



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЧГУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ОБРАЗ ПРОВИНЦИИ В ДРАМАХ МАКДОНАХА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Профиль: Русский язык. Литература

Выполнил
студент группы 501
Курочкин Артём Витальевич

Научный руководитель:
доктор филол. наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Работа рекомендована к защите
«__» _____ 2016 г.
Зав. кафедрой литературы и МОЛ
Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. _____

Челябинск
2016

Содержание

Введение	3
Глава 1.	
Образ провинции МакДонаха в проблемно-тематическом аспекте	10
1.1 Возможности герменевтики в анализе драматургии Мартина МакДонаха	10
1.2 Провинциальный хронотоп пьес циклов «Трилогия Линейна» и «Трилогия Аранских островов»: конкретно-историческое и обще-социальное	15
1.3 Провинциальные нравы и борьба за свободу в драматургии МакДонаха	28
Глава 2.	
Конфликт столицы и провинции в традициях театра абсурда и «театра жестокости» Антонена Арто	36
2.1 Чудаки МакДонаха в мире абсурда	36
2.2 «Театр жестокости» А. Арто. Национальный менталитет и насилие в драмах Мартина МакДонаха.	51
Глава 3.	
Хранители и хранительницы в современном «провинциальном» тексте (на материале повести В. Распутина «Прощание с Матерой» и пьесы М. МакДонаха «Калека с острова Инишмаан»)	60
Заключение	69
Список литературы	72
Приложение 1	77
Приложение 2	82

Введение

Проблема соотношения образов столицы и провинции имела особое значение в английской культуре и литературе с XVIII века, когда к ним обращались Дж. Фаркер, Г. Филдинг, Р.Б. Шеридан, Дж. Лондон и др. Британская столица, являясь одновременно оплотом просвещения, стала для романтической литературы центром организованной преступности («Не на твоих ли берегах...» У. Блейк), вопиющей бедноты (О. Голдсмит «Покинутая деревня», Дж. Крабб «Деревня», У. Вордсворт «Слабоумный мальчик») и всевозможных пороков (Дж. Аддисон «Барабанщик»). Подобное двойственное положение не могло игнорироваться писателями. Традицию двойственности продолжают Ч. Диккенс («Посмертные записки Пиквикского клуба», «Приключения Оливера Твиста»), У. Теккерей («Карьера Барри Линдона», «Ярмарка тщеславия»), Дж. Остин («Гордость и предубеждения») С. Моэм («Острие бритвы»). С ходом времени рассмотрение Лондона в качестве символа цивилизации утратило свою актуальность, прежде возвеличенная нравственность столицы в творчестве Д. Дефо («Роксана»), Ричардсона («История сэра Чарльза Грандисона») понимается как манерность и кокетство, прикрывающие глупость и развращенность нравов. В своих художественных поисках писатели закономерно обращались к образу провинции, сохранившей свою естественность и национальный характер культуры. Результатом смещения художественных ориентиров явилось антиномическое восприятие образов столицы и провинции, где панорамы Лондона всё чаще приобретают мрачные описания, а провинциальная жизнь показана как приют покоя и уединения, и последующее за этим отдаление провинциальной литературной традиции от литературы метрополии: контрастный переход от созерцательности и восторженности поэтических образов (Дж. Денхам, А. Поуп, Дж. Дайер, М. Грин, Дж. Гей) к анализу и социальной критике Д. Дефо, С. Ричардсона, Г. Филдинга, Диккенса, Теккерея.

Ситуация усложняется ввиду многонационального характера писательской среды Британии. Большая часть английских писателей является представителями разных национальностей: Стивенсон, Скотт, Бёрнс, Грэм, Конан-Дойль – шотландцы; Фаркер, Свифт, Филдинг, Джойс, Беккет, Шеридан, Уайльд – ирландцы; Гарди, Диккенс, Джером, Голдинг, Вудхаус – англичане.

В ирландской литературе традиция дистанцирования от литературной метрополии выражена особенно ярко. Связь с ирландской литературной традицией подчёркивается в исследованиях, посвященных творчеству Свифта, Филдинга, Джойса, Беккета. Значимое место в данном ряду занимает современный драматург Мартин МакДонах (1970), к текстам которого обращаются зарубежные и отечественные театральные деятели и учёные-исследователи.

Мартин МакДонах (англ. Martin McDonagh) – английский драматург, сценарист и кинорежиссёр ирландского происхождения. Мартин МакДонах родился 26 марта 1970 г. в Лондоне в ирландской семье рабочего и уборщицы и имеет двойное гражданство – ирландское и британское. Когда Мартин был еще ребёнком, родители вернулись на родину в Ирландию, графство Гэлуэй, оставив его с братом Джоном Майклом закончить образование в Лондоне. Летом братья постоянно навещали родителей и именно во время этих посещений будущий драматург познакомился с жизнью ирландской глубинки и, возможно, именно тогда осознал свои ирландские корни, почувствовал привязанность к этому суровому краю.

Начиная с 1996 года и по сей день пьесы Мартина МакДонаха переживают настоящий бум популярности в театрах всего мира. Автор семи пьес, режиссер двух кинофильмов, он является лидером по количеству критических и аналитических публикаций о его творчестве в англо-ирландской театральной прессе последнего десятилетия среди статей о драматургах его поколения. По мнению многих критиков, Мартин МакДонах сыграл значительную роль в развитии ирландского театра 1990-х. Не меньший вклад он внес и в развитие английского театра. Считается, что вместе с такими драматургами, как Сара

Кейн, Патрик Марбер, он способствовал тому, что квалифицируется как ренессанс английской драматургии. Британские критики называют МакДонаха одной из ключевых фигур движения, которое Алекс Сьерж определил, как театр «In-Yer-Face», что можно приблизительно перевести как «бьющий в лицо». Согласно Сьержу, достоинство подобного театра состоит в том, что шок разрушает привычный взгляд и изменяет отношения между зрителем и исполнителями.

Оба брата МакДонаха, – Джон Майкл МакДонах и Мартин МакДонах, – предоставленные сами себе, стали писателями. В юности Мартин МакДонах бросил школу и несколько лет жил на пособие. По примеру старшего брата, начал писать сценарии и радиопьесы, однако получал большое количество отказов. Мартин МакДонах прославился тогда, когда к постановке приняли его «Королеву красоты из Линейна», которую он написал за восемь дней.

Слава обрушилась на МакДонаха стремительно. Многочисленные премии, среди которых – «Тони» и премия Лоуренса Оливье, постановки по всему миру, в том числе и на Бродвее, афиши в Лондоне, где одновременно поставили сразу четыре пьесы МакДонаха.

МакДонах является режиссёром и постановщиком двух полнометражных кинофильмов – «Залечь на дно в Брюгге» (2008) и «Семь психопатов» (2012). Лауреат премии «Оскар» в номинации «Лучший короткометражный игровой фильм» («Шестизарядник»). Библиография автора включает в себя семь пьес:

- Калека с острова Инишмаан / The Cripple of Inishmaan (1996);
- Королева красоты из Линейна (Красавица из Линейна) / The Beauty Queen of Leenane (1996);
- Череп из Коннемары / A Skull in Connemara (1997);
- Сиротливый Запад / The Lonesome West (1997);
- Лейтенант с острова Инишмор / The Lieutenant of Inismore (2001);
- Человек-подушка / The Pillowman (2003);
- Однорукий из Спокэна / A Behanding in Spokane (2010).

Действие большинства пьес МакДонаха разворачивается в ирландской глухой провинции, образ которой строится автором как страшное, полное насилия и жестокости пространство. Это обстоятельство, как и то, что МакДонах происходит родом из Лондона, стало источником для обвинения автора в том, что он не является тем ирландским драматургом, который смеется вместе с ирландцами, но относится, скорее, к английским драматургам, смеющимся над ирландцами. Сам драматург выступает против того, чтобы его относили к тем или другим, так как ощущает себя где-то «посередине» – «somewhere between the two».

