

The image features a hand wearing a white glove, pulling a vibrant red curtain. The background is a solid, dark black. The text is overlaid on the upper right portion of the image.

# СОВРЕМЕННАЯ АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ:

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

# ДРАМАТУРГИЯ США НАЧАЛА XXI ст.: МЕЖДУ АВТОРИТЕТОМ ТРАДИЦИИ И ВЕЛЕНИЯМИ ВРЕМЕНИ

НАТАЛИЯ ВЫСОЦКАЯ

Киевский национальный лингвистический университет

*В статье рассматривается ряд произведений американской драматургии последних лет с целью проследить тенденции в развитии этого жанра, определить, в какой степени нынешние авторы наследуют модели, сложившиеся на заре его формирования в США, и какими способами современность вводится в словесную и невербальную ткань пьес. Репрезентативная выборка включает пьесы–лауреаты Пулитцеровской премии 2008–2011 гг., а также произведения С. Рул, Н. Лабюта, Д. Нигро. Анализ приводит к выводу о жизнеспособности национальных жанрово-мотивных традиций и их дополнении и модификации элементами актуальной проблематики и поэтики.*

Если представить себе драматургию США в виде раскидистого дерева, то почвой, на которой оно произрастает, окажется, естественно, американская действительность, куда пересадили побеги многовековой европейской традиции. Корневая система включает водевиль и мелодраму «как метажанровые категории театральной эстетики» (Т.С. Шахматова), а ствол образует титаническая деятельность Юджина О'Нила, единолично преобразовавшего низовое развлекательное зрелище в вид искусства, способный в разнообразных художественных формах ставить ключевые для личности и социума вопросы. В стороны отходят многочисленные ответвления, обеспечивающие на каждом временном «ярусе» большую или меньшую пышность «кроны». Во второй половине прошлого столетия наиболее мощными «ветвями» дерево обязано талантам А. Миллера, Т. Уильямса, Э. Олби, а на протяжении последней трети века самой яркой триадой были С. Шепард, Д. Мэмет, Т. Кушнер. Кроме того, сегодня «ветвистость кроны» достигается благодаря укреплению некогда слабых ростков женской и этнической драматургии.

К сожалению, современный период в театрально-драматургической жизни США, в том числе и начало нового столетия, в силу ряда причин лишь sporadически попадает в зону внимания наших американистов. Помимо того, что драматургия вообще занимает маргинальное положение в литературоведческом дискурсе (частично объяснимое ее дуалистической, одновременно литературной и театральной природой), такая ситуация обусловлена и спецификой ее публичного функционирования, в частности, в США. Хотя со времен Шекспира пьеса вроде бы отвоевала для себя автономный художественный статус, в значительной мере она и до сих пор рассматривается в первую очередь как сценарий для будущего спектакля. Лишь испытание временем дает произведению драматургии мандат на самостоятельную жизнь в виде печатного текста, а его автору – право претендовать на место среди

литераторов. Каждый год огромное количество новых пьес воплощается в не меньшее число новых постановок, большинство которых прекращает свое эфемерное существование с окончанием сезона. Исследователю, желающему проанализировать состояние системы на текущий момент, приходится включаться в этот бешеный темп, чтобы выхватить из потока явления, представляющиеся симптоматичными. Данная статья как раз и представляет собой подобную попытку.

Американистика постсоветских стран явно в долгу перед драматургами предыдущей «волны» (в частности, перед вышеупомянутой «тройкой» 1980–2000-х гг. – не случайно маститый Гарольд Блум назвал эти годы «театральной эпохой Сэма Шепарда и Тони Кушнера» [1, р. 3]). Хочется верить, что творчество всех трех незаурядных авторов еще станет у нас предметом серьезных монографических трудов. Сейчас же речь пойдет о представителях более молодой генерации, поскольку хочется ввести в обращение имена и тексты, мало или вообще не упоминаемые в отечественном культурном пространстве. Анализ направлен на выяснение того, в какой мере современные драматурги остаются в границах национальной модели, сложившейся в общих чертах еще в творчестве О’Нила и претерпевавшей затем различные трансформации [2, с. 347–348], а в какой отступают от нее под воздействием внутрикультурных и внешних факторов. Для достижения этой цели представляется логичной следующая стратегия: для начала я собираюсь посмотреть под соответствующим углом зрения на пьесы, удостоенные Пулитцеровской премии в области драматургии за последние несколько лет. Невзирая на обоснованные претензии к этой награде, она все же остается определенной гарантией качества – ведь за без малого сто лет ее присуждения (с 1918 г.) лауреатами становились наиболее значительные драматурги эпохи, от Ю. О’Нила и Т. Уайллера до А. Миллера и Т. Уильямса, а в наше время – С. Шепард, Д. Мэмет, Т. Кушнер и др. А затем попробую коротко охарактеризовать творческую манеру еще трех драматургов (Сеiry Рул, Нила Лабюта и Дона Нигро), не получивших высшей награды, но, по моему мнению, создавших весьма оригинальные театральные миры.

