы также знаем, что есть вещи, о которых мы не знаем, другими словами, есть определенные вещи, которые нам неизвестны. Но есть также то, что является неизвестным и о чем мы не знаем, – что-то, о чем мы не знаем, знаем ли мы что-то об этом» [There are unknown unknowns, 2024].

Обратимся к анализу **композиционного построения пьесы** Д. Хейра «Stuff Happens»:

- экспозиция – «Актер» говорит о том, что описываемые события будут поражать своей абсурдностью. Вводится сцена из интервью Рамсфельда, в которой поясняется название пьесы. Затем идет представление действующих лиц: их фразы о самих себе, ремарки «Актера» и второстепенных персонажей;

- завязка – Собрание Совета Безопасности США, в ходе которого становится понятным, что администрация Буша планирует вмешаться в дела Ирака;

- кульминация – Колин Пауэлл вынужден выступить в ООН и убедить страны начать вторжение в Ирак. Начинаются боевые действия, репутация Пауэлла разрушена;

- развязка – политики пытаются оправдаться. Даётся слово «Беженцу из Ирака», который критикует действия США и бездействие граждан его страны. Если бы они проявили гражданскую активность и не допустили бы к власти Саддама Хусейна, это могло бы предотвратить международный конфликт

В пьесе нет счастливого финала. Драматург побуждает к размышлению о целесообразности поступков персонажей, а также заставляет оценить, насколько решения политиков способны повлиять на будущее.

Обратимся к анализу **хронотопа** (Таблица №4). Отметим, что в пьесе «Stuff Happens» автор использует хронотоп закрытого типа – действие происходит преимущественно в офисах и официальных резиденциях, что отображает оторванность мира политики от жизни простых людей.

Таблица №4. Хронотоп в пьесе “Stuff Happens”

Хронотоп в пьесе “Stuff Happens”	
Акт первый:	
Сцена 1 – «Актер» со сцены знакомит зрителей с центральными персонажами. Время – здесь и сейчас.	
Сцена 2 – 2003 г, интервью Рамсфельда.	
Сцена 3 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена.	
Сцена 4 – 30 января 2001 г., заседание Совета национальной безопасности США.	
Сцена 5 – действие переносит зрителей на несколько лет вперед. Место действия – сцена.	
Сцена 6 – 11 сентября 2001 г. Буш посещает детский сад, приходит новость о террористических актах, после чего на сцене появляется «Актер».	
Сцена 7 – Кэмп-Дэвид, собрание Военного кабинета США.	
Сцена 8 – 17 сентября 2001 г. Собрание Конгресса, на котором присутствуют Д. Буш и Т. Блэр. 13 октября 2001 г. Беседа Буша и Блэра. Т. Блэр возвращается в Лондон и выступает с речью перед лейбористской партией. Пресс-конференция Рамсфельда. После взятия Северным Альянсом Кабула действие переносится в офис Буша.	
Сцена 9 – время действия переносится в будущее. Место действия – сцена.	
Сцена 10 – 2002 г. Офис спичрайтеров Буша. 29 января 2002 г. – обращение Буша к нации.	
Сцена 11 – Июнь 2002 г., выпускной в Вест-Пойнте. Затем местом действия является сцена и Белый дом.	
Акт второй:	
Сцена 12 – время действия переносится в будущее. Место действия – сцена.	
Сцена 13 – август 2002 г., собрание Совета Безопасности США.	
Сцена 14 – август 2002 г., Чейни выступает на телевидении. Кабинет Тони Блэра. Действие переходит к «самой важной речи» в жизни Буша-младшего на Генеральной Ассамблее ООН.	
Сцена 15 – отель “Pierre”, сразу после заседания Генеральной Ассамблеи ООН.	
Сцена 16 – после заседания Генеральной Ассамблеи ООН действие переносится в Белый дом.	
Сцена 17 – 7 декабря 2002 г. Офис рабочей группы, занимающейся изучением документации, предоставленной Ираком. Затем местом действия является офис американских политиков.	
Сцена 18 – Нью-Йорк, время действия переносится в будущее. «Британец» произносит монолог.	
Сцена 19 – время действия – перед началом военной операции в Ираке. Офисы политиков.	
Сцена 20 – время действия – перед началом военной операции в Ираке. Овальный кабинет.	
Сцена 21 – 5 февраля 2003 г. Собрание совета Безопасности ООН.	
Сцена 22 – 2003 г., офис Тони Блэра. Затем время действия переносится в будущее. Место действия – сцена.	
Сцена 23 – 2003 г., Ирак. Затем время действия – будущее, место действия – сцена.	
Сцена 24 – действия переносится в будущее. Место действия – сцена.	

* Составлено автором – А. Р.

Следует отметить частотность введения драматургом **ретроспекции** в пьесе “Stuff Happens”. В третьей сцене первого акта, когда идет представление центральных героев, «Актер» делает колкие ремарки об их прошлом (история семьи, студенческие годы, время, проведенное с близкими друзьями, грехи

прошлого и т.п.), которые раскрывают правду о характере персонажей и противоречат их самопредставлению. Ретроспекция применяется в данном случае в целях биографической характеристики, затрагивающей ключевые моменты в жизни героев, что проливает свет на их мысли и мотивы.

Д. Хейр использует ретроспекцию в диалогах, чтобы подчеркнуть роль персонажей в мировой политике. В разговоре Т. Блэра и Дж. Буша упоминаются важные события новейшей истории и роль премьер-министра Великобритании в их свершении (события в Косово и Сьерра-Леоне). В других сценах также присутствуют отсылки к событиям Первой войны в Персидском заливе, поимки Мохаммеда Омара, конфликта в Пакистане и т.п. В сцене из 1975 г. Д. Хейр умело вплетает в действие сцену из 1975 г. с участием Чейни, в ходе которой говорится, что в то время, когда Америка проигрывала Вьетнамскую войну, его больше всего заботил вопрос: использовать солонки с ложкой или без, при этом он путал слова ‘salt-shakers’ и ‘salt-cellars’ [Hare, 2016, p. 32].

Также в восьмой сцене первого акта, разворачивающейся после взятия Северным Альянсом Кабула, Дж. Буш и Т. Блэр ведут личную беседу. Аудитория узнает, что англичане сумели выследить бен Ладена, но американцы отдали им приказ не захватывать его, вероятно, чтобы слава досталась США [Там же, р. 15]. Это подчеркивает зависимость правительства Великобритании от США. В данной сцене присутствуют две версии о прошлом: американских и британских политиков. Блэр считает, что Буш отдал приказ британцам отступить, но президент отрицает это.

Также ретроспекция присутствует в полилогах. Администрация Буша критикует бывшее правительство Клинтона, что отражает борьбу республиканцев и демократов. Рамсфельд говорит: «Мы не как Клинтон ...» [Hare, 2016, р. 21], Дик Чейни согласен с ним: «Точно нет» [Там же, р. 21], Буш поддерживает: «Черт возьми, мы не такие» [Там же, р. 21] (Перевод автора – А. Р.).

Необычным является использование ретроспекции во флешфорварде. В пятой сцене первого акта «Злой Журналист» произносит монолог, в котором порицает критику американской политики, последовавшей после вторжения в Ирак. Он считает, что критиковать победу свободы над порабощением может только «утопающий в роскоши Запад» [Там же, р. 15]: «... свершилось чудо – свобода была дана людям ...» [Там же, р. 15] (Перевод автора – А. Р.). Слова «Злого Журналиста» выражают идею автора о том, что тема военного конфликта в Ираке воспринимается неоднозначно: одни поддерживают политику США, другие же – открыто критикуют. Речь «Злого Журналиста» указывает на то, что целесообразность американской «политики освобождения» сложно объяснить, хотя политики всячески попытаются ее оправдать.

Собирательные персонажи оценивают влияние вторжения в Ирак на жизни миллионов спустя несколько лет после трагических событий, что делает их речь более убедительной. В начале второго акта звучит монолог «Профессора из Палестины» (вводится эмансипированный образ вопреки бытущим стереотипам об арабских женщинах). Она критикует американских политиков за попытки обогатиться за счет стран, добывающих нефть и двойные политические стандарты (установление войны в Ираке путем подписания резолюции ООН и пренебрежение решением, согласно которому Израиль должен был отойти к границам, существовавшим до 1967 г.). «Профессор из Палестины» недовольна политикой Буша: «Это президент, чьи познания о Палестине ограничиваются впечатлениями от одного полета на вертолете в компании Шарона, когда он наблюдал за страданиями беженцев с высоты» [Там же, р. 57] (Перевод автора – А. Р.). Еще один собирательный персонаж, «Британец» (“Brit in New York”), не поддерживает взгляды большинства американцев, которые считают, что Ближний Восток понес справедливое наказание за события 11 сентября 2001 г. Однако «Мать ребенка, погибшего в здании Всемирного торгового центра», считает, что невиновные не должны гибнуть в результате расправы [Там же, р. 108]. В последней сцене

вводится монолог «Иракского Беженца», который говорит, что Ирак заплатил слишком высокую цену за действия своего лидера. Он призывает нации с ответственностью относиться к выбору политического руководства [Там же, р. 120]. Эти персонажи выражают мнение различных групп о произошедших событиях.

Таким образом, в произведении присутствуют следующие разновидности ретроспекции: ретроспекция в целях биографической характеристики, ретроспекция в монологах, диалогах, полилогах, во флешфорварде, а также эпизодическая ретроспекция (вставная сцена из прошлого). Примечательно, что в пьесу введены сцены из будущего, в которых собирательные персонажи дают оценку действиям политиков.

Проблемы мировой политики и насилия раскрываются благодаря множественной **фокализации**, которая вводится путем создания индивидуализированных и собирательных образов. Драматург считает, что некоторые решения политиков, которые могут казаться приемлемыми для одних групп населения, оказываются губительными для других, что отражается в монологах действующих лиц. Автор не способен оправдывать действия политиков, которые приводят к гибели мирных людей. Линейность событий в произведении прерывается сценами из будущего, в которых слово дается собирательным персонажам, повествующим о влиянии описываемых событий на их судьбы или оценивающим действия политиков.

Рассмотрим **векторы коммуникации** в пьесе “Stuff Happens”. В произведении большую роль играет внешняя коммуникация, которая реализуется путем введения ремарок «Актера» и прямых обращений действующих лиц, представляющих собой собирательные образы, к зрителю. Отметим, что вторичный текст, авторские ремарки, в данной пьесе предназначены лишь для режиссера и актеров, в них даются указания о поведении действующих лиц, их жестов и взглядов. Обратимся к примерам монологический речи действующих лиц и их прямым обращениям к аудитории в пьесе “Stuff Happens”, реализующих вектор коммуникации

«действующее лицо – зритель / читатель». Отметим, что «Актер» на протяжении всей пьесы дает свои комментарии, с его слов начинаются почти все сцены.

Анализируя монологи действующих лиц, обращенные к публике, отметим, что в пятой сцене первого акта вводится образ «Злого Журналиста», который поддерживает политику США, освободивших Ирак от жестокого правителя. На контрасте (в шестой сцене) «Иранец» говорит, что теракты 1 сентября 2001 г. – это расплата США за свои грехи. В девятой сцене представлен монолог «Лейбористского Политика», в котором он критикует необдуманность решений политиков своей страны. Данные сцены помогают драматургу вовлечь зрителя в размышление о последствиях действий политиков.

В двенадцатой сцене второго акта представлен монолог «Профессора из Палестины», обличающий американских политиков в желании обогатиться за счет стран, добывающих нефть, путем ведения в них войн. «Профессор из Палестины» критикует политику Буша. Действующее лицо обличает двойные политические стандарты: «... принципы резолюции ООН, узаконивающей войну с Ираком, должны соблюдаться. Однако резолюция, которая требует от Израиля отступить к границам, существовавшим до 1967 года, должна быть проигнорирована... Террор осужден, но убийствам, санкционированным отдельным государством, дан зеленый свет» [Там же, р. 57] (Перевод автора – А. Р.).

В восемнадцатой сцене «Британец» произносит монолог в Нью-Йорке, в котором подчеркивается, что США изменились после событий 1 сентября 2001 г., что люди утратили доброжелательность, став настороженными. В двадцать второй сцене «Матерь ребенка, погибшего в здании Всемирного торгового центра» говорит, что невиновные люди не должны гибнуть в результате расправы. Эти слова, несомненно, вызывают определенные эмоции у зрителя.

Монолог «Беженца из Ирака» в двадцать четвертой сцене отсылает к самому началу пьесы и ее названию: «‘Всякое бывает’... пожалуй, это самая расистская фраза из всех, что я когда-либо слышал» [Там же, р. 119] (Перевод автора – А. Р.). Он считает, что Ирак заплатил очень высокую цену за действия своего лидера и призывает людей с ответственностью относиться к выбору политического руководства своих стран.

Рассматривая **вектор коммуникации «персонаж – персонаж»**, отметим, что в начале действия представляются ключевые персонажи, которые играют важнейшую роль в пьесе.

Таблица №5. Группировка действующих лиц в пьесе “Stuff Happens”

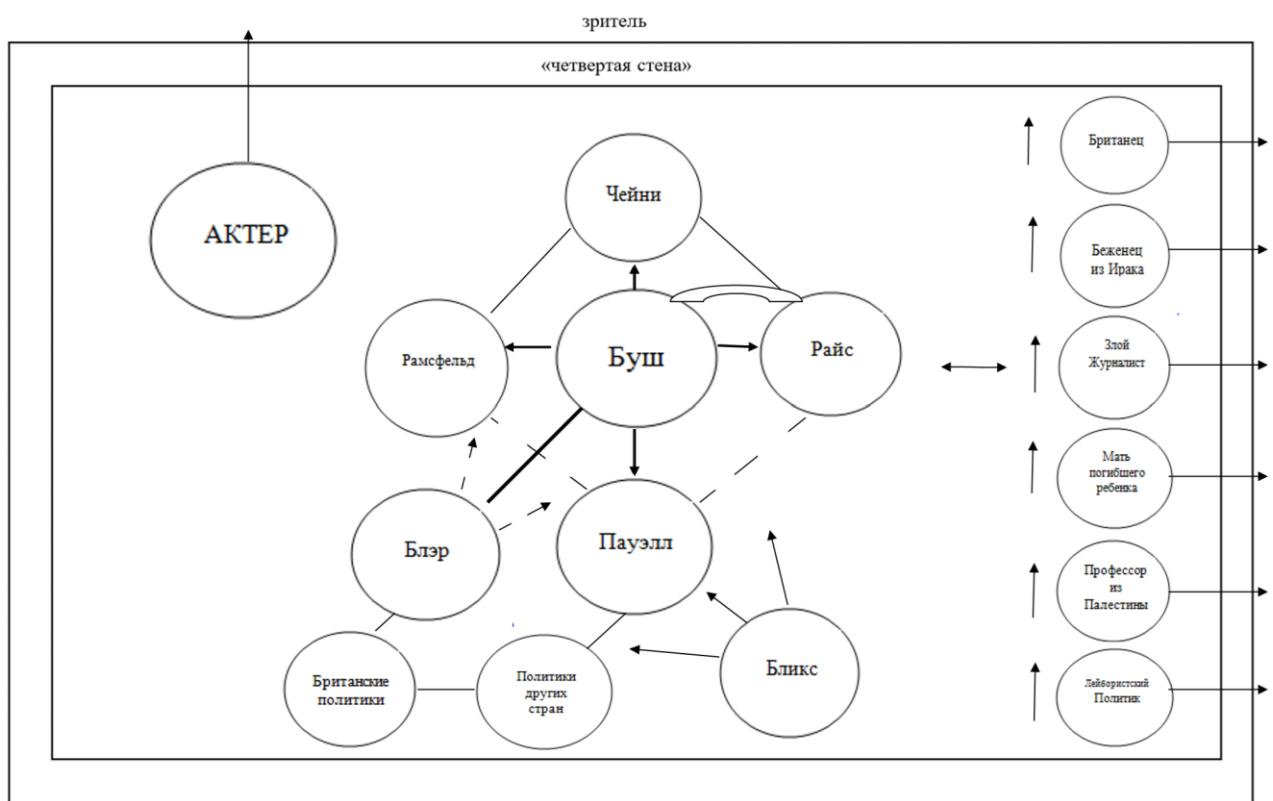
Центральные персонажи:
В центре схемы коммуникации находится Джордж Буш-младший, с которым общаются ведущие политики США и мира в целом. Основная коммуникация представлена диалогами центральных персонажей: <ul style="list-style-type: none">• Джордж Буш-младший (43-й президент США),• Дик Чейни (вице-президент США),• Дональд Рамсфельд (министр обороны США),• Колин Пауэлл (государственный секретарь США),• Кондолиза Райс (советник президента США по национальной безопасности),• Тони Блэр (премьер-министр Великобритании),• Ханс Бликс (глава инспекции ООН по вооружениям). Среди своих иностранных коллег Буш выделяет Тони Блэра, однако, хотя персонажи и ведут личные разговоры о мировой политике, Буш не раскрывает все свои намерения премьер-министру Великобритании. Особое место отводится Колину Пауэллу, поскольку он не разделяет идеи остальных членов администрации о необходимости войны в Ираке. Через него проходит коммуникации американских политиков с коллегами из других стран. Персонаж Ханса Бликса также стоит обособленно, хотя его должность в ООН обязывает вести переговоры с представителями стран-участников. Он не оправдывает надежды американских и британских политиков, когда говорит, что инспекция не выявила следов производства оружия массового поражения в Ираке.
«Актер»:
Выполняет функцию нарратора, общается напрямую к зрителю, его ремарки позволяют сделать вывод о том, что центральные персонажи не честны друг с другом.
Внешний мир (собирательные персонажи):
«Британец», «Беженец из Ирака», «Злой Журналист» и «Мать погибшего во время теракта ребенка», «Профessor из Палестины», «Лейбористский Политик». Они произносят монологи, переносящие действие в будущее. Собирательные персонажи не обращаются «напрямую к нам».

* Составлено автором – А. Р.

Драматург с иронией раскрывает характеры основных персонажей, стремящихся изменить мир на основе своих убеждений, не соответствующим

мнению общественности. Их действия часто приводят к игнорированию судьб простых людей, что подчеркивает эгоизм и узость мышления этих политиков. Автор демонстрирует различие между взглядами центральных и собираательных персонажей, что создает многослойность сюжета и заставляет зрителя задуматься о последствиях принятия отдельными политиками важных решений, затрагивающих судьбы миллионов. Эти вопросы морали и справедливости делают произведение актуальным и глубоким. Автор подводит зрителей к мысли, что цель не оправдывает средства.

Рисунок 2. Схема построения коммуникации в пьесе “Stuff Happens”



Таким образом, в пьесе Д. Хейра “Stuff Happens” реализуется три вида коммуникации: автор – режиссер / актер, персонаж – персонаж, персонаж / нарратор – зритель / читатель. Внутренняя коммуникация представлена диалогами между действующими лицами. Присутствует драматическая ирония (зрителю известно о событиях, которые разворачиваются на сцене). Д. Хейр уделяет внимание проблеме подчинения человека системе. Например, репутация Колина Пауэлла раздавлена американской военной машиной. Герой воевал во Вьетнаме и не хотел, чтобы политики и дальше втягивали граждан

своих стран в войны. Большинству зрителям в США и Великобритании заранее известно, что именно Колин Пауэлл принес пробирку с образцом сибирской язвы на заседание Совета Безопасности ООН. Данный поступок подтолкнул страны к началу операции «Иракская свобода».

Внешняя коммуникация строится на обращениях собирательных персонажей к публике. Автор дает лишь комментарии для режиссера и актеров. Действующие лица сгруппированы по принципу их приближенности к президенту США. Истинные мотивы и цели некоторых героев так и не раскрываются, например, аудитория так и не узнает, действительно ли Буш делал ошибки в речах случайно, не знал о приказах и решениях своих подчиненных, или же все было под его контролем. Зрителю становится известно о том, что происходило «вне сцены» из реплик «Актера» и монологов собирательных персонажей. Для раскрытия основного конфликта Д. Хейр прибегает к приему «разрушения четвертой стены».

В пьесе “Stuff Happens” также прослеживается **связь с другими родами литературы и видами искусства**. Несмотря на то, что Д. Хейр не делает подробных ремарок относительно музыкального сопровождения. Однако в одной из сцен политики поют “Amazing Grace” Джона Ньютона (в пьесе процитированы слова конкретного отрывка) в обстановке расслабленного ужина, резко прервавшего решение важных геополитических вопросов, что вызывает определенные эмоции у зрителя. В остальных случаях автор вводит лишь звуки аплодисментов, марша, сирен. В пьесе звучит фраза Кондолизы Райс о ее музыкальных предпочтениях, что характеризует ее как человека, «лишенного излишней сентиментальности».

Д. Хейр часто использует эпические элементы в пьесе “Stuff Happens” «Актер» выступает в качестве нарратора, также в действие вплетаются монологи собирательных персонажей, отражающие видение простых людей. К эпическим элементам в пьесах драматурга относятся авторские комментарии относительно характера персонажей, обстановки и т.д., а также вписывание в контекст культурных и социальных реалий.

В целом, с помощью введения лирического компонента в ретроспекцию (в «диалогах в диалоге» и «диалогах и монологах в диалоге») пересказываются те события, которые не поясняет нарратор. В пьесе “Stuff Happens” диалоги персонажей «за закрытыми дверями» наиболее эмоциональны. Благодаря им драматург раскрывает переживания политиков относительно действий друг друга.

Обратимся к **назначению** пьесы “Stuff Happens”. Произведение написано Д. Хейром преимущественно для зрителей из Соединенного Королевства, знакомых с ситуацией в мировой политике и критикующих правительство Тони Блэра, вовлекшего страну в военный конфликт в Ираке. Следует отметить, что для британцев вторжение в Ирак в 2003 г. было значимым событием, страна принимала в нем непосредственное участие. Многие не поддерживали политику премьер-министра, втянувшего Великобританию в войну в отдаленном регионе под влиянием американцев, что отражается в репликах персонажей в пьесе. Исследователи отмечают, что, если бы пьесу написал бы американец, а не британец, то в ней Великобритания упоминалась бы реже [Пьеса Дэвида Хэера «Такое бывает» : комментарии, р. 8].

В пьесе представлены отличия между британским и американским менталитетом, обнаруживаются культурные различия наций, а также представителей политического истеблишмента. Например, образ человека, «рожденного заново», очень близок американцам, и президент США делает много заявлений о своей приверженности религии. «В 2003 году 43% граждан США во время опроса сказали, что пережили подобный духовный опыт» [Там же, р. 14] и они понимают, что лидер нации руководствуется благими намерениями. Однако британские политики не выставляют напоказ свои религиозные убеждения и «не руководствуются духовными убеждениями в работе» [Там же, р. 19] (Перевод автора – А. Р.). Тони Блэр отличается от своих коллег. Он заявляет, что является убежденным христианином и руководствуется религиозными взглядами во время принятия политических

решений. Возможно, религиозность Тони Блэра и Джорджа Буша-младшего помогла им найти общий язык. Премьер-министр Великобритании в какой-то момент посчитал, что «должен последовать Божьей воле и поддержать Америку в борьбе с Саддамом Хуссейном» (Перевод автора – А. Р.) [Там же, р. 20].

В пьесе указывается на различия в стиле одежды американских и британских политиков. Например, в одной из сцен, разворачивающихся в Кроуфорде, президент США и его команда одеты в джинсы и рубашки, а Тони Блэр и его помощники – в темные костюмы с черными галстуками. В реплике «Актера» представлено описание резиденции президента США: «В Кроуфорде, штат Техас, в городке, который представляет собой всего лишь пересечение дорог в дикой местности, кишащей скорпионами» [Там же, р. 35] (Перевод автора – А. Р.). Буш говорит: «Интересный выбор одежды для посещения Техаса» [Hare, 2006, р. 34], Блэр отвечает: «Умерла Королевамать...» [Там же, р. 35] (Перевод автора – А. Р.) (британцы отдали дань уважение только что почившей королеве-матери, а американцы не уделили внимания данному событию, важному для коллег).

Отметим также, что Т. Блэр подчеркивает значимость ООН, хочет, чтобы США прислушивались к мнению представителей организации. Помощники Джорджа Буша считают, что ООН не имеет политического веса.

Автор ориентируется на публику, которая следит за происходящим в мире. В тексте пьесы есть много отсылок к важным историческим событиям: Первой войне в Персидском заливе, конфликту в Пакистане, Вьетнамской войне, Арабо-израильскому конфликту и т.п.

Первая постановка пьесы “Stuff Happens” состоялась на сцене Королевского национального театра в Лондоне 1 сентября 2004 г. Пьеса была показана в Лос-Анджелесе и Сиднее. В 2006 г. новую версию поставили в Нью-Йорке (был уменьшен перечень персонажей). Однако актеры всегда подбирались по принципу внешнего сходства с изображаемыми политиками. Другим актерам поручалось исполнять несколько второстепенных ролей сразу

(менялись лишь сценические костюмы). Пьеса “Stuff Happens” адаптирована скорее для постановки на сцене театра, нежели для больших экранов, поскольку на фоне разворачивающихся событий на первый план постоянно выходит «Актер» и делает ремарки, а также вводятся монологи собирательных персонажей. В 2006 г. Грэг Стоун, исполнивший роль Джорджа Буша-младшего, получил премию Хеллманна (“Helpmann Award”) за лучшую мужскую роль в пьесе. В этом же году постановка получила премию «Drama Desk Award» за лучший актерский состав, в 2006 г. премию “Outer Critics Circle” за лучшую внебродвейскую пьесу, а в 2005–2006 гг. премию OBIE за актерскую игру Питера Фрэнсиса Джеймса, актерскую игру Байрона Дженнингса и режиссуру Дэниела Салливана.

Пьеса не утратила своей актуальности и по сей день. В 2020 г. Энди Пропст (Andy Propst) опубликовал статью в международном журнале “Time Out”, в которой назвал “Stuff Happens” «одной из самых впечатляющих политических драм за последнее время» [Propst, 2020] (Перевод автора – А. Р.) и поставил ее на 30-е место в списке величайших пьес всех времен.

Д. Хейр использует в качестве эпиграфа к пьесе цитаты знаменитых личностей. Первая принадлежит 34-му президенту США Дуайту Эйзенхауэру: «Мы слышали термин “превентивная война” с первых дней правления Гитлера. В наше время его все еще используют... Я не верю, что “превентивная война” возможна; и, честно говоря, я бы даже не стал всерьез прислушиваться к тому, кто стал бы говорил о таких вещах» [Hare, 2006, р. 2] (Перевод автора – А. Р.). Вторая – цитата Джонатана Свифта: «Бесполезно пытаться разубедить человека в том, в чем он никогда не был убежден» [Там же, р. 2] (Перевод автора – А. Р.). Драматург сразу дает понять, что не согласен с идеей военного вторжения в Ирак.

Таким образом, пьеса Д. Хейра “Stuff Happens”, обличающая нелицеприятные качества американских политиков, более ориентирована на британского зрителя, понимающего устройство мировой политики и знакомого с событиями новейшей истории. Пьеса предназначена для

театральных постановок и чтения, также возможна ее киноадаптация, для которой потребуется изменение списка и роли действующих лиц и нарратора.

Отметим, что глобальные политические процессы, происходящие в наше время, а также проблемы внутренней политики Великобритании стали объектом отображения в тексте сценария к мини-сериалу “Collateral” («Соучастник», 2018). Данный текст можно рассматривать как литературно-драматическое произведение, в котором переплетаются элементы драмы и криминального триллера. В мини-сериале Д. Хейр развивает тематику пьесы “Stuff Happens”, углубляясь в жизни простых людей, ставших жертвами политических игр власть предержащих.

Слоганом к сериалу является фраза: “The truth doesn’t take side” [Collateral, 2018] («Правда не выбирает сторону» (Перевод автора – А. Р.)), который также можно соотнести с идеей пьесы “Stuff Happens”, поскольку правда существует независимо от мнений, решений или действий людей, и она будет оставаться неизменной, даже если кто-то пытается ее игнорировать или искажать.

В центре внимания пьесы находится процесс принятия национальными лидерами решений, а в сериале – их последствия. Центральный конфликт мини-сериала – манипулирование высокопоставленными лицами сознанием простых людей и игра с их жизнями, что раскрывается на примере расследования убийства беженца из Сирии. Демонстрация жизненных трагедий вымышленных персонажей отражает искалеченные мировой политикой судьбы миллионов простых людей.

Отметим, что в пьесе особое внимание уделяется политической элите, а в мини-сериале – представителям наименее защищенных слоев общества. Драматург использует зеркально перевернутые системы персонажей в пьесе “Stuff Happens” и в сценарии к мини-сериалу “Collateral”. В данных работах присутствуют действующие лица, чьи образы выходят за рамки характера. Автор наделяет их способностью рефлексировать, выражать собственные идеи, которые имеют надличностное, надиндивидуальное значение.

Д. Хейр создает систему разноплановых персонажей. В пьесу и сериал введены образы «манипуляторов», т.е. высокопоставленных лиц, решения которых влияют на жизнь других людей, например, солдат и беженцев. В пьесе “Stuff Happens” образы «манипуляторов» (политиков) индивидуализированы. На фоне политических интриг раскрываются личные мотивы центральных персонажей.

В сериале “Collateral” образы жертв политических решений и лица, оказывающие им поддержку, высоко индивидуализированы. Собирательными персонажами являются лица высокопоставленные, представляющие собой образы злых «вершителей судеб», лжецов, проникших во все структуры власти: глава контрабандистов, лидер лейбористов, епископ и агент MI5. Все действующие лица являются вымышленными, но правдоподобными.

В пьесу и сериал не вводится образ явного антагониста, поскольку автор критикует всю систему управления западными странами, находящуюся в руках беспринципных манипуляторов, которых заботит лишь собственная выгода. Особую ценность сериалу придает отображение типичных для западного мира ситуаций: продажа запрещенных веществ, грех мужеложства среди священников, перевозка беженцев и т.д.

В мини-сериале “Collateral” судьбы беженцев раскрываются детальнее, что выглядит более трагично по сравнению с историями действующих лиц пьесы “Stuff Happens”. Упоминается о военных действиях на Ближнем Востоке, описывается путь в Великобританию и трудности, с которыми они сталкиваются из-за миграционной политики, коррупции и бюрократии. Когда агент MI5 критикует работу полиции и говорит, что его организации приходится вмешиваться в ее работу, Кип Гласпи иронично отмечает: «Прямо как в Ираке?» [Collateral, 2018]. Д. Хейр не ограничивается упоминаниями о Сирии и Ираке в мини-сериале, также говорит о конфликте в Северной Ирландии, Ливии, Боснии и Герцеговине, Персидском заливе, на Фолклендских островах. В сериале говорится о том, что Соединенное Королевство постоянно втянуто в военные конфликты с 1968 г., лишь в 2017

г. не было потеряно ни одного солдата. Д. Хейра волнует вопрос о необходимости ведения войн в отдаленных регионах.