Пьесы были разделены автором на циклы, где связующим мотивом становится единство места действия и близость событий сюжета. Выделяется два цикла: «Трилогия Аранских островов», куда входят пьесы «Калека с острова Инишмаан», «Лейтенант с острова Инишмор» и «Банши с острова Инишер» («Призрак с острова Инишер»), которая до сих пор не была издана, потому что автор счёл эту пьесу незаконченной, и «Трилогия Линейна», в которую входят пьесы «Королева красоты из Линейна» («Красавица из Линейна»), «Череп из Коннемары», «Сиротливый запад». Отдельно стоят пьесы «Человек-подушка», «Однорукий из Спокэна». На данный момент МакДонах переключил своё внимание с драматургии на кинематограф.

В отличие от театральных критиков, активно откликающихся на каждую постановку его пьес, широта научных исследований драматургии МакДонаха недостаточна и изобилует пробелами.

Актуальность данной работы определяется необходимостью пополнения аналитической базы интерпретации драматургии Мартина МакДонаха и применением современных подходов к изучению образа провинции в проблемно-тематическом аспекте.

Объектом исследования работы являются драматические циклы «Трилогия Аранские острова», «Трилогия Линейна», а также пьесы, которые не входят в циклы, «Однорукий из Спокэна» и «Человек-подушка».

Предметом исследования работы является образ провинции и связанные с ним мотивы в указанных текстах Мартина МакДонаха.

Методологической основой исследования являются работы по сравнительно-типологическому литературоведению, исходящие из идеи приоритета национальных культурных традиций над общемировыми и общеевропейскими. Изучение литературы в её типологическом аспекте базируется на двух основных концепциях: концепции мировой литературы, строящейся вокруг европейских литературных традиций (Веселовский, Г. Кайзер, Д. Дюришин), и на концепции самости национальных, региональных и территориальных литератур, в центре внимания которых оказываются такие явления как литература малых народов, «локальная» литература (Гюйяр).

В основу анализа положен проблемно-тематический метод. С опорой на концепции Хализева, Есина, Жеребило, Поспелова мы разделяем уровни проблематики исследуемых пьес на философскую, идейно-нравственную, национальную (социокультурную) и авантюрную (связанную с фабулой) проблематику.

Основываясь на трудах М. Липовецкого по теории новой драмы («Перфомансы насилия») мы разграничиваем факторы проявления насилия в исследуемых пьесах по следующему принципу: дисциплинарное, модернизационное, коммуникативное насилие.

Историко-литературной основой дипломной работы служат работы Саруханян А.П. «Современная ирландская литература», А.Г. Лысова, И.В. Трофимова «Духовная жизнь провинции: образы, символы, картина мира», Комаровой Е.В. «Ирландский характер в мировой литературе», С.Е. Шеиной «Национальная специфика англо-ирландской литературы».

Исследователи подчёркивают такую особенность национальной литературы как провинциальный характер произведений и их оппозиционность культуре метрополии. Под провинциальностью исследователями традиционно понимается не только иная локализация во времени и пространстве

относительно центра, но и качественная иная система духовных ценностей и мера внутренней свободы.

В данной работе под провинциальностью мы понимаем:

- Смысловую оппозицию столица – провинция;
- Ощущение изгнанничества – избранничества;
- Существование по территориальным законам, которые оказываются

выше государственных (нравственные законы, законы племени и стаи, система ценностей);

- Культурная изолированность;
- Гротескное соединение библейских образов, связанных с закрытым

пространством (земной рай – потерянный рай / ад, мир мёртвых, застойный мир).

Из наиболее актуальных для нашего исследования **критических статей** по творчеству Мартина МакДонаха необходимо назвать Д.А. Кириченко «Животные как объект насилия в произведениях Мартина МакДонаха», «Образно-символическая интерпретация насилия в пьесах Мартина МакДонаха», П.В. Солонец «Образ Ирландии в пьесе МакДонаха «Сиротливый Запад», В.Б. Шаминой «Образ ирландской глубинки в пьесах Мартина МакДонаха», «Притча эпохи постмодерна», О. В. Булгаковой «Развенчание стереотипов в пьесах Мартина МакДонаха», О.В. Ловцовой «Мотив игры в пьесах «Бассейн (без воды)» М. Равенхилла и «Человек-подушка» М. МакДонаха».

Исследователи рассматривают творчество Мартина МакДонаха в жанровом аспекте, относя пьесы драматурга к таким жанровым направлениям как чёрная пастораль, для которой характерно использование традиций ирландской мелодрамы, сатирически обыгрываемой автором, и последующее разрушение МакДонахом в его творчестве идиллических представлений ирландской нации относительно особенностей культурного и морального уровня развития провинции, а также рассматривая пьесы драматурга в рамках характерного для ирландской драматургии конца XX века движения театра «In-Yer-Face», которому свойственно использование тактики шока для передачи

зрителю и читателю сущности авторского замысла, отмечая при этом новаторский характер авторских решений с точки зрения традиционного построения сюжетных линий.

Анализируя особенности построения образа провинции в творчестве драматурга, исследователи отмечают расширение значения данного образа, где национальная проблематика приобретает общечеловеческий, философский характер. [42. Шамина, В.Б. Образ ирландской глубинки в пьесах Мартина МакДонаха // Филология и культура. – 2013 – №2 (32) – с. 292 – 295.]

В творчестве ирландского драматурга исследователи отмечают такие признаки постмодернистской культурной традиции как тяготение к жанру притчи, интертекстуальность, использование мотива игры, деформированный характер связи автора с литературной традицией, литературные и общекультурные аллюзии. [43. Шамина, В.Б. Притча эпохи постмодерна // Филология и культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 275-279.]

Целью данной работы является выявление основных образов и смыслов, связанных с провинцией как ментальным, духовным пространством, и их эволюции в авторском сознании.

В данной работе мы ставим перед собой следующие **задачи**:

- изучить ведущие приёмы создания образа провинции в пьесах МакДонаха;
- систематизировать основные типы национального характера ирландцев в творчестве автора;
- выделить основные проблемы, связанные с провинциальным мироощущением в соответствии с концепцией уровней проблематики произведения Т.В. Жеребило;
- систематизировать факты проявления насилия и связанные с ними дискурсы в творчестве драматурга, используя типологию насилия в современной драматургии М. Липовецкого.

Глава 1

ОБРАЗ ПРОВИНЦИИ МАКДОНАХА В ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

1.1 Возможности герменевтики в анализе драматургии

Мартина МакДонаха

Герменевтика – наука, связанная с истолкованием текстов, первоначальный смысл которых неясен ввиду их древности, неполной сохранности, сложности интерпретации. Герменевтике придаётся большое значение в литературоведении, поскольку при исследовании любого памятника литературы необходимо его максимально объективное толкование. Предметом литературной герменевтики является интерпретация, понимание. Под текстом в герменевтике понимаются рукописные творения авторов, произведения искусства, исторические события и другие объекты, которые поддаются пониманию.

Интерпретация – совокупность значений и смыслов, придаваемых тем или иным способом элементам (выражениям, формулам, символам) какой-либо естественнонаучной или абстрактно-дедуктивной теории. Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства в его абсолютной художественной ценности. Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности, т.е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения.

Основоположником современной герменевтики считается немецкий учёный Фридрих Даниель Эрнст Шлейермахер (1768 – 1834), профессор теологии и философии в Галле и Берлине. «Понимание» и «интерпретация» трактуются Шлейермахером как инстинкт и активность самой жизни. Целостность понимания произведения художника или мыслителя достигалась

не путём изучения хронологической последовательности его работ и их внешней логики, а постижением внутренней логики их единой, цельной конструкции.

Классическим в истории герменевтики стало эссе немецкого философа Вильгельма Дильтея «Происхождение герменевтики» (1908). Принципиальным методологическим положением Дильтея явилось то, что он отвёл интерпретации место на стыке теории познания, логики и методологии гуманитарных наук, считая её их надёжным связующим звеном. Дильтеевский метод интерпретации основывался на теории понимания как интуитивного самопостижения, являющегося основой всякого человеческого знания, которое противопоставляется естественно-научному объяснению, рассудочному проникновению в сущность явлений. Для постижения внутренней реальности, духовной жизни Дильтей предлагал систематическое упорядоченное понимание относительно постоянных «выражений жизни» – интерпретацию. [27. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001.]