Итак, лауреатами самой престижной литературной премии США стали пьесы «Август: округ Осейдж» Трейси Леттса (2008), «Погубленные» Линн Ноттедж (2009), мюзикл «Почти нормальные» Брайяна Йорки и Тома Китта (2010) и «Клайборн парк» (2011) Брюса Норриса. Ни один из авторов не является новичком в драматургии, на счету почти каждого из них по несколько пьес и киносценариев.

Первое, что бросается в глаза даже после беглого знакомства с текстами, – три из них можно рассматривать в параметрах традиционного для США жанра семейной (domestic) драмы, что отличает их от большинства произведений Рул, Лабюта и Нигро. Очевидно, институционализирующаяся, а следовательно, и достаточно консервативная практика премиального поощрения отдает предпочтение привычным формам искусства. В то же время во



всех названных пьесах сам институт семьи предстает более или менее проблемным, вплоть до придания жанру резко «антисемейных» черт. Впрочем, подобный негативизм ни в коей мере не является новацией – как известно, в отличие от своих предшественников, авторов мелодрам XIX ст., американские драматурги XX в. – от О’Нила до С. Шепарда, от А. Миллера до Т. Кушнера, от Т. Уильямса до Б. Хенли – отнюдь не склонны были изображать семейный очаг как идиллический хронотоп. Напротив, скрытые от посторонних глаз недра частной жизни становились полем боя, где в миниатюре разыгрывались конфликты, раздирающие общественный макрокосм. Эта тенденция еще усиливается в поле действия постмодернистских импульсов, действующих в направлении тотальной релятивизации ценностей, пародийности, ироничного модуса мировосприятия.

Наиболее радикальной декларацией необратимого распада семейных связей, утраты стержневых американских ценностей и одновременно стуктом «традиционности» представляется претендующая на эпичность (по крайней мере, своим «полнометражным», трехактным объемом) пьеса Трейси Леттса (2008). Независимо от воли автора в процессе ее чтения возникает эффект центонности. Благодаря постоянным имплицитным аллюзиям на весь мотивный репертуар отечественной сцены реалистически прописанный и хорошо знакомый сюжет об упадке разветвленного семейства Уэстонов, обитателей старого дома в оклахомской глубинке, воспринимается чуть ли не как постмодернистский пародийный итог истории национального театра. Среди узнаваемых персонажей – мечтатель-отец, профессор и поэт, в прологе витающий в алкогольных парах, чтобы затем покинуть текст навсегда (именно его исчезновение и, как выясняется, вероятное самоубийство сводит вместе членов семьи). Беверли Уэстон – очередная аватара отсутствующего отца и, шире, «убегающего мужчины», актуализирующая в национальном сознании архетип инфантильной и безответственной американской маскулинности. Не менее узнаваем и образ матери-наркоманки – под воздействием одурманивающих таблеток она умело и со вкусом отравляет жизнь всем близким, особенно трем дочерям, к которым питает смесь любви и ненависти (не очень органичный сплав Мэри Тайрон из о’ниловского «Долгого путешествия в ночь», Аманды Уингфилд («Стеклянный зверинец» Т. Уильямса) и Марты из шедевра Э. Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?»). Три сестры в американском театральном контексте побуждают вспомнить пьесу Бэт Хенли «Преступления сердца» (1979), которая, в свою очередь, отталкивалась от чеховского прототекста, а отношения вдоль оси «мать-дочь» были намного глубже исследованы у Марши Норман («Спокойной ночи, мама», 1983). Организация сценического пространства, в частности, образ дома, конструируемый в пространственных ремарках, отсылает и к миллеровской «Смерти коммивояжера» (параллельное действие на разных этажах), и к трилогии О’Нила «Траур – участь Электры» (символическая деталь – жалюзи, заклеенные скотчем, чтобы не отличать день от ночи).