Таким образом, в пьесе Д. Хейра “Stuff Happens” происходит развитие системы смыслов политической драмы, посвященной мировой политике. Произведение иллюстрирует то, как драматургия может быть орудием критики власти и инструментом исторического осмысления. Д. Хейр прибегает к прямому, документальному исследованию мировой политики, лишь в некоторых случаях, опираясь на логику развития событий, он реконструирует диалоги «за закрытыми дверями», позволяя зрителю стать тайным наблюдателем за происходящим в Овальном кабинете. Если в пьесе “Saigon: Year of the Cat” автор заостряет внимание на влиянии решений высокопоставленных лиц на человеческие судьбы, то в пьесе “Stuff Happens” он исследует процесс принятие этих решений. Драматург раскрывает пороки власть имущих, показывая, что простые люди оказываются марионетками в руках далеко не безгрешных политиков. Примечательно, что на осмысление столь масштабных, трагичных исторических событий у человечества уходят десятилетия, однако Д. Хейру удается погрузить зрителя в глубокий коллективный анализ ключевых моментов в режиме реального времени.

Отметим, что в творчестве драматурга можно проследить тенденцию перехода от рассмотрения бездушной внешней политики западных стран к внутренним проблемам Великобритании. Несмотря на то, что Д. Хейр на протяжении всего творческого пути обращается как к внешней, так и к внутренней политике, в последние годы драматург все чаще анализирует проблемы родной страны. Обратимся к истокам становления политической драмы Д. Хейра, посвященной внутренней политике Великобритании, и проследим ее эволюцию.

2.2. Внутренняя политика Великобритании в политической драме

Д. Хейра

В творчестве Д. Хейра отчетливо проявляется реакция драматурга на значимые события новейшей истории, а также его озабоченность

социальными проблемами Великобритании (в области здравоохранения, судебной системы, миграционных процессов) и нравственным падением представителей власти.

Драматург обращался к послевоенному кризису некоторых общественных институтов еще в своих ранних работах. В 1978 году он написал пьесу “Licking Hitler” / «Победить Гитлера», в которой рассказал о проблемах поиска новой жизненной цели бывших членов отдела «черной пропаганды», функционировавшей во время Второй мировой войны в Великобритании. В финале пьесы героиня присоединяется к партии лейбористов, поскольку ее члены были яростными борцами за построение нового мира. Пьеса “Licking Hitler” была адаптирована Д. Хейром для больших экранов (первый телевизионный опыт работы драматурга) и вышла в антологии BBC “Play for Today”; в 1978 году телеадаптация получила престижную премию BAFTA за «лучшую односерийную драму».

Д. Хейр не раз отмечал, что идея написания пьес о лейбористской партии, когда драматург перенимает манеру репортера или создателя документального фильма, зародилась у него еще где-то в 1989 г. [Hare, 2015b]. Пост директора Королевского национального театра как раз занял Ричард Эйр, стремящийся сместить акцент репертуара театра с классического на современному. Именно он продвигал идею создания трилогии, посвященной британским институтам власти: церкви (“Racing Demon”, 1990), суду (“Murmuring Judges”, 1990) и политике (“The Absence of War”, 1993). По задумке все три пьесы должны были быть представлены в течение одного дня. Д. Хейр отмечал: «Происходили масштабные культурные изменения, вызванные экономическими изменениями, повлиявшими не только на экономику» [Там же] (Перевод автора – А. Р.). Для драматурга было важным раскрыть всю глубину проблем современного общества.

Когда пришло время писать финальную часть трилогии, директор Королевского национального театра предложил обратиться к теме военных, которым после окончания холодной войны пришлось переосмыслить свои

цели. Работники сферы здравоохранения писали письма в театр с просьбой осветить проблемы их сферы деятельности. Драматург говорит, что в то время у него не было желания обращаться к прошлому, сопоставлять подъем национального самосознания после 1945 г. и его упадок в конце 1980-х гг., ему хотелось обратиться к чему-то злободневному и неразрешимому. Д. Хейр хотел, чтобы герои пьесы отразили запутанность жизни всего общества [Там же].

Драматург отмечает, что его выбор пал на раскрытие жизни лейбористской партии, потому что она отображала беспорядок, творившийся в британском обществе, столкнувшемся с новыми вызовами капитализма и порожденного им неравенства. Д. Хейр не раз критиковал политику Маргарет Тэтчер, поскольку, по его мнению, премьер-министр испытывала идеологическую злобу по отношению к рабочему классу [Hare, 2015a, Hare, 2015b]. В 1992 г. перед руководством встало дилемма: признать, что под давлением рынка партия потеряла авторитет или найти новую миссию и вступить на путь создания всеобщего блага. Политики должны были убедить людей, что в обществе есть нечто более важное, чем деньги, которые все так стремятся заработать. Правящая партия строила свою политику вокруг денег, а лейбористы не могли повторять ее лозунги о борьбе с кризисом или давать нереальные обещания.

Д. Хейр считает, что подарком судьбы для него стало увлечение лидера лейбористской партии, Нила Киннока, театром. Драматург проявил большой интерес к его политической деятельности и попросил разрешения посещать встречи лейбористов, на которых обсуждалась стратегия партии [Rosenthal, 2015]. Киннок с большим энтузиазмом воспринял эту идею. Д. Хейр отмечает, что Нил Киннок десять лет спустя был одним из немногих политиков, помогающих ему собирать материал для пьесы “Stuff Happens”. Однако драматург признавал в своем интервью, что члены команды политика не были столь воодушевлены и «готовы были наброситься на Киннока за чрезмерную наивность» [Hare, 2015b] (Перевод автора – А. Р.). Свой опыт наблюдения за

работой лейбористской партии в разгар предвыборной гонки Д. Хейр обобщил в книге “Asking Around: Hare Trilogy” [Hare, 1993] («Расспрашивая вокруг: трилогия Хейра» (Перевод автора – А. Р.)).

Еще одна пьеса Д. Хейра, “The Absence of War”, вышла в свет в 1993 г., ее действие отсылает нас к выборам премьер-министра Великобритании в 1992 г. Главными претендентами на пост были Джон Мейджер (по итогам выборов остался на посту) и Нил Киннок (привел партию к четвертому поражению подряд). Вышеуказанные политики стали прототипами героев пьесы: Чарльза Кендрика и Джорджа Джонса соответственно.

Д. Хейр сразу обратил внимание на то, что лидеры партий окружены узким кругом помощников: «… сплоченная команда поддержки, которая испытывает к своему боссу нечто вроде смеси любви, заботы, раздражения и презрения. … Главные стратеги лейбористов в реальности были до смешного параноидальными и нервными, вели себя словно собаки, испуганные звуком фейерверка» [Hare, 2015b] (Перевод автора – А. Р.)).

Драматурга восхитила способность Киннока со спокойствием и достоинством отнестись к поражению на выборах, что не удалось ни М. Тэтчер, ни Э. Хиту. В ходе предвыборной кампании политик делал вид, что держит под контролем происходящее, хотя ему с трудом это удавалось. Ситуацию усугубляла консервативно настроенная пресса. Посмотрев постановку, Нил Киннок сказал: «… три самых неприятных часа в моей жизни» [Там же] (Перевод автора – А. Р.), «Есть только одна вещь более неприятная, чем проигрыш на всеобщих выборах, и это – просмотр постановки об этом» [Там же] (Перевод автора – А. Р.). Д. Хейр сделал следующий вывод о партии лейбористов, который вложил в уста главного героя пьесы: «партия – единственный практический инструмент, который существует в стране для изменения жизни людей на благо» [Там же] (Перевод автора – А. Р.).

На премьере спектакля публика была хорошо осведомлена о событиях 1992 г., поэтому постановка воспринималась как «завуалированный документальный фильм», «замаскированная версия реальной жизни» [Там

же], хотя драматург и настаивал на вымышленном характере представляемых событий. Публика недоумевала, почему актер, исполняющий Джорджа Джонса, не рыжеволосый человек с валлийским акцентом. Д. Хейр же подчеркивал, что пьеса – это не реальная, а «параллельная» история, и его персонаж – холостяк из Южного Лондона, испытывающий тихую, культурную меланхолию [Там же].

В 2003 г., когда в Бирмингеме снова была поставлена трилогия, которая уже стала восприниматься как память об историческом прошлом, наибольшим успехом пользовалась последняя часть – “The Absence of War”, которую критики и по сей день считают «самым сильным из трех произведений» [Там же], отмечая, что до сих пор пьеса не утратила свою актуальность. Постановки пользовались популярностью и накануне выборов в 2015 г., когда лейбористы столкнулись с еще большими проблемами с доверием избирателей, особенно после скандала из-за расходов политиков и «передачи управления внешней политикой в руки Вашингтону» [Там же].

Драматург подчеркивает, что комментаторы пишут о растущем презрении общественности к политикам, поскольку замечают презрение политиков к обычным людям [Там же]. Герой пьесы “The Absence of War” не может произнести речь, которая затронула бы сердца людей, это же произошло в 2015 г. с Эдом Милибэндом, которого Девид Кэмерон победил на теледебатах в преддверии парламентских выборов в Великобритании. Д. Хейр считает, что партия лейбористов так и не может «нащупать пульс общественности» [Там же].

В 2008 г. выходит в свет пьеса “Gethsemane” / «Гефсимания», в которой драматург раскрывает грехи влиятельных лейбористов, пользующихся своими должностными привилегиями в корыстных целях. Особую значимость пьесе придает соотнесенность образов действующих лиц с реальными политиками, приближенными Тони Блэра.

В 2018 г. Д. Хейр снова обращается к внутренней «кухне» лейбористской партии в пьесе “I’m Not Running” / «Я не баллотируюсь». Драматург

затрагивает былые проблемы партии и злободневнее вопросы жизни социума: непростое положение женщины в современном обществе, в особенности, женщины-политика, проблему домашнего насилия, сложности в работе Национальной службы здравоохранения. Драматург говорит о главной героине своей пьесы следующее: «Паулина далеко не святая, скорее, она просто женщина, которая отказывается от идеи, что деление на левых и правых устарело; и ей это помогает понять, что с неравенством можно бороться только с помощью вхождения в партийную систему» [Billington, 2018] (Перевод автора – А. Р.). Д. Хейр разделяет политиков на два лагеря: элита, партийные функционеры, и выходцы из народа. Например, главная героиня работает врачом, затем проводит кампанию по спасению больницы в Корби, «становится национальной иконой» [Там же], вступает в ряды членов Парламента как независимый политик (самовыдвиженец), а затем присоединяется к лейбористам, когда видит, что только таким способом сможет помочь людям.

2.2.1. Ведущая тема борьбы лейбористов за власть в пьесе “The Absence of War”

Произведение Д. Хейра “The Absence of War” / «Отсутствие войны» является ярким примером современной политической драмы Великобритании. Обратимся к заглавию пьесы. Оно отражает двойственность трактовки мотива войны в зависимости от реалий, с которыми он соотносится. На первый план выводятся отсылки к военному прошлому Великобритании, которые постепенно обрастают другими слоями. Д. Хейр подчеркивает важность истории Великобритании и обращается к общенациональному восприятию всей совокупности военных конфликтов прошлого. Однако данное восприятие неоднозначно, поскольку кто-то является участником тех событий, кто-то был простым наблюдателем или вовсе узнал о трагических моментах истории из учебников. Мотив войны в пьесе с языковой точки зрения эксплицируется за счет введения фраз с использованием военной лексики.

Отсылки в тексте пьесы к борьбе консерваторов и лейбористов, а также сцены стычек однопартийцев, отражают не реальную войну за честь, ценности и государство, а низменную «возню» политиков. Политики, в частности и главный герой, перестали быть «воинами», их сковывают обстоятельства и правила современной политической игры. Расхождения в восприятии мотива войны помогают отразить не только проблемы внутри партии лейбористов, но и кризис всей политической системы Великобритании.

Обратимся к анализу **проблематики и центрального конфликта** данной работы драматурга, посвященной лейбористской партии. На протяжении всей пьесы “The Absence of War” создается впечатление, что действующие лица, представленные в образах политиков и их приближенных, оторваны от реального мира, будто вся их жизнь проходит в стенах Вестминстера. Политики не понимают сложностей реальной жизни обычных людей; они потеряли связь с избирателями.

Лейбористская партия столкнулась с кризисом самоидентификации: у лейбористов нет четкого представления о политическом курсе: “The Labour Party no longer stands for anything distinctive” [Hare, 2013d, p. 40] («Лейбористская партия больше не борется за что-то действительно важное» (Перевод автора – А. Р.)). Д. Хейр отмечает, что политическая борьба не развертывается между тори и виги, поскольку лидеры лейбористской партии давно привыкли признавать поражение, все, на что способны однопартийцы, – враждовать друг с другом в погоне за лидерством в партии.

В пьесе кризис партии раскрывается путем обращения к кризису протагониста – Джорджа Джонса. Герой является представителем старого поколения лейбористов, который чувствует себя потерянным в современном мире. В завершении пьесы он проигрывает выборы, но не считает это своим поражением, поскольку он передал в руки антагониста партию, которая, наконец, сплотилась и почувствовала, что может победить.

Рассмотрим **действующих лиц** пьесы “The Absence of War”. Для раскрытия ключевого конфликта Д. Хейр разделяет действующих лиц своей

пьесы на два лагеря и вводит представителей общественности: 1) протагонист и его команда; 2) антагонист и члены лейбористской партии, не понимающие стремления главного героя к прямолинейности; 3) премьер-министр (тори), представители масс (собирательные образы, которым драматург дает имя). Обособленно вводятся действующие лица, выполняющие роль массовки (члены парламента, работники СМИ, военные и др.).

Главный герой, Джордж Джонс (прототипом которого является реальный политик Нил Киннок), представлен порядочным, трудолюбивым человеком, давно завоевавшим авторитет в политических кругах. Он считает, что главная ценность тори – деньги, а для либералов – справедливость. Первая не дает поводов для разногласий, а вторая – постоянная причина споров однопартийцев. Некогда Джордж был воодушевленным борцом, сейчас же ему не хватает твердости собственного голоса и веры в свои силы. Команда пытается держать его под контролем (“put him in the box” («загнать в рамки»)). Джордж не может говорить не «по бумажке», поскольку система четко ограничивает темы для разговоров политиков: нельзя затрагивать непростые для Великобритании моменты истории, в частности, конфликт в Северной Ирландии, тема Германии будет воспринята остро, не следует упоминать о ядерном оружии, поскольку над его производством трудятся сотни британцев; политики не говорят о реальном положении дел в экономике, о королевской семье [Там же, р. 118–119]. Джордж обособлен от всех персонажей, даже члены команды пытаются создать для него другую реальность («put him in the box»), он же не раскрывает им свои истинные переживания и планы.

По контрасту с главным героем выведен антагонист, Мальком Прайс, – член лейбористской партии, карьерист, ведущий за спиной Джорджа переговоры с другими однопартийцами и членами парламента с целью переманить их на свою сторону. Желая дискредитировать Джорджа, он как бы невзначай раскрывает представителям СМИ конфиденциальную информацию о планах партии (задуманное реализуется, и Джонс терпит фиаско во время интервью в прямом эфире). В 6 сцене 2 акта происходит

разговор между протагонистом и антагонистом, в ходе которого Мальком Прайс не признается в ведении двойной игры. Прайс упрекает Джорджа в неуверенности в свои силы, что, по его мнению, и является главной причиной грядущего поражения на выборах. Мальком – архетипический образ хитреца и предателя (Джордж сравнивает его с Брутом). Рядом с ним всегда его помощник – Брюс, который старательно выполняет свою работу и ни на шаг не отходит от начальника.

Отметим, что пьесе “The Absence of War” чертами «английскости» наделен главный герой – Джордж: он прислушивается к мнению других, уважает членов своей команды, он хорошо образован и воспитан, обожает театр, особенно трагедии, и т.д. Мальком – явная ему противоположность. Он представляет «британскость»: ведет двойную игру, переманивает членов парламента на свою сторону, выдает секреты партии, чтобы скомпрометировать Джорджа (концепты «английскости» и «британскости» рассматривает в своей работе Д. М. Когут [Когут, 2020]).

Вокруг Джорджа собрана команда единомышленников. Среди них следующие персонажи: Эндрю Бакен – помощник Джорджа в публичной жизни и главный помощник в предвыборной кампании, следит за всей работой команды. Оливер Дикс – политический советник Джорджа, он анализирует ситуацию с точки зрения жизненного опыта. Между ним и Джорджем случается драка поскольку Оливер упрекает Джорджа в разрушении в ходе неудачного интервью всего того, над чем так долго работала команда. Помощники главного героя больше остальных пытаются сдерживать энтузиазм Джорджа и контролировать все его действия, постоянно напоминая о стратегии современной политической игры, которая заключаете в лавировании. Например, Гвенда Аарон (секретарь-референт) и Мэри Хаусего (пресс-секретарь) – женщины, которые восхищаются своим начальником и полностью отдают себя работе. Оливер упрекает Джорджа в том, что он окружил себя льстецами, что негативно сказывается на самовосприятии лидера.

В противовес всем членам команды Джорджа выведен образ Линдси Фонтейн. Девушка – консультант по рекламе, новенькая в команде. Линдси более близка к народу, в отличие от ее коллеги, она видит оторванность однопартийцев от жизни простых людей и пытается убедить команду в необходимости изменения манеры ведения предвыборной кампании. Однако в начале пьесы сообщается, что Линдси ранее не принимала участие в успешных кампаниях. Оливер и Эндрю не знают, какую функцию в команде она должна выполнять, и нужна ли она вообще. Линдси видит в Джордже человека, который может вести за собой, но которому не хватает собственного голоса. Ей удается убедить Джонса попробовать выступить на публике без заранее подготовленного текста и говорить то, что ему подсказывает сердце. К сожалению, эта затея проваливается.

Заместитель Джорджа, Брайден Томас, единственный верный человек, который не предает лидера. На протяжении пьесы Брайден не вмешивается в политическую игру, но, когда кампании грозит провал, решает помочь Джорджу, но втайне от Оливера. Данный персонаж призван подчеркнуть проблему обособленности лидера партии и его команды от остальных либералов.

Драматург также обособленно выводит образ «ветерана» лейбористской партии – Веры Кляйн. Она явно лишняя на собрании однопартийцев, ей чужды новые принципы ведения предвыборной кампании, в которой нет места бурным дискуссиям, вместо этого звучит громкая музыка и ярко сияют софиты. Но собрании лейбористов Vere не могут найти место, ее забывают, оставляют одну. Мы чувствуем явный контраст между партией «старого» и «нового» образца.

Д. Хейр типизирует некоторые образы, например, Линус Франк – типичный представитель СМИ. Этот ведущий способен вывести собеседника из себя, он проявляет свое мастерство именно во время интервью с Джорджем. В пьесе подчеркивается приверженность прессы партии консерваторов, а также стремление СМИ «очернить» лейбористов.

Премьер-министр Чарльз Кендрик (персонаж пьесы) является прямым оппонентом лидера лейбористов на выборах. Его образ не получает глубокого раскрытия в произведении. Кендрик, в отличие от Джорджа, – уверенный в себе политик, семьянин (что важно для избирателей). В пьесе лидер консерваторов лишь делает однотипные публичные заявления, его образ статичен. Д. Хейр подчеркивает, что политическая борьба ведется не между тори и виги, а среди членов лейбористской партии.

Обратимся к внешней характеристике персонажей.

Таблица №6. Портрет действующих лиц в пьесе “The Absence of War”

Действующее лицо	Портрет
Джордж Джонс	Ему чуть за пятьдесят, персонаж «выглядит скромно, коренастый, крепкого телосложения» [Hare, 2013d, p. 12], одинок.
Мальком Прайс	«Ему около пятидесяти, он проницательный и умеет быть обаятельным» [Там же, р. 16].
Эндрю Бакен	Персонаж «крепкого телосложения, … бледнолицый, ему можно дать от 25 до 45 лет» [Там же, р. 13].
Оливер Дикс	«Человек в возрасте, высокий, слегка сутуловат и мрачен, словно академик» [Там же, р. 23].
Линдси Фонтейн	Статная молодая леди, «красноречивая и сообразительная» [Там же, р. 14].
Гвенда Аарон	«Ей немного за пятьдесят» [Там же, р. 15], она всегда взволнована.
Мэри Хаусего	«Ей около тридцати, она высокая, нервная, всегда с кучей бумаг и телефоном в руках» [Там же, р. 19].
Брюс	«Всегда рядом с начальником. Молодой и худощавый» [Там же, р. 16].
Брайден Томас	«Коренастый валлиец, … язвительный и спокойный. … Ему за шестьдесят, … он одет в старомодный костюм» [Там же, р. 35].
Вера Кляйн	«Женщине за семьдесят, она страдает артритом, едва может ходить» [Там же, р. 64], у нее слуховой аппарат.
Линус Франк	«Невысокий, богато одетый мужчина, с копной седых волос и блокнотом под мышкой, манерный, ему около шестидесяти лет» [Там же, р. 70].
Тревор Эйвери	Типичный представитель службы охраны, «темнокожий, ему чуть за тридцать» [Там же, р. 47], «одет в красивый черный костюм с красным галстуком, словно первоклассник на Первом звонке» [Там же, р. 69].
Чарльз Кендрик	«Высокий, седовласый, ему чуть за пятьдесят» [Там же, р. 12].

* Перевод автора – А. Р.

Отметим, что в авторском тексте делается акцент на портрет действующих лиц. Через вторичный текст драматург вводит персонажей и формирует определенные образы у читателей. Характеры героев

раскрываются в ходе развития действия, путем создания сцен, в которых они взаимодействуют друг с другом.

Второстепенные персонажи помогают раскрыть характер главного героя, дополняют основной сюжет и вносят в контекст тему оторванности политиков от реального мира. Например, Линдси и Брайден видят проблемы партии и говорят о них открыто, в то время как другие – предпочитают делать вид, что их не существует. Некоторые персонажи передают информацию о герое напрямую зрителю, т.к. драматург поручает им «обращаться напрямую к нам» [Hare, 2013d]. Также в повествовании важен «взгляд со стороны», например, слово дается Вере и Тревору, которые тесно связаны с жизнью политиков, но сами не входят в их ряды.

В диалогах персонажей также представлена характеристика действующих лиц другими героями. В анализируемой пьесе присутствует характеристика, выражающаяся через описание действий и предпочтений персонажей. Например, Джордж увлекается театром, и Оливер говорит: «У него есть роковая слабость. Ты знаешь. Ему нравится всегда и во всем делать шаг назад. Есть в нем такая черта, ему нравится отступать. Это все чертов театр. Он слишком любит трагедии. А я нет, для меня “трагедия” – это просто красивое слово, обозначающее поражение» [Там же, р. 32] (Перевод автора – А. Р.). Данная характеристика отражает обособленность лидера партии, вводит ассоциации с героями трагедий.

Таким образом, основными приемами раскрытия образов персонажей в пьесе являются: описание внешности героев и реакции окружающих на их поступки в диалогическую речь, также используется прием представления характеристики героев другими персонажами. Отметим высокую степень индивидуализации центрального персонажа. Антагонист, напротив, выписан слабо, второстепенные персонажи выведены схематично. «Голос» простому народу не дается. Роль массовки отводится членам парламента, военным, представителям СМИ и т.д.

Проанализируем **способ отражения действительности** в работе драматурга. Д. Хейр реалистично отображает события, разворачивающиеся в пьесе “The Absence of War”. На это влияет прямая связь с референтом, которая проявляется в непосредственной соотнесенности с: 1) политической жизнью Великобритании; 2) реальными политиками-прототипами персонажей. В пьесе “The Absence of War” только главный герой представлен как яркий персонаж с высокой степенью индивидуализации, способный к саморефлексии, а все остальные намечены схематично. Премьер-министр, представитель консерваторов, который участвует в предвыборной гонке, произносит клишированные фразы в типичной обстановке обращения к нации. Члены команды главного героя не выполняют никакой другой роли, кроме той, что отведена им в офисе. Антагонист постоянно лавирует, скрывает истинные мотивы, сцены его предательства не представлены, о его попытках прийти к власти нечестным путем мы узнаем из диалогов.

Как известно, анализ **композиционного построения** произведения помогает глубже понять смысл текста и его эстетическое восприятие. Обратимся к анализу композиционного построения пьесы Д. Хейра “The Absence of War”, чтобы понять каким образом композиция скрепляет элементы формы и подчиняет их идею.

Драматург вводит кольцевую композицию, сцены выстроены линейно, логически, в хронологическом порядке, используется прием обрамления:

- экспозиция – церемония возложения цветов у Кенотафа и знакомство с командой Джорджа Джонса;
- завязка – Чарльз Кендрик объявляет о намерении досрочно принять участие в выборах в качестве кандидата от консерваторов. В офисе Джорджа начинается бурная работа над продвижением предвыборной кампании;
- кульминация – полный провал интервью Джонса во время дебатов на телевидении, что влияет на настрой команды;
- развязка – церемония возложения цветов у Кенотафа (элемент кольцевой композиции), но центральный персонаж не принимает в ней

участие в качестве одного из ведущих политиков страны, он является простым зрителем. Джордж представлен одиноко, на фоне шумного массового мероприятия.

Все части драматического текста взаимосвязаны и создают единую картину жизни политиков, сталкивающихся с типичными для лейбористов проблемами.

Рассмотрим особенности **хронотопа** в пьесе Д. Хейра “The Absence of War”. Действие начинается в 1992 году, незадолго до начала предвыборной гонки за кресло премьер-министра Великобритании и заканчивается после ее завершения.

Таблица №7. Хронотоп в пьесе “The Absence of War”

Хронотоп в пьесе “The Absence of War”	
Акт первый:	
Сцена 1 – ежегодная церемония возложения цветов у Кенотафа, памятника жертвам войны в Лондоне.	
Сцена 2 – переполненный людьми готический вестибюль Палаты общин.	
Сцена 3 – Палата общин.	
Сцена 4 – офис лидера оппозиции.	
Сцена 5 – Линдси «обращается непосредственно к нам», предположительно, она находится в офисе.	
Сцена 6 – офис Джорджа, первый рабочий день Линдси.	
Сцена 7 – обращение Кендрика к публике на Даунинг-стрит. Начало предвыборной гонки.	
Сцена 8 – квартира Джорджа в Кеннингтоне. Начало разработки плана действий лейбористов.	
Сцена 9 – огромное помещение, ставшее штаб-квартирою лейбористской партии.	
Сцена 10 – появление членов команды Джорджа в штаб-квартире. Начинается помпезное партийное мероприятие.	
Акт второй:	
Сцена 1 – телевизионная студия, Тревор Эйвери «обращается непосредственно к нам».	
Сцена 2 – большая телевизионная студия в свете прожекторов, в которой висят огромные мониторы, стоят декорации и камеры. Также есть зона с фуршетом для гостей, и место, где они могут привести себя в порядок.	
Сцена 3 – интервью Джорджа в телестудии.	
Сцена 4 – зона подготовки к интервью. После конфликта Джорджа и Оливера команда покидает студию, в которой уже темно.	
Сцена 5 – команда расходится, Гвенда «появляется с боку, чтобы заговорить с нами».	
Сцена 6 – ангар для самолетов, встреча Джона и Малькома в разгар предвыборной кампании.	
Сцена 7 – предвыборная штаб-квартира партии.	
Сцена 8 – Манчестер, ночь, выступление Джорджа перед публикой.	
Сцена 9 – закулисье, куда сквозь толпу пробирается Джордж.	

Продолжение Таблицы №7

Сцена 10 – Мэри возле бального зала отеля в Бирмингеме «обращается непосредственно к нам» с чашкой кофе в руках.

Сцена 11 – последние моменты перед оглашением результатов выборов, пустой бальный зал отеля в Бирмингеме.

Сцена 12 – Даунинг-стрит, 5 часов утра, стоят рождественские елки, начинается снег. Кендрик выступает с победной речью.

Сцена 13 – Кенотаф, церемония возложения цветов. Среди политиков нет Джорджа, вместо него – Мальком. Затем из толпы появляется Джонс в обычной одежде и «обращается к нам в тишине».

* Составлено автором – А. Р.

Таким образом, можно отметить, что в рассматриваемой пьесе автор вводит закрытый хронотоп, что отражает оторванность политиков от реального мира и их обособленность от народа. В пьесе основным местом действия является общественное заведение, связанное с жизнью партии лейбористов: Вестминстер, офисы, кабинеты, штаб-квартиры, даже ангар для самолета и квартира главного героя становятся местом для обсуждения работы.

При анализе пьес Д. Хейра особое внимание следует уделить реализации **ретроспекции** в драматическом тексте. Обратимся к примерам ретроспекции в диалогах. В пьесе “The Absence of War” Джордж во время полилога с членами своей команды объясняет новичку, Линдси, что было с партией лейбористов до того, как он ее возглавил, также он говорит о своей важной миссии как лидера: «... когда эта партия попала в мои руки, она была разобщена, изуродована, за нее никто бы не проголосовал. Она отличалась непревзойденной способностью к бессмысленным ссорам и дракам. Так что мое историческое наследие в том, что я сумел изменить партийную культуру, избавиться от анархии, начал контролировать партию, заставил всех говорить единым голосом. Я должен был что-то сделать. ... Я должен был сделать эту партию респектабельной» [Там же, р. 61–62] (Перевод автора – А. Р.). Линдси и Брайден вспоминают, каким Джордж был в начале карьеры: всегда имел «запал», ему не нужно было читать по бумажке, поскольку всегда говорил то, что ему подсказывало сердце [Там же, р. 111]. В последнем диалоге Джорджа

с Оливером лидер партии раскрывает свой истинный план: не победа в предвыборной гонке, а сплочение партии лейбористов [Там же, р. 125].

Следует отметить частое использование автором приема ретроспекции в монологах действующих лиц. Во время собрания партии лейбористов Вера Кляйн «обращается к нам» и произносит монолог, в котором сравнивает партийную жизнь в прошлом и настоящем: раньше лейбористы вели ожесточенную борьбу за свои идеи, сейчас же они не позволяют себе даже высказать мнение, отличное от видения большинства [Там же, р. 64]. В финальной сцене пьесы Джордж «обращается к нам». Из его монолога мы узнаем о трагедии его детства, которая повлияла на формирование его личности: его мать умерла во время бомбейки в Южном Лондоне [Там же, р. 131].

Обратимся также к закону параллельного сюжета, который реализуется в параллельной соотнесенности судеб героев в пределах драматического действия, т.е. в сопоставлении прошлого персонажей. В пьесе “The Absence of War” Джордж, Мэри, Эндрю и Оливер вспоминают последний вечер прошлой предвыборной кампании, когда команда также была в сборе и переживала подобные события. Это совместное воспоминание помогает разрядить напряженную рабочую обстановку.