Важным этапом в современном развитии герменевтики стал выход в свет книги Ханса Георга Гадамера «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960). Понятие традиции наиболее значимо для Гадамера. Герменевтический опыт характеризуется, с одной стороны, принадлежностью к традиции, с другой – осознаваемой исторической дистанцией, разделяющей говорящего и интерпретатора. В задачу герменевтики, по Гадамеру, не входит создание метода понимая, она занята лишь выявлением условий, при которых оно происходит. Во временном интервале, разделяющем создателя и интерпретатора текста, Гадамер призывает видеть позитивную возможность понимания. Время не является зияющей пропастью, а служит несущей основой, в которой коренится современность. Задача истинного понимания не может быть достигнута путём отказа интерпретатора от своих собственных понятий и трансплантации себя в дух какого-либо времени. Позитивная роль временного интервала заключается в его способности служить фильтром; благодаря дистанции во времени снимаются частные познавательные интересы, что ведёт

к подлинному пониманию. Гадамер утверждает, что смысловые потенции текста далеко выходят за пределы того, что имел в виду создатель. Текст не случайно, а необходимо не совпадает с намерением создателя [27]. Произведения искусства нельзя понять само по себе как единичный продукт творческой деятельности. Оно является материальной объективацией традиции культурного опыта, поэтому его интерпретация имеет смысл лишь тогда, когда намечает выход в непрерывность культурной традиции.

Профессор университета в Виргинии Эрик Дональд Хирш выступает против концепции «новой критики», игнорирующей личность создателя произведения и его авторский замысел. Суть интерпретации для Хирша состоит в том, чтобы из знаковой системы текста создать нечто больше, чем его физическое бытие, создать его значение. Но если в процессе деконструкции текста создаются совершенно произвольные и самостоятельные его интерпретации, то в процессе реконструкции текста, которую отстаивает Хирш, все созданные интерпретации должны быть соотнесены с авторским замыслом. Авторское намерение является для Хирша «центром», «оригинальным ядром», которое организует единую систему значения произведения в парадигме многочисленных его интерпретаций. [27. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001.]

Главное в герменевтической интерпретации не только историческая реконструкция литературного текста и последовательное усреднение исторического контекста воспринимающей стороны с контекстом литературного произведения, но и расширение осведомлённости читателя, помощь ему в более глубоком понимании себя. Поэтому понимание текста, постижение его значения – не просто чтение, но и исследование, которое, начинаясь с рационального осмысления, должно вести к осознанному восприятию.

В русском литературоведении самостоятельную терминологическую определённость и методологическую осознанность интерпретация обрела в 1970-х. Последовательно обосновывал активно-диалогическое понимание произведения М.М. Бахтин. Диалогическая активность интерпретатора,

по Бахтину, предполагает не абстрактно-научное описание текста как деперсонализированной и формализованной конструкции, а личностную духовную встречу автора и воспринимающего. «Диалог согласия» между ними возможен лишь при условии принципиального и продуктивного для интерпретации несовпадения позиций автора и воспринимающего. Исходя из этого, цель интерпретации состоит не в том, чтобы всё более и более приближаться к некоему идеальному, единственно адекватному прочтению-пониманию, а в достижении особой гуманитарной точности: это «преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто своё» [27]. Здесь предполагается допущение самим произведением концепированной совокупности различных, но в равной степени адекватных интерпретаций. В каждой интерпретации имеет значение рефлексия его собственной аксиологии и системы ценностей той или иной культурной традиции, которую наследует истолковываемый им художественный текст.

Герменевтический круг – особенность процесса понимания, основанная на его циклическом характере [41]. Различные модификации герменевтического круга вызваны осознанием взаимообусловленности объяснения и интерпретации, с одной стороны, и понимания – с другой; для того чтобы нечто понять, его необходимо объяснить, и наоборот. Для понимания целого необходимо понять его отдельные части, но для понимания отдельных частей уже необходимо иметь представление о смысле целого (слово – часть относительно предложения, предложение – часть относительно текста, текст – часть относительно творческого наследия данного автора и т.д.). Поскольку герменевтический круг выражает взаимообусловленность истолкования бытия человеком и человеческого самоистолкования, постольку задача герменевтики состоит не в том, чтобы выйти из круга, а в том, чтобы в него войти.

В работе мы формулируем следующие общетеоретические положения, касающиеся литературоведческой теории интерпретации.

Во-первых, художественное содержание не может быть исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения. Литературоведческие интерпретации

(подобно всем иным формам научного знания) способны вбирать в себя лишь относительные истины. Никакому акту осмысления произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственно и исчерпывающе правильным. Процесс постижения смысла великих художественных творений нескончаем. Каждому из них соответствует диапазон корректных и адекватных прочтений.

Во-вторых, литературоведческие трактовки словесно-художественных произведений должны быть аргументированными и четкими, учитывающими сложные и многоплановые связи каждого текстового элемента с целым. Литературоведческое прочтение текста не должно идти вразрез с авторским замыслом.

В-третьих, литературоведческие интерпретации обретают емкость и глубину, когда имманентное изучение сопровождается и подкрепляется контекстуальным рассмотрением произведения.

Различимы ближайшие (наиболее конкретные и более или менее четко констатированные) и удаленные (более общие и часто не обладающие определенностью) контексты литературных произведений. Первые – это и творческая история произведения, запечатленная в черновиках и предварительных вариантах, и биография автора, и свойства его личности, и его окружение (семейно-родственная, дружеская, профессиональная «микросреда»). Второго рода контексты – это явления социально-культурной жизни современности автора, а также феномены «большого исторического времени» (М.М. Бахтин), которым он причастен (сознательно или интуитивно). Здесь и литературные традиции как предмет следования или напротив, отталкивания, и внехудожественный опыт прошлых поколений, по отношению к которому писатель занимает определенную позицию, и соотносимость его мироотношения с воззрениями конфессиональными, национальными, сословными, социально-классовыми, корпоративно-групповыми. В этом же ряду «удаленных» контекстов – надисторические начала бытия: восходящие к архаике мифопоэтические универсалии, именуемые архетипами.

1.2 Провинциальный хронотоп пьес циклов «Трилогия Линейна» и «Трилогия Аранских островов»: конкретно-историческое и общесоциальное

Отправной точкой создания циклов пьес МакДонаха становятся особенности жизни ирландской глубинки. Все пьесы драматурга имеют в своей основе ряд исторических фактов и событий. Место действия в пьесах, входящих в циклы «Трилогия Линейна» и «Трилогия Аранских островов», всегда конкретно и закладывается с помощью топонимов в само название.

Так в цикле «Аранских островов» место действия первой пьесы «Калека с острова Инишмаан» (1996) заложено в названии – остров Инишмаан (ирл. InisMeáin, англ. Inishmaan, «средний остров») – один из островов Аран, второй по размерам, расположенный в заливе Гэлуэй. Острова Аран (ирл. Oileáin Árann, англ. Aran Islands) – группа из трёх островов (Инишмор, Инишмаан, Инишер), расположенных у западного побережья Ирландии. Входят в графство Гэлуэй провинции Коннахт. Население острова Инишмаан – 187 человек (2002; 1951 – 361 человек).

События пьес «Линеинской трилогии» привязаны к небольшому городу Линейн (англ. Leenane) в графстве Гэлуэй. Так традиционно городок Линейн обозначен в названии первой пьесы – «Королева красоты из Линейна» (1996). Другие пьесы цикла также имеют в себе топонимические обозначения, так, например, «Череп из Коннемары» (1997): Коннемара (англ. Connemara, от ирл. Connhaicne Mara – «потомки моря») – географическая область в графстве Гэлуэй на западе Ирландии, большую её часть занимает одноимённый национальный парк; «Сиротливый Запад» (1997): Запад – обобщённое топонимическое наименование областей западного побережья Ирландии.

События следующей пьесы цикла «Аранских островов» «Лейтенант с острова Инишмор» (2001) развиваются на острове Инишмор, самом большом из островов Аран. Дословный перевод названия (ирл. Árainn Inis Mór,

англ. Inishmore) – «большой остров», население – 831 человек (2002; 1951 – 1016).