Данью жестоким реалиям наших дней следует, вероятно, считать густую насыщенность действия всевозможными проявлениями «чернухи» – от упомянутых выше алкоголизма, наркомании, предсказуемых в семейной пьесе многочисленных супружеских измен до более угрожающих педофилии и инцеста. При этом конечная цель подобной «шоковой терапии» неясна. Слабая попытка объяснить крах американского проекта грехами исторического прошлого («О чем думали эти люди?... Шутники, которые тут поселились. Немцы, и голландцы, и ирландцы. Какой болван увидел это плоское, раскаленное ничто и вонзил в него свое знамя? Ради этого мы истребили индейцев?» [3, р. 29]) тоже стала общим местом в драматургии последних десятилетий, где находила гораздо более яркие воплощения («Ангелы в Америке» Т. Кушнера, «Погребенное дитя» С. Шепарда и др.). Несомненным достоинством пьесы Леттса (присушим, впрочем, многим современным драматургам) является чуткость автора к ритмам и каденциям разговорной речи, ее повторам и идиоматике, умение создать впечатление непринужденного «подслушивания». Однако этого вряд ли достаточно для легитимизации текста, находящегося на грани пародийности, авторитетом наиболее престижной премии страны. Вторичность драматургического материала не позволяет воспринимать изображение неприглядного семейства Уэстонов как социокультурную критику; скорее, речь идет об исчерпанности, по крайней мере, на какой-то период, эвристического потенциала определенной модели семейной драмы.

По принципу контраста действие «Погубленных» Линн Ноттедж, отмеченных премией в следующем, 2009 г., отдалено не только от американской семьи, но и от географических Соединенных Штатов. Политическая (и феминистическая) пьеса о женских судьбах во время гражданской войны в Конго воплощает веру драматурга (афроамериканки) и режиссера (белой) в то, что «театр способен провоцировать изменения, хоть немного залечивать раны, возрождать надежду и наделять голосом молчащих и невидимых» [4, р. XIII]. Первоначальный замысел драматурга, частично реализованный в производстве, состоял в перенесении сюжета брехтовской «Матушки Кураж» в африканские пространственно-временные координаты. Режиссер и драматург приблизились к описываемым в пьесе местам, насколько это было возможно в условиях боевых действий, взяли интервью у конголезских женщин-беженок (их фотографии вошли в издание пьесы как свидетельство ее документальной основы) и создали спектакль, имевший общественный резонанс (слушания соответствующими комитетами ООН и Сената США по поводу насилия по отношению к женщинам и применения изнасилования в зонах конфликтов как инструмента ведения войны). Таким образом, в полном согласии с брехтовской концепцией театра как рычага общественных сдвигов пьеса выполнила свою политическую – и вполне достойную – роль. Что касается ее эстетического измерения, оно достаточно скромно, так как дарование автора никоим образом нельзя приравнять к таланту ее кумира. В результате компоненты эпического театра Брехта (несовпадение актера

с ролью, прямое обращение к зрителю, зонги и т.д.) не нашли у Ноттедж сколько-нибудь интересного развития. У Брехта, собственно, заимствована лишь общая сюжетная канва и заглавный образ (которые немецкий драматург, как мы помним, взял из намного более ранних источников), а пьеса в целом выдержана в реалистическом модусе с элементами мелодрамы, излюбленного национального жанра.

Сюжет образует история конголезской Матушки Кураж по имени Мама Надьи. Тяжким трудом она заработала денег, чтобы открыть небольшое «заведение» неподалеку от пришедшего в упадок шахтерского городка, и теперь ни за что не соглашается закрыть его, хотя вокруг бушуют смерть и насилие. Работающих у нее женщин привели туда разные обстоятельства, но все они искалечены войной до самых глубин своего физического и психического естества. При этом угрозу их существованию представляют не только две враждующие силы – бунтари и солдаты правительства, но и патриархальная система, отказывающая женщине в праве считаться жертвой насилия и отбрасывающая пострадавших как грязное отребье. Мама Надья оправдывает свою жесткость, отсутствие сантиментов, брутальность и сам «бизнес» обстоятельствами: «Вы, мужчины, меня просто убиваете. Вы приходите сюда, выпиваете свое пиво, получаете удовольствие, а потом беретесь судить, как я руковожу своим заведением. Дверь открывается в обе стороны. Я никого тут не удерживаю. Мои девочки... спросите у них, им лучше тут, чем в родных селах, где их берут силой. Им безопасней со мной...» [5, р. 86]. Безусловно, образ «сильной женщины», созданный Ноттедж, выглядит в сравнении со своим колоритным оригиналом всего лишь бледной копией, хотя на определенном уровне и выполняет поставленную авторами задачу – передать «красоту и силу» африканских женщин, подарить надежду и озвучить решимость конголезцев выжить [4, р. XIII].