Д. Хейр также использует эпизодические ретроспекции, которые связывают отдельные части действия, протяженного во времени, с целью сохранить иллюзию его непрерывности. Оливер сообщает Джорджу, что ему было известно о встрече Малькома с представителем СМИ еще до начала интервью Джорджа в прямом эфире. Это поясняет, почему ведущий владел конфиденциальной информацией о планах партии. В пятой сцене первого акта Линдси «обращается к нам» и в форме монолога рассказывает о том, как проходило ее собеседование с Джорджем. Данная сцена помогает сделать скачок во времени, при этом связывает события прошлого и настоящего. По этому же принципу построено «обращение к нам» Мэри в десятой сцене

второго акта. Она рассказывает о том, как Джордж провел день перед оглашением результатов выборов.

Отметим, что в пьесе “The Absence of War” вводится **множественная фокализация** (история передается через перспективы нескольких персонажей: центральных и второстепенных), что помогает создать более многослойное и комплексное представление о сюжете и персонажах, а также помогает понять их мотивы и эмоции. В произведении слово дается представителям разных поколений лейбористов, которые по-разному смотрят на правила политической игры.

Рассмотрим **векторы коммуникации** в пьесе “The Absence of War”. В произведении большую роль играет внешняя коммуникация, которая реализуется путем введения авторских ремарок и прямых обращений действующих лиц к зрителю. Отметим, что вторичный текст, авторские ремарки, в данной пьесе воздействуют на чувства реципиента, по большей части, читателя, поскольку в них используются средства передачи эмоциональности (например: «Сцена сливаются с предыдущей, все словно перемешивается, слышится уже знакомый шум Палаты общин» [Там же, р. 22]).

Обратимся к примерам монологический речи действующих лиц и их прямым обращениям к аудитории в пьесе “The Absence of War”, реализующих вектор коммуникации «действующее лицо – зритель / читатель». В первой сцене первого акта (на контрасте с торжественной церемонией) Эндрю Бакен «обращается к нам» и рассказывает о мирских проблемах, заботящих его больше происходящего: деловые встречи, напряженный график, тонны бумаг, телефонные звонки. Данное действующее лицо произносит важную для понимания заглавия пьесы фразу: «Я, люди моего возраста, мы не участвовали в войне. Но я заметил, что, когда люди воюют, у них появляется чувство собственного достоинства» [Там же, р. 13] (Перевод автора – А. Р.). Война за свою страну наделяет человека чувством личностной ценности.

Отметим, что в пятой сцене первого акта Линдси «обращается непосредственно к нам». Из ее монолога следует, что Джордж живет «в своем мире», например, во время собеседования говорит обо всем, кроме работы, в частности, о театре.

Монолог Веры Кляйн о прошлом лейбористской партии, ее лозунгах, дебатах, борьбе представлен в девятой сцене. Он раскрывает разницу между прошлым и настоящим партии. Когда-то лейбористы были открытыми, не боялись делать резкие заявления, теперь же новое поколение политиков то и дело стремится к лавированию, боится критики общественности.

Когда в первой сцене второго акта Тревор Эйвери «обращается непосредственно к нам», зрителю становится понятно, что Джордж – не борец, он не тот политик, который «лезет на танк в бронежилете». Его больше интересуют театральные конфликты. Также подчеркивается, что самое опасное – когда политики решают дать отпор народу.

Гвенда «говорит с нами» в пятой сцене второго акта, после провала Джорджа на интервью. Драматизм происходящего (провала политика) раскрывается путем нескольких театральных приемов – сцена резко становится пустой, музыка замолкает, наступает момент тишины.

В десятой сцене второго акта Мэри обращается к аудитории. В ее монологе прослеживается мотив свободы личности. Мэри повествует о том, что делал Джордж перед оглашением результатов выборов: он просто гулял в парке своего избирательного округа, делал то, что любит больше всего – хотел ощутить свободу, зная, что через несколько часов снова вернется к суete «американских горок». Но на несколько часов «история оставила его в покое» [Там же, р. 121] (Перевод автора – А. Р.).

Сам Джордж «обращается к нам в тишине» в финальной сцене. Снова прослеживается мотив войны: герой говорит о том, что его мать погибла во время воздушных бомбардировок в Южной Лондоне. Трагизм судьбы Джорджа раскрывается в его словах о том, что с момента гибели его матери, на протяжении пятидесяти лет, он пытался сделать все возможное, чтобы

отстоять все то, что он любит и цени. Но теперь люди говорят, что его взгляды не отвечают требованиям современности. Он задается вопросами прошлого, на который вряд ли найдется ответ («Все что он делал – это история?», «Можно ли было сделать больше?» [Там же, р. 131]).

Рассматривая вектор коммуникации «персонаж – персонаж» следует отметить особое разделение действующих лиц по принципу их соотнесенности с той или иной группой лиц.

Таблица №8. Группировка действующих лиц в пьесе
“The Absence of War”

Лейбористская партия:
<u>Джордж Джонс и члены его команды</u> часто общаются друг с другом. При этом помощники лидера партии пытаются охладить его пыл, они не всегда честны с ним и не рассказывают обо всем, что происходит внутри партии. Лишь в моменты ссор персонажи раскрывают правду. Единственным действующим лицом, обособленным от всей команды, выступает новичок – Линдси. Ее отличает открытость и прямолинейность.
<u>Джордж – Мальком</u> . Коммуникация между протагонистом и антагонистом в пьесе носит формальный характер. Герои говорят друг другу то, что положено говорить однопартийцам. Лишь в «точке конфликта» они раскрывают истинные чувства, критикуют действия друг друга, проявляют недоброжелательность, которую всегда скрывали. Однако Мальком так и не сознается в том, что занимается подсиживанием Джорджа, хотя все улики указывают на это, он продолжает оправдывать свои действия, перекладывая вину за провал на выборах лишь на Джорджа.
<u>Брайден Томас (заместитель лидера партии) – Джордж и однопартийцы</u> . Брайден перекидывается лишь несколькими формальными фразами с Мальком в полилоге между лейбористами в начале пьесы. Данный персонаж держится обособленно от всех других героев до финальной части пьесы, когда вместе с Линдиси решает напомнить Джорджу о тех временах, когда тот не боялся говорить о том, что чувствует.
<u>Брюс – Мальком</u> – помощник антагониста – второстепенное лицо, он всегда рядом со своим начальником и выполняет все его поручения, с другими действующими лицами он только обменивается формальными фразами.
<u>Вера Кляйн – лейбористы</u> – коммуникация данного персонажа с другими действующими лицами не приводит к взаимопониманию, нынешнее поколение лейбористов не видит смысла в общении с «ветераном» партии.
Действующие лица, не состоящие в партии:
<u>Линус Франк – Джордж – Мальком</u> – консервативно настроенный представитель СМИ берет интервью у Джорджа в прямом эфире, которое оказывается провальным для лидера лейбористов из-за осведомленности Линуса о тайных планах его команды. О том, что Мальком выдал конфиденциальную информацию журналисту, мы узнаем со слов Оливера.
<u>Тревор, представитель службы охраны – Джордж</u> – со слов Тревора, они с Джорджем обсуждали театральные постановки.
<u>Кендрик</u> – не обменивается фразами с действующими лицами, произносит речи перед журналистами в присутствии супруги.

Продолжение Таблицы №8

Внешний мир:
<u>Мальком</u> – члены парламента – об общении антагониста с членами парламента, которое происходит <u>«за сценой»</u> мы узнаем из его диалога с Джорджем.
<u>Военные, представители СМИ, народные массы</u> – массовка, не вовлеченная в коммуникацию, некоторые люди выкрикивают вопросы или фразы из толпы.

* Составлено автором – А. Р.

Действие пьесы представляет собой некую рефлексию и обладает двуплановостью, поскольку является не только зрелищем, но и содержит реакцию на происходящее за сценой. Это раскрывается в монологах действующих лиц, когда они «пробиваются сквозь четвертую стену».

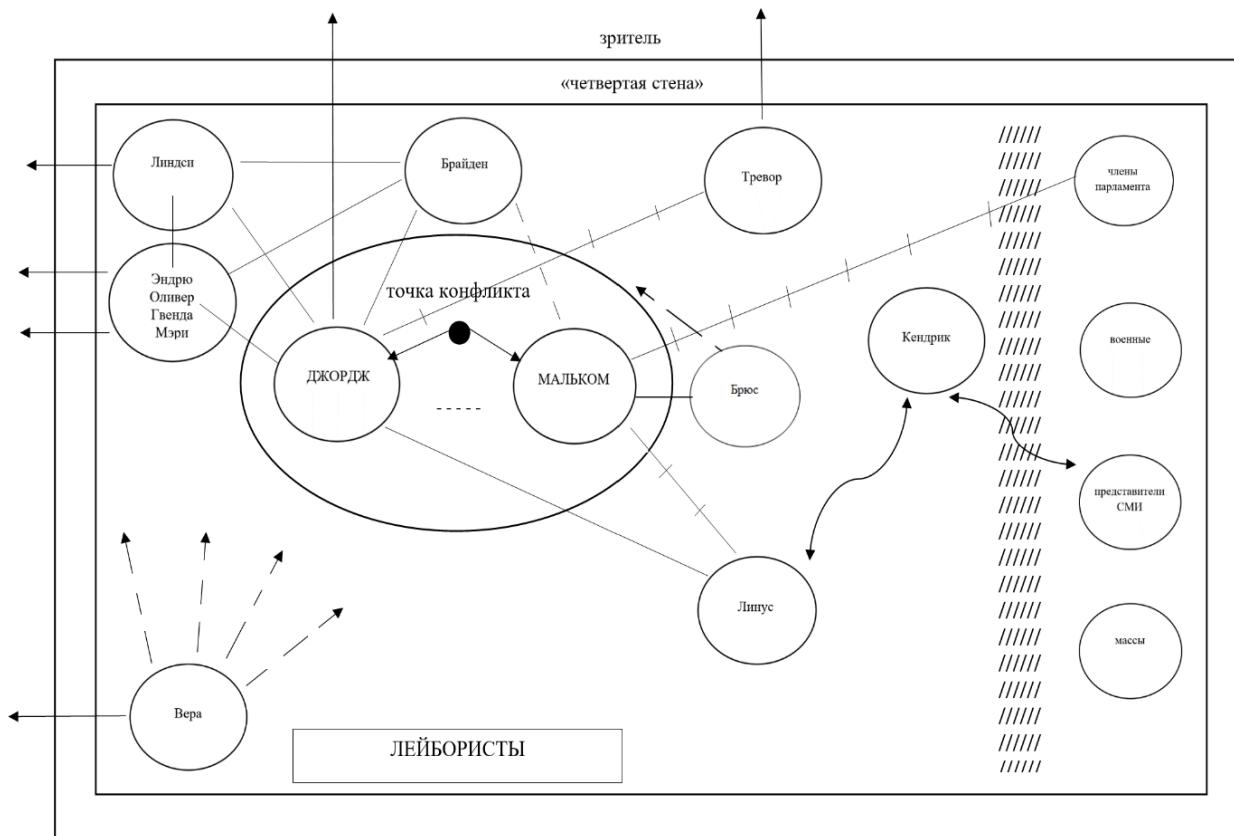
Также можно отметить наличие в пьесе драматической иронии: зритель уже знает о том, что Джорджу предстоит проиграть выборы (в состав его помощников входит консультант по вопросам рекламы, Линдси Фонтейн, не принимавшая участие ни в одной успешной кампании); Оливер осведомлен о том, что Мальком общался с журналистом до интервью Джорджа, о чем решает умолчать; Джордж признается Оливеру, что изначально не верил в свою победу.

Конфликт лейбористской партии целесообразно представить в схеме коммуникации героев (Рисунок 3): действующие лица, являющиеся представителями лейбористской партии, общаются между собой, а не с избирателями или оппонентами. Между протагонистом и антагонистом осуществляется наиболее напряженная коммуникация, конфликт происходит в момент диалога после провального интервью Джорджа, когда герои впервые открыто говорят друг с другом о внутрипартийной политике. Оторванность главного героя не только от внешнего мира, но и от других политиков видна в силу отсутствия его общения с остальными членами парламента. В случае с Малькомом мы узнаем о его разговорах с ними «за сценой». Джордж наиболее открыто обещается с теми членами команды, которые работают с ним достаточно долго. К Линдси, как к новичку, он не испытывает доверия, что также связано с расхождением их взглядов на политику. Брайден держится отстраненно по отношению ко всем политикам, лишь грядущий провал

Джорджа вынуждает его попытаться убедить главу партии попробовать вернуть «былого себя» и начать вести политику, руководствуясь тем, что подсказывает сердце, а не члены команды. По контрасту со всеми действующими лицами выводится образ Веры Кляй. Никто из героев пьесы не понимает ее, считая ее взгляды устаревшими. Однако именно она осознает, что кризис лейбористской партии связан прежде всего с отсутствием лидера, готового вести реальную борьбу за идеалы партии. СМИ демонстрируют свою приверженность правящей партии.

Рисунок 3. Схема построения коммуникации в пьесе

“The Absence of War”



Таким образом, в пьесе Д. Хейра реализуется три вида коммуникации: автор – зритель / читатель, персонаж – персонаж, персонаж – зритель / читатель. Действующие лица сгруппированы также по принципу их вовлеченности в коммуникацию с протагонистом и антагонистом. Истинные мотивы и цели героя раскрываются в «точках конфликта», после которых зрителю становится известно все, что происходило «вне сцены». Для

раскрытия основного конфликта Д. Хейр прибегает к приему «разрушения четвертой стены» и ассоциирует себя со зрителями (используя местоимение «us»).

В пьесе также прослеживается **связь с другими родами литературы и видами искусства**. Д. Хейр нередко вводит музыку как театральный прием дополнительного воздействия на зрителя в свое произведение. Автор делает подробные комментарии о музыкальном сопровождении.

В первой сцене первого акта пьесы “The Absence of War” оркестр играет на церемонии возложения цветов, что создает атмосферу торжественного мероприятия. В десятой сцене автор указывает на проверку музыки в штаб-квартире перед встречей членов лейбористской партии, которая мешает работе слухового аппарата Веры Кляйн. Музыка также играет в знак начала встречи, перед выходом верхушки партии на сцену, создается атмосфера воодушевления. Потом музыка наполняется вагнеровской силой и эмоциями, когда политики проходят сквозь толпу к сцене, поднимаются на нее и берутся за руки. На этом фоне Вера Кляйн остается одна, забытая другими. Таким образом подчеркивается, что люди старой формации лишние на данном мероприятии.

В четвертой сцене второго акта Джордж, разгневанный из-за провала интервью и утечки информации, идет в зону подготовки к интервью на фоне музыки, которая обычно завершает телепрограмму. Зритель может провести аналогию между значением музыки и неудачей главного героя, которая в конечном счете приведет его к проигрышу. Драматург словно дает подсказку о финале пьесы.

В пятой сцене на фоне речи Гвенды и изображения на экране Джорджа, пробирающегося через толпу репортеров и делающего вид, что интервью прошло хорошо, играет музыка, которая, как указывает драматург, связана с лейбористской партией. Это показывает взаимосвязь между действиями лидера и судьбой партии. Отметим, что указание на музыку лейбористской тематики

часто встречаются в пьесе, например, она играет из огромных динамиков перед выступлением Джорджа в Манчестере.

В финальной сцене драматург возвращается к мотиву войны, в раскрытии эмоциональности финала ему помогает оркестр, исполняющий «Нимрод», вариацию из «Энigma-вариаций» английского композитора Эдуарда Элгара. Затем, после финальных слов Джорджа, играет «Если усну в земле сырой, пусть горести судьбы моей твою не давят грудь» Перселя («WHEN I AM LAID TO EARTH, MAY MY SINS CREATE NO TROUBLE IN MY BREAST ... » [Hare, 2013d, p. 131]).

Таким образом, музыка является важным театральным приемом, создающим глубину и насыщенность сценического действия, что способствует более сильному эмоциональному и интеллектуальному воздействию на зрителя. Она помогает передать атмосферу времени и места действия. Музыка выполняет ряд функций: 1) или созвучная, или контрастирует с настроением действующих лиц; 2) настраивает на определенных ход событий; 3) служит фоном действия.

Д. Хейр часто использует эпические элементы в пьесе. Например, драматург вводит действующих лиц, которые обращаются к зрителям и дают необходимые пояснения о прошлом героев, их поведении и дают свою оценку происходящему. К эпическим элементам в пьесах драматурга относятся авторские комментарии относительно характера персонажей, обстановки и т.д., а также вписывание в контекст культурных и социальных реалий.

В целом, в пьесе “The Absence of War” с помощью введения лирического компонента в ретроспекции в «диалогах в диалоге» и «диалогах и монологах в диалоге» пересказываются те события, которые не разыгрываются на сцене (например, отсылки к детству главного героя в форме эмоционального монолога).

Таким образом, в анализируемой пьесе обнаруживается размытие границ лирического, эпического и драматического начал, что помогает всесторонне раскрыть ключевой конфликт произведения и вывести на первый

план проблему влияния политики на судьбу простых людей. Главный герой пьесы “The Absence of War” идеалист, находящийся в поиске верного выбора, способного повлиять на жизни других. Джордж испытывает сомнения, но все же принимает наиболее близкую ему нравственную позицию, глубоко переживает за дело своей жизни.

Обратимся к **назначению** пьесы “The Absence of War”. Произведение, (как и пьесы, рассмотренные ранее) предназначено для британской публики, интеллектуалов, владеющих знаниями политического устройства страны, ее истории и реалий. Для понимания авторского замысла зритель должен быть осведомлен, что после окончания Второй мировой войны лейбористская партия Великобритании видела свою миссию в восстановлении мирной жизни и построении общества нового типа, политики яростно отстаивали свои взгляды и вели ожесточенную борьбу с консерваторами. Однако все изменилось, партия лейбористов столкнулась с кризисом самоидентификации. Д. Хейр опирается на знание аудиторией исторического прошлого Соединенного Королевства, наличием у нее определенной исторической памяти о павших британцах, стоявших на защите своей страны в разное время с 1914 года.

Отметим, что предполагаемый зритель должен быть знаком с работами У. Шекспира, поскольку в тексте пьесы много отсылок к его произведениям («Гамлет», «Ричард III», «Генрих V», вводится авторский окказионализм, основанный не перефразирований шекспиризма: to out-Herod Herod – to out-Tory the Tories). Также в тексте есть упоминание о предательстве Брута, отсылки к Библии, Советской России, называются имена Уинстона Черчилля, Иосифа Сталина, Оливера Кромвеля, Хью Гейтскелла (английский политический деятель, лейборист), т.е. целевая аудитория должна быть осведомлена о ключевых моментах истории и политики не только Великобритании, но и мира в целом. Также вводятся современные культурные реалии западного мира: упоминается о творчестве Ноэля Говарда (английский драматург, композитор, режиссер, актер и певец), Грейс Джонс (американская

певица, актриса и модель), Сида Джеймса (английский актер радио, театра, кино и телевидения, комик) [Hare, 2013d, p. 76–77]. Драматург вводит шутки, которые понятны только образованному зрителю.

В пьесе присутствует авторская ремарка об акценте официантки, понятная британскому зрителю: «She has a Birmingham accent» [Там же, p. 128] («У нее бирмингемский акцент» (Перевод автора – А. Р.)). В докторской диссертации С. Торна (S. Thorne) говорится, что среди британцев «бирмингемский диалект в ... опросах общественного мнения неизменно признавался самым нелюбимым вариантом британского английского, но при этом не было дано внятного объяснения этой нелюбви» [Thorne, 2003] (Перевод автора – А. Р.). На гербе Бирмингема изображена рука с молотом, отсюда и произошел стереотип о мускулистых, неотесанных и недалеких людях, проживающих в данной местности. В средствах массовой информации и индустрии развлечений иногда актеры, обычно не из Бирмингема, умышленно используют неправильный акцент и/или играют отрицательных героев [Там же].

Таким образом, целевая аудитория Д. Хейра – британская интеллигентуальная публика, знакомая с политическим устройством, реалиями, акцентами жителей Великобритании, способная понять театральные и исторические отсылки.

Пьеса Д. Хейра обладает универсальностью и глубиной, благодаря которым ее можно воспринимать на нескольких уровнях – как литературное произведение для чтения, как живое театральное действие и как сценарий для будущей киноадаптации. В начале пьесы “The Abcense of War” драматург вводит эпиграф, состоящий из двух цитат, предназначенных для печатной версии, в которых отражается связь с текстом произведения: 1) «Когда люди начинают произносить мечтательные речи о зеленых холмах вдали, самое время сесть на велосипед и уехать куда глаза глядят» [Hare, 2013d, p. 10] Джон Майджор (Перевод автора – А. Р.); 2) «Считается, что когда человек тверд внутри и мягок снаружи, он – целитель. Когда он тверд снаружи и мягок

внутри – он бесполезен» [Там же, р. 10], – гласит легенда американских индейцев (Перевод автора – А. Р.). Данные эпиграфы соотносятся с проблематикой произведения: современным лейбористским политикам свойственно делать громкие и красиво звучащие заявления, которые на деле не приводят к положительным изменениям в обществе. В партии давно назрела необходимость в появлении сильного лидера, способного вывести ее из кризисного состояния. Также для печатной версии пьесы драматург вводит названия актов: «АКТ ПЕРВЫЙ: МАСКИ ПРОЧЬ, НЕЗНАКОМЦЫ!» [Там же] (Перевод автора – А. Р.) (в данном акте происходит знакомство с центральными персонажами, зритель узнает о расстановке сил и противоборстве внутри партии лейбористов), «АКТ ВТОРОЙ: ДРУЖЕСТВЕННЫЙ ОГОНЬ» [Там же] (Перевод автора – А. Р.) (речь идет о предательстве лидера однопартийцем). Отметим также высокую степень детализации и эмоционально окрашенную лексику в авторских ремарках в начале сцен, что указывает на предназначение данной пьесы для чтения.

Отметим, что пьеса “The Absence of War” предназначена и для постановки на сцене и экранизации. Премьера спектакля состоялась в 1993 году в Королевском национальном театре в Лондоне. В первоначальной постановке декораторы использовали большие экраны, чтобы показать виды Лондона и место действия, например, Палату общин. Большой актерский состав создавал ощущение, что зрители наблюдают за целым миром, оторванным от реальности.

Пьеса была экранизирована в 1995 году, и Д. Хейр адаптировал ее под телевизоры. Сюжет остался без изменений, но драматург ввел некоторые кинематографические приемы. Например, большие театральные сцены были разбиты на несколько фрагментов, в чем драматургу, выступившему сценаристом, помогли монтажеры. Д. Хейр говорит: «Весь смысл написания сценария состоит в том, чтобы предоставить стартовую площадку, на которой режиссер, актеры и оператор могут создать нечто более впечатляющее» [Хейр, 2017].

К главной особенности экранизации пьесы можно отнести сокращение диалогов и монологов. Д. Хейр отмечает, что работа над киносценарием очень отличается от работы над текстом пьесы. Автор всегда оставляет актерам и режиссерам право на собственную интерпретацию текста: «Драматург должен вдохновить своих коллег. Если слишком подробно все расписать, то не останется простора для их гения. Но если автор не будет сражаться за структуру и главную идею своего сценария, то все ... потонет в бесконечных импровизациях актеров и изысках режиссерского произвола. Главная радость от работы над фильмом – это сотрудничество. ... Когда хорошие актеры репетируют текст, они ... показывают драматургу его слабые места. ... Хорошие актеры позволяют на все взглянуть по-новому» [Там же].

Следует отметить наличие в тексте пьесы “The Absence of War” сцен, где автор описывает пространство, в котором проходят встречи с избирателями, как большое, с огромным количеством людей, экранами, софитами, сравнивает обстановку с рок-концертом (однако даже в этих сценах политики обособлены от простого народа, произносят агитационные речи, при этом диалога с избирателями они не ждут). Несомненно, в условиях театра сложно в полном объеме раскрыть сцены встречи однопартийцев, выступления политиков на больших площадках в рамках предвыборной гонки. Они больше подходят для экранизации.

Решение вернуться к данной постановке связано со Всеобщими выборами в Соединенном Королевстве 2015 года. Спектакль поставили на сцене “Sheffield’s Crucible Theatre” (в 2015 г.). Для зрителей пьеса не утратила актуальности, они отметили, что лейбористы, как всегда, поднимают проблемные вопросы системы здравоохранения в предвыборной кампании, а также не могут выработать четкую стратегию по улучшению экономической ситуации [Rosenthal, 2015]. Театр “Headlong”, гастролирующей по Великобритании, показал пьесу в другом ракурсе, упростиив декорации и минимизировав реквизит.

Отметим, что произведение написано не только для последующей театральной интерпретации, но и для чтения: драматург использует эпиграфы; пьеса написана ярким и богатым языком; в ней присутствуют глубокие диалоги и монологи, поднимаются сложные темы, что делает ее интересной для чтения, анализа и интерпретаций (вплоть до кинематографических). Универсальность проанализированной пьесы определяется ее художественной ценностью и структурой, что позволяет ей успешно существовать в разных форматах и сегментах.

Таким образом, в данном параграфе удалось выявить специфику реализации модели жанровой доминанты жанровой модификации политической драмы в пьесе “The Absence of War” в контексте борьбы лейбористов за власть. Рассмотрим, каким образом трактовка темы борьбы лейбористов за власть со временем изменяется в творчестве Д. Хейра.

2.2.2. Многоаспектность критики лейбористской партии в пьесе “Gethsemane”

В 2008 г. Д. Хейр выпустил пьесу “Gethsemane”, в которой подвергал критике лейбористскую партию Великобритании. Название пьесы соотносится с библейским сюжетом о Гефсимании, местом, напоминающим о душевных страданиях Иисуса Христа, где он пережил сильную внутреннюю борьбу, понимая, что час предательства близок. Название пьесы переплетено с судьбоносным решением героини по имени Лори бросить преподавание в школе и стать уличным музыкантом. Только позже, когда другие, погрязшие в грехах персонажи, избегают своих собственных «Гефсиманских борений», ей объясняют, что смысл библейской истории в том, что Христос принял решение идти к своей цели до конца, а не следовать по легкому пути.

Время написания пьесы соотносится с периодом руководства страной Тони Блэром, отмеченным очередой коррупционных скандалов, что и легло в основу драматического конфликта. Следует отметить скандал, связанный с предвыборной кампанией лейбористов 2005 г., более известный как «займы за пэрство», в центре которого оказались ближайшие советники премьер-

министра (расследование велось вокруг заявлений о том, что некоторым спонсорам партии в обмен на крупные денежные займы были предложены почетные звания и привилегии). Д. Хейр обращается к данным событиям и выводит образы персонажей, действия которых напоминают зрителям / читателям о недавнем коррупционном скандале.

Обратимся к анализу **проблематики и центрального конфликта** пьесы. Произведение начинается с размышлений о том, какое влияние религиозные книги оказывают на приверженцев конфессий, но вскоре становится понятно, что это – политическая пьеса, герой которой далеко не праведные люди. Драматург критикует высокопоставленных лиц Великобритании за стремление к сакрализации власти. Политики пытаются заставить людей доверять агитационным лозунгам и слепо им следовать, при этом не имея четкой программы действий и не обсуждая свои решения, которые должны, по их мнению, приниматься на веру. Они желают выдать свою борьбу власть и политические решения как единственно верные поступки, продиктованные не личными интересами, а высшей целью – «волей народа», «национальным интересом», «исторической миссией нации». Критиковать власть – значит критиковать саму эту высшую цель, быть «предателем». Одновременно драматург разоблачает методы, используемые лейбористами для сбора средств на партийные нужды, в результате чего богатые люди получают привилегии в обмен на спонсорство. Также вводится личный конфликт министра внутренней политики с дочерью-подростком, в котором отражаются разные видения действий политиков. Зрителю становится понятно, что политики не используют рациональные аргументы для обоснования своих действий, они словно надевают на себя маски и апеллируют к эмоциям избирателей, пытаясь выдать себя за праведников, хотя таковыми на самом деле не являются.

В пьесе действующие лица ведут разговоры о нечестном бизнесе, оффшорных компаниях, проблемах системы образования, неуплате налогов, миграционной политики. В произведении звучат отголоски политики «борьбы

с террором». Также поднимается вопрос места женщины в современном мире: может ли женщина сама выбирать чем ей заниматься в жизни, не спрашивая мнения мужа.

Рассмотрим **персонажей** пьесы. Д. Хейр вводит 9 действующих лиц. Одним из центральных персонажей является главный сборщик средств для партии Отто Фэллон, бывший парикмахер из северного Лондона, который в прошлом был музыкальным продюсером, создавшим несколько бойз-бэндов. Фэллон, говоря о политике, проводит аналогию с музыкой: нужно только найти верную последовательность аккордов, которая будет вселять надежду людям – вот и ключ к успеху [Hare, 2024c, р. 128–129]. Нельзя не отметить его сходство с близким другом Т. Блэра и бывшим главным сборщиком средств партии лордом Леви, в прошлом бухгалтером из северного Лондона, который «“сколотил состояние” на таких “звездах” как Элвин Стардаст и Крис Ри и основал лейбл “Magnet Records”» [Higgins, 2008] (Перевод автора – А. Р.). В 2006 г. лорд Леви стал одним из главных фигурантов скандала вокруг «займов за пэрство». В СМИ не раз появлялась информация о том, что Т. Блэру пришлось опровергать данные бывшим приближенным показания и отрицать, что он знал о связях лорда со спонсорами лейбористской партии.

Еще одно действующее лицо, Фрэнк Пегг, помощник Отто Фэллона, хотя и работает долгие годы под его руководство, так и не знает всей правды о действиях начальника. Он отмечает, что Отто всегда долго беседует с людьми, и кажется, что раскрывает тебе все секреты, но это далеко не так: Фэллон понимает, что и кому положено знать.

Фрэнк не раз говорит о подаче блюд к столу, словно проводя аналогию с построением беседы во время ведения политической игры: профессионал всегда понимает, что закажет человек, даже, если заведомо знает, что выбор не очень хорош, но все равно нужно якобы дать человеку право выбора.

Вымышленный премьер-министр Алек Бисли походит на Тони Блэра. Его партийная политика была подходящей для предвыборной борьбы, но конечный результат плачен: она породила антагонизм внутри партии и

чувство протesta у либеральной части британского общества, что раскрывается в диалоге Алека Бисли и Мередит Гест. Все, что волнует героя пьесы – это поиск новых спонсоров. Он отмечает, что работа премьер-министра весьма скучна и однообразна. Становиться понятным, что от Бисли требуется лишь вовремя появляться на мероприятиях и, тем самым, оказывать людям большую честь, за которую они будут должны выдать чек на крупную сумму. У премьер-министра находится время на игры в гольф, на то, чтобы уложить детей спать, он просто погряз в повседневной рутине, не свойственной высокопоставленным политикам. Бисли отмечает, что работа Гест совсем иного характера: министерство внутренних дел постоянно разрешает кризисы внутри страны, что отличается от обязанностей премьер-министра, которые сводятся к присутствию на мероприятиях, например, званных обедах [Hare, 2024c, p. 102–103]. Бисли говорит о главном различии в их с Гест манере вести дела: Мередит любит заниматься политикой, а он – нет, но ему нравится, что у него получается добиваться внушительных карьерных результатов. Премьер-министр вовсе не расстроится, если ему придется покинуть пост, он сделает это с легкостью, по собственному желанию, в отличие от Гест, которая будет скучать по своей работе [Там же, p. 103–104]. Алек Бисли не понимает выражение Фридриха Ницше: «Что нас не убивает, делает нас сильнее». Напротив, считает, что «выживание в основном заключается в том, чтобы уклоняться от ударов судьбы» [Там же, p. 105]. Эта фраза характеризует и его политику: стратегия премьер-министра основана на прагматизме, Бисли стремится предвидеть опасности, избегать конфликтов и ситуаций, способных навредить его имиджу, хочет, чтобы все его подчиненные имели кристально чистую репутацию в глаза общественности (хотя на практике достигается это путем подкупа и обмана).