В данном контексте также необходимо упомянуть пьесу «Банши с острова Инишер», включённую автором в данный цикл, но до сих пор не опубликованную, ввиду её, по мнению драматурга, незаконченности. Инишер (ирл. Inis Oírr, англ. Inisheer) – самый маленький и восточный из островов Аран, название переводится как «восточный остров», численность населения – 249 чел. (2011).

Таким образом, географически пьесы охватывают ряд отдалённых территорий Западной Ирландии, характеризующихся кризисным положением экономики, культуры и демографического уровня населения. Населённые пункты, где разворачиваются события пьес, обладают низким уровнем развития инфраструктуры, свойственному сельской местности.

Основное место действия всех пьес циклов «Аранских остров» и «Линейнской трилогии» – кухня-гостиная, которая отличается бедностью интерьера, все предметы обладают практичностью, но при этом лишены эстетики. Пространство кухни, которое традиционно трактуется как центральное место дома, хранилище семейного очага, становится местом насильственных разбирательств и конфликтов. МакДонах совмещает в своих пьесах антиномические черты английской драмы, где пьесы претендуют на высказывание об обществе в целом («state of the nation play», «пьеса о состоянии нации») или же выбирают более узкий фокус и через отношения в конкретном доме или семье пытаются разобрать конкретную проблему современного общества («kitchen sink play», «пьеса у кухонной раковины»). Сознательная направленность на сочетание в пьесе общественно-политических и духовно-нравственных проблем – характерная черта драматургии МакДонаха. Подобное слияние проблем различного уровня в рамках одного произведения является источником последующего их расширения до уровня общечеловеческой проблематики.

Пространство пьес замкнуто, выход из него для героев закрыт по ряду причин: конфликт с матерью («Королева красоты из Линнейна»), общественное мнение («Череп из Коннемары»), борьба за территорию («Сиротливый Запад»). Подобным образом наглядно выстраивается сценическая метафора тесноты. Однако теснота проявляется не только во внешнем пространственном уровне, но и внутреннем психологическом: неумение человека расширить пределы мира. Герои не способны преодолеть границы давящего на них пространства, в результате чего возникает насилие по отношению друг к другу. Выйти из этого тупика герои способны лишь на кладбище («Череп из Коннемары») или к озеру, где совершается самоубийство («Сиротливый Запад»). Контакт героев с внешним миром строится при помощи использования предметов, связанных с этим миром: письма и радиоприёмник.

В двух своих последних пьесах «Человек-подушка» (2003) и «Однорукий из Спокэна» (2010) МакДонах переносит действие из ирландской глубинки в условное пространство комнаты для дознания подозреваемых («Человек-подушка») и условный провинциальный город Америки («Однорукий из Спокэна»).

Место действия пьесы «Человек-подушка» усиливает ощущение замкнутости пространства: физически герои не выходят за пределы камеры и комнаты допроса. Однако в пьесе существует выход в метафизическое пространство через рассказы главного героя. Как персонаж, Человек-подушка наделён способностью перемещения во времени и пространстве, что расширяет границы драматического действия. Окончательным прорывом сквозь барьер закрытого пространства камеры является финал пьесы, где реальность мучений брата становится текстами Катуряна, которые в свою очередь материализуются в реальности. Казненный Катурян в финале встает и, снимая с головы мешок, говорит, что в последние мгновения своей жизни придумал интересный поворот истории о своем брате – когда Человек-подушка предложил Михаилу уйти из жизни, чтобы не страдать, тот предпочел мучиться ради того, чтобы его брат в будущем стал хорошим писателем.

Место действия пьесы «Однорукий из Спокэна» условный «провинциальный американский городок», отель «Тарлингтон», комната номер 17. Действие в физическом плане не выходит за пределы номера, однако драматург по тому же принципу, что и в пьесе «Человек-подушка», выводит местечковые события на глобальный уровень за счёт введения в пьесу притчи Кармайкла о трагедии двадцатисемилетней давности. Таким образом, исходным событием пьесы является потеря руки главным героем и события растягиваются на несколько десятилетий, в связи с чем и расширяется условное пространство пьесы, выход на широту которого драматург даёт через притчу. Исходное событие связано с родиной Кармайкла, провинциальным городком Спокэн на северо-западе США, в штате Вашингтон, чем МакДонах продолжает традицию исследования национального менталитета в образах жителей глубинки. В данной пьесе МакДонах преодолевает проблему замкнутого пространства, однако данное решение имеет косвенный характер: в финале пьесы Тоби и Мэрелин удаётся покинуть номер отеля, однако данная возможность предоставляется им благодаря сумасбродному поведению Мервина, и не является их собственной заслугой, в то время как сам Мервин и Кармайкл по-прежнему остаются в пределах замкнутого пространства.

С ходом эволюции авторского сознания МакДонаха изменяется природа используемых им приёмов построения художественного пространства, отчётливо проявляется тенденция к разрушению пространственных границ пьесы и расширению пространства по пути развития сюжета от конкретно-бытового и замкнутого до условного, метафизического и открытого. Так, например, в первых пьесах драматурга («Калека с острова Инишмаан», «Линейнская трилогия», «Лейтенант с острова Инишмор») место действия чётко задаётся автором и не имеет выхода, герои постоянно вынуждены возвращаться к тому, отчего пытаются бежать. В последующих же произведениях («Человек-подушка», «Однорукий из Спокэна») нарастает тенденция к разрушению замкнутости пространства: «Человек-подушка» – выход на метафизический уровень через литературные произведения, преодоление замкнутости

пространства в метафизическом плане Катурияном; «Однорукий из Спокэна» – расширение пространства пьесы за счёт внедрения в ткань пьесы дополнительного текста, частичное преодоление замкнутости пространства героями.

Особую значимость для интерпретации произведений Мартина МакДонаха имеет природа художественного времени его пьес, которое всегда имеет условный характер, и в сочетании с конкретно-историческим пространством рождает дополнительные смыслы, существующие на уровне подтекста.

События пьесы «Калека с острова Инишмаан» разворачиваются «примерно в 1934 году». На фоне ожесточённой борьбы Ирландии за национальный и государственный суверенитет и внутренних политических противоречий события пьесы МакДонаха «Калека с острова Инишмаан» выглядят абсурдно. Автор создаёт особый мир провинции, отрешённый от политической и общекультурной жизни, где человек существует в отрыве от общего настроения национальной истерии. В пьесу автором вводятся социально-экономические проблемы Ирландии 1930-х годов: нехватка продовольствия в рабоче-крестьянской среде (наличие на магазинных полках только консервированного горошка), проблема гражданской войны (конфликты между соседями из-за домашних животных), экстремистские настроения молодого поколения (яркий образ бунтарки Хеллен Маккормик), но рассматриваются они автором как сугубо провинциальные, не выходящие за пределы узкого круга.

В текст пьес драматург внедряет ряд исторических и социокультурных фактов, которые подаются сквозь призму провинциального, отчасти абсурдного, восприятия реальности. Для Ирландии начало XX века знаменует собой окончательное завершение процесса формирования ирландской нации, которое напрямую связано с происходившими в стране социально-экономическими процессами, подъёмом местного капитализма. Причина замедленного хода национального формирования кроется в колониальном порабощении,

проводимом Великобританией в XIX веке. Этнической базой для ирландской нации стало кельтское население острова, принявшее сторонний англо-нормандский и английский элемент. На рубеже XIX – XX вв. стартовало масштабное движение за возрождение национальной культуры. Большую роль играли для всей страны общеисторические традиции национально-освободительной борьбы, в то же время для национальной буржуазии были свойственны идеи национальной независимости и неповторимости, идеи «особого пути» Ирландии.

В 1919 году в Ирландии была начата национальная освободительная революция против империалистического влияния Великобритании. Подписание мирного договора между Великобританией и Ирландией было осуществлено лишь в декабре 1921 года, по которому Ирландия получала статус доминиона (Ирландское Свободное государство), за исключением ряда наиболее развитых в промышленном отношении северо-восточных графств (Северная Ирландия) с преобладанием протестантов, которые по-прежнему оставались в составе Соединённого Королевства. Великобритания также сохраняла право на развёртывание военных баз на территории Ирландии, право на получение «выкупных» платежей за бывшие владения английских лендлордов.