Наиболее интересным в постановке проблемы «женщина и война» представляется мне акцент, сделанный в пьесе на двух взаимосвязанных аспектах, приметных в нынешнем культурном поле, – телесности и травме. Согласно феминистическим постулатам, сексуальное насилие (неизбежное зло любой войны) рассматривается не только как средство умаления или деструкции маскулинности противника, но и как орудие лишения женщины права на собственное тело и его функцию рождения. Следствием физического насилия нередко становится либо появление на свет нежеланного ребенка, либо бесплодие, что, в свою очередь, имеет общественное значение, влияя на демографическую ситуацию. Так изувеченное женское тело становится локусом пересечения личного и социального, даже своего рода «оружием», с помощью которого одна сторона конфликта стремится получить численное преимущество над другой. При этом сами насильники тоже предстают жертвами если не физической, то психологической травмы, становясь для других палачами в результате искривления психики. Что касается топоса травмы, то он (как правило, в тандеме с мотивом памяти) очень активно фигурирует в драматургии США, приобретая различные

коннотации и следуя общекультурным тенденциям времени. У Ноттедж общественно-историческая травма порождает индивидуальные психофизические расстройства, которые пьеса пытается символически преодолеть через повествование о происшедшем. Ведь «нарративные формы памяти принципиально интегративны» [6, р. 31] и способствуют «возобновлению или установлению связности, завершенности» [7, р. 254], нарушенных, по Фрейдю, в результате травмы [8, с. 398]. С другой стороны, драматург опирается на устный режим функционирования традиционных культур народов Африки, где повествованию отводилась центральная роль.

Поэтика травмы определяет художественно-содержательные координаты и пьесы—победительницы 2010 г. («Почти нормальные»). Посттравматический синдром, с одной стороны, инкорпорирован в типичную семейную драму, а с другой, подчиняется законам мюзикла, наиболее «американского» из всех театральных жанров. Как известно, специфика мюзикла обусловлена своеобразным структурным и смысловым соотношением между текстом, музыкой, вокалом, танцем. При этом, по утверждению Э. Кампуса, «в мюзикле главное место отводится пьесе, то есть литературному материалу», в то время как «вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно вырастать из действия и его развивать» [9, с. 6]. Соответственно, американский мюзикл чуть ли не с самого рождения брался за темы, на порядок более серьезные, нежели условные опереточные коллизии. Сюжетную основу мюзиклов образуют не только известные литературные произведения, но и оригинальные либретто, что неоднократно обеспечивало произведениям этого жанра литературно-театральные премии в номинации «Лучшая пьеса года». «Легкий» жанр ни в коей мере не избегает драматизма и даже трагизма реальной жизни. Рискну предположить, что именно узнаваемость проблем в сочетании с конвенциями музыкального театра и высокопрофессиональным исполнением и создает неотразимую ауру бродвейского мюзикла. В настоящее время его тематический, музыкальный, речевой диапазоны активно расширяются. Современные практики (в том числе, Йорки и Кид) экспериментируют с жанровыми границами, испытывая на прочность «способность музыкального театра рассказать значительную историю» [10, р. XIV].

В то же время в «Почти нормальных» присутствуют все формальные атрибуты жанра. В мюзикле около 40 ярких музыкальных номеров (от арий, дуэтов и трио до крупных полифонических ансамблей), каждый из которых и впрямь развивает действие или раскрывает новую грань образа. Начало пьесы, казалось бы, мягко иронизирует по поводу расхожих представлений об идеальной американской семье. Мы становимся свидетелями типичного утра в среднестатистическом семействе. Между отцом, матерью, сыном и дочерью возникают мелкие недоразумения, но в целом они вполне счастливы. Несколько диссонируют с общей оптимистической атмосферой драматичные пассажи в музыке и неясные намеки в тексте. А в середине первого действия зрителя/читателя ожидает шок: когда зажигаются свечи в честь восемнадцатилетия сына, действующего на сцене наравне с другими



персонажами, выясняется, что сын этот существует лишь в воображении его матери – он умер во младенчестве. Травма его смерти преследует женщину все эти долгие годы, окрашивая жизнь семьи в черные тона. Собственно, сюжет пьесы и составляет борьба Дианы с тяжелой депрессией, то отступающей, то вновь влекущей ее в бездну смерти, куда зовет ее фантомный, но физически реальный для нее (и для зрителя) сын. (Кстати, его музыкальная тема и вербальный ряд перекликаются с мотивами «Призрака оперы».) Таким образом, в пьесе очередной раз актуализирован сквозной для драматургии США мотив отсутствующего/погибшего ребенка [11, с. 97].