Особое внимание в пьесе уделено Мередит Гест, министру внутренних дел. Героиня оказывается в сложном положении из-за ужасного поведения дочери-подростка Сюзетты, которая постоянно попадает в неприятности, протестуя против решения матери отправить ее в элитную школу. Сюзетту то

застают за употреблением запрещенных веществ, то она, будучи несовершеннолетней, проводит время в компании четырех мужчин, одним из которых оказывается журналист. Мать и дочь не могут спокойно вести разговор, однако в их ссорах проявляется конфликт взглядов представителей различных групп населения Великобритании: нужно ли закрывать границы от иммигрантов, приемлемо в наше время жесткое разделение общества на классы, можно ли путем дачи взяток решать свои проблемы, на что способен пойти политик ради власти. Джек, муж Мередит, не появляется на сцене. Мы узнаем, что он очень богатый бизнесмен, владеющий несколькими компаниями в разных странах (в том числе, в странах бывшего СССР). Джеку грозят судебные разбирательства из-за нечестных методов ведения бизнеса. Образы Мередит и Джека соотносятся с Тессой Джоуэлл, министром культуры при Т. Блэр, и ее мужем Дэвидом Миллсом.

Во втором акте Мередит Гест встречается с Алеком Бисли, премьер-министром, и обсуждает развод с мужем, что может улучшить положение дел правительства. Также она критикует главу премьер-министра за то, что он ведет дела лишь с Отто Фэллоном, которому Мередит не доверяет, поскольку тот проворачивает финансовые махинации. Гест была наиболее приближенной к Бисли, в те времена, когда руководила его предвыборной компанией. Со временем их отношения перестали быть столь доверительными, что огорчает министра внутренних дел.

Хотя Мередит Гест и говорит, что брак для нее важен, героиня все же решается пойти за помощью к Фэллону, понимая, что он будет уговаривать ее развестись с мужем. В пьесе Отто спасает партию от кризиса, в который оказалась вовлечена министр внутренних дел. Дело не обходится без подкупа администрации школы, в которой учится Сюзетта. Примечательно, что лорд Леви, являющийся прототипом Фэллона, в действительности был президентом совета Фонда программ школьного образования. Когда в последних сценах пьесы Майк обвиняет Фэллона в обмане спонсоров партии, Мередит открывает ему глаза на правду: спонсоры платят не за личную

встречу с премьер-министром, а за послабление налогов. Она подчеркивает, что «самое печальное в политике – это тела павших солдат, разбросанные по обочинам дорог. ... И я решила не быть одним из этих тел» [Там же, р. 141] (Перевод автора – А. Р.). Гест решается пожертвовать семьей, ввязывается в нечетные дела с Фэллоном лишь для сохранения своего положения в мире политики. Дочь Гест, сказавшая в начале пьесы, что ее мать заботит лишь карьера, оказываются верными.

«Ситуация явно напоминает ту, когда Т. Джоуэлл объявила о своем намерении расстаться с Миллсом в 2006 г., после того как итальянская прокуратура заявила, что Миллс получил взятку ... в обмен на показания в пользу Сильвио Берлускони в деле о коррупции. Т. Блэр снял с Джоуэлл обвинения в нарушении кодекса поведения министров, поскольку она якобы не знала о деньгах, которые получил Миллс ...» [Higgins, 2008] (Перевод автора – А. Р.).

Еще одна героиня, Моник Туссен, представлена как дальновидный и весьма прагматичный советник Мередит Гест. Она считает, что министру лучше быть не в курсе всего происходящего, потому что лучшая защита в политике – неосведомленность о нечестных действиях команды. Моник знает намного больше о проблемах в жизни дочери Мередит и делает все возможное, чтобы они не навредили имиджу начальницы. На самом деле ее не заботят проблемы в жизни Сюзетты, она их решает только по долгу службы, чтобы начальница не столкнулась с нападками со стороны СМИ [Hare, 2024c, р. 31]. Туссен готова вместе с Фэллоном подкупить администрацию школы, чтобы скрыть тот факт, что Сюзетта уличена в употреблении запрещенных веществ. Она вместе с Лори Драйсдейл шантажирует журналиста, чтобы тот не опубликовал провокационный материал о дочери Гест. Если Драйсдейл идет на это, чтобы помочь подростку справиться с непростым периодом в жизни и не столкнуться с общественной критикой, то Туссен пытается скрыть факт собственной вовлеченности в подкуп руководства школы и сохранить имидж Гест. С сожалением она признает, что министр внутренних дел не всегда

прислушивается к ней и попадет в неприятности [Там же, р. 43]. Моник Туссен размышляет о противоречивости поступков людей, в особенности, ее беспокоит то, что граждане постоянно выбирают в качестве лидеров страны людей, не способных эффективно руководить [Там же, р. 81].

Джефф Бе'нзин – молодой журналист, бывший историк, который стремится к славе и деньгам. Его связывает интрижка с Сюзеттой, благодаря которой он получил информацию о подкупе администрации школы. Хотя он и состоит в соотношениях с женщиной по имени Нэнси и воспитывает с ней троих детей, это не останавливает его от публикации статьи о Сюзетте. Моник Туссен и Лори Драйсдейл пытались запугать его тем, что связь с несовершеннолетней негативно повлияет на репутацию и личную жизнь. Однако он нашел работу в другом издании и опубликовал материал, получив за это большие деньги, и привлек внимание общественности. Сюзетта достигла возраста согласия, поэтому он избежал уголовной ответственности, а причастность к скандалу, напротив, подняла его статус среди журналистов. На примере данного действующего лица Д. Хейр обличает современные веяния в профессиональной среде представителей СМИ: журналисты готовы совершить низкий поступок, лишь бы опубликовать интересный для общественности материал. Также автора беспокоит то, что граждане страны больше интересуются семейными скандалами политиков, нежели положением дела в стране и правительстве.

Единственным персонажем, критикующим политику остальных действующих лиц, является Лори Драйсдейл, бывшая учительница музыки Сюзетты, решившая стать уличным музыкантом. В ее образе прослеживаются черты протагониста, однако они не ярко выписаны. Она считает, что не состоялась в юности как музыкант, потому что ей не удавалось сыграть мелодии, звучавшие в ее воображении. Лори пошла работать учителем, чтобы раскрыть детям истинное назначение музыки, но бросает школу, когда сталкивается с трудностями в системе и не может высказать собственное мнение. Она находит общий язык с Сюзеттой и пытается ей помочь, даже

отправляется на Сицилию, чтобы быть рядом с бывшей ученицей в тяжелый момент. Для Лори жизнь с мужем стала привычкой. Хотя Майк и делает все, чтобы ей угодить, она не считает, что он ее любит. Майк бросает работу с Отто и готов уехать на Сицилию (место, где они с Лори провели медовый месяц), потому что она не поддерживает методы ведения дел Фэллена. Однако Лори не дает ему присоседится к ней и размышляет о разводе.

Д. Хейр не выводит явного антагониста, поскольку негативными чертами наделены почти все персонажи-политики. Однако среди всех действующих лиц выделяется Отто Фэллон, сумевший подчинить себе даже премьер-министра. Он считает, что все в политике строится вокруг денег, поэтому превращает всех в своих марионеток. Фэллон становится доверенным лицом премьер-министра, а тот уже достиг карьерных высот и теперь хочет стать еще и очень богатым человеком.

Обратимся к описанию внешности действующих лиц, поскольку оно помогает составить целостный образ персонажа.

Таблица №9. Портрет действующих лиц в пьесе “Gethsemane”

Действующее лицо	Портрет
Лори Драйсдейл	«Ей за тридцать, она хорошо одета, у нее темные волосы» [Hare, 2024c, р. 13].
Майк Драйсдейл	«Он худой, манерный, рыжеволосый, ему под тридцать» [Там же, р. 14].
Фрэнк Пегг	«Коренастый, ему чуть за тридцать, игрок в регби» [Там же, р. 14].
Отто Фэллон	«Ему за шестьдесят, волосы собраны в конский хвост, запонки сверкают, вид у него непринужденный, пестрящий богатством» [Там же, р. 14].
Мередит Гест	«Ей около пятидесяти, она умна и хорошо одета» [Там же, р. 26].
Сюзетта Гест	«Ей шестнадцать, ... носит темные колготки и мини-юбки» [Там же, р. 26].
Моник Туссен	«Темнокожая, из Французской Вест-Индии, ей под тридцать, одета в деловой костюм» [Там же, р. 26].
Джефф Бензин	«Он красив, ему за тридцать, у него дорогая стрижка» [Там же, р. 82].
Алек Бисли	«Он высокий, симпатичный, лет сорока, подтянутый благодаря игре в сквош, в синих джинсах и толстовке» [Там же, р. 102].

* Перевод автора – А. Р.

Таким образом, автор создает образы довольно молодых представителей лейбористской партии и их приближенных, тем самым критикуя политиков

новой формации, погрязших в интригах в поиске личной выгоды. Персонажи индивидуализированы и обладают собственным мнением, которое они высказывают в диалогах «за закрытыми дверями» и монологах, обращенных к зрителю.

Рассмотрим способ **отражения действительности и композиционное построение** пьесы “Gethsemane”. Драматург в предисловии к пьесе отметил: «“Gethsemane” – это моя третья постановка за последнее время в Королевском национальном театре, в основе которой лежат общественные события. “The Permanent Way” строится на чистых фактах. В “Stuff Happens” треть событий реальны, две трети – вымыслены. “Gethsemane” – это чистый вымысел» [Там же, р. 9] (Перевод автора – А. Р.). Однако данное заявление можно посчитать попыткой автора избежать преследований со стороны политиков. Используя промахи в личной и общественной жизни действующих лиц, которые легко соотнести со случаями из жизни реальных политиков, недавно покинувших свой пост (действующие лица напоминают членов кабинета и доверенных лиц бывшего премьер-министра Тони Блэра), пьеса проливает свет на цинизм и беспринципность лейбористской партии, слишком долго находившейся у власти.

Отметим, что композиция пьесы линейная, выстроена в хронологическом порядке, каждая сцена глубже раскрывает мотивы героев:

- экспозиция – Лори Драйсдейл рассуждает о влиянии Святых писаний на самоопределение человека. Затем следует знакомство Майка Драйсдейла с Отто Фэллоном и Фрэнком, в ходе которого мы узнаем о роде деятельности центральных персонажей;

- завязка – Мередит Гест ссорится с дочерью-подростком из-за ее поведения, которое бросает тень на репутацию семьи. В ходе ссоры Сюзетта обвиняет мать в ведении политики, наносящей вред простым людям: беженцев выгоняют из страны, правительство погрязло в коррупции, вся жизнь строится на классовых предубеждениях;

- кульминация – Майк решает уволиться. Он высказывает начальству все, что думает о действиях партии: спонсоров обманом заставляют вкладывать деньги, при этом они не получают ничего взамен. Фэллон открывает Майку глаза на то, что он не сам решает уволиться, а следует за женой, которая презирает мир политики. Драйсдейл критикует отношение министра внутренних дел с дочерью: они с супругой видят Сюзетту чаще, чем родная мать. Мередит Гест объясняет Майку суть спонсорства: люди дают деньги правящей партии ради послабления налогов. Она решает остаться в мире политики и попытаться сделать все, чтобы удержаться на плаву. Гест начинает сотрудничать с Отто Фэллоном;

- развязка – Сюзетта и Лори Драйсдейл скрываются от журналистов на Сицилии и не знают, когда смогут вернуться в Великобританию. Лори размышляет о разрыве с мужем и снова задумывается о музыке.

Обратимся к анализу **хронотопа** в пьесе Д. Хейра “Gethsemane”. Действие пьесы разворачивается в Лондоне, вероятно, время совпадает со временем написания, поскольку драматург обращается к коррупционным скандалам, разворачивающимся в 2006 –2007 гг. в Великобритании.

Таблица №10. Хронотоп в пьесе “Gethsemane”

Хронотоп в пьесе “Gethsemane”
Акт первый: Сцена 1 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена (персонаж стоит один посреди сцены, декорации отсутствуют). Сцена 2 – сцена преображается в вестибюль офиса Отто Фэллона. Сцена 3 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена. Сцена 4 – все мерцают, сцена вращается и превращается в офис со столом по центру и компьютером на нем. Сцена 5 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена. Сцена 6 – площадка для игры в сквош и зона отдыха рядом. Майк уже некоторое время работает на Отто. Сцена 7 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена. Сцена 8 – гостиная в шикарном доме Мередит в Найтсбридже. Сцена 9 – Лори и Сюзетта выходят из дома и идут по улице. Мимо проплывают огни Лондона.
Второй акт: Сцена 10 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена. Сцена 11 – коктейль-бар «Эверест» в Клеркенвилле. Атмосфера гор, чистоты и крепкого алкоголя. Сцена 12 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена.

Продолжение Таблицы №10

Сцена 13 – гостиная в апартаментах, расположенных в Вестминстере. Большие диваны, обитые ситцем, на полу разбросаны детские игрушки.

Сцена 14 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена.

Сцена 15 – кухня в доме Отто Фэллона с дизайнерской отделкой. Двери ведут в гостиную. Прошло несколько недель с момента разговора Мередит Гест с Алеком Бисли.

Сцена 16 – время совпадает со временем постановки. Место действия – сцена.

Сцена 17 – терраса небольшого отеля, с которой открывается вид на голубое Сицилийское море.

* Составлено автором – А. Р.

Таким образом, в пьесе “Gethsemane” драматург использует преимущественно закрытый хронотоп. Действие разворачивается как в официальной обстановке (офис Фэллона), так и в домашней (апартаменты Алека Бисли, гостиная Мередит Гест, кухня дома Отто Фэллона). В произведении, помимо политической жизни, проходит линия личных взаимоотношений персонажей, что способствует усилению психологизации. Отметим, что некоторые персонажи ведут тайные разговоры о политике в нерабочее время: премьер-министр вызывает к себе Мередит Гест поздно вечером, чтобы никто не знал об их встрече; Гест, Фэллон и Майк Драйсдейл разговаривают на кухне перед официальным приемом. Также действующие лица предпочитают говорить правду о своих политических действиях лишь в окружении доверенных лиц. Отметим, что Д. Хейр намеренно вводит мало сцен в официальной обстановке, чтобы раскрыть истинное лицо высокопоставленных лиц и пролить свет на их махинации.

Мы узнаем о прошлом действующих лиц благодаря приему **ретроспекции**, который позволяет глубже раскрыть характер героев. Например, Майк Драйсдейл рассказывает Отто Фэллону о своей жене, упоминая ее прошлое (увлечение музыкой, работа в школе, увольнение). Именно благодаря характеристике героини в ретроспекции в диалоге Д. Хейр вводит ее образ в действие.

Во время напряженного диалога Мередит Гест с дочерью мы узнаем о прошлых разногласиях данных персонажей, положении дел в семье, Сюзетта вспоминает о том, какой была ее мать до прихода в политику. Это помогает

автору раскрыть проблему влияния мира политики на личность и показать, что делает с человеком стремление реализовать свои амбиции и слепое подчинение давно прогнившей системе.

Также ретроспекция присутствует в диалогах Отто Фэллона и Майка Драйсдейла (Фэллон на примере собственного жизненного опыта обучает Майка тактике сбора средств на партийные нужды), Мередит и Алека (вспоминания о предвыборной кампании, о браке Мередит), Лори и Сюзетты (начало отношений Майка и Лори).

В откровенном диалоге между Сюзеттой и Лори мы узнаем о ее связи с несколькими мужчинами, одним из которых является журналист (Джефф). Девушка рассказала ему о том, что может навредить репутации ее матери. Впоследствии это выливается в скандал в прессе.

Во время весьма эмоционального диалога Сюзетты и Лори в finale пьесы героини обсуждают те события, которые произошли «вне сцены» (между шестнадцатой и семнадцатой сценой). Зритель узнает, что Майк Драйсдейл не присоединится к супруге на Сицилии, Мередит Гест не желает скорого возвращения дочери в Великобританию. Также Лори рассказывает о своем прошлом Сюзетте, что подталкивает ее к размышлению о продолжении занятий музыкой. Лори Драйсдейл уже говорила об этом с Отто Фэллоном в начале пьесы, сравнивала свои переживания с сюжетом о Гефсимании, но лишь в finale пьесы смогла разобраться с мыслями благодаря разговору с Сюзеттой.

Отметим введение ретроспекций в монологи действующих лиц, когда они пробивают «четвертую стену» и герои сравнивают свое прошлое и настоящее, размышляют о том, кем когда-то были и кем стали, какими раньше были люди вокруг. Зритель видит не только картину того, что происходит в жизни персонажей «здесь и сейчас», но и узнает о контрасте между идеалами людей в прошлом и нынешней реальностью, которой они сами для себя создали.

Д. Хейр вводит **множественную фокализацию** в произведение. Действия политиков оцениваются по-разному: сами политики не видят ничего плохого в коррупционных схемах; журналист пытается нажиться на сенсации, пренебрегая собственной репутацией; Сюзетта и Лори порицают такие действия; Майк смог бы покинуть систему, если бы не следовал за женой.

Драматург создает образы ведущих и ведомых, раскрывая их мотивы и страхи. Д. Хейр изображает систему, в которой так легко стать соучастником махинаций, даже понимая, что платой за богатство и карьеру становится собственное достоинство и семейное счастье. При этом политики не являются какими-то монстрами; они просто абсолютно оторваны от реальности и моральных ориентиров обычных людей. Все, что они делают сходит им с рук. Однако модель их поведения начинают перенимать представители других социальных групп, что тревожит драматурга. Например, в системе образования берут взятки, скрывают аморальное поведение подростков и не пытаются что-либо изменить; журналисты заботятся о личной выгоде, карьере, ищут сенсацию; музыканты пишут не ту музыку, которая заставит задуматься о чем-то важном, а ту, которая развлечет публику и принесет коммерческий успех.

Обратимся к **векторам коммуникации** в пьесе “Gethsemane”. Авторские ремарки в произведении носят информативный характер о месте действия, внешности, мимике и жестах героев. О времени действия мы узнаем из реплик действующих лиц.

Рассматривая вектор коммуникации «персонаж – персонаж» следует отметить группировку действующих лиц по принципу их вовлеченности в политику. По мере раскрытия основного конфликта прослеживается особое построение коммуникации в пьесе.

Отметим, что в пьесе есть много сцен с монологами действующих лиц, в ходе которых они «пробивают четвертую сцену» и доносят зрителю свои мысли, которые не высказывают в диалогах с другими персонажами.

Например, в первой сцене Лори размышляет о религии, о том, как некоторые люди верят во что-то незримое, а другие задаются вопросами о вере.

Таблица №11. Группировка действующих лиц в пьесе “Gethsemane”

Мир политиков
<p>Отто Фэллон – Алек Бисли – премьер-министр приблизил к себе Фэллона и отдалил тех, кто раньше ему помогал в ведении политики.</p> <p>Алек Бисли – Мередит Гест – данные действующие лица давно знакомы, знают о прошлом друг друга, но их отношения охладели из-за личных проблем Гест, которые негативно влияют на партию, а также из-за вмешательства Фэллона в дела партии. Бисли пытается убедить Гест развестись с мужем, которого обвиняют в финансовых преступлениях, чтобы не навредить партии.</p> <p>Мередит Гест – Моник Туссен – советница Мередит Гест знает все о жизни начальницы и ее семье. Она пытается оградить Гест от опасностей, таких как преследование прессы. Туссен изначально знала о проступках Сюзетты, но скрыла тот факт, что Фэллон подкупил администрацию школы и заставил всех молчать о случившемся.</p> <p>Отто Фэллон – Майк Драйсдейл – Фрэнк – Фэллон пытается научить Майка Драйсдейла хитростям политики. Фрэнк (работает на Отто очень давно, в основном выполняет функции дворецкого) замечает, что Фэллон никогда не говорит одно и тоже разным людям.</p>
Мир людей, приближенных к политикам, но не входящих в ряды партии
<p>Сюзетта – Мередит Гест – между материю и дочерью случаются пистонные ссоры. Сюзетта критикует политику матери.</p> <p>Сюзетта – Лори Драйсдейл – действующих лиц связывают доверительные отношения. Бывшая учительница понимает Сюзетту и помогает ей разобраться в жизненных проблемах.</p> <p>Лори Драйсдейл – Майк Драйсдейл – чувства супругов давно охладели, они живут по привычке, что отражается в весьма типичных и неэмоциональных диалогах о том, как прошел день.</p> <p>Лори Драйсдейл – Моник Туссен – Джейф Бензин – женщины угрожают журналисту, чтобы не дать информации о жизни Сюзетты попасть в прессу.</p> <p>Сюзетта – Джейф Бензин – о коммуникации между данными персонажами мы узнаем из сцены общения Сюзетты с Лори. Однако те факты, о которых Сюзетта намеренно рассказала Джейфу, серьезно вредят Мередит Гест, потому что в прессу попадает информация о подкупе администрации школы и безрассудных поступках дочери министра внутренних дел.</p>

* Составлено автором – А. Р.

Примечательно, что и в диалогах, которые в большинстве случаев разворачиваются «за закрытыми дверями», и в монологах, обращенных к зрителю, персонажи не снимают маску, соответствующую их социальной роли (политика, супруга, матери, журналиста). Однако вся обстановка словно пропитана политической тематикой, что создает впечатление полной погруженности действующих лиц в свою работу и реализацию карьерных целей. Даже Лори Драйсдейл, бывшая учительница музыки Сюзетты, оказывается втянутой в политические интриги.

В третьей сцене Фрэнк, помощник Фэллона, сравнивает жизнь с выбором блюда, однако отмечает, что, если предложить человеку нечто изысканное, выбор становится очевидным. Данный монолог также сочетается с сюжетной линией поиска финансирования для партии: Фэллон предлагает спонсорам эксклюзив – личную встречу с премьер-министром, в ходе которой Алек Бисли обязательно посвятит богача в какую-нибудь государственную тайну (которая на самом деле таковой не является).

Моник Туссен в пятой сцене рассказывает о сути своей работы – она заранее говорит начальнику о возможной опасности, а также придумывает различные способы спасения репутации.

В седьмой сцене Майк Драйсдейл говорит, что не является амбиционным человеком. Даже в игре в регби ему не важен выбор команды. Самое главное в его жизни – это брак с Лори. Он все еще не может поверить своему счастью, хотя неоднозначен в описании своих чувств.

Еще один монолог Моник Туссен отражает ее обеспокоенность положением дел в политике. Сначала она говорит о религии и упадке нравственности: люди снова и снова делают что хотят, а потом идут замаливать грехи в церковь. Затем Туссен отмечает, что чем больше в стране скептиков, тем больше идейных политиков. При этом у нее складывается впечатление, что люди выбирают в лидеры тех, кто даже не слышал о последних новостях.

Также Д. Хейр в двенадцатой сцене вводит монолог Мередит Гест, в котором она уверяет зрителей, что над страной нависла серьезная угроза, вокруг множество врагов. Однако ни она, ни другие высокопоставленные лица не могут рассказать о всем, что происходит. Люди должны просто довериться политикам.

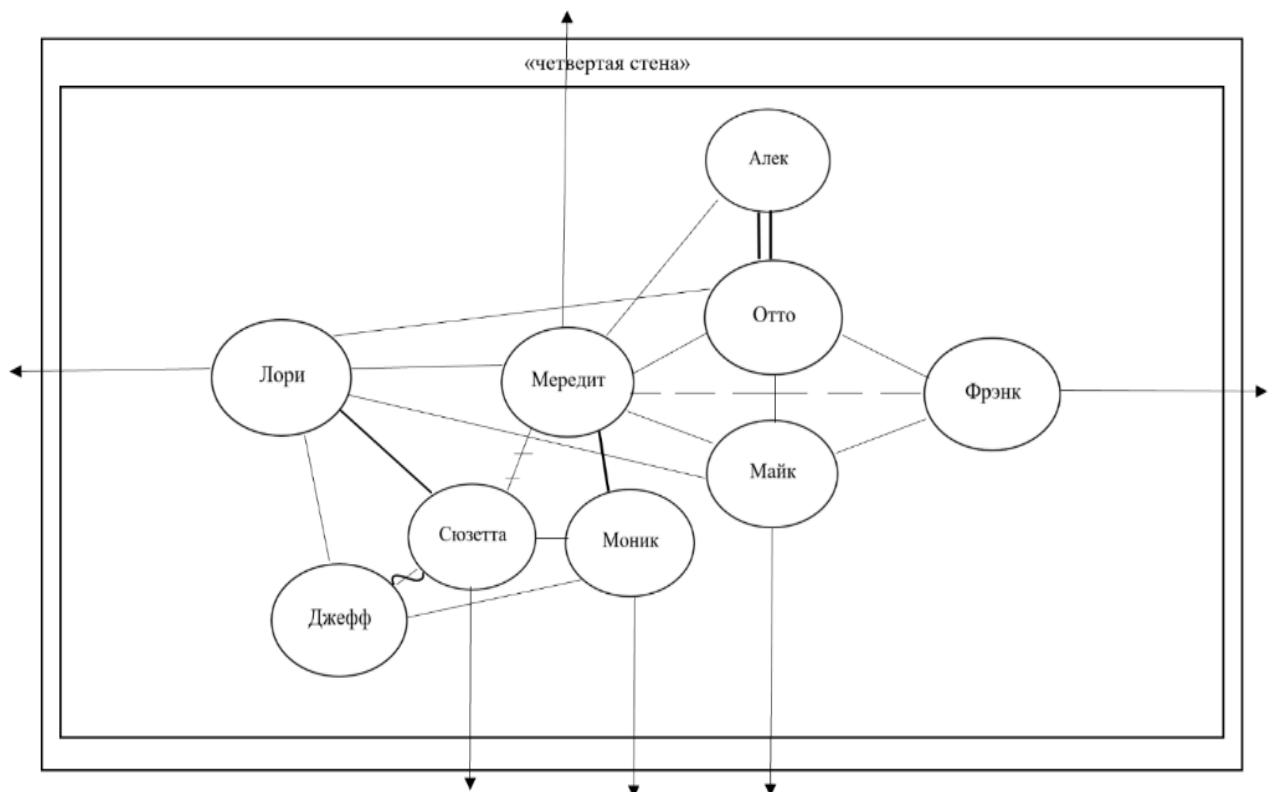
В четырнадцатой сцене слово снова дается Фрэнку, который раскрывает весьма пикантные подробности о Вестминстере: среди членов парламента найдутся люди, скрывающие свою ориентацию; министр оборонных закупок однажды ночью получил загадочные травмы якобы во время прогулки со

своей собакой на Хэмпстед-Хит, но загвоздка в том, что у него вовсе нет питомца. Отто Фэллон поручил Фрэнку купить собаку для министра: «Он любит эту дворняжку, она до сих пор у него. Его дети тоже ее любят. И он все еще член парламента» [Там же, р. 124].

В предпоследней сцене Сюзетта рассказывает о том, как проводит время на Сицилии. Ей вовсе не стыдно за свои поступки, более того, она продолжает поступать также, потому что чувствует себя брошенной родителями.

На основе вышеизложенного составим схему коммуникации в пьесе (Рисунок №4). Отметим, что внутренняя коммуникация в пьесе представлена диалогами между действующими лицами в обстановке «за закрытыми дверями», куда не допускаются посторонние. В пьесу введены монологи персонажей, обращенные к зрителю. Даже разговоры о личной жизни «пропитаны» политической тематикой. Зритель не знает, можно ли вообще верить тому, что говорят политики друг другу, ведь их поступки определяются корыстью.

Рисунок 4. Схема построения коммуникации в пьесе “Gethsemane”



В пьесе “Gethsemane” проявляется **связь с другими родами литературы и видами искусства**. К эпическим элементам, введенным в драматическое произведение, можно отнести авторские ремарки, вписывание в контекст культурных и социальных реалий современной Великобритании, в частности, ее партийной системы.

Диалоги персонажей в моменты ссор наиболее эмоциональны, благодаря их введению драматург представляет различные точки зрения на происходящее в мире политики. Также Д. Хейр вводит мотив библейского рассказа о Гефсимании в сюжетную линию Лори, тем самым делая ее образ более глубоким.

Важную роль выполняет музыкальное сопровождение пьесы. Во многих сценах введены комментарии автора: “a rush of music”, “then music begins to play”, “a swell of music”, “the music takes over”. Д. Хейр завершает пьесу тем, что Лори начинает перебирать пальцами, мысленно наигрывая сонату Бетховена.

Отметим, что и профессии двух действующих лиц связаны с музыкой: Отто Фэллон в прошлом музыкальный продюсер, сумевший разгадать секрет последовательности аккордов для хита; Лори Драйсдейл – уличный музыкант, преподавала музыку в школе, потому что хотела раскрыть ее силу детям. Однако Фэллон относится к музыке лишь как к бизнесу, а Лори, напротив, как к чему-то особенно возвышенному и прекрасному.

Пьеса “Gethsemane” **предназначена** для британской публики, интеллектуалов, владеющих знаниями политического устройства страны, знакомых с политическими (названия должностей, ведомств) и географическими реалиями (названия районов Лондона). Д. Хейр упоминает о военных конфликтах на Ближнем Востоке, волнах иммигрантов, захлестнувших Великобританию, о политике «борьбы с террором». Также важную роль играет осведомленность зрителей о коррупционных скандалах, развернувшихся вокруг кабинета премьер-министра Великобритании Тони Блэра.

Произведение предназначено как для чтения, так и для постановки на сцене, возможна также экранизация (однако потребуется изменить сцены с монологами действующих лиц). Авторские ремарки нацелены на театральную интерпретацию пьесы, в них подробно и неэмоционально описывается обстановка, внешность и поведение героев. Эпиграф пьесы “Gethsemane” – «Ибо не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» (слова из Послания к Римлянам святого апостола Павла, 7-я глава) [Hare, 2024c, р. 11] соотносится с порицанием действий политиков, которые якобы делают все на благо общества, хотя на самом деле заботятся только о собственной выгоде.