В 1922 году в связи с недовольством ряда сторонников левого движения условиями мирного договора началась Гражданская война, завершившаяся весной 1923 года поражением левореспубликанских сил и становлением во главе умеренных кругов местной буржуазии.

Революция, не достигшая качественных изменений в социально-экономической среде ирландского общества, т.к. прямое колониальное угнетение сменил новый колониалистический вариант экономического господства, однако, предоставляющий ирландской нации значительно больше возможностей для развития национального хозяйства, имела значительное влияние на историю Ирландии новейшего времени. В ходе революции были созданы условия для дальнейшего формирования национальной

государственности, создания в будущем суверенной буржуазно-демократической Ирландской республики.

Накал классовой борьбы характерен для истории Ирландии периода 1930-ых годов. «Фианна Файл» – либеральная политическая партия в Ирландской республике, которая проводила политику активных социально-направленных действий во всех сферах общества. Данная партия рассматривается как центристская партия 1930-ых годов, которая придерживалась принципов республиканизма, заложенных отцом-основателем «Шинн Фейн» Артуром Гриффитом. «Ирландия против Англии!», «Ирландец! Выбирай собственное правительство сам, не дай Джону Булю сделать это за тебя!» – лозунги сторонников «Фианна Файл».

Первым лидером стал Имон Де Валера, правительство которого в первые же годы пребывания у власти совершило ряд коренных изменений в экономической и политической структуре страны: реабилитация политических заключённых, увеличение подоходного налога и налога на корпорации, прекращение перечислений Великобритании выплат за землю, введение госпошлин на импортный товар, ориентация ирландского экспорта на европейские рынки, меры по ограничению проникновения иностранного капитала в развивающуюся ирландскую промышленность и т.д.

В первой половине 30-х годов в Ирландии развивается фашистское движение «синерубашечников». В 1933—1934 гг. оно становится силой, которая посягает на власть в стране и предпринимает попытки установить тоталитарную диктатуру. Период времени от начала 1930 года до осени 1934 г. отличается активной борьбой ирландского народа против угрозы фашистского влияния. В насильственных схватках на улицах и площадях ирландских городов и деревень в большинстве случаев верх брали защитники демократии. Самоотверженные действия ирландского народа утвердили национально-буржуазное правительство Де Валеры у власти и ликвидировали фашистскую опасность.

Исследователи творчества МакДонаха утверждают, что пьеса «Калека с острова Инишмаан» включает в себе ряд пародийных моментов на фильм «Человек из Арана», в частности в плане фабулы, а центральный образ мальчика из фильма, мужественно помогающего своим родителям в борьбе со стихией, выродился в интерпретации МакДонаха в образ калеки Билли, родителей у которого вовсе нет.

В 1934 г. на экраны мира вышел голливудский фильм «Человек из Арана» о жизни ирландских рыбаков. Исходным событием пьесы становится начало съёмок документального фильма американского режиссёра Роберта Флаэрти. Съёмки фильма «Человек из Арана» на острове Инишмор является реальным историческим фактом, таким же, как и имя главного героя фильма, Колмана Кинга, намеренно введённого драматургом с целью усиления эффекта реальности событий пьесы. Фильм этот, снятый с финансовой поддержкой правительства Де Валера, «стал гимном жизни аранских островитян как символа аутентичной Ирландии».

Режиссёр Роберт Флаэрти прибывает на остров Инишмор для съёмок в 1932 году, а события пьесы относятся к 1934. Данное несоответствие в датировках возможно интерпретировать с разных позиций: с одной стороны, можно предположить, что новость о прибытии киногруппы шла от одного острова до другого в течение двух лет, на что указывает особая форма её передачи, которая за этот срок приобрела мифический, почти библейский характер: «Из Голливуда, штат Калифорния, что в Америке, пришли они, и вёл их янки по имени Роберт Флаэрти, один из самых знаменитых и богатых янки на свете». Или же автор намеренно вводит в пьесу анахронизм («примерно 1934») с целью подчеркнуть условность времени в данном художественном пространстве, где погрешность в год или два допустима, в силу того, что время здесь ни для кого не имеет значения.

Фильм существует в пьесе на уровне пародии на жизнь ирландской глубинки, жители которой воспринимают этот фильм как абсурд. «Флаэрти сам признавался, что выбрал самых привлекательных людей на роль персонажей,

чтобы представить семью и через них рассказать нашу историю». Фильм Флаэрти показывал, прежде всего американскому зрителю насаждаемый националистической политикой Де Валера открыточный, слащаво-патриархальный образ Ирландии. «Ирландско-американский авантюрист использовал колониальный дискурс в изображении коренных ирландцев, неотличимых от эскимосов и полинезийцев».

Пьесы драматического цикла под названием «Линнейнская трилогия» не имеют чётко обозначенного времени действия, по определённым маркерам действие можно отнести к 1990-ым годам. Не устанавливая связь событий пьес с конкретным историческим временем и задавая условные временные промежутки между событиями внутри одной пьесы и внутри цикла (события между пьесами разделены временным промежутком, достаточным для распространения слуха – продолжительность перехода новости от одного героя к другому главная единица времени в пьесах МакДонаха), драматург делает события актуальными для зрителя и читателя, а замкнутость пространства реализуется как перформативный дискурс постдраматического искусства.

События пьесы «Лейтенант с острова Инишмор», которая была написана в 2001 году, относятся к 1993 году. Период 1990-х годов характеризуется активной террористической деятельностью ИРА, которая представляет собой почти вековую борьбу за независимость Северной Ирландии, за образование единого государства, переросшая со временем в цепь бессмысленных и жестоких террористических актов. Актуальная в современной драматургии тема терроризма особо болезненное звучание имеет в современной Ирландии, поэтому возможность постановки пьесы на родине драматурга была весьма ограничена, виду того, что ряд театров счёл её чрезмерно радикальной. Сам автор комментирует в одном из интервью процесс написания пьесы подобным образом: «Я выбрал ИНЛА, потому что такой выбор показался мне менее экстремальным. Это не было с моей стороны проявлением героизма или чем-то в этом роде, просто я чувствовал, что должен об этом написать. ...Я думаю, что эта пьеса, в которой так много насилия, безоговорочно является

антитеррористической» [14]. Сам МакДонах никогда не участвовал в деятельности ИРА, ИНЛА и каких-либо их дочерних организаций, однако, по его словам, тема борьбы за независимость всегда была насущной для ирландских семей, в том числе и для его собственной.

Революционная борьба за независимость Ирландии – одна из основных тем ирландской литературы XX века. Интерес к ней в течение века неоднократно менялся: от общей национальной истерии, до полнейшего разочарования. Основоположники ирландского театра с энтузиазмом отнеслись к начавшемуся в 1916 году новому этапу в истории освободительной борьбы своего народа за независимость. Однако события истории Ирландии XX века привели к появлению у национальных писателей мотива бессмысленности революционной борьбы: «С начала 20-х годов ощущение трагичности происходящих событий нарастает. Героическая тема исчезает, борьба трактуется как проявление жестокости, участвуя в ней, человек обкрадывает себя, губит свои лучшие чувства» [35. Саруханян, А.П. Современная ирландская литература. – М.: Наука, 1973. – 317 с.].

МакДонах приводит в своей пьесе реальные исторические факты о расколе ирландских террористических организаций (например, в 1974 году ИНЛА отделилась от ИРА), он пишет о перерождении этих организаций в мафиозные структуры, борющиеся теперь уже между собой за власть в преступном мире и контроль отраслей незаконного бизнеса. Подобная борьба представляется автором опять в ключе абсурдного видения мира: «Я знаю, что ИНЛА и так всегда была отделившейся, но никто не запрещал мне создавать отколовшуюся группировку от уже ранее отколовшейся. Отколовшаяся группировка – это лучший способ в мире отделиться от всех!» [5. МакДонах, М. Лейтенант с острова Инишмор / Пер. П. Руднев – 2001].