Тематический фокус дал авторам возможность затронуть болезненную для американского общества проблему – распространенность в нем психических расстройств и депрессивных состояний и, как результат, увлечение сомнительными средствами лечения, приносящими врачам и фармацевтам баснословные прибыли. Жанровые требования обуславливают ее постановку в регистре черного юмора, агентами которого выступают врачи. Чего стоит хотя бы доведенная до абсурда инструкция по принятию пилюль: «Розовые принимать во время еды, но не с белыми. Белые принимать с круглыми желтыми, но не с треугольными желтыми. Треугольные желтые принимать с овальными зелеными, но не с розовыми. Если поезд выходит из Нью-Йорка со скоростью 120 миль в час, а другой поезд выходит из Санкт Петербурга в то же время, но пятясь, то ...» [12, р. 16]. Еще одно упоминание о лекарствах оформлено в виде комически перефразированной арии из «Звуков музыки» – «These are a few of my favorite things». Только здесь перечисляются популярные средства от неврозов, а завершается все рефреном «These are a few of my favorite pills» [Ibid., р. 18]. Не менее макабрически оркестрованы сцены электрошоковой терапии, приносящей Диане избавление от боли, но вместе с ней – и от памяти. Вполне закономерно в тексте возникает аллюзия на фильм по роману К. Кизи. Однако этот путь ведет в никуда; по пьесе выход – не в тьме забвения, а в сознательном приятии страшной правды. Мюзикл избегает радужно-безоблачного финала, хотя, следуя условностям жанра, заканчивается на ноте надежды, порожденной согласным звучанием семейного трио.

В пьесе Брюса Норриса «Клайборн парк» проблемы американской семьи предстают как частный случай общего национального недуга – нежелания/неспособности взаимодействовать с Другим. Драматург отталкивается от признанной классики американского театра XX в. – пьесы Л. Хэнсберри «Июминка на солнце», полувековой юбилей которой отмечался в 2009 г. Название драмы Норриса – топоним некогда «белого» района Чикаго, куда у его предшественницы после колебаний и сомнений все же решается переехать черное семейство Янгеров. В первом акте действие происходит в том же 1959 г., создавая контрапункт к событиям оригинала. Если Хэнсберри позволила (белому) зрителю увидеть изнутри обычную негритянскую семью, что было на момент появления «Июминки...» неслыханным новаторством, то Норрис демонстрирует то, что могло – гипотетически – тогда же



происходить в белой среде, где ощутили угрозу нежеланного соседства афроамериканцев. По версии Норриса, у белой семьи, задешево продающей дом Янгерам, есть свой «скелет в шкафу». Конечно же, это погибший сын – ветеран корейской войны, не нашедший себя в мирной жизни и покончивший с собой. Его мать пытается сформулировать не до конца ясную для нее самой мысль о необходимости преодолении пропасти взаимного непонимания как на личном, так и на общественном уровне для гармонизации отношений между людьми. «Возможно, нам следует узнать, что едят другие. Возможно, это помогло бы решить ... Если бы мы все вместе когда-нибудь смогли сесть за один большой стол и, и, и...» [13, р. 97].

Второе действие представляет именно такую попытку, которая, увы, демонстрирует нерешенность задачи и через полстолетия. Мы переносимся в наше время. Клайборн парк давно стал «черным». Ситуация переворачивается: теперь уже чернокожие обитатели квартала выступают против вселения туда белой пары – это может быть сигналом к крупномасштабной правительственной акции по «выдавливанию» афроамериканцев из престижного района. По словам героини, эти места – «часть моей истории и истории моих родителей... Эти дома хранят немало гордости и немало памяти, и для некоторых из нас связь с историей все еще не утратила ценности» [Ibid, р. 147]. Отношения зеркальности характеризуют не только общую расстановку сил на сцене, но и отдельные реплики, жесты персонажей. В пьесе действует несколько семейных пар, белых и черных (герои второго действия – потомки персонажей первого, и преемственность между ними подчеркивается авторским указанием на то, что роли в обоих актах должны исполнять одни и те же актеры). Таким образом, жанр семейной драмы служит Норрису, равно как и Хэнсберри, емкой формой для выражения обеспокоенности по поводу комплекса взаимосвязанных проблем – межрасовых и межгендерных отношений, пределов политкорректности, стереотипизации Другого, подводных рифов современного брака, преодоления травматических последствий исторического прошлого и индивидуальной памяти. Представляется, что для драматурга все они имеют общую первопричину – чванливый национализм американцев, пренебрежение к Другому, метафорически выраженные через неспособность персонажей правильно воспроизвести иностранные географические названия. Взаимосвязанные темы становятся лейтмотивами пьесы, они тонко вплетены в ткань обоих действий с необходимыми поправками на общественно-культурные перемены, произошедшие за разделяющие их 50 лет. Норрис – мастер живого диалога, не менее уверенно играет он и с деталями. Саквояж с бумагами сына зарывают в саду в первом действии (погребенное прошлое?), чтобы отрыть в ходе ремонтных работ во втором (очередная аллюзия на «Погребенное дитя» С. Шепарда и на «Все в саду» Э. Олби) и обеспечить эффектный финал – появление на сцене самого юноши в военной форме, наводящее на мысль о тщетности человеческих жертв в войнах, непрестанно ведущихся Америкой, если она не в состоянии навести порядок у себя дома. Проигрывается

отсутствующая в первом акте сцена перед его самоубийством – мать, желая сыну спокойной ночи, выражает надежду, что «все изменится. Для нас всех это были трудные времена, я это знаю, но я действительно думаю, что все переменится к лучшему. Я в это и вправду верю» [13, р. 210]. Этот всплеск оптимизма 1959 года в 2011 звучит горько-ироническим комментарием как к дальнейшему ходу событий в пьесе, так и к грядущим историческим катаклизмам реальности, о которых зрителю, в отличие от героини, слишком хорошо известно.