Пьеса “Gethsemane” была впервые поставлена на сцене Королевского национального театра в 2008 году в Лондоне. Критики высоко отметили игру «первоклассного актерского состава» [Wolf, 2008] и детально проработанные декорации. Однако отметили, что подобные сюжеты чаще разворачиваются на страницах таблоидов, нежели на сцене театра. В журнале “The Guardian” оценили способность Д. Хейра делать театр политическим, актуальным, назвав пьесу «отчаянным криком романтика-социалиста, возмущенного управленческим прагматизмом современного правительства» [Espinier, 2008]. Не обошлось и без критических замечаний о введении в пьесу весьма типичных действующих лиц [Higgins, 2008]. Следует отметить, что, вероятно, именно это и делает произведение правдоподобным и близким обычным гражданам Великобритании: «у нас есть театр, который активно взаимодействует с обществом» [Billington, 2008], отметил критик Майкл Биллингтон.

Таким образом, в пьесе “Gethsemane” Д. Хейр рассуждает о типичных проблемах внутренней политики Великобритании, хорошо знакомых ее гражданам. Как бы политики не пытались скрыть свои грехи, правда всегда выплывет наружу. Рост коррупции в стране настолько поражает, что зрителю остается лишь посмеяться над политиками, которые думают, что могут всех перехитрить. Пьеса “Gethsemane” остро критикует британский политический

истеблишмент, в частности членов Лейбористской партии эпохи Тони Блэра. Д. Хейр использует многоаспектный подход, разоблачая не только коррупцию и лицемерие партии, но и ее идеологическую деградацию.

2.2.3. Кризис политики лейбористов в пьесе “I’m Not Running”

Пьеса “The Absence of War” – не единственная работа драматурга, посвященная внутренней политике его родной страны. Д. Хейр выпустил пьесу “I’m Not Running” / «Я не баллотируюсь» в октябре 2018 г. В это время в Великобритании велись дискуссии о Брекзите. В декабре этого же года Терезе Мэй, представителю консервативной партии, удалось удержаться на посту премьер-министра и сохранить лидерство в партии после парламентского голосования о доверии.

Обратимся к анализу **проблематики и центрального конфликта** пьесы. Произведение “I’m Not Running” посвящено кризису лейбористской партии и пересмотру взглядов в связи с требованиями современности. Центральный конфликт пьесы – сложность пути независимой женщины-политика в мире, где идея о делении на «левых» и «правых», казалось бы, устарела, но неравенство и стереотипы остались. Д. Хейр переплетает личное и политическое, т.е. социальные и политические проблемы рассматриваются сквозь призму судеб персонажей и их мотивов. В пьесе главной героиней является женщина-политик, борющаяся за справедливость. Видение политики глазами мужчин в пьесе отражает антагонист, Джек Гулд, который считает, что лидер лейбористской партии должен иметь представление о ее самобытности и традициях: «Говорю тебе: из тебя получился бы ужасный лидер лейбористской партии, потому что тебе на нее наплевать. Ты не имеешь ни малейшего представления о ее самобытности и, что еще хуже, о традициях» [Hare, 2018, p. 126] (Перевод автора – А. Р.). Он говорит, что нельзя выстраивать политику на решении только одной проблемы, а надо мыслить системно и не делать что-то хорошее в ущерб другой сферы жизни общества. Для Джека мир делится на тех, кто борется за общее дело, но выбирает что-то одно – женщин, темнокожих, здравоохранение, животных, планету, но

политика и управление страной – это совсем другое. Он придерживается политической эквилибристики с целью собственной выгоды.

Паулина же считает, что современные лейбористы действуют слишком осторожно, не хотят выделяться, боятся появления новых движений. Для нее возможность исправить хоть какую-то проблему – уже достижение. Паулина считает, что без вмешательства целеустремленных и воодушевленных политиков в жизнь страны ситуация не изменится. Ей удается стать сильным политиком среди преимущественно мужского окружения.

Рассмотрим **центральных** и второстепенных **персонажей** пьесы. Д. Хейр вводит 6 действующих лиц:

Паулина Гибсон – протагонист, чей образ раскрывается в сценах, развертывающихся хаотично, в разных временных отрезках. В поведении Паулины выражены (хоть и не ярко) мотивы визионерства. Мы узнаем, что она была усердной студенткой, личная жизнь которой складывалась не совсем гладко. Паулина всегда боялась потерять свободу, несмотря на влюбленность в Джека. На ее мировоззрение повлияло непростое детство: отец-алкоголик избивал мать, которая после его смерти заперлась дома и тоже начала злоупотреблять алкоголем и курить. Паулина никогда не могла найти общий язык с матерью, даже после того, как узнала о ее страшном диагнозе. Став врачом, Паулина не боялась проводить рискованные операции и брать ответственность на себя. После знакомства с Сэнди и новости о скором закрытии больницы, где она работала, Паулина решила пойти в политику. Сначала она работала в качестве помощницы Нерены Трент, но вскоре взяла все в свои руки и спасла больницу от закрытия, вопреки отказу Джека поддержать ее петицию. Затем Паулина предстает в образе зрелого политика с феминистическим взглядами. Джек воспринимает ее как опасного соперника и подсыпает к ней свою сотрудницу Мередит, чтобы выведать истинные намерения. На протяжении всей пьесы то и дело встает один вопрос: выдвинет ли Паулина свою кандидатуру на пост лидера лейбористской партии. Джек следит за ее действиями, ему известно, что Паулина все подготовила так, что

в любой момент может вступить в соперничество с ним. Вероятно, именно беседа с ним помогает Паулине принять решение и не отступать. На протяжении всей пьесы поднимается тема личных отношений Паулины и Джека. Зритель все время задается вопросом: любили ли они друг друга или всегда были соперниками? Ее образ выведен по контрасту с бывшим возлюбленным, который стал ее политическим противником, а также с образом личного помощника, который представлен более жизнерадостным, общительным и оптимистичным.

Джек Гулд – антагонист, однопартиец Паулины и ее соперник. Он всегда считал, что Паулина отвергала его любовь, а затем, когда он женился и создал образцовую семью, Паулина решила ему отомстить и пойти в политику. Джек – сын влиятельного либерала, автора знаменитых трудов по политологии. В студенческие годы Джеку не нравилось, что его воспринимают как сына знаменитости, но в зрелом возрасте он, напротив, гордится этим. Паулина говорит о Джеке: «Джек был представителем лейбористской аристократии» [Там же, р. 46] (Перевод автора – А. Р.). Сам Джек заявляет: «Я думаю, избиратели хотят, чтобы их представляли порядочные люди. Это в британском характере. Мы верим в честную игру» [Там же, р. 52] (Перевод автора – А. Р.). Будучи потомком выдающегося политика, Джек ведет себя надменно и пренебрежительно относится к нижестоящим.

Сэнди Майнотт – не просто помощник Паулины, а как он сам говорит, – ее семья. Сэнди всегда ходит с камерой, чтобы сделать удачные снимки Паулины и разместить их в социальных сетях. Данный персонаж представлен как общительный человек, оптимист, умеющий поддержать близкого человека в трудную минуту.

Мередит Икеджи напоминает Паулину в молодости своим желанием бороться за права женщин. Мередит работает в офисе Джека, он, в свою очередь, предлагает девушке обратиться за помощью в продвижении ее проекта к Паулине. Мередит не скрывает, что Джек просил ее узнать, будет ли Паулина баллотироваться. Девушка всю свою жизнь сталкивалась с

предубеждениями против ее расы (она афроамериканка) и пола, даже в Оксфорде: «У меня было не совсем правильное представление о колониализме, Ближнем Востоке, мужчинах. И не то, чтобы у нас были настоящие споры, – их не было. Нет, было впечатление, что есть только одно правильное мнение ...» [Там же, р. 111] (Перевод автора – А. Р.). Введение данного действующего лица помогает Д. Хейру обратить внимание аудитории на проблему отношения коренного населения к иммигрантам, а также на непростое положение женщины в современном мире.

Образ Нерены Трент введен автором для того, чтобы показать становление Паулины Гибсон как политика. Нерена – врач; когда Паулина работала в больнице, она была ее начальником. В одной из сцен Нерена корит Паулину за чрезмерную самонадеянность в операционной. Нерена не справляется с ролью политика в силу своей эмоциональности и отходит в сторону, уступая место Паулине.

Еще одно действующее лицо, Блейз Гибсон, выведено для психологизации образа главной героини. Блейз – мать Паулины, учительница, вечно живущая в иллюзиях. В 1996 году ей за пятьдесят, она влечит жалкое существование, даже отказывается выйти из комнаты, продолжая жить вопреки тяжелой болезни. Блейз никогда не находила общего языка с дочерью. Паулина не смогла понять, как мать не видит истинного лица своего мужа.

Журналистов, выкрикивающих вопросы из толпы, Д. Хейр именует “Voice 1”, “Voice 2” и т.д. Так же драматург называет местных жителей Ньюкасла, говорящих с местным акцентом. Действующие лица, именуемые драматургом “Voices” («Голоса»), создают некий фон для действия, показывают обособленность политиков от остального общества.

Интересным является персонаж, о котором мы узнаем только из уст этих жителей, прозвавших его “the East Coast Falafel” (Фалафель с Восточного побережья (Перевод автора – А. Р.)). Он – представитель Либеральной партии, которого начальство отправило в Ньюкасл, где он оказался абсолютно чужим

для местных жителей: «Сидит в вагоне первого класса..., попивает розе» [Там же, р. 89] (Перевод автора – А. Р.).

Отметим, что в пьесе “I’m Not Running” сделан акцент на «кастовости» британского национального сознания, отраженном в традициях и устоях лейбористской партии. Джек – представитель «лейбористской аристократии». В его поведении можно обнаружить черты показной демократичности, т.н. «британской».

Рассмотрим портреты главных героев.

Таблица №12. Портрет действующих лиц в пьесе
“I’m Not Running”

Действующее лицо	Портрет
Паулина Гибсон	На протяжении всей пьесы вводятся описания внешности, соответствующие «скаккам во времени». В восемнадцать «Паулина загорелая, в джинсах и футболке» [Hare, 2018, р. 92], в двадцать она небогатая, носит старую одежду [Там же, р. 16], после университета работает в больнице хирургом, на ней медицинская одежда [Там же, р. 54], в срок, когда Паулина ведет активную политическую деятельность, она работает в офисе в повседневной одежде [Там же, р. 105].
Джек Гулд	На протяжении всей пьесы вводятся описания внешности, соответствующие «скаккам во времени». В двадцать лет – «высокий, с густой копной темных волос» [Там же, р. 16], в тридцать «носит строгий костюм с галстуком» [Там же, р. 89], когда ему за сорок – «он лучше одет и ухожен, черты лица стали менее острыми» [Там же, р. 52].
Сэнди Майнотт	Персонажу «за тридцать, он обаятельный, общительный, носит простую одежду – джинсы и блузон» [Там же, р. 12].
Мередит Икеджи	«Темнокожая девушка, ей за двадцать, она выглядит представительно, девушка полна энтузиазма» [Там же, р. 33].
Нерена Трент	«Ей за сорок, она афроамериканка, выглядит авторитетно» [Там же, р. 54].
Блейз Гибсон	«Ей за пятьдесят, брюнетка, сильно больна, не встает с постели» [Там же, р. 92].

* Перевод автора – А. Р.

В целом, портрет героев соответствует их социальному статусу. В пьесе действующие лица постоянно дают оценку поступкам других персонажей, особенно протагонист и антагонист. Они не просто комментируют политическую игру соперников, но и делают замечания относительно личной жизни друг друга, поскольку их связывают прошлые любовные отношения.

Введение второстепенных действующих лиц помогает раскрыть мотивы центрального персонажа. Практически все действующие лица индивидуализированы (центральные персонажи: Паулина, Джек, второстепенные персонажи: Сэнди, Мередит, отчасти Нерена и Блейз). Антагонист в пьесе выписан ярко. Роль массовки отводится представителям населения (“Voices” («Голоса»)) – это типичные сотрудники СМИ и обычные жители Великобритании.

Проанализируем способ **отражения действительности** и **композиционное построение** пьесы “I’m Not Running”. В произведении нет прямой соотнесенности с конкретным событием или личностью, поскольку политические проблемы хорошо знакомы общественности, они давно назрели и ждут разрешения.

Отметим, что в творчестве Д. Хейра прослеживается озабоченность кризисом лейбористской партии. Однако со временем трактовка основной темы изменяется: усиливается степень индивидуализации героев и их психологизации, вводится романтическая линия сюжета, подчеркивается необходимость появления политика новой формации, отстаивающего справедливость и готового к бескомпромиссной борьбе и открытости.

Композиция пьесы скачкообразная, действие перемещается во времени то вперед, то назад, авторское расположение глав отлично от хронологии событий, используется прием обрамления:

- экспозиция – выступление Сэнди перед представителями СМИ, на котором он говорит, что Паулина не намерена выдвигать свою кандидатуру на грядущих выборах главы лейбористов;
- завязка – в линии личной жизни – расставание Паулины и Джека, приведшее к их постоянному личному конфликту; в линии политической жизни – Мередит по совету Джека приходит в офис Гибсон, между ними завязывается разговор о политике и феминизме. Мы узнаем о конкуренции между двумя политиками;

- кульминация – разговор между Паулиной и Джеком, в ходе которого Джек рассказывает о своих мыслях по поводу истинной причины увлеченности Паулиной политикой. Он считает, что она мстит за то, что они не вместе. Для Паулины этот разговор становится решающим моментом в принятии решения об участии в выборах;

- развязка – Паулина заявляет, что выдвигает свою кандидатуру на пост лидера лейбористской партии.

Путем введения скачкообразной композиции, драматург ведет аудиторию от внешнего к внутреннему, от событий – к психологии, от «портретных характеристик» к «портрету души». Это помогает лучше раскрыть личность центральных персонажей, которым присуща высокая степень индивидуализации.

Обратимся к анализу специфики отображения **хронотопа** в пьесе Д. Хейра. Действие пьесы разворачивается в Лондоне, Ньюкасле, Корби и Гастингсе в период с 1996 по настоящее время (год выхода пьесы – 2018).

Таблица №13. Хронотоп в пьесе “I’m Not Running”

Хронотоп в пьесе “I’m Not Running”	
Акт первый:	
Сцена 1 – 2018 г., Сэнди делает заявление перед прессой о нежелании Паулины вступать в предвыборную гонку.	
Сцена 2 – 1996 год, студенческая общага, сцена ссоры Паулины и Джека.	
Сцена 3 – 2010 г., телевизионное интервью Паулины.	
Сцена 4 – 2018 г., офис Паулины, разговор Сэнди, Мередит Икеджи и Паулины.	
Сцена 5 – 2018 г., Джек дает интервью. Он отвечает на вопросы интервьюера, которого мы не видим, а только слышим.	
Сцена 6 – 2009 г., предоперационная. Разговор Нерены Трент и Паулины. Гибсон спасает жизнь Сэнди, они беседуют о политике.	
Сцена 7 – 2009 г., телевизионное интервью Нерены.	
Сцена 8 – 2009 г., квартира Джека. Паулина решает выдвинуть свою кандидатуру в качестве лидера движения по поддержке больниц.	
Второй акт:	
Сцена 9 – 2008 г., Джек посещает Ньюкасл и общается со своими избирателями.	
Сцена 10 – 1996 г., Гастингс, Паулина в родном доме, это – квартира на первом этаже на Уорриор-сквер.	
Сцена 11 – 2014 г., телевизионное интервью, Паулина отвечает на вопросы интервьюера, которого мы не видим, а только слышим.	
Сцена 12 – 2018 г., Палата Общин, Паулина и Мередит разговаривают с глазу на глаз. Внезапно у Мередит случается сердечный приступ. Паулине не удается ее спасти.	
Сцена 13 – 2018 г., Сэнди дает интервью, в котором его спрашивают о смерти Мередит. Есть только один микрофон и слышен один голос. Атмосфера унылая.	

Продолжение Таблицы №13

Сцена 14 – похороны Мередит, Сэнди и Паулина беседуют возле церкви.

Сцена 15 – 2018 г., окруженный стеной сад на севере Лондона. Полин и Джек беседуют о политике. Затем Гибсон беседует с Сэнди и рассказывает о случае в парке, когда ее поразила зацикленность людей на самих себе и сравнении себя с другими.

Сцена 16 – обстановка такая же, как в первой сцене. Сэнди представляет Паулину. Гибсон делает заявление о том, что она выдвигает свою кандидатуру на пост главы лейбористской партии.

* Составлено автором – А. Р.

Таким образом, в пьесе “I’m Not Running” действие разворачивается как в официальной обстановке (Вестминстер, интервью, больница, похороны), так и в домашней (комната в общежитии, родной дом Паулины, квартира Джека). В произведении, помимо политической жизни, проходит линия личных взаимоотношений персонажей, что способствует усилению психологизации.

Мы узнаем о прошлом как главных, так и второстепенных персонажей благодаря приему **ретроспекции**: раскрываются их сомнения, черты характера, мотивы. В произведении “I’m Not Running” автор все время возвращается к прошлому героев, вводя соответствующие сцены.

В восьмой сцене первого акта пьесы “I’m Not Running”, которая переносит действие с 2018 в 2009 год, Джек использует историческую аллюзию, говоря о стремлении либералов к построению нового мира после Второй мировой войны и упоминая свою мать: «Она приверженица левых. Для нее сейчас все еще 1945 год, и мы все только что вернулись с войны. Я должен объяснить ей, что все изменилось» [Там же, р. 65] (Перевод автора – А. Р.).

Обратимся к примерам ретроспекции в диалогах. В пьесе “I’m Not Running” в двенадцатой сцене второго акта Мередит рассказывает Паулине о своем прошлом, трудностях, с которыми столкнулась девушка из семьи иммигрантов в Великобритании.

Примеры реализации т.н. «приема ретроспекции в ретроспекции» и формирования двух точек зрения о событиях прошлого можно обнаружить и в драматическом диалоге между Паулиной и ее матерью (в 1996 году). Обсуждая неблагополучное детство Паулины, Блейз не соглашается с тем, что ее отношения с мужем негативно сказывались на дочери и носили

ненормальный характер. Также в пьесе не раз поднимается вопрос, почему Паулина, в прошлом практикующий врач (о чем мы узнаем из диалогов действующих лиц и непосредственно из сцены из больницы в 2009 году), не смогла спасти жизнь Мередит.

Параллельные ретроспекции позволяют автору глубже изобразить внутренний мир героев и их место в изображаемом мире. В пьесе “I’m Not Running” Паулина и Мередит в ходе диалога в четвертой сцене первого акта говорят о том, как они проходили собеседование при вступлении в ряды политиков-лейбористов и как столкнулись с «мужским видением» политики партии.

Д. Хейр также формирует в ретроспективном сюжете две версии о прошлом. Джек и Паулина не раз говорили о причинах расставания (в сценах из «настоящего» и «прошлого»). Они так и не пришли к единому пониманию причины их несостоятельности как пары.

В пьесе “I’m Not Running” социальный и психологический конфликт, введенный в ретроспективно построенную композицию, становится причиной и следствием конфликта политического. Причиной вовлечения Паулины в политическую деятельность стала угроза закрытия больницы, в которой она работала врачом, а ее борьба за лидерство – следствие противостояния Джеку.

Д. Хейр использует зеркальную ретроспекцию: в вышеупомянутой сцене Паулина решается стать лидером кампании по сохранению больниц после конфликта с Джеком; в финальном диалоге персонажей их очереднаяссора побуждает Гибсон выдвинуть свою кандидатуру на пост главы партии.

Драматург вводит **множественную фокализацию** в пьесу. История развития личных взаимоотношений и политической борьбы передается через перспективы центральных персонажей.

Таким образом, драматург вводит ретроспекцию в диалоги и монологи действующих лиц. Также в композицию “I’m Not Running” Д. Хейр вплетает эпизодические ретроспекции (постоянные скачки во времени), использует прием ретроспекции в ретроспекции, зеркальной ретроспекции, формирует

две версии о прошлом. Политическое, социальное и личное тесно переплетается, что позволяет драматургу раскрыть глубину центрального конфликта.

Рассмотрим **векторы коммуникации** в пьесе “I'm Not Running”. Авторские ремарки в произведении носят информативный характер о времени и месте действия, внешности, мимике и жестах героев. Персонажи не обращаются к зрителю, особое значение уделяется диалогам, разворачивающимся в разные временные периоды.

Рассматривая вектор коммуникации «персонаж – персонаж» следует отметить особую группировку действующих лиц по принципу их взаимодействия с протагонистом или антагонистом.

Таблица №14. Группировка действующих лиц в пьесе
“I'm Not Running”

Паулина – Джек – ключевой конфликт пьесы раскрывается в диалогах центральных персонажей. В точке конфликта проявляется суть конфликта между героями.
Паулина – Сэнди – наиболее теплые отношения связывают Паулину с помощником, который называет себя ее семьей и знает о всех планах и переживаниях главной героини.
Мередит – Паулина – Сэнди – Джек – хотя Мередит работает в команде Джека, о ее разговорах с ним мы узнаем лишь как о состоявшихся в прошлом. Девушка общается с Сэнди (первый акт). Мередит с Паулиной связывают общие взгляды на положение женщины в современном обществе.
Паулина – Блейз – коммуникация главной героини с материю носит напряженный характер, они находят силы высказать друг другу свои обиды, но так и не налаживают отношения.
Пулина – Нерена – диалоги данных персонажей помогают раскрыть характер главной героини и прояснить почему Паулина решила стать политиком.
Голоса: 1) голоса журналистов звучат в интервью Паулины, Джека и Нерены, 2) голоса жителей Ньюкасла звучат в полилоге с Джеком. Голоса представляют «внешний мир», от которого отделены главные герои.

* Составлено автором – А. Р.

Отметим, что в тексте присутствуют замечания о том, что народ поддерживает Паулину. Хотя Джек и общается с Голосами, он не вникает в их проблемы, его беседа – это промоутерская политическая акция.

Зритель не знает о том, что Паулина предприняла все необходимые шаги, чтобы в любой момент войти в предвыборную гонку, не нарушив регламент, однако о ее окончательном решении становится известно лишь в финале драмы.

Поскольку в пьесе присутствует два плана действия: прошлое и настоящее, целесообразно представить схему коммуникации в эпизодических ретроспекциях.

Рисунок 5. Схема построения коммуникации в пьесе

“I'm Not Running”

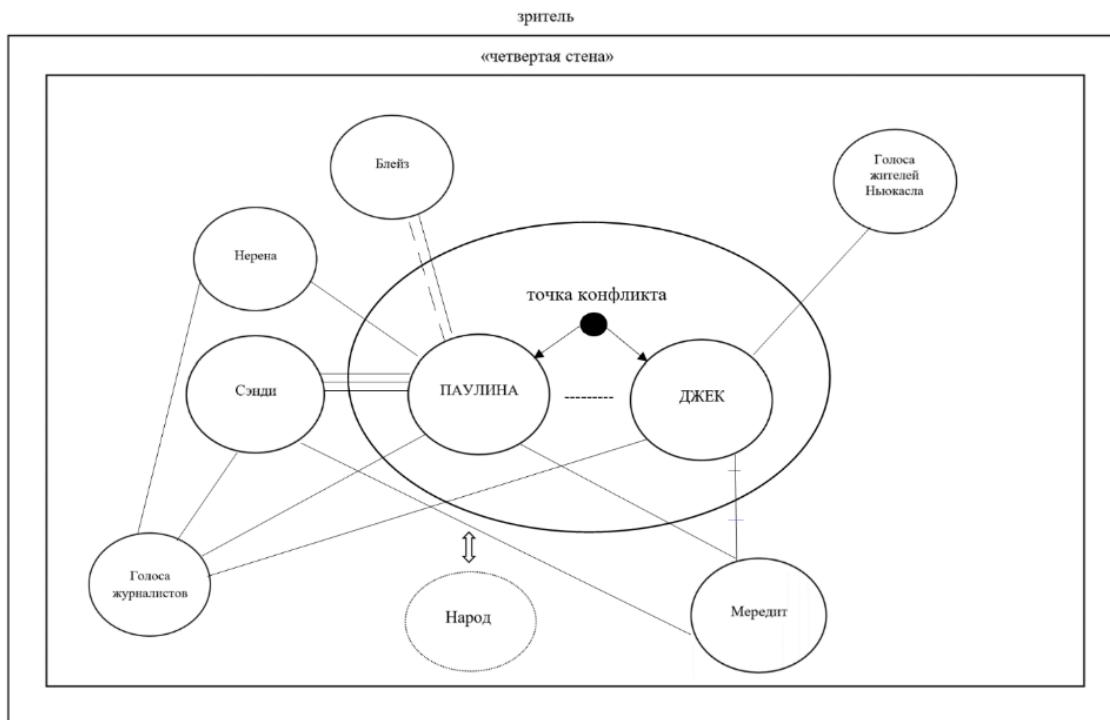
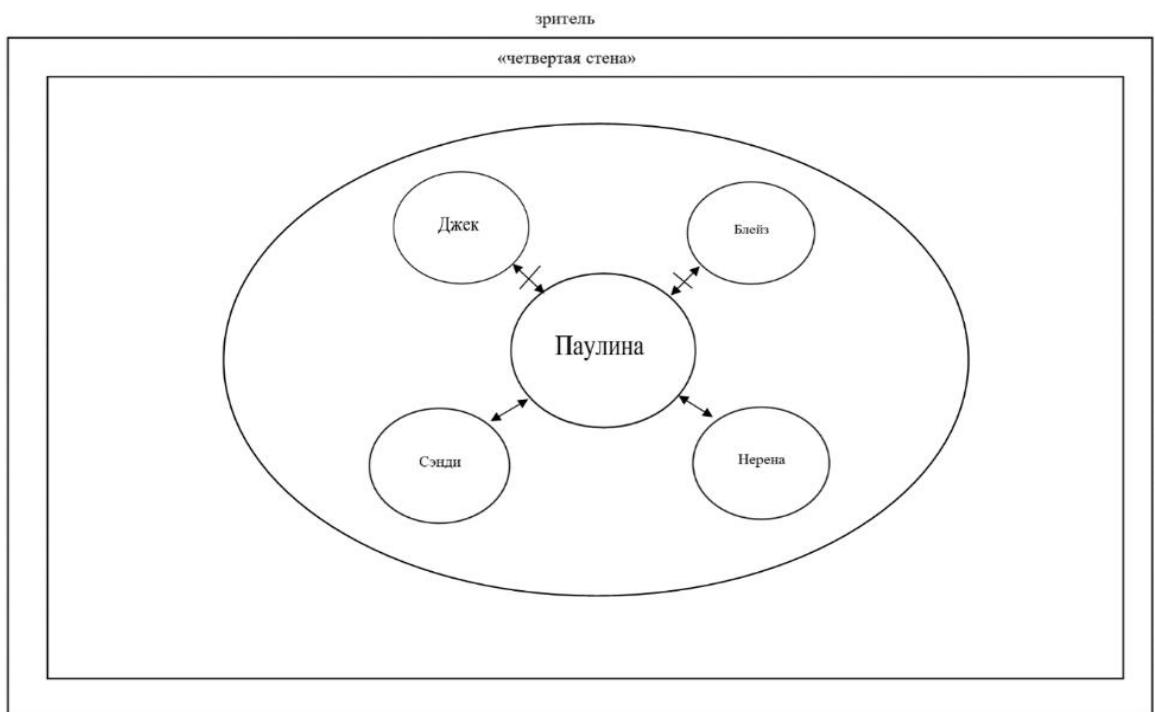


Рисунок 6. Схема построения коммуникации в эпизодических

ретроспекциях пьесы “I'm Not Running”



О многих событиях из прошлого, подтолкнувших персонажей к выбору того или иного политического пути, мы узнаем из сцен, возвращающих нас назад во времени. В эпизодических ретроспекциях присутствует только коммуникация между Паулиной и Джеком, Паулиной и Нереной, Паулиной и Сэнди, Паулиной и ее матерью. Мысли и переживания героев проявляются в их диалогах. Сцены из прошлого наделены психологизмом, они раскрывают мотивы центральных персонажей и прослеживают развитие их личных взаимоотношений. Между Паулиной и Джеком нередко случаются ссоры, героиня также не достигает взаимопонимания с материю. Именно Сэнди убеждает Паулину в необходимости ведения политической борьбы в целях защиты простых граждан и достижения справедливости. Нерена выступает в качестве наставника Паулины в больнице, хотя и не всегда согласна с ее решениями о методах проведения операций, которые кажутся ей рискованными.

Отметим, что коммуникация в сценах из «настоящего» несет основную смысловую нагрузку в контексте политики, в них введено большее количество коммуникантов, поскольку пьеса является скорее политической, чем личностной драмой. Сцены из прошлого раскрывают глубину конфликта и мотивы героев.

Таким образом, внутренняя коммуникация в пьесе представлена диалогами между действующими лицами. Зрителям изначально не известно прошлое персонажей, автор постепенно погружает их в обстановку прошлого и раскрывает личные секреты действующих лиц. В произведении нет прямых обращений героев к зрителю. Четвертая стена не разрушается, зритель – лишь скрытый наблюдатель. Для раскрытия основного конфликта Д. Хейр выводит две линии развития конфликта: внешний (политический) и внутренний (психологический).

В пьесе “I'm Not Running” также проявляется **связь с другими родами литературы**. К эпическим элементам можно отнести авторские ремарки, вписывание в контекст культурных и социальных реалий.

Диалоги персонажей в моменты ссор наиболее эмоциональны и открыты, благодаря их введению драматург раскрывает чувства и мотивы героев. Д. Хейр использует «монологи в диалоге», (например, Паулина рассказывает Сэнди о случае в парке, ее рассказ напоминает притчу, Джордж делится своим отношением к правилам политической игры в разговоре с командой и т.д.). Главная героиня пьесы часто сопереживает простым людям, она следит за их жизнью, их проблемы откликаются в ее сердце.

Однако, если в пьесе “The Absence of War” автор делает комментарии о музыкальном сопровождении, то в тексте “I’m Not Running” они отсутствуют.

Отметим, что пьеса “I’m Not Running” **предназначена** для британской публики, интеллектуалов, владеющих знаниями политического устройства страны, знакомых с реалиями (Лестер, Питерборо, Девон). Действие происходит в Ньюкасле, Корби и Гастингсе, автор упоминает название улицы Уорриор-сквер. Когда Джек приезжает в Ньюкасл, местные жители говорят на «Geordie accent», который известен своими англосаксонскими корнями и является одним из самых трудных для понимания даже для самих британцев.

Вероятно, история семьи Гулдов в пьесе – это отсылка к Милибэндам, знаменитой династии лейбористов: отец Джек Гулд написал блестящую работу по социальной теории (“The Death of the Working Class”). Ральф Милибэнд был известным на Западе теоретиком марксизма.