Однако при всей широте конкретных исторических реалий пьесы, время в ней обладает условным характером, оно шире заданного периода начала 1990-х. Революционная борьба с британским режимом представляется автором как непрерывный процесс, берущий своё начало ещё в XVII веке (самая ранняя

историческая аллюзия в тексте – 1649 г., расстрел Оливером Кромвелем английских солдат за неподчинение приказу). Текст пестрит разнообразными культурными и историческими аллюзиями, связанными с ирландскими героями-революционерами и их деятельностью, текстами патриотических песен. При этом, как правило, характер данных аллюзий сугубо комический, абсурдный, историческая память в сознании современных революционеров потеряла свою значимость, трагические события прошлого используются героями как повод для насмешек: «Разве ты не знаешь, сколько в свое время убил котом Оливер Кромвель?» [5], «Точно так же было, когда взрывали Эйри Нива. Нельзя было убивать человека только за то, что у него было смешное имя. В этом не его вина» [5]. Подобным образом автор выстраивает идею морального и духовного разложения современных патриотов-революционеров, для которых ведущим значением в революционной борьбе становится насилие.

Временная структура пьесы «Человек-подушка» базируется на двух взаимоисключающих началах. С одной стороны, здесь присутствует связный, поддающийся пересказу реалистический пласт: в некотором тоталитарном государстве, в городе Каменец (который, возможно, является отсылкой к Восточной Европе) начинают происходить страшные убийства детей, которые в точности повторяют ситуации, описанные в рассказах писателя Катурыяна. Таким образом, в пьесе точно формулируется проблема моральной ответственности художника за свое творение, а также правомерность ограничения свободы творчества. Однако проблематика выражается через условную форму метатеатрального действия, которой способствует форма допроса, построенная на принципе игры следователя и подозреваемого: «Я забыл сказать, он – плохой полицейский, а я хороший». «У нас такая игра – мы говорим. Спасибо, что напомнил». Так, в пьесу вводится одно из ключевых понятий постмодернизма – «игра». Мир-театр сливается в пьесе с понятием мир-текст, где превалирование одного понятия над другим обладает переменчивым характером: «мы не знаем, что дети умерли, просто об этом написали в газете», – говорит Катурыян [6. МакДонах, М. Человек-подушка / Пер. П. Руднев – 2003].

Конкретный исторический период, в котором разворачиваются действия пьесы «Однорукий из Спокэна» традиционно драматург выстраивает при помощи ряда временных маркеров. Самый поздний маркер в пьесе связан с 2009 годом и именем Ли Роя Майерса, порно-актёра и режиссёра, работающего в жанре порно-пародий, деятельность которого началась в 2009 году, а также с упоминанием популярного американского сериала «Bionic Women», стартовавшего в 2007 году:

«Мэрилин. А ты веришь в то, что он про Спокэн рассказывал? Как он руку в детстве потерял?

Тоби. У меня такое ощущение, что я это всё по телеку зырил. Фильм какой-то, Ли Майорс еще там играет. Или это было в «Байоник»? Не помню» [7. МакДонах, М. Однорукий из Спокэна / Пер. П. Руднев – 2010].

Условность времени в данной пьесе создаётся за счёт использования многозначительных культурно-исторических аллюзий. Вторым маркером, связанным с сериалом «Bionic Women» неоднозначен, т.к. данный сериал является ремейком одноимённого сериала, вышедшего на экраны США в 1976–1978. Оба эти варианта равно допустимы, в силу того, что автор в данной пьесе по-прежнему не уходит от проблемы изолированности провинции от внешнего мира. Время в провинциальном мире пьес МакДонаха замедлено, показателем здесь является упоминание хита группы «Public enemy» – «Fight the power that be» 1989 года и деятельности радикальной «Партии чёрных пантер», активно продвигавшей в 1960 – 1970-ых годах в Америке идеи вооружённого сопротивления социальной агрессии в интересах афроамериканской справедливости, а также террористический акт сектантов религиозной секты «Ветвь Давидова» 1993 года в США. Идеальный и настроенческий фон, в котором находятся герои, потерял свою актуальность несколько десятилетий назад и в пьесе существует на уровне абсурда. В данной пьесе также важнейшим показателем движения времени является слух и скорость его распространения от источника до носителя, лишь телевизор является надёжной связью с внешним миром.

Сочетание конкретного пространства и условного времени с реальными историческими фактами создаёт особый хронотоп пьес МакДонаха, где документализм выступает инструментом субъективного авторского высказывания на уровне подтекста. В пьесах автора мы не находим неопровержимых исторических фактов, все временные маркеры имеют условный характер и выступают в качестве анахронизмов (связаны с несколькими временными периодами, намеренно искажены автором с целью отнесения событий к ошибочным временным промежуткам).

Хронотоп пьесы организует культурную изолированность мира провинции. В творчестве Мартина МакДонаха выстраивается многоуровневая система образа провинции, где каждый последующий уровень не обладает культурными связями с предыдущим, что в конечном итоге приводит к психологической замкнутости героев его пьес. Учитывая принцип увеличения каждого уровня по отношению к предыдущему, уровневую систему образа провинции в творчестве автора с точки зрения пространственной организации можно условно разделить на следующие ступени: провинция (остров, Гэлуэй, Коннахт) – Дублин (Ирландия) – Лондон (Англия) – Америка – Метафизическое пространство. С точки зрения организации времени в пьесах автора в образе провинции реализуется библейский миф о потерянном рае, где вина за разрушение жизненной идиллии возлагается автором как на самих героев, которые утратили чувство реальности бытия и историческую память, так и на внешние силы, оказывающиеся политическое, экономическое и культурное давление на изолированный мир провинции. Ведущими приёмами создания хронотопа в пьесах МакДонаха становится условность времени и конкретность пространства. Конкретность места действия достигается за счёт использования принципа изолированности пространства, которое герои не способны покинуть, сохранения единства места действия, которое всегда имеет локальный характер (кухня-комната). Главным показателем движения времени в пьесах автора является передвижение слухов и новостей между

субъектами, т.к. через подобные отношения автор вскрывает проблему идейной отсталости и изолированности провинции.

1.3 Провинциальные нравы и борьба за свободу в драматургии

М. МакДонаха

В разговоре о проблематике драматургии М. МакДонаха в нашей работе будем опираться на концепцию уровней проблематики произведения, связанной с жанровой природой произведения, т.к. считаем, что в ходе исторического развития литературного жанра в каждый отдельно взятый промежуток времени интерес определённого жанра к типам проблематики разнится, поэтому опору на взаимозависимость жанра и проблемы считаем правомерной. Однако концепция Хализева для нашего исследования слишком широка и неконкретна, поэтому за основу нами взята концепция из Словаря лингвистических терминов под редакцией Т.В. Жеребило:

- 1) философская проблематика;
- 2) идейно-нравственная проблематика;
- 3) национальная и социокультурная проблематика;
- 4) авантюрная проблематика (фабула) [20. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов. – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: Пилигрим, 2010.].

В дипломной работе нами были выделены основные рассматриваемые драматургом проблемы каждого уровня: к философскому уровню проблематики относится проблема соотношения добра и любви, абсурдности жизни, насилия и его последствий, соотношения реальности и вымысла, на идейно-нравственном уровне проблематики нами были выведены такие основные проблемы, как бессмысленность бунта и результативность пассивного бунта, проблема потери ценностных ориентиров, проблема ответственности писателя за своё творчество; к национальному или социокультурному уровню нами были отнесены такие проблемы, как проблема революции и методов её ведения, проблема маленького человека и его отношений со средой, проблема культурной отсталости и изолированности провинции; основными проблемами авантюрного уровня становятся проблемы, связанные с мотивом насилия: бегства, убийства или насилия над человеком или животным.

Проблема соотношения добра и любви вскрывается в ряде пьес драматурга, в частности в первой пьесе «Калека с острова Инишмаан». Среди грубой иронии и фарса в тексте пьесы отчётливо звучит тема любви к ближнему. Тётушки Кейт и Эйлин жертвенно любят калеку Билли, воспитанного и вскормленного ими. Чума-Хелен, постоянно издеваясь над Бартли Маккормиком, по-сестрински любит его. Заветным её желанием является покупка телескопа, о котором Бартли давно мечтает, с первых заработанных ею денег. Калека Билли, влюбленный в Хелен, в финале пьесы обретает взаимность в любви.