Подытоживая общие впечатления от пьес, отмеченных Пулитцеровской премией, можно констатировать определенную «усталость» жанра семейной пьесы, присущую, впрочем, современной культуре в целом. Профессионализм драматургов, владение «тайнами ремесла», мастеровитость в создании жизнеподобного диалога и использовании разнообразных сценических возможностей театра, в том числе невербальных, сочетается со вторичностью материала, когда новые тексты создаются из наработок предшествующей культуры – прежде всего (но не исключительно) театрально-драматургического наследия Европы и США. Жанр семейной драмы сохраняет свою привлекательность как объект манипуляций, в результате которых его конвенции трансформируются, но он продолжает работать, в основном, в пределах реалистического модуса. Топосы утраченного (умершего, несуществующего и т.д.) ребенка, травмы и телесности, памяти и власти прошлого функционируют в мощном интертекстуальном поле, расцвеченные созвучными времени гендерными, имагологическими, экологическими обертонами.

Альтернативные драматургические модели представляют вышеназванные Сейра Рул, Нийл Лабют и Дон Нигро. Каждый из этих авторов заслуживает отдельного разговора, поэтому здесь лишь кратко охарактеризую их творческие установки. Звезда С. Рул (р. 1974) стремительно выходит на небосклоне американского театра как одного из самых изобретательных драматургов начала XXI ст., наделенного богатым воображением, подпитываемым соками западной культуры. В ее творчестве мифопоэтика и лиризм своеобразно уживаются с натурализмом деталей, а стремление к универсализации сценического высказывания не исключает уверенно прочерченного психологического рисунка. Ее «Эвридика» (2004) деконструировала маскулинноцентрический миф об Орфее с феминистической перспективой, чтобы предложить собственную версию. С помощью визуальных образов и вербальной магии, интертекстуальных аллюзий и тонкой сценической аранжировки драматург утверждала, с одной стороны, центральность памяти для выживания личности и культуры, а с другой – право женской «обычности» на трагизм [2, с. 432–442]. В эпичной «Мистерии страстей» (2006) актуализирована средневеково-ренессансная религиозная жанроформа. Прием постановки мистерии о Страстях Христовых в трех пространственно-временных континуумах позволил обыграть беспронгрышную ситуацию «театра в театре» и по-своему прокомментировать взаимо-

отношения человеческой «самости» с ее социальными масками, а также корреляцию власти с театральностью. А пьеса «В соседней комнате, или Вибратор» (2009) остроумно, хотя и невесело, издевалась над викторианской концепцией женственности, одновременно посылая в зрительный зал сигналы опасности по поводу оскудения чувств у современников. Рул никогда не повторяется как художник, но круг интересующих ее проблем достаточно постоянен.

Противоречивость, а порой и скандальность пьес Нийла Лабюта (р. 1963) – кинорежиссера и сценариста, драматурга и прозаика – дает основания считать его *enfant terrible* американского театра последних десятилетий. Вместе с тем, по мнению корифея театральной критики США Джона Лара, «сегодня на планете нет драматурга, который писал бы лучше Лабюта». Признание в национальном масштабе пришло к автору в сезоне 1989/1990 гг. с пьесой «Грязные разговоры для беспокойных времен», состоявшей из монологов и сцен, объединенных местом действия (бар), внутренней общностью проблематики и – главное – чуть ли не самым острым в его поколении драматургическим слухом. По способности выразить средствами повседневной речи, и смешно и грустно, тревоги, беспокоящие обычных людей нашего времени, можно сравнить сделанное Лабютом в этой пьесе со спектаклями «Квартета И» – «Разговоры мужчин среднего возраста» и др. Оглядываясь назад два десятилетия спустя, Лабют констатировал, что там уже были заявлены основные темы его дальнейшего творчества – «измена, гендерная политика, одиночество индивидуума даже в тесно сплоченных группах, смертельное оцепенение рабочего места» [14, р. XII].