Произведение предназначено как для чтения, так и для постановки на сцене, возможна также экранизация, позволяющая лучше отразить постоянные временные скачки. Авторские ремарки нацелены преимущественно на театральную интерпретацию пьесы, поскольку в них подробно и неэмоционально описывается обстановка, внешность и поведение героев. Эпиграф пьесы “I’m Not Running” – «Мнения высказывают на улице. Любой может их подцепить» (Томас Мани) [Hare, 2018, p. 10] (Перевод автора – А. Р.). соотносится с пустой болтовней многих политиков о благе общества. По контрасту с ними выведен главный персонаж – человек дела, а не слов.

Пьеса “I’m Not Running” была впервые поставлена на сцене в 2018 году в Королевском национальном театре, в Лондоне (год публикации – 2018). Она получила высокие оценки критиков, которые нашли ее захватывающей. Однако отмечалось, что события разворачивались в каком-то вакууме или альтернативном прошлом [Billington, 2018]. Перенесение действия в разные локации осуществлялось благодаря просторной вращающейся сцене. Постановка транслировалась в прямом эфире в кинотеатрах.

Таким образом, в произведении “I’m Not Running” Д. Хейр вводит политическую тематику в гендерном аспекте, а также затрагивает вопрос иммигрантов. В анализируемом драматическом произведении поднимается проблема ответственности политиков перед обществом, что отражает личное представление Д. Хейра об «идеальном» политике, борющимся за справедливость и равноправие. С помощью введения образов Паулины Гибсон и Джека Гулда и раскрытия их личных взаимоотношений Д. Хейр сталкивает такие категории в политике как «прямая демократия» и «партийная машина», «идеализм» и «прагматизм», а также исследует природу политического лидерства. Гулд олицетворяет оторванность политиков от избирателей, Гибсон, напротив, представлена как идеалист, ставящий общественные интересы выше партийных интриг и, в какой-то степени, представляющий угрозу сложившейся системе карьерного продвижения внутри партии. Драматург не раскрывает дальнейшую судьбу героини, однако хочется верить, что она, преодолев все трудности и бюрократические барьеры, сможет победить систему и помочь простым гражданам.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Анализ художественного своеобразия пьес Д. Хейра позволил выявить способы экспликации модели жанровой доминанты модификации жанра политической драмы в творчестве современного британского драматурга.

Политическую драматургию Д. Хейра можно разделить по тематической направленности на пьесы, ориентированные на внутреннюю и

внешнюю политику Великобритании. Раскрывая социально-политические проблемы своей родной страны, Д. Хейр обращается ко всем институтам власти: церковь (например, “Racing Demon”), суд (“Murmuring Judges”), политику (“The Absence of War”, “I’m Not Running”, “Gethsemane”) и т.д.

Отметим, что становление жанровой модификации политической драмы в творчестве драматурга связано с выходом в свет пьесы “Saigon: Year of the Cat” (1983 г.), а в пьесе “Stuff Happens” (2004 г.) прослеживается развитие системы смыслов политической драмы Д. Хейра. Рассматривая проблемы мировой политики, драматург критикует высокопоставленных лиц США за разжигание военных конфликтов по всему миру, а правительство Великобритании – за потакание им. В пьесах Д. Хейра красной нитью проходит вопрос верного выбора, на котором строится основной конфликт, а также проблема подчинения человека системе.

Особого внимания заслуживают драматические произведения, посвященные внутренней политике Великобритании, а именно темам борьбы лейбористов за власть и кризиса лейбористской партии, поскольку Д. Хейр изучал ее «политическую кухню» изнутри, присутствовал на заседаниях партийной верхушки и общался с лидером лейбористов, принимавшим участие в предвыборной гонке за пост премьер-министра.

Драматург без прикрас показывает то, насколько политики оторваны от реального мира. Большинство из них не способно понять жизненные сложности миллионов простых людей. Д. Хейр обеспокоен тем, что лейбористская партия не имеет четкого представления о политическом курсе и, более того, борьба уже давно ведется не между консерваторами и лейбористами, а между однопартийцами, готовыми предать былые идеалы в стремлении к власти.

Драматург вводит в свои произведения как индивидуализированных, так и собирательных персонажей. Так, в пьесе “Stuff Happens” последним дается право обратиться к аудитории и выразить мнение простых людей, а

индивидуализации подвергаются образы политиков, что раскрывает их низменные мотивы в играх с жизнями других.

Основными действующими лицами политической драмы Д. Хейра являются политики и высокопоставленные должностные лица. Автор может вводить образы действующих лиц схематично (когда критикует систему в целом, могут отсутствовать четко обрисованные образы главного героя и антагониста, что обусловлено противоречивостью реального мира), а может создавать индивидуализированных персонажей с высокой степенью психологизации (обличая мотивы конкретных лиц), главные и второстепенные действующие лица могут выступать в роли нарратора.

Д. Хейр в своем творчестве создает реалистичное действие либо путем прямого соотнесения с конкретными событиями или личностями, либо с помощью раскрытия типичных обстоятельств, хорошо знакомых общественности.

Преимущественно используется закрытый хронотоп – действие разворачивается в стенах офисов политиков и за «закрытыми дверями», поскольку персонажи являются официальными лицами, в руках которых сосредоточена власть.

Автор во всех своих произведениях прибегает к использованию ретроспекции, благодаря чему зритель узнает о мотивах, важных чертах характера и личной жизни персонажей. Драматург часто использует прием обрамления при построении композиции, показывая, что на данный момент проблемы, которые находятся в центре его внимания, являются неразрешимыми. Также используется множественная фокализация для всестороннего раскрытия конфликта.

В драматическом тексте целенаправленное коммуникативное действие реализуется за счет реплик персонажей. Уровень внутренней коммуникации в пьесах Д. Хейра представляет собой диалоги действующих лиц и монологи в диалогах, при этом особое место в схеме коммуникации отводится главному персонажу, вокруг которого строятся все цепочки обмена реплик. Внешний

уровень часто представлен прямыми обращениями (монологами) действующих лиц (как главных, так и второстепенных) к зрителю. Это дает возможность персонажам «пробиваться сквозь четвертую стену», при этом драматург отождествляет себя со зрителями (действующие лица «обращаются напрямую к нам»), что создает доверительнее отношение аудитории к персонажам, делящимся своими мыслями и истинными чувствами не друг с другом, а со зрителями. Если драматург лишает своих героев такой возможности, то компенсирует это путем введения весьма эмоциональных разговоров в личной обстановке (как в пьесах “I’m Not Running” и “Saigon: Year of the Cat”).

В пьесе “Stuff Happens” драматург создает особенное действующее лицо – «Актера», выполняющего роль нарратора, реализующего вектор коммуникации «действующее лицо – зритель / читатель». «Актеру» известны мотивы политиков, которые он иронично раскрывает на протяжении всей пьесы.

Группировка лиц по принципу их принадлежности к миру политики также отражается на схемах коммуникации: в центре находятся политики, которые либо очень редко обмениваются репликами с простыми гражданами, избирателями, представителями других слоев населения, либо не делают этого вовсе. Это подчеркивает их оторванность от реального мира. Вся коммуникация строится вокруг политических тем.

Д. Хейр иногда вводит драматическую иронию в свои произведения: персонажи не знают о том, что происходит «за сценой», или зрителю известно о том, что прототипы героев сделали в действительности, и что от них следует ожидать. Д. Хейр выстраивает коммуникацию в своих произведениях таким образом, чтобы зритель доверял автору, считал, что происходящее на сцене соответствует реальному положению дел в политике и научился распознавать ложь и манипуляции.

В творчестве Д. Хейра прослеживается размывание границ лирического, эпического и драматического, что способствует созданию правдоподобного художественного мира и оказанию эмоционального воздействия на зрителя.

Политическая драма автора ориентирована на британского зрителя, интеллектуала, знакомого с культурными и политическими реалиями своей страны, знающего историю Великобритании и мировую историю, а также понимающего основные аспекты политической обстановки в мире.

Пьесы драматурга не только могут быть использованы в живом театральном действии, литературном прочтении, но и в киноадаптациях, что подчеркивает их соотнесенность с реалиями современного мира и актуальность тем, затронутых в них.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя основные итоги нашего исследования, мы можем констатировать, что поставленные в работе цель и задачи достигнуты. Особое внимание в работе уделено творчеству Д. Хейра – автора, во многом определившего векторы развития современной политической драматургии Великобритании. Творческий путь Д. Хейра начался в 1969 г., постепенно в его работах личностные конфликты уступили место политическим, и с того момента пьесы драматурга вызывают неподдельный общественный интерес и получают высокие оценки критиков.

Становление жанровой модификации политической драмы в творчестве автора можно проследить в пьесе “Saigon: Year of the Cat”. Д. Хейр затрагивает проблемы мировой политики, в особенности внимание драматурга приковывает к себе вопрос влияния политических решений высокопоставленных лиц на судьбы простых людей. Автор всегда обращается к острым проблемам современности (финансовым кризисам, военным конфликтам, пандемии COVID-19 и т.д.), а также внутренним политическим проблемам Великобритании (борьбе за власть внутри партий, коррупции, отношению к иммигрантам и т.д.).

В пьесе “Saigon: Year of the Cat” драматург выводит на первый план граждан США, которые должны были помочь вьетнамцам наладить мирную жизнь на западный лад в Сайгоне. Однако на самом деле их мало заботят граждане Вьетнама, раздиаемого войной. В произведении присутствует прямая соотнесенность с конкретным событием – падением Сайгона. Композиция пьесы построена линейно, события разворачиваются в хронологическом порядке, в соответствии с реальными историческими событиями. Коммуникация в пьесе строится вокруг героини, приближенной к высокопоставленным лицам.

В творчестве Д. Хейра прослеживается мотив манипуляции политическими верхушками судьбами и мыслями простых людей. В пьесе “Stuff Happens”, относящейся к «документальному театру», в которой прослеживается развитие системы смыслов политической драмы, автор не просто обращается к событиям, произошедшим в действительности, которые связаны с военными действиями в Ираке, вводит образы реальных высокопоставленных политиков, но и использует монологи и диалоги, произнесенные людьми в реальной жизни. Ключевой проблемой является вопрос верного выбора, на котором строится драматический конфликт, а также проблема подчинения человека системе. Примечательно, что в пьесе “Stuff Happens” Д. Хейр использует «сцены из будущего», в которых представлена рефлексия собираемых персонажей по отношению к основным событиям действия. В пьесе “Stuff Happens” система персонажей и коммуникация выстроена вокруг лидера США. Также вводится нарратор, названный «Актером», с помощью которого драматург делает ироничные замечания о действиях политиков.

Д. Хейр часто затрагивает в своем творчестве проблемы борьбы лейбористов за власть и кризис лейбористской партии. Публика высоко ценит соотнесенность пьес с реальными событиями и личностями в политической жизни Великобритании. В пьесе “The Absence of War” драматург подчеркивает, что лейбористская партия столкнулась с кризисом самоидентификации: у лейбористов нет четкого представления о политическом курсе, все, на что способны политики, – враждовать друг с другом в погоне за лидерством. Мотив войны представлен путем отражения политической борьбы среди однопартийцев, т.е. ведется не реальная война за честь, свободу, ценности и государство, а происходит низменная «возня» политиков в погоне за власть. Действующие лица пьесы (политики и их приближенные) оторваны от реального мира. Группировка персонажей основывается на их приближенности к протагонисту или антагонисту, при этом основной политический конкурент главного героя – его однопартиец.

Особенностью построения коммуникации в пьесе «The Absence of War» является непосредственное обращение действующих лиц к зрителю.

В пьесе “Gethsemane” драматург разоблачает методы, используемые лейбористами для сбора средств на партийные нужды, в результате чего богачи получают привилегии в обмен на спонсорство. Действующие лица напоминают членов кабинета и доверенных лиц бывшего премьер-министра Т. Блэра. Отметим, что композиция пьесы линейная, выстроена в хронологическом порядке, каждая сцена глубже раскрывает мотивы героев. В произведении есть монологов действующих лиц, в ходе которых они «пробивают четвертую сцену» и доносят зрителю свои мысли, которые не высказывают в диалогах с другими персонажами. Внутренняя коммуникация представлена диалогами персонажей в обстановке «за закрытыми дверями», куда не допускаются посторонние.

Со временем трактовка темы кризиса лейбористской партии в творчестве Д. Хейра изменяется, что выражается в усилении степени индивидуализации действующих лиц и их психологизации. Это реализуется путем введения романтической линии сюжета, что прослеживается в пьесе “I'm Not Running”, также посвященной кризису лейбористской партии. Драматург подчеркивает необходимость появления политика новой формации, отстаивающего справедливость и готового к бескомпромиссной борьбе и ведении открытой политики. Политики, даже те, которые выступают за защиту интересов простых граждан, обособляются драматургом от остального общества путем намеренного введения обезличенных образов людей, далеких от данной сферы жизни, именуемых просто «Голосами».

При композиционном построении пьес “The Absence of War” и “I'm Not Running” используется прием обрамления. Однако, в отличие от первой работы, во второй пьесе нарушается хронологический порядок построения сцен и используется скачкообразная композиция, реализуемая путем постоянного введения сцен из прошлого, проливающих свет на личностный конфликт протагониста и антагониста. Особенностью построения

коммуникации в пьесе “I’m Not Running” является ее раздвоение, которое реализуется путем введения ретроспекции. Образ протагониста раскрывается в сценах из прошлого на уровне общения с близкими, что повышает степень психологизации.

В целом, степень индивидуализации персонажей в творчестве Д. Хейра зависит от степени психологизации произведения и необходимости раскрытия характера отдельной личности в контексте основного конфликта. Во всех пьесах Д. Хейра использован преимущественно закрытый хронотоп. В большинстве случаев действие разворачивается в офисах политиков и «за закрытыми дверями», что подчеркивает оторванность мира политики от остального общества. Примечательно, что во всех проанализированных пьесах Д. Хейра ретроспекция является доминирующим приемом композиционного построения и способом психологизации действующих лиц. Драматург прибегает к введению полифонии и множественной фокализации. Автор часто открыто демонстрирует различие между взглядами политиков и простых граждан, что создает многослойность сюжета и дает зрителю «пищу для размышления». В работах Д. Хейра реализуется три вида коммуникации: автор – зритель / читатель, персонаж – персонаж, персонаж / нарратор – зритель / читатель. Схемы коммуникации выстроены по принципу вовлеченности героев в мир политики. Пьесы не имеют счастливого финала. Зритель понимает, что в реальности пока нет предпосылок на счастливое развертывание политических событий.

Д. Хейр, как драматург и сценарист, ориентируется на современные культурные реалии. Характерной чертой большинства пьес драматурга служит нацеленность на их последующие телевизионные постановки, поскольку в их текстах заложены черты,ственные сценариям фильмов («скачки во времени», иногда вводятся локации большого масштаба, например, стадионы, ангары для самолетов, парки и т.д.). Д. Хейр использует современные технические возможности театров, например, делает в своих

пьесах ремарки об экранах, на которых транслируют изображения политиков и большого скопления людей.

Отметим также вкрапление лирических и эпических элементов в драматическом тексте Д. Хейра. Использование лирических компонентов помогает автору передать настроение героев, атмосферу сцен, вызвать у зрителя определенные эмоции. Больший упор драматург делает на раскрытие переживаний героев в диалогах с другими персонажами и их монологах. В качестве основного эпического элемента следует назвать присутствие нарратора и обращения действующих лиц к зрителю (при этом автор ассоциирует себя с аудиторией – герои его пьес «обращаются непосредственно к нам»). Зачастую нарратор рассказывает зрителю о событиях, происходящих за сценой. Также Д. Хейр вводит авторские комментарии относительно характера персонажей, обстановки и т.д., которые вписываются в контекст политических, социальных и культурных реалий.

Пьесы Д. Хейра предназначены для британской публики, интеллектуалов, понимающих принципы политического устройства своей страны и ведущих держав, разбирающихся в социальных и территориальных диалектах английского языка, знакомых с творчеством великих драматургов, основными событиями мировой истории. Произведения написаны не только с целью их последующей театральной интерпретации, но и для чтения: драматург использует эпиграфы, задающие тон всему произведению, иногда вводит эмоционально-окрашенную лексику в авторские ремарки и т.д.

Выявленные нами системные элементы политической драмы на примере творчества Д. Хейра отражают сложную динамику развития политической драматургии Великобритании (пьесы К. Черчилл, Д. Эдгара, Г. Брентона, Э. Бонда, Г. Пинтера, Г. Адама и др.). Этапы развития драматургии автора связаны с переходом от более радикального освещения политических тем в творчестве драматургов 1970-х гг. к сложной, многоаспектной критике власти, где политика рассматривается как система противоречий и компромиссов, как мир, в котором проявляются человеческие слабости. Несмотря на то, что

обращение к политической тематике в творчестве Д. Хейра далеко от радикализма, в его работах акцент делается на всех болевых точках мира политики в наиболее концентрированном виде; они отражают динамику современной мировой политической жизни. Творчество Д. Хейра является неким «зеркалом», в котором британское общество и мир в целом может рассмотреть все свои недостатки. Изучение творчества драматурга – это ключ к раскрытию понимания развития жанровой модификации политической драмы Великобритании и особенностей ее функционирования на современном этапе развития драматического искусства.

Механизм функционирования модели жанровой структуры драмы раскрывается в нашей работе путем ее описания по принципу «клеточной модели»:

- статичные признаки жанра драмы формируют т.н. «ядро» (жанровый канон), что представляет собой жанровую матрицу;
- жанровая матрица (не является жанрообразующей единицей) под воздействием внешних факторов (политических, социальных, этических, исторических, эстетических и т.д.) дает посыл жанровой доминанте (динамичной единице, «оболочке», генетически предрасположенной к изменениям, внутри которой происходят структурные изменения) к формированию жанровой модификации политической драмы. У жанровой модификации есть только динамичная оболочка, которая несет в себе генетические признаки материнской жанровой матрицы, и отсутствует собственное ядро.

Нами выведена модель жанровой доминанты модификации политической драмы, основанная на таких критериях как: 1) проблематика (политическая); 2) конфликт (острый политический вопрос, актуальный на данный момент); 3) центральные и второстепенные персонажи (выбор действующих лиц определяется их соотнесенностью с реальными личностями или группой лиц; их образы могут быть как индивидуализированными, так и собиральными; действующие лица могут выступать в роли нарратора);

4) способ отражения действительности и композиционное построение (соотнесенность с референтом по объектному признаку, преимущественно закрытый хронотоп, множественная фокализация); 5) коммуникация (реакция действующих лиц на политические проблемы отражается в репликах, адресованных персонажам и зрителям); 6) связь с другими родами литературы и видами искусства; 7) назначение пьес (для чтения, театральной постановки, киноадаптации; целевой аудиторией является британская интеллектуальная публика).

Отметим, что жанровая модификация политической драмы по своей природе неканоническая, она сочетает в себе признаки элитарности, заложенные в ядре, и массовой литературы, написанной на «злобу дня». Ключевой внешний фактор (политический), повлиявший на возникновение жанровой модификации политической драмы, дал возможность драме, элитарной по своей природе, адаптироваться в современных условиях, приблизившись к массовому сегменту. В настоящее время в структуре жанровой матрицы драмы не произошло превышение удельного веса статичных признаков модификации политической драмы. Поэтому мы не можем говорить о появлении политической драмы в виде отдельного жанра.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в изучении того, как новые технологии и процесс цифровизации способны повлиять на театр, поскольку вызовы современности не могут не сказаться на данной сфере искусства. По мере развития театра актуальным будет становиться рассмотрение проблемы глобализации и транснациональной тематики в драме, поскольку драматурги все чаще обращают внимание на вопросы миграции, прав человека, на проблему обострения политической поляризации и экологические кризисы. Актуальным становится изучение особенностей политического театра, выступающего в качестве площадки для выражения протеста и критики власти в более провокационных и экспериментальных формах. Внимание следует уделять социальному и образовательному значению политической драмы, выступающей средством просвещения и

стимулирования гражданской активности, что делает ее важным инструментом для формирования общественного мнения.

Таким образом, жанровая модификация политической драмы имеет перспективы развития, поскольку политика всегда будет оставаться в центре общественного внимания и влиять почти на все сферы жизни. Драматургия способна отражать новые вызовы, конфликты и социальные настроения, что позволяет авторам создавать актуальные и глубокие произведения, которые будут находить отклик у зрителей и читателей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. **Бартлетт, М.** Король Карл III / пер. с англ. Т. Тульчинская. – Москва : Иностранная литература, 2015. – 66 с. ISSN: 0130-6545. – Текст : непосредственный.
2. **Постмодернизм. Энциклопедия** / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпресссервис ; Книжный Дом. – 2001. – 1040 с. – ISBN: 985-6656-05-2, 985-428-430-1. – Текст : непосредственный.
3. **Шекспир, У.** Макбет / У. Шекспир ; пер. с англ. С. Соловьева, М. Лозинского, Б. Пастернака ; сост., предисл., коммент. Людмилы Егоровой. – Москва : Проза и К, 2015. – 429 с. – ISBN 978-5-91631-234-8. – Текст : непосредственный.
4. **Bartlett, M.** King Charles III / M. Bartlett. – London : Nick Hern Books. – 2016. – 122 p. – ISBN 978-1-780-01504-0. – Текст : непосредственный.
5. **Hare, D.** «Asking Around: Hare Trilogy» / D. Hare. – London : Faber and Faber, 1993. – 256 p. – ISBN 10: 0571170633. – Текст : непосредственный.
6. **Hare, D.** Beat the Devil / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2024a. – 24 p. – ISBN 978-0-57136-609-5. – Текст : непосредственный.
7. **Hare, D.** Behind the Beautiful Forevers / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2024b. – 100 p. – ISBN 978-0-57131-242-9. – Текст : непосредственный.
8. **Hare, D.** Gethsemane / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2024c. – 154 p. – ISBN 978-0-57130-137-9. – Текст : непосредственный.
9. **Hare, D.** How Brophy Made Good / D. Hare. – London : Bloomsbury Publishing, 1969. – 96 p. – Текст : непосредственный.

10. **Hare, D.** I'm Not Running / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2018. – 144 p. – ISBN 978-0-57134-581-6. – Текст : непосредственный.

11. **Hare, D.** Murmuring Judges / D. Hare. – London : Faber and Faber, 1991. – 126 p. – ISBN 978-0-57129-448-0. – Текст : непосредственный.

12. **Hare, D.** Plays One : Slag, Teeth 'n' Smiles, Knuckle, Licking Hitler, Plenty / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2013a. – 448 p. – ISBN 978-0-57130-099-0. – Текст : непосредственный.

13. **Hare, D.** Plays Two : Fanshen, A Map of the World, Saigon, The Bay at Nice, The Secret Rapture / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2013b. – 436 p. – ISBN 978-0-57130-070-9. – Текст : непосредственный.

14. **Hare, D.** Plays Three : Skylight, Amy's View, The Judas Kiss, My Zinc Bed / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2013c. – 440 p. – Текст : непосредственный.

15. **Hare, D.** Straight Line Crazy / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2022. – 152 p. – ISBN 978-0-57130-134-8. – Текст : непосредственный.

16. **Hare, D.** Pravda / D. Hare, H. Brenton. – London : Bloomsbury Publishing. – 1990. – 144 p. – ISBN 978-1-47257-480-0. – Текст : непосредственный.

17. **Hare, D.** Racing Demon / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2024c. – 100 p. – ISBN 978-0-57130-107-2. – Текст : непосредственный.

18. **Hare, D.** Stuff Happens / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2006. – 120 p. – Текст : непосредственный.

19. **Hare, D.** The Absence of War / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2013d. – 135 p. – ISBN 978-0-57130-131-7. – Текст : непосредственный.

20. **Hare, D.** The Blue Touch Paper : A Memoir / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2015. – 124 p. – ISBN 978-0-57129-435-0. – Текст : непосредственный.

21. **Hare, D.** The Breath of Life / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2024e. – 70 p. – ISBN 978-0-57130-062-4. – Текст : непосредственный.

22. **Hare, D.** The Vertical Hour / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2008. –277 p. – ISBN 978-0-57130-129-4. – Текст : непосредственный.

23. **Hare, D.** The Madman Theory of Deterrence / D. Hare. – London : Faber and Faber, 1983. –77 p. – Текст : непосредственный.

24. **Hare, D.** The Permanent Way / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2024f. –80 p. – ISBN 978-0-57130-132-4. – Текст : непосредственный.

25. **Hare, D.** The Power of Yes : A Dramatist Seeks to Understand the Financial Crisis / D. Hare. – London : Faber and Faber, 2009. –70 p. – ISBN 978-0-57125-469-9. – Текст : непосредственный.

26. **Stoppard, T.** Jumpers / T. Stoppard. – New York : Grove Press. – ISBN 978-0-57130-086-0. – 1989 p. – Текст : непосредственный.

Научно-критическая литература

27. **Аверинцев, С. С.** Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев. – Текст: непосредственный // Риторика и истоки европейской литературной традиции : сб. ст / сост. : С. С. Аверинцев. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 198.

28. **Аристотель** Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1112 с. – ISBN 979-9-8543740-1-6. – Текст : непосредственный.

29. **Аронин, С. В.** Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)» : автореф. дис. ... канд. культурологии / Аронин Сергей Владимирович. – Москва, 2012. – 25 с. – Текст : непосредственный.

30. **Арутюнова, Н. Д.** Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – Москва : Язык русской культуры, 1999. – 896 с. – ISBN 5-7859-0027-0. – Текст : непосредственный.

31. **Андреева, Е. А.** Полижанровая структура современного деревенского очерка / Е. А. Андреева, В. И. Хомяков. – Текст : непосредственный // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: «Гуманитарные и социальные науки», 2020. – С. 31–34.

32. **Андреева, О. С.** Интерпретация названия литературного произведения как механизм декодирования авторских смыслов (на примере произведения В. В. Маяковского «А вы могли бы?») / О. С. Андреева. – Текст : непосредственный // Категория смысла в философии, психологии, психотерапии и в общественной жизни : материалы Всероссийской психологической конференции с международным участием, Ростов-на-Дону, 23–26 апреля 2014 года / Российское психологическое общество; Факультет психологии Южного федерального университета совместно с Восточно-Европейским институтом психоанализа (ВЕИП); Европейской конфедерацией психоаналитической психотерапии (ЕКПП) и Европейской Ассоциацией психологического Консультирования (ЕАК). – Ростов-на-Дону : Общество с ограниченной ответственностью «Кредо», 2014. – С. 220–221.

33. **Андреева, С. А.** Функции паузы в поэтике английской «новой драмы»: Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» : дис. ... канд. филол. наук / Андреева Софья Александровна. – Красноярск, 2005. –182 с. – Текст : непосредственный.

34. **Андроникашвили, Т. К.** Уильям Арчер и борьба за новые формы социально-реалистической драмы в английской театральной критике на рубеже XIX- XX веков : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : дис. ... канд. иск. / Андроникашвили Тинатин Комненовна. – Москва, 1979. – 171 с. – Текст : непосредственный.

35. **Аникст, А. А.** Творчество Шекспира / А. А. Аникст. – Москва : Художественная литература, 1963. – 616 с. – Текст : непосредственный.

36. **Бабенко, В. Г.** Драматургия современной Англии / В. Г. Бабенко. – Москва: Высшая школа, 1981. – 144 с. – Текст : непосредственный.

37. **Бабушкин, А. П.** Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка : монография / А. П. Бабушкин. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 1996. – 104 с. – ISBN 5-7455-0916-3. – Текст : непосредственный.

38. **Бадмацыренова, Д. Б.** Сравнительный анализ жанрово-стилистических особенностей пьесы У. Шекспира “Hamlet” и М. Бартлетта “King Charles III” / Д. Б. Бадмацыренова, Д. В. Эрдынеева, Д. Д. Эрдынеева. – Текст : непосредственный // Казанская наука. – 2021. – № 10. – С. 119–124.

39. **Балакова, А. В.** Отражение политических событий в Англии периода Реставрации в исторической пьесе Р. Бойла «Генрих V» / А. В. Балакова. – Текст : непосредственный // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации : сб. ст. VIII Международной научно-практической конференции : в 4 частях, Пенза, 15 декабря 2017 года. Том Часть 4. – Пенза : «Наука и Просвещение» (ИП Гуляев Г.Ю.), 2017. – С. 151–153.

40. **Баринова, Е. Е.** Проблема классификации в теории литературных жанров / Е. Е. Баринова. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2012. – № 6 (260). – Вып. 64. – С. 17–25.

41. **Бахтин, М. М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Эксмо, 1963. – С. 142. – Текст : непосредственный.

42. **Бахтин, М. М.** Тетralогия / М. М. Бахтин. – Москва : Лабиринт, 1998. – 607 с. – ISBN 5-87604-066-5. – Текст : непосредственный.

43. **Белей, М. А.** Французский научно-фантастический роман XX–XXI веков: полижанровость и интертекстуальность / М. А. Белей. – Калининград : БФУ им. И. Канта, 2024. – С. 155–161. – ISBN 978-5-9971-0866-3. – Текст : непосредственный.

44. **Богданова, П. Б.** Классические и неклассические структуры драмы / П. Б. Богданова. – Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. – 2022. – №. 2 (29). – С. 220–227.

45. **Бодрийяр, Ж.** Система вещей / Ж. Бодрийяр ; пер. с франц. С. Зенкина. – Москва : Рудомино, 1995. – 168 с. – ISBN 5-7380-0038-2. – Текст : непосредственный.

46. **Болгова, С. М.** Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI вв. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Болгова Светлана Михайловна. – Самара, 2018. – 206 с. – Текст : непосредственный.

47. **Болдырева, Т. В.** Русский политический театр и политическая драма в зеркале историко-литературных и театроведческих работ / Т. В. Болдырева. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 72–77.

48. **Бондаренко, Л. В.** Интеллектуальная драма Тома Стоппарда в культурно-историческом и литературном контексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Бондаренко Лидия Валерьевна. – Симферополь, 2009. – 20 с. – Текст : непосредственный.

49. **Брехт, Б.** Собрание сочинений : В 5 т. / Б. Брехт. – Москва : Искусство, 1965. – Текст : непосредственный.

50. **Бурлина, Е. Я.** Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Я. Бурлина. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1987. – 165 с. – Текст : непосредственный.

51. **Валиева, Д. Р.** Нравственность и политика: современные подходы / Д. Р. Валиева. – Текст : непосредственный // Казанский вестник молодых ученых. – 2019. – С. 163–166.

52. **Васенева, Н. В.** Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Васенева Надежда Владимировна. – Омск, 2011. – 169 с. – Текст : непосредственный.

53. **Васильев, А. З.** Из истории категории «Жанр» / А. З. Васильев. – Текст : непосредственный // Проблемы исторической поэтики. – 1990. – С. 11–21.

54. **Веселовский, А. Н.** Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 408 с. – ISBN 5-06-000256-X. – Текст : непосредственный.

55. **Волькенштейн, В. М.** Драматургия. Метод исследования драматургических произведений / В. М. Волькенштейн. – Москва : Новая Москва, 1923. – 181 с. – Текст : непосредственный.