Доброта становится предметом обсуждения героев, так, например, Малыш Бобби в разговоре с Билли говорит ему о том, что он «слишком добрый». Мнение других персонажей относительно Бобби также положительно: несмотря на внешнюю грубость он обладает добрым сердцем, именно поэтому Билли обращается к нему за помощью и находит отклик. Джоннипатинмайк представляет себя в качестве «добротного христианина», что подтверждает его роль в спасении калеки Билли от утопления и последующая кража денег у собственной матери на его лечение. На уровне языковой игры автор вкладывает в уста Бартли Маккормика понятие о доброте:

«Хелен: Больно ты добренький. Мне иногда даже стыдно признаться, что ты мой родственник.

БАРТЛИ: Добрым быть не больно» [МакДонах, М. Калека с острова Инишмаан / Пер. О. Качковский. – 1996].

Понятие о добре в пьесе реализуется в значении справедливого, открытого и честного отношения к ближнему, потому неминуемо вступает в противоречие с любовным чувством, носитель которого всеми силами стремится оградить объект своих притязаний от различных жизненных трудностей даже в обход правды. Через отношения тёток Кейт и Эйлин с калекой Билли вскрывается проблема соотношения добра и любви. Факт сокрытия правды о судьбе родителей Билли, обстоятельства которой не раскрываются в пьесе с должной ясностью, и который преподносится как стремление защитить Билли от суровой

правды, оборачиваются для тёток совершенно иначе: именно этот факт оказал значительное влияние на решение Билли отправиться на поиски себя. Подобно своим родителям, о которых у него сложилось романтическое представление, Билли стремится вырваться из однообразия островной жизни, разрушить укрепившийся в сознании односельчан образ недееспособного калеки и доказать им и самому себе, что он являет собой нечто большее чем то, что все привыкли видеть в нём.

По этой же причине в развязке пьесы Билли навлекает на себя гнев со стороны Малыша Бобби, которого он с целью выбраться с острова, вводит в заблуждение относительно причин его столь стремительного бегства. Бобби, совершив честный и добрый поступок, не может примириться с мыслью, что в его основе лежит ложь, которая становится для него личным оскорблением, и решает наказать за это Билли.

В пьесе «Лейтенант с острова Инишмор» данная проблема приобретает центральное положение. Гибель лейтенанта Падрайка от руки девушки, с которой у него формировались любовные отношения, с одной стороны, выступает в качестве ироничной развязки отношений, основанных не на тёплых романтических чувствах, а на общности абсурдной тяги к насилию в самых ужасных его проявлениях, с другой стороны, через подобные отношения автор решает проблему добра и любви, где справедливость, как высшее объективное начало человека, всегда имеет превалирующее положение над субъективными личными привязанностями. В данной связи автор также ставит проблему истинной любви, которая может зародиться лишь по отношению к чистому, доброму человеку, поэтому ни один из героев, полностью погрязших в сугубо личностных проблемах, не способен проявить любовь к ближнему, истинную любовь и привязанность в подобном мире можно ощутить лишь по отношению к животному.

Проблема истинной любви и её соотношения с понятием доброты выходит на поверхность в пьесе «Сиротливый Запад» в отношениях Герлин и отца Уэлша. Герлин, внешне закрытая, грубая и острая на язык молодая девушка, испытывает

искренние чувства к местному священнику, в лице которого она видит единственного чистого человека в деревне, однако после его самоубийства, она категорично отвергает свои чувства. Подобному поведению героини есть несколько причин: в первую очередь, большое воздействие оказывает фактор разочарования в отце Уэлше, чистота и душевная сила которого оказалась не столь глубока, как она на то рассчитывала, а во-вторых, неспособность отца Уэлша видеть искренние чувства. Погрязший в борьбе с мельницей разрушенных отношений братьев Конноров, святой отец не увидел под напускной агрессивностью и распутностью Герлин её искреннюю привязанность к нему. Духовная слабость героя и его неспособность видеть настоящие, правдивые чувства окончательно отталкивают девушку, которая воспринимает пустую заботу над братьями Коннорами как личную обиду.

Таким образом, характерной особенностью решения проблемы соотношения добра и любви в драматургии Мартина МакДонаха является безусловное превалирование добра, выступающего в значении правды и справедливости, над любовью. Тесная взаимосвязь данных понятий реализуется через проблему истинной любви, которая невозможна без наличия правды и добродетели внутри героя и объекта его чувств.

Самой значимой проблемой идейно-нравственного уровня в творчестве драматурга выступает проблема бессмысленности бунта и результативности пассивного бунта.

«Калеку с острова Инишмаан» называют самой доброй пьесой Мартина МакДонаха. Эта первая и единственная пьеса драматурга, в которой герою удалось вырваться за пределы ограниченного пространства и преображённым вернуться обратно. Объясняя свое возвращение, калека Билли говорит, что «не так уж и сложно было бросить Голливуд. Такие дерьмовые тексты меня заставляли читать. «Неужели я слышу причитания плакальщиц, хотя я так далеко от бесплодного острова, где мой дом?» ... «Я ирландец! Века угнетения не сломили мой дух, укрепили мое мужество. Вот щас достану свою ирландскую дубину! В общем, сплошное дерьмо» [1]. Главный герой в финале открывает

для себя способность видеть мир провинции, в котором под внешней агрессией и грубостью скрывается любовь, и мир столицы, где под слащаво-пропагандистскими лозунгами лежит кроется безнравственность и аморальность, в реальном свете и делает вывод о том, что стремление покинуть остров было ошибочным: «Мое место здесь, на Инишмаане, с теми, кто любит меня и кого люблю я». Сделанный Билли вывод отражает авторскую идею о полной бесполезности, но в то же время и необходимости сопротивления среде: «А все без толку. И все же я попробовал. Не мог иначе. Мне надо было уехать отсюда, Малыш Бобби, любым способом, как маме с папой, которые тоже хотели отсюда убраться» [МакДонах, М. Калека с острова Инишмаан / Пер. О. Качковский. – 1996].

В понимании автора бунт против среды выступает как средство познания собственного внутреннего и внешнего мира, лежащего за пределами узкого кругозора провинциального человека. Однако активный бунт, в силу характерной для него агрессивности, всегда оборачивается трагически. Доказательством тому служат судьбы всех героев МакДонаха, дерзнувших на неприкрытый бунт против среды: Билли Клейвен – смертельная болезнь; Морин Фолан – одиночество и сумасшествие; Том Хенлан – самоубийство; Отец Уэлш – самоубийство (как форма проявления бунта). В драматургии МакДонаха катарсиса достигают лишь те герои, которые используют тактику пассивного, прикрытого бунта или которые своевременно совершают отказ от активного бунта: Билли Клейвен – отказ от активного бунта; Бартли Маккормик – пассивный бунт, проявляющийся в подражании американской культуре; Хелен Маккормик – не поддаёт огласке свои преступные действия, активный бунт проявляется исключительно в мелких масштабах; Мейрид – отказ от террористической деятельности и стремления вырваться за пределы провинциального мира; Мервин – отказ от принятия активных действий по освобождению заложников. Таким образом, в художественном пространстве пьес Мартина МакДонаха проблема бунта против среды не имеет решения, всё возвращается на свои места, таким образом, автор выстраивает идею

об органичном изолированном существовании мира провинции и губительности стремлений культурного и социального сближения с внешним миром: «Я думаю, что тот, кто её зажёт, зажёт её потому, что у него была на то какая-то веская причина».

На национальном и социокультурном уровне проблематики произведений МакДонаха особое внимание необходимо уделить проблеме маленького человека и специфике его отношений со средой. Все персонажи драматурга обладают близким по социальному положению статусом, располагающемся ниже среднего. Снижение социального статуса происходит ввиду провинциального положения героев, которому свойственны отличающиеся от столичных принципы устройства общества, потому в пьесах драматурга вполне допустимы такие проявления нарушения законов социального устройства как издевательства юной девушки над священником, сексуальное насилие священников над детьми, пьянство врачей и представителей полиции. В подобной общественной ситуации семейные традиции также терпят изменения, и семья становится «кровавым полем битвы, где брат поднимает руку на брата, муж на жену, сын на отца, а дочь на мать».