В отличие от Рул, всегда присутствующий у Лабюта общекультурный фон скрыт в цитаты и аллюзии, а фабульная канва принадлежит современности. Средой развертывания действия его пьес является Америка офисов, цехов, аудиторий, то есть социум, властно диктующий индивидууму нормы поведения и паттерны мышления. Количество персонажей ограничено. Полем единоборства между самостоянием личности и требованиями общественной группы часто становится у Лабюта человеческое тело. Так, пьеса 2001 г. «Форма вещей» в парадоксально заостренном сюжете регенерирует идейные споры рубежа XIX–XX ст. о соотношении красоты/искусства и морали, представленные в позициях О. Уайльда и Дж.Б. Шоу. Отталкиваясь от «Портрета Дориана Грея» и «Пигмалиона», драматург рассказывает историю о девушке-скульпторе, использующей живого человека в качестве своего «курсового проекта». Ведь «плоть – один из самых совершенных материалов на земле, она естественна и красива» [15, р. 66]. Манипулируя чувствами влюбленного в нее юноши (персонажи носят символические имена Адам и Эвелин), она с помощью ловких маневров заставляет его изменить не только телесный облик (похудеть, перестать грызть ноги, исправить форму носа, поменять стиль одежды и т.д.), но и круг общения, и образ мыслей. Ева, превратившаяся в демиурга или женскую версию Пигмалиона, оправдывает аморальность своего поведения результатом – ведь

вследствие ее вмешательства Адам «стал интереснее, желаннее, нормальнее, короче говоря, он – живой, дышащий пример нашей одержимости поверхностью вещей, их формой» [Ibid., p. 122]. Таким образом, критическое острое пьесы нацелено не только в сторонников идеи неморального искусства, а и в определенную общественную атмосферу.

Еще более откровенный вариант критики невидимого, непреодолимого публичного давления на частную сферу, в том числе наиболее интимные вкусы, представлен в пьесе «Жирная свинья» (2004). Сюжет прост – типичный сотрудник «корпоративной Америки» влюбляется не просто в полную, а в тучную девушку – милую, умную, с прекрасным чувством юмора и неисчерпаемым запасом любви. И оказывается, что этот чисто личный факт его биографии имеет общественный резонанс в масштабе важной для него социальной группы – коллег по офису. Он сталкивается с насмешками, осуждением, презрением и, в конце концов, прямым разъяснением связи между выбором подруги и дальнейшим карьерным ростом. И дело тут не только в культе идеального тела, десятилетиями насаждавшемся в США через голливудские стандарты. Как поясняет Тому его коллега, речь идет о вещах более серьезных: «Понимаешь, люди ощущают неловкость, когда кто-то не такой, как они. Геи, умственно отсталые, калеки. Толстяки. Даже старики. Люди боятся, потому что... «другие» показывают, что и мы могли быть такими же, что мы очень уязвимы. Один лишь шаг отделяет нас от того, что мы презираем» [16, p. 71]. Герой – не мерзавец и не подонок, он заурядный «белый воротничок» и признает свою неспособность плыть против течения, стать нонконформистом. «Мне не все равно, как относятся ко мне коллеги. Или как они оценивают мой выбор... да, возможно, это меня делает мелким, но ...» [16, p. 83]. Реальная возможность счастья в виде взаимопонимания и разделенной любви не в состоянии перевесить страх общественного осуждения. Такая правда о среднем американце выявляет скрытый трагизм повседневности, что согласуется с одним из магистральных направлений литературы США второй половины прошлого столетия.

Что касается Дона Нигро (р. 1946), то это феноменальная фигура в драматургии США, заслуживающая занесения в Книгу рекордов Гиннеса благодаря своей невероятной плодовитости. Из-под его пера вышло более 300 пьес, и считается, что по количеству напечатанных произведений он опережает любого другого драматурга (известное издательство «Сэмюел Френч», специализирующееся на публикации драматургии, выпустило 135 его пьес в 48 книжках). Впечатляющий массив его драм группируется в циклы. Один из них (об округе Пендрагон) проследивает историю США со времен Гражданской войны до наших дней через судьбы нескольких поколений семей из Огайо, родного штата драматурга. Еще в одном, «русском» цикле есть пьесы о Пушкине и Гоголе, Толстом и Чехове, Распутине и Мандельштаме... Есть у Нигро и детективная серия, а также биографический цикл об искусстве и его деятелях, где можно найти чуть ли не все известные имена западной культуры. Меня особо заинтересовала шекспировская тема



в творчестве драматурга («Успешные усилия любви» (1995), «Кабанья голова» (2005), «Девичьи годы шекспировских героинь» (1995) и культовая трагедия комедии «Как вам это понравится» (1976/86). При всем этом Нигро никак не назовешь графоманом. Его пьесы с успехом идут в театрах США, получают театральные награды, переведены на иностранные языки и свидетельствуют о его широкой культурной эрудиции и профессиональной пригодности. Вместе с тем его имя не на слуху у публики. Автор своего рода путеводителя по творческому «лабиринту» Нигро, его друг профессор Дж. МакДжи усматривает в этой ситуации парадокс и полагает, что в скором времени Дона Нигро ожидает надлежащее признание как выдающегося американского драматурга [17]. По моему мнению, такому сценарию препятствует как раз излишняя погруженность писателя в толщу мировой культуры за счет живой жизни, а также его многословие, в некоторых случаях приобретающее патологический оттенок логореи. Тем не менее, феномен Нигро заслуживает внимания исследователей хотя бы благодаря своей уникальности.