56. **Генова, Н. М.** Смешение стилей в театре конца XIX – начала XX вв / Н. М. Генова, Е. А. Шапорев. – Текст : непосредственный // Культурное пространство Русского мира. – 2019. – № 2(10). – С. 49–59.

57. **Голованева, М. А.** Драматический текст и драматический дискурс: коммуникативно когнитивное сопряжение категорий / М. А. Голованева. – Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2010. – С. 52–55.

58. **Головко, В. М.** Поэтика русской повести / В. М. Головко. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1991. – 192 с. – ISBN 978-5-9765-5325-5. – Текст : непосредственный.

59. **Горелова, Н. И.** Типология советской политической драмы: специальность : 10.01.02 «Литература народов СССР» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Горелова Наталия Ивановна. – Москва, 1992. – 18 с. – Текст : непосредственный.

60. **Григорьева, М. А.** Драматургия Генри Артура Джонса в становлении английской «новой драмы» конца XIX – начала XX века : специальность : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Великобритании) (филологические науки)» : дис. ... канд. филол. наук / Григорьева Мария Алексеевна. – Москва, 2019. – 166 с. – Текст : непосредственный.

61. **Григорьева, М. А.** Жанрово-типологические особенности английской «новой драмы» рубежа XIX-XX веков / М. А. Григорьева. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках : сборник научных трудов по итогам международной научно-

практической конференции, Самара, 11 апреля 2017 г. Том Вып. IV. – Самара : Инновационный центр развития образования и науки, 2017. – С. 20–22.

62. **Грушевская, Е. Г.** Влияние массовой культуры на элитарную (на примере итальянского футуристического театра) / Е. Г. Грушевская. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 19 : «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2020. – № 3. – С. 154–161.

63. **Демидова, Т. А.** Методика комплексного описания идиостиля в аспекте теории образности / Т. А. Демидова, Л.М. Грищенко. – DOI: 10.17223/15617793/442/2. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 442. – С. 14–21.

64. **Доценко, Е. Г.** Межнациональные конфликты XXI века в пьесах британских драматургов / Е. Г. Доценко. – Текст : непосредственный // Филология и культура. – 2013. – № 2 (32). – С. 98–101.

65. **Доценко, Е. Г.** С. Беккет и проблема условности в современной английской драме : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Великобритании)» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Доценко Елена Георгиевна. – Екатеринбург, 2006. – 40 с. – Текст : непосредственный.

66. **Доценко, Е. Г.** Современная британская драма: Стоппард, Черчилл, Равенхилл : коллективная монография / Е. Г. Доценко, Е. Н. Шилова, О. В. Ловцова ; Урал. гос. пед. ун-т ; под ред. Е. Г. Доценко. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2018. – 256 с. – ISBN: 978-5-7186-1117-4. – Текст : непосредственный.

67. **Ерофеева, Н. Е.** Драма на перекрестках эпох : монография / Н. Е. Ерофеева, Е. В. Киричук, В. И. Хомяков. – Омск : издательский центр КАН, 2025. – 232 с. – ISBN 978-5-907978-09-6. – Текст : непосредственный.

68. **Завершинский, К.Ф.** Политический миф как предмет исследований современной культурсоциологии / К. Ф. Завершинский. – Текст : непосредственный // Миф в истории, политике, культуре. – 2019. – №2. – С. 252–254.

69. **Звягина, М. Ю.** Трансформация жанров в русской прозе конца XX в. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... д-ра филол. наук / Звягина Марина Юрьевна. – Астрахань, 2001. – 359 с. – Текст : непосредственный.

70. **Зиньковская, А. В.** Диалог в драматургическом тексте и его сценической реализации: структура и особенности функционирования / А. В. Зиньковская. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – №2 (27). – С. 110–113.

71. **Ибрагимова, Д. М.** Гендерная метафора как маркер идиостиля поэтессы-феминистки (на материале творчества С. Плат) / Д. М. Ибрагимова, Е. Н. Мазина. – Текст : непосредственный // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация : V Международная междисциплинарная научная конференция, Симферополь, 26–27 ноября 2020 года : сб. ст. – Симферополь : Общество с ограниченной ответственностью «Антиква», 2021. С. 104–109.

72. **Иоскевич, М. М.** Интерпретационные узлы»: коммуникативная ось художественного произведения / М. М. Иоскевич. – Текст : непосредственный // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагогічнага ўніверсітэта імя І. П. Шамякіна. – 2012. – С. 95–98.

73. **Кабанова, Т. В** Драматургия Торнтона Уайлдера : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки, Австралии» : дис. ... канд. филол. наук / Кабанова Татьяна Валентиновна. – Москва, 1984. – 183 с. – Текст : непосредственный.

74. **Каллер, Джонатан** Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер ; пер. с англ. А. Георгиева. – Москва : Астрель: АСТ, 2006. – 158. – ISBN 5-17-035360-X. – Текст : непосредственный.

75. **Карасик, В. И.** Языковой круг: личность, концепты, дискурс : монография / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с. – ISBN 5-88234-552-2. – Текст : непосредственный.

76. **Каримова, И. Р.** Коммуникативная организация драматического произведения: на материале пьес А. Галича, В. Максимова, А. Вампилова : специальность 10.02.01 «Русский язык» : дис. ... канд. филол. наук / Каримова Ирина Рифовна. – Казань, 2004. – 141 с. – Текст : непосредственный.

77. **Касаткина, Т. А.** О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т. А. Касаткина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2004. – 452 с. – ISBN 5-9208-0173-5. – Текст : непосредственный.

78. **Катышева, Д. Н.** Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр : учебное пособие. – 2-е изд., испр. и доп. / Д. Н. Катышева. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 256 с. – ISBN 978-5-8114-5071-8. – Текст : непосредственный.

79. **Касаткина, Т. А.** Структура категории жанра / Т. А. Касаткина. – Текст : непосредственный // Контекст. Литературно-теоретические исследования. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 62–97.

80. **Кириченко, Д. А.** Экспликация темы насилия в «новой драме» Мартина Макдонаха : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература стран Западной Европы и Северной Америки, а также ЮАР, Австралии и Новой Зеландии)» : дис. ... канд. филол. наук / Кириченко Дмитрий Артурович. – Симферополь, 2017. – 180 с. – Текст : непосредственный.

81. **Когут, Д. М.** Определение «английскости» в современном литературоведении / Д. М. Когут. – Текст : непосредственный // Вестник науки. – 2020. – № 6 (27). – Т. 4. – с. 37–43.

82. **Кожинов, В. В.** Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк / В. В. Кожинов. – Москва : Советский писатель, 1963. – 440 с. – Текст : непосредственный.

83. **Козлов, В. И.** Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика : специальность 10.01.01 «Русская литература» :

автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Козлов Владимир Иванович. – Москва, 2013. – 47 с. – Текст : непосредственный.

84. **Костина, А. В.** Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореф. дис. ... д-ра культурологии / Костина Анна Владимировна. – Москва, 2009. – 41 с. – Текст : непосредственный.

85. **Кудрявцева, И. К.** Методологические проблемы теории жанра / И. К. Кудрявцева. – Текст : непосредственный // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия 4. – 2011. – С. 60–69.

86. **Кулишова, О. В.** Тема демократии в афинской драме / О. В. Кулишова. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2010. – Серия 2. – Вып. 4. – С. 31–35.

87. **Куриленко, Е. Н.** Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей / Е. Н. Куриленко. – Текст : непосредственный // Теория и история искусства. – 2016. – № 3–4. – С. 210–227.

88. **Лебедева, М. Н.** Микрожанры современной прозы : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : автореф. дис. на ... канд. филол. наук / Лебедева Мария Николаевна. – Тверь, 2016. – 26 с. – Текст : непосредственный.

89. **Лейдерман, Н. Л.** Теория жанра. Исследования и разборы : монография / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Словесник, 2010. – 904 с. – ISBN 978-5-904205-04-1. – Текст : непосредственный.

90. **Литвинова, М. В.** Теория драмы и основы сценарного мастерства. Учебная программа / М. В. Литвинова. – Белгород : БГИКИ, 2008 – 33 с. – Текст : непосредственный.

91. **Любееv, B. C.** Шпионский роман-экшен в американской литературе середины XX – начала XXI веков : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (американская литература XX, XXI

вв.)» : дис. ... канд. филол. наук / Любееев Виталий Сергеевич. – Симферополь, 2018. – 207 с. – Текст : непосредственный.

92. **Мармазова, Л. Л.** Поэтика постмодернистской интеллектуальной драмы Т. Стоппарда : специальность 10.01.04 «Литература зарубежных стран» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Мармазова Людмила Леонидовна. – Днепропетровск, 2006. – 23 с. – Текст : непосредственный.

93. **Маслова, В. А.** Когнитивная лингвистика : учебное пособие / В. А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2008. – 272 с. – ISBN 978-985-470-780-8. – Текст : непосредственный.

94. **Меркулова, М. Г.** Английская «Новая драма» конца XIX – начала XX века: становление национальной модели драматургии / М. Г. Меркулова. – Текст : непосредственный // Филология и культура. – 2013. – № 2 (32). – С. 157–160.

95. **Меркулова, М. Г.** «Новая драма» / М. Г. Меркулова. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2 (17). – С. 122–126.

96. **Меркулова, М. Г.** Полемика с драматургическими универсалиями в пьесе Марка Равенхилла «Фауст мертв»: когнитивный аспект / М. Г. Меркулова, Н. А. Тропина. – Текст : непосредственный // Когнитивные исследования языка. – 2022. – № 3(50). – С. 523–527.

97. **Меркулова, М. Г.** Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Меркулова Майя Геннадьевна. – Москва, 2006а. – 34 с. – Текст : непосредственный.

98. **Меркулова, М. Г.** Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : дис. ... д-ра филол. наук / Меркулова Майя Геннадьевна. – Москва, 2006б. – 345 с. – Текст : непосредственный.

99. **Нечипас, П. Ю.** Жанровые особенности политической комедии (на материале пьесы Майка Бартлета «Король Карл III») / П. Ю. Нечипас,

Е. В. Полховская. – Текст : непосредственный // Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского : IV научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых, Симферополь, 12–17 октября 2018 года. Том 2. – Симферополь. – С. 111–112.

100. **Нечипас, П. Ю.** Политическая драма в Великобритании / П. Ю. Нечипас. – Текст : непосредственный // Молодая наука : сб. науч. трудов научно-практической конференции для студентов и молодых ученых, Ялта, 27–28 октября 2017 года ; н. ред. Н. Г. Гончарова. – Ялта : Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2017. – С. 337–338.

101. **Нечипас, П. Ю.** Стилевая эклектика в пьесе Майка Бартлетта «Король Карл III» / П. Ю. Нечипас. – Текст : непосредственный // Иностранный филолог. Социальная и национальная вариативность языка и литературы : материалы IV Международного научного конгресса, Симферополь, 01–19 апреля 2019 г. ; ред. Е. В. Полховская. – Симферополь : ООО «Ариал», 2019. – С. 461–464.

102. **Нечипас, П. Ю.** Стилистические особенности пьесы Майка Бартлетта «Король Карл III» / П. Ю. Нечипас, Е. В. Полховская. – Текст : непосредственный // Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация : материалы III Международной междисциплинарной научной конференции, Симферополь, 28 ноября – 05 декабря 2018 года. – Симферополь : ООО «Ариал», 2019. – С. 115–120.

103. **Нечипас, П. Ю.** Специфика характеристики персонажей в пьесе Дэвида Хейра «Всякое бывает» / П. Ю. Нечипас, Е. В. Полховская. – Текст : непосредственный // ADVANCED SCIENCE : сб. ст. Международной научно-практической конференции. В 3 ч. – Пенза : МЦНС «Наука и Просвещение», 2017. – Ч. 3. – С. 58–62.

104. **Нечипас, П. Ю.** The main conflict in the play “Stuff Happens” by David Hare / П. Ю. Нечипас, Е. В. Полховская. – Текст : непосредственный ;

edited by O. A. Шпырко, B. B. Хапаев, C. И. Рубцова. – Севастополь : Филиал МГУ в г. Севастополе, 2019. – С. 198–199.

105. **Никольский, Б. М.** Структурный и контекстный анализ в интерпретации трагедий Еврипида : специальность 10.02.14 «Классическая филология, византийская и новогреческая филология» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Никольский Борис Михайлович. – Москва, 2017. – 47 с. – Текст : непосредственный.

106. **Никонова, Е. А.** Определение понятия «жанр» (основные подходы, проблемы и перспективы): систематический обзор / Е. А. Никонова. – DOI 10.30853/filnauki.2020.9.21. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – № 9. – С. 125–131.

107. **Новокшонова, Д. М.** Динамика развития сущности понятия «идиостиль» в исследованиях отечественных и зарубежных авторов / Д. М. Новокшинова, Т. Б. Кузема. – Текст : непосредственный // Сила знаний: объединение умов и ресурсов : сб. ст. по итогам Международной научно-практической конференции (Иркутск, 15 мая 2024 г.). – Иркутск : Стерлитамак : АМИ, 2024. – С. 142–144.

108. **Норец, М. В.** Репрезентация образов членов британской королевской семьи в пьесе Майка Бартлетта «Король Карл III» / М. В. Норец, А. В. Рейнова. – DOI 10.24224/2227-1295-2025-14-3-229-248. – Текст : непосредственный // Научный диалог. – 2025. – Т. 14, № 3. – С. 229–248.

109. **Норец, М. В.** Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции : специальность 10.01.04 «Литература зарубежных стран» : дис. ... д-ра филол. наук / Норец Максим Вадимович. – Симферополь, 2014. – 356 с. – Текст : непосредственный.

110. **Николаева, М. Н.** Психологизм в новеллах Д. Г. Лоуренса и Т. Уильямса: сопоставительный аспект / М. Н. Николаева, О. Я. Федоренко. –

DOI 10.30853/phil20240040. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 2. – С. 281–290.

111. **Овечкина, Е. А.** Речевая характеристика персонажа как средство создания художественного образа / Е. А. Овечкина, С. С. Васильева. – Текст : непосредственный // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8 : «Литературоведение. Журналистика». – Волгоград, 2019. – С. 18–22.

112. **Осипова, О. И.** Жанровые модификации в прозе Серебряного века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Осипова Ольга Ивановна. – Москва, 2015. – 39 с. – Текст : непосредственный.

113. **Пави, П.** Словарь театра: Пер. с фр. / П. Пави ; пер. с фр. Л. Балженова, И. Бахта, О. Васильева [и др.]. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с. ISBN: 5-01-002106-4. – Текст : непосредственный.

114. **Парфенов, А. Т.** Драматургия Бена Джонсона и ее место в английской литературе позднего Возрождения : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : дис. ... д-ра филол. наук / Парфенов Александр Тихонович. – Москва, 1983. – 466 с. – Текст : непосредственный.

115. **Подольская, О. С.** Британская корона как трудный выбор (по пьесе Майкла Бартлетта “King Charles III”)) / О. С. Подольская. – Текст : непосредственный // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие». – Санкт-Петербург : ГНИИ «Нацразвитие», 2021. – С. 10–12.

116. **Половцев, Д. О.** Открывая страницы современной британской драматургии: творчество Д. Эдгара / Д. О. Половцев, Е. С. Тарлюк. – Текст : непосредственный // Лингвистика, лингводидактика, лингвокультурология: актуальные вопросы и перспективы развития : материалы I Республиканской научно-практической конференции с международным участием, Минск, 23–24 февраля 2017 года. – Минск : Белорусский государственный университет, 2017. – С. 206–209.

117. **Полховская, Е. В.** К вопросу о переводе политической драмы Великобритании / Е. В. Полховская, П. Ю. Нечипас. – Текст : непосредственный // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход : Материалы II международной научно-практической конференции, Симферополь, 26–28 апреля 2018 года ; ред. М. В. Норец. – Симферополь : Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2018. – С. 483–487.

118. **Поникаровская, М. В.** Политическая жизнь в Афинах в первой половине V в. до н.э. в отражении трагедий Эсхила : специальность 07.00.03 «Всеобщая история (древний мир)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Поникаровская Марина Владимировна. – Санкт-Петербург, 2017. – 23 с. – Текст : непосредственный.

119. **Поспелов, Г. Н.** Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. – Москва : Художественная литература, 1972. – 230 с. – Текст : непосредственный.

120. **Пьеса Дэвида Хэра «Такое бывает» : комментарии** / науч. ред. К. Хьюитт при участии Татьяны Бабак, Юлии Барышниковой, Юлианы Вторушиной, Екатерины Вацуриной, Светланы Гречишкоиной, Марины Лебедевой, Натальи Майзингер, Ольги Савельевой, Елены Шеиной, Натальи Эйдельман, Натальи Юзефович [и др.] ; под общ. ред. Б. М. Прокурина. – Пермь : Перм. гос. нац. исслед. ун-т., 2014. – 54 с. – Текст : непосредственный.

121. **Рейнова, А. В.** Драматическая интерпретация образов современных политиков в пьесе Дэвида Хейра «Всякое бывает» / А. В. Рейнова. – DOI: 10.60797/RULB.2024.59.21. – Текст : непосредственный // Russian Linguistic Bulletin. – 2024. – №11 (59). – С. 1–9.

122. **Ремезова, И. И.** К вопросу трактовки понятий «массовое» и «элитарное» / И. И. Ремезова. – DOI: 10.31249/hoc/2022.04.14. – Текст : непосредственный. // Вестник культурологии. – 2022. – С. 189–207.

123. **Рогачевская, М. С.** Жанрово-стилевые модели современной литературы Великобритании / М. С. Рогачевская. – Текст : непосредственный.

// Англистика в третьем тысячелетии: научные подходы и пути развития : тезисы докладов Международной научной конференции. – Минск, 2024. – С.29–32.

124. **Родс, П. Дж.** Афинский театр в политическом контексте / П. Дж. Родс. – Текст : непосредственный // Вестник древней истории (ВДИ). – 2004. – № 2. – С. 33–56.

125. **Сафонов, А. В.** «Политический театр» как фактор формирования общественных ценностей. – Текст : непосредственный / А. В. Сафонов // Медиасреда. – 2007. – С. 130–140.

126. **Смирнов, И. П.** Олитературное время. (Гипо) теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург : РХГА, 2008. – 264 с. – ISBN 978-5-88812-256-3 – Текст : непосредственный.

127. **Смирнова, Н. А.** Социально психологическая драма Хенрика Ибсена и английская драматургия рубежа XIX XX веков : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : автореф. дис. ... кандид. Филол. наук / Смирнова Наталья Анатольевна. – Ленинград, 1991. – 17 с. – Текст : непосредственный.

128. **Соловьева, Н. А.** Английская драма за четверть века (1950–1975 гг.). Выпуск II. (семидесятые годы. Учебно-методическое пособие). – Москва : Изд-во Моск. Ун-та, 1982. – 84 с. – Текст : непосредственный.

129. **Сорокина, М. А.** Репрезентация экзистенциональных конфликтов в сериале «Корона» / М. А. Сорокина. – Текст : непосредственный // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. – 2022. – №2(46). – С. 87–96.

130. **Станиславский, К. С.** Собрание сочинений : В 9 т. / К. С. Станиславский // Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика ; ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; comment. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – Москва : Искусство, 1989. – 511 с. – ISBN 978-5-17-105462-5. – Текст : непосредственный.

131. **Стенник, Ю. В.** Система жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник. – Текст : непосредственный // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Ленинград, 1974. – С.130–142.

132. **Тамарченко, Н. Д.** Теория литературных жанров : учебн. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с. – ISBN: 978-5-7695-6936-4 – Текст : непосредственный.

133. **Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)** / редколлегия 3 тома : С. Г. Бочаров, Н. К. Гей, А. В. Михайлов, Л. И. Сазонова (отв. ред.), В. Д. Сквозников, Н. Н. Смирнова, А. Ю. Больщакова. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с. – ISBN: 5-9208-0170-0 – Текст : непосредственный.

134. **Томская, Н. Н.** Поэтика британской драмы абсурда: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Томская Наталья Николаевна. – Москва, 2024. – 24 с. – Текст : непосредственный.

135. **Трутнева, А. Н.** «Пьеса дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX начала XX века (проблема жанра) : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» : дис. ... канд. филол. наук / Трутнева Анна Николаевна. – Нижний Новгород, 2015. – 209 с. – Текст : непосредственный.

136. **Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов // подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. – Москва : Наука, 1977. – 574 с. – Текст : непосредственный.

137. **Федоренко, О. Я.** Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» : дис. канд. филол. наук /

Федоренко Ольга Ярославовна. – Москва, 2018. – 219 с. – Текст : непосредственный.

138. **Федоренко, О. Я.** Прием ретроспекции в драме А. Миллера «Я ничего не помню» / О. Я. Федоренко. – DOI 10.25688/2076-913X.2021.41.1.01. – Текст : непосредственный // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2021. – № 1(41). – С. 8–14.

139. **Филиппов-Чехов, А. О.** Петер Сонди о кризисе драмы / А. О. Филиппов-Чехов. – Текст : непосредственный // Практики и интерпретации : журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2020. – Т. 5 (1). – С. 128–141.

140. **Филонова, Ю. А.** Документальный театр как метод исследования и осмыслиения социальных явлений и проблем в мире / Ю. А. Филонова. – Текст : непосредственный // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сб. материалов X Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых (Белгород, 28 апреля 2022 года) ; В шести томах. – Том 4. ; отв. ред. Н. В. Посохова, В. В. Кистенев, Н. Е. Мережко, С. А. Енина, М. Е. Мережко, О. Г. Еремина – Белгород : БГИИК, 2022. – С. 356–362.

141. **Храпченко, М. Б.** Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – Москва : Художественная литература, 1970. – 160 с. – Текст : непосредственный.

142. **Чернец, Л. В.** Литературные жанры: (проблемы типологии и поэтики) : монография / Л. В. Чернец. – Москва : Высшая школа, 1982. – 120 с. – Текст : непосредственный.

143. **Шавкопляс, Г. Е.** Сатирические тенденции английского политического театра 70-80-х годов : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Шавкопляс Галина Евгеньевна. – Москва, 1995. – 26 с. – Текст : непосредственный.

144. **Шевченко, Е. Н.** Постдраматический театр / Е. Н. Шевченко. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2011. – №2(17). С. 130–135.

145. **Эсалнек, А. Я.** Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – Москва : Художественная литература, 1985. – 260 с. – Текст : непосредственный.

146. **Яндль, И.** Структура театральной постановки и баухинское понятие диалогизма / И. Яндль. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2014. – №3 (30). – С. 112–122.

147. **Archer, W.** The Old Drama and the New: an Essay in Re-valuation / W. Archer. – Boston : Small, Maynard, 1923. – 396 p. – Текст : непосредственный.

148. **Braun, E.** Widerstandsrecht. Das Legitimitätsprinzip in Shakespeares Königsdramen / E. Braun. – Bonn, 1960. – 124 b. – Текст : непосредственный.

149. **Bullough, G.** Narrative and dramatic sources of Shakespeare / G. Bullough. – London : Routledge and Paul, 1966. – 578 p. – Текст : непосредственный.

150. **Campbell, L. B.** Shakespeare's "Histories" mirrors of Elizabethan policy / Lily B. Campbell. – San Marino, Cal. : The Huntington library, 1947. – 346 p. – Текст : непосредственный.

151. **Farnam, H. W.** Shakespeare's economics / H. W. Farnam. – New Haven : Yale University Press, 1931. – 171 с. – Текст : непосредственный.

152. **Fleming, J.** Stoppard's Theatre. Finding Order amid Chaos / J. Fleming. – Austin : University of Texas Press, 2002. – 325 p. – ISBN 0-292-72533-7. – Текст : непосредственный.

153. **Gass, Sally R.** Racing Demon by David Hare : Study Guide / Sally R. Gass. – Текст : непосредственный // Catch Us In The Act. Denver Center Theatre Company. – Р. 1–10.

154. **Goldhill, S.** Civil Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again / S. Goldhill. – Текст : непосредственный // JHS. – 2000. – Vol. 120. – Р. 34–56.

155. **Goldhill, S.** The Great Dionysia and Civic Ideology / S. Goldhill. – Текст : непосредственный // Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context ; ed. by J. Winkler, F. Zeitlin. – Princeton : Princeton University Press, 1990. – P. 97–130.

156. **Griffin, J.** Sophocles and the Democratic City / J. Griffin. – Текст : непосредственный // Sophocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones. – Oxford : Oxford University Press, 1999. – P. 73–94.

157. **Griffin, J.** The Social Function of Attic Tragedy / J. Griffin. – Текст : непосредственный // ClQ. – 1998. – Vol. 48. – P. 39–61.

158. **Guppy, S.** Tom Stoppard: The Art of Theatre VII / S. Guppy. – Текст : непосредственный // Tom Stoppard in Conversation ; ed. by Paul Delany. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993. – P. 177–192.

159. **Gussow, M.** Conversations with Stoppard / M. Gussow. – New York : Grove Press, 1996. – 146 p. – ISBN 978-0879101954. – Текст : непосредственный.

160. **Hanter, J.** Tom Stoppard / J. Hanter. – Текст : непосредственный // Faber Critical Guides. – London : Faber and Faber. – 240 p.

161. **Hare, D.** ‘Introduction’ in D. Hare, Writing Left-Handed / D. Hare. – London : Faber & Faber, London, 1991. – P. 9–15. – ISBN 9780571301249. – Текст : непосредственный.

162. **Hart, A.** Shakespeare and the homilies; and other pieces of research into the Elizabethan drama / A. Hart. – Melbourne, 1934. – 261 p. – Текст : непосредственный.

163. **Henderson, J.** Drama and Democracy / J. Henderson. – Текст : непосредственный // The Cambridge Companion to the Age of Pericles ; ed. by L. J. Samons II. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 179–195.

164. **Holler, Claudia** Amerikanistik : Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse / Claudia Holler. – Bogen : Ludwig, 2015. – ISBN 978-3937719436. – Текст : непосредственный.

165. **Lakoff, G.** *Metaphors We Live By* / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980. – 276 p. – ISBN 0-226-46801-1. – Текст : непосредственный.

166. **McDonald, J.** *The ‘New Drama’, 1900-1914*: Harley Granville Barker, John Galsworthy, St John Hankin, John Masefield / J. McDonald. – Basingstoke : Macmillan, 1986. – 203 p. – ISBN 0-394-55138-9. – Текст : непосредственный.

167. **Paget, D.** ‘*Verbatim Theatre*’: Oral History and Documentary Techniques / D. Paget. – Текст : непосредственный // *New Theatre Quarterly*. – 1987. – No. 3(12). – P. 317–336.

168. **Racing Demon by David Hare. Introduction.** – GCE. A Level. WJEC CBAC Ltd. – 2016. – P. 1–12.

169. **Racing Demon. David Hare. Introduction** // *Drama*. Educas. – 2016. – P. 1–12.

170. **Ravenhill, M.** *Shoot / Get Treasure / Repeat. An epic cycle of short plays* / M. Ravenhill. – London : Methuen drama, 2009. – 241 p. ISBN 978-1-408-10871-0. – Текст : непосредственный.

171. **Rhodes, P. J.** *Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis* / P. J. Rhodes. – Текст : непосредственный // *JHS*. – 2003. – Vol. 123. – P. 104–119.

172. **Salih, Elaaff Ganim** *David Hare’s Stuff Happens : A Dramatic Journey of American War on Iraq* / Elaaff Ganim Salih, Hardev Kaur, Mohamad Fleih Hassan. – Текст : непосредственный // *International Letters of Social and Humanistic Sciences*. – 2006. – P. 57–69.

173. **Szondi, P.** *Theorie des modernen Dramas: 1880–1950* / P. Sondri. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1956. – 169 b. – Текст : непосредственный.

174. **The Cambridge Companion to David Hare** / ed by Richard Boon. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 275 p. ISBN 978-0-521-61557-0. – Текст : непосредственный.

175. **The Cambridge History of British Theatre. Volume 3. Since 1895** / ed by Baz Kershaw. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 532 p.

Электронные ресурсы

176. **Белинский, В. Г.** Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский. – Текст : электронный ; под общ. ред. Ф. М. Головещенко ; редакция С. П. Бычкова ; подготовка текста и комментарии С. Л. Бычкова, А. Н. Дубовикова, С. И. Машинского. – URL : [https://ru.wikisource.org/wiki/Разделение_поэзии_на_роды_и_виды_\(Белинский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Разделение_поэзии_на_роды_и_виды_(Белинский)) (дата обращения: 10.09.2024).

177. **Беньямин, В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – Текст : электронный // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – Москва : Медиум, 1996. – С. 15–65. – URL : <https://textlit.de/index.php/2020/02/18/17963/> (дата обращения: 11.09.2024).

178. **Богданов, А. Н.** Литературные роды и виды / А. Н. Богданов. – URL : <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000033/st025.shtml> (дата обращения: 11.09.2024). – Текст : электронный.

179. **Васильев, А. З.** Из истории категории «жанр» / А. З. Васильев. – URL : <https://philolog.petrusu.ru/filolog/konf/1990/02vasilyev.htm> (дата обращения: 11.09.2024).

180. «Гамлет» (трагедия) / Большая российская энциклопедия. – URL : <https://bigenc.ru/c/gamlet-tragediia-a2260e> (дата обращения: 20.09.2024). – Текст : электронный.

181. **Головко, В. М.** Историческая поэтика русской классической повести : учебное пособие / В. М. Головко. – Москва : Флинта, Наука, 2010. – 60 с. – URL : <https://litlife.club/books/210898> (дата обращения: 08.12.2024). – Текст : электронный.

182. **Гораций** О поэтическом искусстве / Гораций ; пер. А. А. Фета ; изд. подготовили Д. Д. Благой, М. А. Соколова. – Москва : Наука, 1981. – URL : http://az.lib.ru/g/goracij/text_1856_o_poet_iskusstve.shtml (дата обращения: 07.10.2024). – Текст : электронный

183. **Григорьева, М. А.** Жанрово-типологические особенности английской «новой драмы» рубежа XIX–XX веков / М. А. Григорьева.– URL : <https://izron.ru/articles/aktualnye-problemy-i-dostizheniya-v-gumanitarnykh-naukakh-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdun/sektsiya-12-literatura-narodov-stran-zarubezhya/zhanrovo-tipologicheskie-osobennosti-angliyskoy-novoy-dramy-rubezha-xix-xx-vekov/> (дата обращения: 07.10.2024). – Текст : электронный.

184. **Давыдов, О.** На Бродвее покажут спектакль по пьесе про Путина / О. Давыдов. – 2024. – URL : <https://lenta.ru/news/2024/04/20/na-brodvee-pokazhut-spektakl-po-piese-pro-putina/?ysclid=m8vs10oujx397588988> (дата обращения: 07.05.2025). – Текст : электронный.

185. **Двухмодусность нарратива драмы и понятие человек-нарратив** / Юн Со Хюн. 2015. – URL : <https://achehov.ru/publikacii/povestvovanie-deystvuyuschih-lic-i-ego-znachenie-v-dramaturgii-chehova/p3> (дата обращения: 10.01.2024). – Текст : электронный.

186. **Дживелегов, А. К.** Театр и драма периода Реставрации / А. К. Дживелегов. – 1945. – 15 с. – URL : <https://rucont.ru/efd/4288> (дата обращения: 18.03.2025). – Текст : электронный.

187. **Доценко, Е. Г.** Специфика драматической условности: театральность в тексте и на сцене / Е. Г. Доценко. – 2012. – С. 275–283. – URL : <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/20320/1/dc3-2011-44.pdf> (дата обращения: 03.09.2024). – Текст : электронный.

188. **Драма жизни, или Сумбурные записки о драматическом.** – URL : http://teatr-lib.ru/Library/Bentley/life_dr/ (дата обращения: 03.09.2024). – Текст : электронный.

189. **Драма. Литературная энциклопедия. От Возрождения к классицизму. Елизаветинская драма.** – URL : <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/drama-lit-enc/ot-vozrozhdeniya-k-klassicizmu.htm> (дата обращения: 03.03.2025). – Текст : электронный.

190. **Зонина, Н. В.** Русская критика об английской драме времен правления Карла I Стюарта / Н. В. Зонина. – 2018. – URL : <https://scipress.ru/philology/articles/russkaya-kritika-ob-anglijskoj-drame-vremen-pravleniya-karla-i-styuarta.html> (дата обращения: 03.03.2025). – Текст : электронный.

191. **Иванов, Д.** Из истории английского театра / Д. Иванов. – URL : <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/ivanov-iz-istorii-anglijskogo-teatra.htm> (дата обращения: 03.03.2025). – Текст: электронный.

192. **Ковалев, В. А.** Реальная политика и реальность насилия в тексте «Парижской резни» К. Марло / В. А. Ковалев. – Текст : электронный // Горизонты гуманитарного знания. – 2018. – № 6. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/realnaya-politika-i-realnost-nasiliya-v-tekste-parizhskoy-rezni-k-marlo/viewer> (дата обращения: 03.03.2025).

193. **Корниенко, Е. Р.** Идиолект и идиостиль: к вопросу о соотнесении понятий / Е. Р. Корниенко. – Текст : электронный // Филология: научные исследования. – 2019. – №1. – URL: https://search.app/?link=https%3A%2F%2Fnbpublish%2Ecom%2Flibrary%5Fread%5Farticle%2Ephp%3Fid%3D28871&utm_campaign=57165%2Dor%2Digacx%2Dweb%2Dshrbtn%2Diga%2Dsharing&utm_source=igadl%2Cigatpd%2Csh%2Fx%2Fgs%2Fm2%2F5 (дата обращения: 06.02.2025).

194. **Краткий словарь когнитивных терминов** / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина ; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – Москва : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – URL: <https://bigenc.ru/b/kratkii-slovar-kognitivny-8bd268> (дата обращения: 06.02.2025). – Текст : электронный.

195. **Лотман, Ю. М.** Структура художественного текста. / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 538 с. – URL : https://archive.org/details/1970_20240930 (дата обращения: 09.09.2024). – Текст : электронный

196. **О фокальных персонажах и фокализации.** – Текст : электронный // Записки литературного редактора. – URL : <https://dzen.ru/a/YGn1B6dzYACQah4t> (дата обращения: 03.10.2024).

197. **Петрова, Е. В.** Фокализация как средство моделирования смыслов в тексте / Е. В. Петрова. – Текст : электронный // Актуальные вопросы теории литературы. – 2014. – С. 448–452. – URL : https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37567/1/avfn_2014_96.pdf (дата обращения: 03.10.2024).

198. **Самарин, Р. М.** История английской литературы. Том II. Выпуск первый. Глава 2. «Озерная школа» / Р. М. Самарин. – URL : <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/istoriya-anglijskoj-literatury/glava-2-ozernaya-shkola-samarin.htm> (дата обращения: 03.02.2025). – Текст : электронный.

199. **Соловьев, В.** Драматичный мир драмы / В. Соловьев. – URL : <https://voplit.ru/article/dramatichnyj-mir-dramy/?ysclid=m6hrt6d26k39535314> (дата обращения: 03.03.2025). – Текст : электронный.

200. **Сонди, Петер** Теория современной драмы / Петер Сонди. – URL : <https://v-a-c.org/publishing/theory-of-the-modern-drama> (дата обращения: 25.10.2024). – Текст : электронный.

201. **Стрельникова, Л. Ю.** Комедия Аристофана «Облака» как зеркало духовной жизни эпохи афинской демократии / Л. Ю. Стрельникова. – Текст : электронный // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2020. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/komediya-aristofana-oblaka-kak-zerkalo-duhovnoy-zhizni-epohi-afinskoy-demokratii/viewer> (дата обращения: 25.01.2025).

202. **Стрельникова, Л.** Проблема личности правителя в трагедии Шекспира «Макбет» / Л. Стрельникова. – URL : <https://hrono.ru/text/2010/strel1210.php> (дата обращения: 25.01.2025). – Текст : электронный.

203. **Суслонова, В. Э.** Социально-политические воззрения Еврипида / В. Э. Суслонова. – Текст : электронный // Скиф. Вопросы студенческой науки.

– 2019. – № 7 (35). – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-politicheskie-vozzreniya-evripida/viewer> (дата обращения: 20.10.2024).

204. **Титова, Е. В.** Драматургический паратекст: к постановке проблемы / Е. В. Титова. – Текст : электронный // ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». – 2019. – №(2). – С. 30–40. – URL : <https://history.rsuh.ru/jour/article/view/649> (дата обращения: 20.10.2024).

205. **Урнов, М. В.** Шекспир. История всемирной литературы / М. В. Урнов, Д. М. Урнов. – Москва, 1985. – Т. 3. – С. 317–331. – URL : <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/urnov-shekspir.htm> (дата обращения: 20.01.2025). – Текст : электронный

206. **Фатеева, Н. А.** Идиостиль (индивидуальный стиль) / Н. А. Фатеева. – Текст : электронный // Энциклопедия «Кругосвет». – URL : www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html (дата обращения: 10.01.2025).

207. **Хартунг, В. Ю.** Речевая характеристика персонажа на различных уровнях текста как средство интерпретации художественного образа (на материале произведений Р. Даля) / В. Ю. Хартунг, А. В. Шевченко. – Текст : электронный // Филологический аспект. – 2019. – № 2(46). – URL : <https://scipress.ru/philology/articles/rechevaya-kharakteristika-personazha-na-razlichnykh-urovnyakh-teksta-kak-sredstvo-interpretatsii-khudozhestvennogo-obraza-na-materiale-proizvedenij-r-dalya.html> (дата обращения: 06.02.2025).

208. **Хейр, Дэвид** На каждый час работы над сценарием приходится десять часов, потраченных на споры вокруг ... / Дэвид Хейр. – 2017. – URL : <https://www.livelib.ru/translations/post/31830-devid-hejr-na-kazhdyj-chas-raboty-nad-stsenariem-prihoditsya-desyat-chasov-potrachennyh-na-spory-vokrug-nego> (дата обращения: 20.04.2025). – Текст : электронный.

209. **Хомякова, О. Р.** Хронотоп в лирике, эпосе, драме / О. Р. Хомякова. – Текст : электронный // Блоги преподавателей ; Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – 2020.

– URL : <https://bspu.by/blog/homyakova/article/lekcii/chronotop-v-lirike-epose-drame> (дата обращения: 15.02.2025).

210. **Ярхо, В. Н.** Миф и политика в древнегреческой трагедии // В. Н. Ярхо. – Текст : электронный // Вопросы истории. – 1970. – № 1. – С. 209–214. – URL : <https://libmonster.ru/m/articles/view/МИФ-И-ПОЛИТИКА-В-ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ-ТРАГЕДИИ> (дата обращения: 20.01.2025).

211. **An Evening With David Hare** / UNSW Sydney. – URL : <https://unswcentreforideas.com/article/evening-david-hare> (дата обращения: 10.04.2025). – Текст : электронный

212. **Benedict, David** “Straight Line Crazy” Review: Ralph Fiennes Plays Robert Moses in David Hare’s Talky New Play. – Текст : электронный / David Benedict // Variety. – 2022. – URL : <https://variety.com/2022/legit/reviews/straight-line-crazy-review-ralph-fiennes-david-hare-1235214559/> (дата обращения: 05.11.2024).

213. **Billington, Michael** Britain's New Political Playwrights / Michael Billington. – Текст : электронный // The New York Times. – 1979, P. 5. – URL : <https://www.nytimes.com/1979/03/18/archives/britains-new-political-playwrights.html?smid=tel-share> (дата обращения: 05.11.2024).

214. **Billington, Michael** Harold Pinter on political drama: ‘All I’m doing is using my imagination’: Review / Michael Billington. – Текст : электронный // The Guardian. – 2001. – URL : <https://www.theguardian.com/education/2001/jun/30/arts.highereducation> (дата обращения: 05.11.2024).

215. **Billington, Michael** I'm Not Running review – David Hare's Labour play hits political bullseyes : Review / Michael Billington. – Текст : электронный // The Guardian. – 2018. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2018/oct/10/im-not-running-review-david-hare-lyttelton-national-theatre> (дата обращения: 10.09.2024).

216. **Billington, Michael** The lame, the weak and the godawful : Interview with David Hare. – Текст : электронный // The Guardian. – 2009. – URL :

<https://www.theguardian.com/stage/2009/jan/19/david-hare-television> (дата обращения: 05.11.2024).

217. **Billington, Michael** The 10 best plays about politics : Review / Michael Billington. – Текст : электронный // The Guardian. – 2019. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/04/the-10-best-plays-about-politics> (дата обращения: 05.11.2024).

218. **Billington, Michael** What power does political theatre have? / Michael Billington. – Текст : электронный // The Guardian. – 2008. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/nov/13/billington-political-theatre-gethsemane> (дата обращения: 15.12.2025).

219. **Bond, Paul** BBC rejects David Hare's play about COVID: Ensuring there is nothing to see here / Paul Bond. – Текст : электронный // World Socialist Web Site. – 2021. – URL : <https://www.wsws.org/en/articles/2021/10/31/hare-o31.html> (дата обращения: 05.11.2024).

220. **Botica, A** Audience, playhouse and play in Restoration theatre, 1660–1710 : Ph.D. dissertation / Allan Richard Botica. – Oxford, 1986. – URL : <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:6dc8576e-e5cf-4514-ad90-19e7b1253c8e> (дата обращения: 10.09.2024). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – Текст : электронный

221. **Broth, M.** The theatre Performance as Interaction between Actors and Their Audience / M. Broth // Nottingham French Studies, 2001. – Vol. 50. – No. 2. – URL : https://www.researchgate.net/publication/283589648_The_Theatre_Performance_as_Interaction_between_Actors_and_Their_Audience (дата обращения: 05.11.2024). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – Текст : электронный

222. **Clapp, Susannah** The week in theatre: Straight Line Crazy; The Human Voice – review / Susannah Clapp. – Текст : электронный // The Guardian. – 2022. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/27/the-week-in-theatre-straight-line-crazy-the-human-voice-review> (дата обращения: 03.11.2024).

223. **Collateral** / Netflix. – 2018. – URL : https://www.kinopoisk.ru/series/1045404/?utm_referrer=yandex.ru (дата обращения: 01.10.2024). – Текст : электронный

224. **David Hare – Introduction** / Contemporary Literary Criticism ; edited by Jeffrey W. Hunter, G. Cengage. – 2002. – Vol. 132. – URL : <https://www.enotes.com/topics/david-hare/criticism/hare-david-vol-132/introduction> (дата обращения: 03.04.2025). – Текст : электронный.

225. **Espinier, Mark** What to say about ... David Hare's Gethsemane : Review / Espiner Mark. – 2008. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2008/nov/12/gethsemane-david-hare-theatre> (дата обращения: 15.02.2025). – Текст : электронный.

226. **Freytag, Gustav** Die technik des dramas / Gustav Freytag. – URL : <https://archive.org/details/dietechnikdesdra0000frey/page/4/mode/2up> (дата обращения: 10.09.2024). – Текст : электронный.

227. **Goldberg, Andrew J.** Political Theatre After Occupy: Participation, Interpellation, and the Search for New Subjectivities in the Theatre : Ph.D. dissertation / Goldberg Andrew. – New York, 2023. – URL : <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:6dc8576e-e5cf-4514-ad90-19e7b1253c8e> (дата обращения: 10.09.2024). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – Текст : электронный

228. **Gultekin, Hakan** The Critique of Neoliberalism in David Hare's Plays / Hakan Gultekin. – 2021. – URL : https://www.academia.edu/79100500/The_Critique_of_Neoliberalism_in_David_Hares_Plays (дата обращения: 10.12.2024). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – Текст : электронный.

229. **Hare, David** David Hare: can the Labour party find its voice? / David Hare. – Текст : электронный // The Guardian. – 2015. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/30/david-hare-labour-party-the-absence-of-war-play> (дата обращения: 10.09.2024).

230. **Higgins, Charlotte** Gethsemane: David Hare's satire crucifies New Labour / Higgins Charlotte. – Текст : электронный // The Guardian. – 2008. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2008/aug/13/davidhare.theatre> (дата обращения: 11.09.2024).

231. **Hillman, Rebecca** (Re)constructing Political Theatre: Discursive and Practical Frameworks for Theatre as an Agent for Change / Hillman Rebecca. – Текст : электронный // New Theatre Quarterly. – 2015. – Vol. 31. – Issue 4. – P. 380–396. – DOI: <https://doi.org/10.1017/S0266464X1500069X> (дата обращения: 04.04.2025).

232. **Green, Jesse** “Straight Line Crazy” Review: The Road Rage of Robert Moses / Jesse Green. – Текст : электронный // The New York Times. – 2022. – URL : <https://www.nytimes.com/2022/10/26/theater/straight-line-crazy-review.html> (дата обращения: 20.01.2025).

233. **Khomami, Nadia** National Theatre’s shift from repertory plays risks ‘eroding culture’, says David Hare : Review / Nadia Khomami. – Текст : электронный // The Guardian. – 2025. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2025/feb/06/national-theatre-shift-from-repertory-plays-risks-eroding-culture-says-david-hare> (дата обращения: 04.04.2025).

234. **Kisery, Andras** Hamlet’s Moment. Drama and Political Knowledge in Early Modern England / Andras Kisery. – Текст : электронный. – Oxford : Oxford University Press, 2016. – 339 р. – URL : https://www.academia.edu/14983323/Hamlets_Moment_Drama_and_Political_Knowledge_in_Early_Modern_England (дата обращения: 04.09.2024).

235. **Lawson, Mark** Straight Line Crazy review – Ralph Fiennes enthrals as the man who shaped New York : Review. – Текст : электронный / Mark Lawson // The Guardian. – 2022. – URL : <https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/24/straight-line-crazy-review-ralph-fiennes-bridge-theatre-london> (дата обращения: 04.10.2024).

236. **Macpherson, B. J.** The Acting Text, The Dancing Voice, The Singing Body : PhD dissertation / Benjamin Jonathan Macpherson. – Winchester, 2011. – URL : https://search.app/?link=https%3A%2F%2Fcris%2Ewinchester%2Eac%2Euk%2Fws%2Fportalfiles%2Fportal%2F2608149%2FPhD%5FThesis%5FFINAL%2Epdf&utm_campaign=share%2Dsd%2Diga%2D3p&utm_source=igadl%2Cigatpd%2Csh%2Fx%2Fgs%2Fm2%2F5 (дата обращения: 04.04.2025). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – Текст : электронный.

237. **Magnusson, Danielle** Reading the Household: Towards an Economic and Textual Understanding of Early English Drama : PhD dissertation / Magnusson Danielle. – Washington, 2015. – URL : <https://english.washington.edu/research/graduate/reading-household-towards-economic-and-textual-understanding-early-english-drama> (дата обращения: 04.04.2025). – Режим доступа: для авторизованных пользователей. – Текст : электронный.

238. **Mayer, Sandra** Making mischief: David Hare and the Celebrity Playwright's Political Persona / Sandra Mayer. – DOI: 10.21153/psj2019vol5no2art914. – Текст : электронный. // Persona Studies. – 2020. – URL : <https://www.semanticscholar.org/paper/MAKING-MISCHIEF%3A-DAVID-HARE-AND-THE-CELEBRITY-Mayer/0aa988811ba880390abcbd722a4ce87864c3011a> (дата обращения: 04.04.2025).

239. **Meghann, Henry** Devising Dramaturgy: An Investigation Into The Art Of Dramatic Composition When Devising Theatre For Young Audiences : PhD dissertation / Meghann Henry. – Florida, 2008. – URL : <https://stars.library.ucf.edu/etd/3807> (дата обращения: 15.11.2024). – Режим доступа для авторизованных пользователей. – Текст : электронный.

240. **Morgan, Margot** Introduction: Political Theatre and the Theatre of Politics / Morgan Margot. – Текст : электронный // Critical Political Theory and

Radical Practice. Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe, 2013. – P. 1–17. – DOI:10.1057/9781137370389_1. (дата обращения: 04.04.2025).

241. **Nagase, Mariko** Literary Editing of Seventeenth-century English Drama : PhD dissertation / Nagase Mariko. – Birmingham, 2012. – 254 p. – URL : <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1745745783&tld=ru&lang=en&name=Nagase12PhD.pdf&text=Phd%20dissertation%20about%20english%20drama&url=http%3A%2F%2Ftheses.bham.ac.uk%2Fid%2Fprint%2F3628%2F1%2FNagase12PhD.pdf&lr=146&mime=pdf&l10n=ru&type=touch&sign=b18068d38fda2cd2219c78566ead68f1&keyno=0&serpParams=tm%3D1745745783%26tld%3Dru%26lang%3Den%26name%3DNagase12PhD.pdf%26text%3DPhd%2Bdissertation%2Babout%2Benglish%2Bdrama%26url%3Dhttps%253A%2F%2Ftheses.bham.ac.uk%2Fid%2Fprint%2F3628%2F1%2FNagase12PhD.pdf%26lr%3D146%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26type%3Dtouch%26sign%3Db18068d38fda2cd2219c78566ead68f1%26keyno%3D0> (дата обращения: 04.04.2025). – Режим доступа для авторизованных пользователей. – Текст : электронный

242. **Olaszek, Barbara** Русская современная политическая драма в отношении к традиции / Barbara Olaszek. – Текст: электронный // Folia Litteraria Rossica. – 2012. – №5. – С. 164–171. – URL : <https://doi.org/10.18778/1427-9681.05.17> (дата обращения: 04.10.2024).

243. **Parker, E.** Design and Designer in Contemporary British Theatre Production : PhD dissertation / Ellie Parker. – Bristol, 1999. – URL : https://search.app/?link=https%3A%2F%2Fresearch%2Dinformation%2Ebris%2Eac%2Euk%2Fws%2Fportalfiles%2Fportal%2F34491505%2F311339%2Epdf&utm_campaign=share%2Dsdl%2Diga%2D3p&utm_source=igadl%2Cigatpd%2Csh%2Fx%2Fgs%2Fm2%2F5 (дата обращения: 05.12.2024). – Режим доступа для авторизованных пользователей. – Текст : электронный

244. **Philippov-Chekhov, Alexander O.** Peter Szondi about the crisis of drama / Alexander O. Philippov-Chekhov. – Текст : электронный // Practices & Interpretations A Journal of Philology Teaching and Cultural Studies. – No. 5(1). – 2020. – P. 128–141. – URL : <https://www.researchgate.net/publication/>

351508205_Peter_Szondi_about_the_crisis_of_drama (дата обращения: 01.10.2024).

245. **Playwright David Edgar: 'It's a very rich time for political theatre'.**
– Текст : электронный // Financial Times. – 2024. – URL : <https://www.ft.com/content/eff9ce75-5cf3-4ad6-824e-486c2b5dc004> (дата обращения: 02.10.2024).

246. **Propst, Andy** The best plays of all time : Review / Andy Propst. – Текст : электронный // Time Out New York. – 2020. – URL : <https://www.timeout.com/newyork/theater/best-plays-of-all-time> (дата обращения: 02.11.2024).

247. **Rich, Frank** Theater: “A Map of the World,” by David Hare : Review / Frank Rich. – Текст : электронный // Time New York Times. – 1985. – URL : <https://www.nytimes.com/1985/10/02/theater/theater-a-map-of-the-world-by-david-hare.html> (дата обращения: 02.11.2024).

248. **Roesner, D.** Composed Theatre. Aesthetics, Practice & Process / D. Roesner. – Текст : электронный. – 2012. – 367 p. – URL : https://www.academia.edu/843193/Composed_Theatre_Aesthetics_Practices_and_Processes_2012_ (дата обращения: 22.11.2024).

249. **Rosenthal, Daniel** David Hare's 'The Absence of War': Labour of love gets the vote / Daniel Rosenthal. – Текст : электронный. – 2015 // Independent. – URL : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/david-hare-s-the-absence-of-war-labour-of-love-gets-the-vote-10016760.html> (дата обращения: 02.11.2024).

250. **There are unknown unknowns.** – 2024 – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/There_are_unknown_unknowns (дата обращения: 25.09.2024). – Текст : электронный.

251. **Thomas, Sophie** See political dramas about the British royal family / Sophie Thomas. – Текст : электронный // London Theatre. – 2021. – URL : <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/see-political-dramas-about-the-british-royal-family> (дата обращения: 02.10.2024).

252. **Thorne, Stephen** Birmingham English: A Sociolinguistic Study : PhD dissertation / Stephen Thorne. – Birmingham, 2003. – 411 p. – URL : <https://openlibrary.org/books/OL15983553M/> Birmingham_English (дата обращения: 15.02.2025). – Режим доступа для авторизованных пользователей. – Текст : электронный.

253. **Wolf, Matt** 'Gethsemane': Putting white heat on politics / Wolf Matt. – Текст : электронный // The New York Times. – 2008. – URL : <https://www.nytimes.com/2008/11/19/arts/19iht-lon19.1.17890816.html> (дата обращения: 15.02.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Таблица № 1.1. Внешние факторы, повлиявшие на возникновение политической драмы

Внешний фактор	Характеристика
политический	обуславливает прагматические изменения, затрагивающие все слои общества. Оказывает наибольшее влияние на тематику и ключевой конфликт произведений, поскольку как внутренняя, так и внешняя политическая ситуация находятся в стадии постоянной трансформации, в следствии чего идеальная парадигма политической драмы изменяется в зависимости от злободневных проблем, существующих в обществе. А. В. Сафонов отмечает: «Театр исторически является средством формирования определенных ценностей: общественных, нравственных, духовных и т.д. Соответственно и политический театр, который во взаимодействии с аудиторией опирается на те же аристотелевские принципы (Прим. автора – А. Р.: жанровое ядро драмы), вольно или невольно создает ценностный багаж общества. То есть, формирует представление о хорошем и плохом» [Сафонов, 2007, с. 132]
социальный	процессы, происходящие в социуме в историческом контексте. Драматурги используют свои произведения для изображения социальных проблем, процессов, происходящих в обществе. Авторы могут критиковать существующие социальные нормы, призывать к реформам и т.д.
этический	следствие изменения восприятия картины мира, мировоззренческих установок, т.е. изменение внутреннего мерила внешних событий. Данный фактор «определяет внутреннее восприятие литературного процесса, фиксирует некую внутреннюю шкалу определения нравственности поступков ... героев, присутствующую у каждого человека» [Любееев, 2018, с. 62]. Изменение в этических установках, как правило, «неизбежно влечет за собой социальный спрос на положительных или отрицательных героев» [Любееев, 2018, с. 62]. В современном мире все чаще затрагиваются

Продолжение Приложения 1

	проблемы безнравственности и аморальности на политической арене, что также переносится и на сцены театров
эстетический	эстетика каждой исторической эпохи уникальна, поскольку она непосредственно формируется под влиянием актуальных общественных процессов. Эстетический фактов обуславливает популярность определенных жанров (в том числе на сцене театра), отношение аудитории к жанровым канонам. Вкусы публики, сформированные текущей эстетической парадигмой, создают спрос на определенные темы, формы и эмоции
исторический	комплексный элемент, совокупность всех вышеперечисленных факторов, определяющий вектор эволюции человечества и состояние социума в определенный исторический период. Исторические сдвиги выступают вехами в периодизации литературы и, следовательно, этапами возникновения изменений в матрице жанра.

* Составлено автором – А. Р.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Рисунок № 2.1. Место жанровой модификации политической драмы в жанровой матрице драмы



* Составлено автором – А. Р.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Таблица №3.1. Модель жанровой доминанты модификации политической драмы

Критерий	Характеристика
Проблематика	Общественно-экономическое и политическое устройство страны, характер ее взаимоотношений с другими государствами, стремление к доминированию на мировой политической арене, внутренние кризисы и противоречия, стремление отдельной личности к завоеванию и укреплению власти, кризис власти как таковой, классовое неравенство.
Конфликт	Острый политический вопрос, актуальный на данный момент, соотнесенный с действительностью. Разоблачаются политические механизмы, лицемерие власти.
Центральные и второстепенные персонажи	Вариативные характеристики персонажной парадигмы обусловлены рядом факторов. Индивидуализированные и собирательные образы, которые могут выступать и в роли нарратора. Образы соотносятся с реальными личностями или группами людей. Протагонист, в зависимости от исторического контекста, облекается в различные социальные «маски»: политик, военный, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки. Антагонист также может быть представителем любого социального класса. Он выступает в образе представителя враждебной силы по отношению к протагонисту и к интересам населения. Отметим, что в политической драме главный герой может не обладать кристальной репутацией и решительностью (драматург показывает, насколько окружающая обстановка влияет на возможность проявления собственного голоса). Также может не быть четко обрисованного образа антагониста, тогда критике подвергается сама политическая система, создающая людей, не отличающихся высокими моральными качествами.

Продолжение Приложения 3

Критерий	Характеристика
<p>Способ отражения действительности и композиционное построение</p>	<p>Соотнесенность с референтом по объектному признаку, отражение политической действительности, опора на реальные факты (что не исключает возможность их субъективного толкования в связи с художественно-эстетическими целями автора). Отражаются современные автору политические реалии, даются ссылки на текущие политические события или проводятся исторические параллели.</p> <p>Хронотоп (термин, введенный М.М. Бахтиным; закономерная связь пространственно-временных координат в произведении; концепция, объединяющая время и пространство в художественном тексте [Хомякова, 2020]) преимущественно закрытый, т.е. предполагает наличие каких-либо границ у пространства (например, офисы политиков, конференц-залы и т.д.). Редко используется открытый хронотоп, характеризующийся отсутствием границ у изображаемого мира, который «наполнен воздухом» (парки, улицы городов и т.д.).</p> <p>Ретроспекция («вставленная сцена (эпизод) из прошлого, а также повествовательный прием обращения к прошлому, с помощью которого раскрывается сущностное содержание настоящего» [Меркулова, 2006а, с. 3]) – доминирующий прием композиционного построения и способ психологизации действующих лиц.</p> <p>«Основная функция ретроспекций: сообщение о прошлой истории персонажей, оценка, ключи к пониманию персонажей или их мотивации, усиление драмы в настоящем» [Меркулова, 2006а, с. 13].</p> <p>«Основные функции ретроспекции в драматическом диалоге – мотивация решения, поступка, в лирическом диалоге – переживание. Драматический диалог принимает участие в развитии действия, тогда как лирический связывает главные моменты этого развития» [Меркулова, 2006а, с. 14].</p> <p>«Самым плодотворным с точки зрения функционирования ретроспекции элементом жанровой структуры пьесы</p>

Продолжение Приложения 3

Критерий	Характеристика
	<p>является входящий в эпизодии (акты) драматический монолог. В нем может иметь место ретроспекция в ретроспекции» [Меркулова, 2006а, с. 14]. «Ретроспекция в разных формах монолога (эпический, лирический, драматический) по преимуществу способствует развитию внутреннего действия пьесы» [Меркулова, 2006а, с. 15].</p> <p>Также вводятся эпизодические и параллельные ретроспекции (параллельная соотнесенность судеб героев в пределах драматического действия, сопоставление прошлого персонажей), зеркальная ретроспекция («соотнесенность в зеркальном драматическом сюжете прошлого героя с его настоящим» [Меркулова, 2006а, с. 20]), в ретроспективном сюжете возможно «формирование … двух версий о прошлом (реальной, истинной и «официальной», ложной)» [Меркулова, 2006а, с. 18].</p> <p>Вводится множественная фокализация (история передается через перспективы нескольких персонажей), что помогает создать более многослойное и комплексное представление о сюжете и персонажах, а также углубляет понимание их мотивов и эмоций [О фокальных персонажах и фокализации].</p>
Коммуникация	<p>Структуру текста образуют диалоги. В случае введения четко обрисованных образов протагониста и антагониста главную функцию играет их диалог, проходящий сквозь сюжет пьесы, который нанизывает на себя все остальные события и диалоги между действующими лицами.</p> <p>Реакции персонажей на политические проблемы могут быть выражены поэтическими монологами (в том числе, прямыми обращениями к зрителю), метафорическими выражениями, а также действием или бездействием.</p>
Связь с другими родами литературы и видами искусства	<p>Проникновение в политическую драму эпических и лирических элементов, введение элементов других искусств, в том числе, современных форматов.</p>

Продолжение Приложения 3

Критерий	Характеристика
	<p>«Современная драма в различной форме охотно включает в себя эпический и лирический элементы» [Кабанова, 1984].</p> <p>«В арсенал театральных приемов вошло прямое обращение к зрителю, комментарий “от автора”, введение “хора”, “симультанность” действия и т.д. ... появилась иная мера и характер условности с подчеркнутым стремлением к активному воздействию на зрителя и читателя» [Кабанова, 1984].</p> <p>К эпическим элементам в драматическом тексте относятся: введение действующего лица, выполняющего функции нарратора, или персонажа-вестника; актеры могут выходить из своих ролей и обращаться напрямую к зрителю; также возможно включение рассказа о том, что происходит «за сценой»; создаются собирательные персонажи. Во время спектакля иногда используются различные проекции и баннеры.</p> <p>Использование лирических компонентов в драматическом произведении позволяет передать всю эмоциональность действия, т.е. выходит за рамки составляющей художественной действительности, элемента сюжета. То, каким образом автор использует в драме лирику, отражает его личные взгляды на жизнь, моральные оценки. Путем передачи лирических переживаний достигается катарсис или, как его еще называют «трагическое очищение». Действие представляет собой некую рефлексию и обладает двуплановостью, поскольку является не только зреющим, но и содержит реакцию на происходящее за сценой.</p>
Назначение пьес	<p>Пьесы предназначены как для чтения, так и для театральной постановки, а иногда и для киноадаптации.</p> <p>Драматурги стремятся заставить аудиторию задуматься о политических проблемах современности.</p> <p>Целевая аудитория – интеллектуальная публика, знакомая с историей, политическим устройством собственной страны, особенностями мироустройства, политическими реалиями, способная к рефлексии.</p>

* Составлено автором – А. Р.