Таким образом, драматургия США наших дней предстает неоднородной, многовекторной, полифоничной, тяготеющей, с одной стороны, к воспроизведению и переосмыслению традиционных моделей, мотивов и топосов, а с другой – к прокладыванию новых путей для дальнейшего постижения американской действительности и человеческой природы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Bloom, H. Introduction / H. Bloom // *Modern American Drama*. – Philadelphia : Chelsea House Publications, 2005. – P. 1–12.
2. Висоцька, Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму / Н.О. Висоцька. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2010. – 456 с.
3. Letts, T. August: Osage County / T. Letts. – N.Y. : TCG, 2008. – 138 p.
4. Whoriskey, K. Introduction / K. Whoriskey // *Nottage L. Ruined*. – N.Y. : TCG, 2009. – P. IX–XIII.
5. Nottage, L. Ruined / L. Nottage. – N.Y. : TCG, 2009. – 102 p.
6. Malkin, J. Memory-Theater and Postmodern Drama / J. Malkin. – Ann Arbor : U-ty of Michigan Press, 1999. – 260 p.
7. Friedlander, S. Trauma, Memory, and Transference / S. Friedlander // *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Ed. G. Hartman. – Oxford : Blackwell, 1994. – P. 252–263.
8. Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд // *Психология бессознательного*. – М. : Просвещение, 1990. – С. 382–424.
9. Кампус, Э. О мюзикле / Э. Кампус. – Л. : Музыка, 1983. – 128 с.
10. Rapp, A. Foreword / A. Rapp // Kitt T., Yorkey B. *Next to Normal*. – N.Y. : TCG, 2010. – P. XI–XIV.
11. Шамина, В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции / В.Б. Шамина. – Казань : Казанский гос. у-т, 2007. – 296 с.

12. Kitt, T. Next to Normal / T. Kitt. – N.Y. : TCG, 2010. – 104 p.
13. Norris, B. Clybourne Park / B. Norris. – N.Y. : Strauss & Giroux, 2011. – 210 p.
14. Labute, N. Preface / N. Labute // Filthy Talk for Troubled Times and Other Plays. – N.Y. : Soft Skull Press, 2010. – P. XI–XIII.
15. Labute, N. The Shape of Things / N. Labute. – N.Y. : Faber & Faber, 2001. – 138 p.
16. Labute, N. Fat Pig / N. Labute. – N.Y. : Faber & Faber, 2004. – 84 p.
17. McGee, J. Labyrinth: The Plays of Don Nigro / J. McGee. – Lanham, Maryland : U-ty Press of America, 2004. – 252 p.

The paper considers American drama of the past few years aiming at identifying certain trends in the genre development and finding out to what extent today's playwrights follow the patterns formed at the dawn of its establishment in the USA, and by what means contemporaneity is introduced into the plays' verbal and non-verbal texture. Representative sampling includes plays awarded with Pulitzer Prize over the period of 2008– 2011, as well as works by Sarah Ruhl, Neil Labute, and Dan Nigro. The analysis demonstrates the viability of national generic and motif traditions and the ways they are supplemented and modified by topical problems and elements of present-day poetics.

## TELLING THE AMERICAN STORY: AMERICAN PLAYWRIGHTS IN THE XXIst CENTURY

DAVID M. WHITE

Department of Theatre Arts Towson University

*This paper examines the structures and themes present in a survey of thirty-two American plays written in the past decade. This survey explores what playwrighting in the United States reflects about the American culture. The American story is revealed in what playwrights write about and their continued quest for unique dramatic forms and structures. A unique sense of form has become as central to playwrights' voices as the rhythms of their dialogue. To get a sense of form, an observer must note structural patterns that recur within the contemporary canon. This paper presents thirty-two examples of contemporary American scripts written or revised in the past decade.*

*Twenty-first century American playwrights explore a wide variety of storytelling strategies: linear, non-linear, docu-drama, mocku-drama, and many, many more. Playwrights explore direct address: a storyteller sharing an experience with an audience. Playwrights adopt structures based on new concepts of time, jumping forwards or backwards in time with a personal or cultural chronology, not a linear one. Playwrights adapt classic cultural and literary forms from around the world as well as structures emblematic of American culture: opera; the bible; Tolstoy; professional wrestling; television game shows; the road trip; and talk radio. Playwrights also adapt old stories from Greek drama to Arabian Nights and mashing them up with new technologies and ways of communicating.*