Авторитет жителей провинции формируется под влиянием фактора наличия работы или социально значимой роли. Наличие общественно полезной функции и качество её выполнения становятся решающими для жителей ирландской провинции, например, Пустозвон Джоннипатинмайк, являясь местным глашатаем и распространителем слухов, наравне с Доктором вхож в каждый дом и даже получает за свою работу еду. Определённым общественным авторитетом пользуется Малыш Бобби, добросовестно выполняющий работу по ловле рыбы, Пато Дули в пьесе «Королева красоты из Линейна» представлен честным работягой, а потому привлекает к себе внимание Морин Фолан, в пьесе «Череп из Коннемары» Мик Дауд обладает определённым авторитетом в силу того, что на протяжении многих лет добросовестно выполняет свою, иногда противоречащую законам морали, работу. Однако ввиду низкого социального устройства и высокого уровня

безработицы, основанного на особенностях климата западной Ирландии, отдалённые области Гэлуэя находятся в затяжной ситуации демографического кризиса: за последние пятьдесят лет численность населения Аранских островов уменьшилась вдвое и продолжает уменьшаться. Ситуация всеобщей безработицы кардинально меняет ментальность большинства жителей глубинки, превращая их пьяниц и дебоширов. Подобные проявления социальных проблем становятся темой для произведений МакДонаха: «Я вот задаю себе один вопрос: «Будь у меня в Линеине работа, остался бы я в Ирландии?» Так, гипотетически. Хорошей работы здесь все равно никогда не будет. Ну пусть плохая, ну хоть какая. И когда я в Лондоне корячусь под дождем как рабочая скотина, а работяги дуются в карты, нажираются в стельку и заваливаются на протухшие мочой матрасы, и на душе становится пусто... меня тянет сюда. Само собой. Но как только я приезжаю сюда... мне и здесь плохо» [МакДонах, М. Королева красоты из Линеина. / Пер. В. Хитрово-Шмырова. – 1996].

Несмотря на конфликты героев между собой, в общем плане противостояние ведётся со средой, с пустым провинциальным бытом и собственным бездарным существованием. Лишённые возможности что-либо изменить ввиду объективных причин, герои вынуждены вступать в конфликты друг с другом, притом, что суть данных конфликтов заключается в нереализованности внутреннего потенциала героев, а потому не имеет решения.

Таким образом, подводя итог анализу произведений Мартина МакДонаха в проблемно-тематическом аспекте, можно сделать вывод о широте затрагиваемых драматургом проблем, которые проявляются на всех уровнях проблемно-тематического анализа. Способы постановки и решения проблем обладают индивидуальным авторским стилем, которому свойственно морализаторство, жёсткость и категоричность взглядов, новизна ракурсов рассмотрения проблем.

Глава 2

КОНФЛИКТ СТОЛИЦЫ И ПРОВИНЦИИ В ТРАДИЦИЯХ ТЕАТРА АБСУРДА И АНТОНЕНА АРТО

2.1 Чудаки МакДонаха в мире абсурда

Абсурдизм – совокупность философских воззрений, развивавшаяся на базе экзистенциализма, которая утверждает отсутствие смысла человеческого существования, т.е. его абсурдность.

Теория абсурда разрабатывается Кьеркегором в нескольких теоретических трудах, программной считается работа «Страх и трепет». Главным аргументом в защиту тезиса об абсурдности человеческого бытия выступает человеческая несвобода. Кьеркегор видит в слепой вере проявление парадокса, вера в Бога есть не что иное как абсурд, потому как в ней нет и не может быть логического обоснования, но при этом она имеет свои результаты. Лев Шестов в своих трудах развивал критику укоренившихся моральных и нравственных норм. Работа «Шекспир и его критик Брандес» на примере героев трагедий Шекспира («Макбет», «Отелло») показывает ущербность морально-этических универсалий. «Миф о Сизифе» – центральная работа Камю, в которой он развивает понятие абсурда. Здесь понятие абсурда рассматривается Камю как конфликт между двумя сущностями. Камю сводит человеческое существование к понятию абсурд в силу того, что видит в нём лишь противостояние между стремлением человека к значимости и ясности собственного бытия и безответностью Вселенной, Бога. Осознание жизни как абсурда ставит перед человеком выбор: «самоубийство», «прыжок веры», или «принятие».

Театр абсурда (драма абсурда) – драматическое и театральное направление, явившее себя в середине XX века. В произведениях абсурдистов мир есть лишённый логики и смысла набор действий и событий. Принципы драмы абсурда воплощаются в пьесах «Лысая певица» Эжена Ионеско и

«В ожидании Годо» Сэмюэла Беккета. Эжен Ионеско, выступая на коллоквиуме «Конец абсурда», указывал на спорность и неоднозначность этого термина. Ведущим аргументом подобного взгляда Ионеско называет в первую очередь комический характер всех героев пьесы и само понятие абсурдности напрямую связывает с комизмом. Ведущую задачу театра абсурда Ионеско формулирует как борьба с традиционным реалистическим театром: «реализм – это не реальность, реализм – это театральная школа, определенным образом рассматривающая реальность, так же как романтизм или сюрреализм».

Теория абсурда, которая разрабатывалась Кьеркегором, Камю, Эллином строится вокруг понятия абсурдного сознания, т.е. переживания отдельного индивида, связанное с острым осознанием разлада человека с действительностью и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха. Многие исследователи связывают творчество МакДонаха с традицией драмы абсурда, что в полной мере выразилось в построении характеров его провинциальных героев. Именно они являются отражением понимания МакДонахом сущности национального характера, которому свойственна абсурдистская противоречивость.

МакДонах создает в своих пьесах оригинальный художественный мир, в центре которого находятся чудаковатые персонажи. В названиях пьес Мартина МакДонаха наряду с конкретно-бытовым планом стоит аллегорический, направленный на формирование первичного восприятия образа провинции у читателя. Название пьес, объединённых автором в циклы, формируется не только по пространственному топонимическому признаку, но и по ведущему семантическому полю: «Калека» – инвалид, ущербный человек; «Лейтенант» – военный служащий, офицер; «Банши» – мёртвая женщина, неуспокоившаяся душа; «Королева красоты» – красивая женщина, победительница; «Череп» – мёртвый человек (смерть), тайна, древность; «Сиротливый» – одинокий, потерявший родственные отношения. В самом названии пьес автор выводит галерею национальных типажей, создавая панорамную картину провинциальной Ирландии, однако по ходу пьесы семантика, заложенная в названии,

трансформируется или полностью разрушается (исключение составляет последняя пьеса цикла «Сиротливый запад» – название носит метафорический характер), и калека оказывается высокодуховным героем, в образе офицера находит своё воплощение террорист и убийца, а в образе королевы красоты заключена душевная гниль и растрепанность, в силу чего разрушается идиллическое представление об ирландской провинции. Сквозь подобную систему отношений ожидаемого и реального прослеживается разлад героев с действительностью, свойственный абсурдному сознанию.

МакДонах не создаёт положительных или отрицательных героев, в силу чего рождается двойственное восприятие героев и их внутреннего мира, характеризующегося противоречиями, которые не имеют выхода.

В качестве главного героя пьесы «Калека с острова Инишмаан» выступает Билли Клейвен: сирота, калека, живущий на маленьком островке самой бедной части Ирландии. В первом диалоге пьесы Кейт и Эйлин, его тётюшки, дают портрет Билли и некоторые факты из его биографии: с рождения больные ноги, некрасив, живет с двумя престарелыми тетками, отправился на прием к доктору из-за возможных проблем с легкими, любит «таращиться» на коров, но, несмотря ни на что, он славный парень. Данная характеристика является зачином всей пьесы, с помощью неё автор открывает тему ущербности провинции: «Да здесь полно калек, таких же, как я, только я снаружи, а они внутри».

Главным героем движет желание убежать от бедной и однообразной жизни на острове. Билли стремится преодолеть и пространственный барьер, и в то же время личный и социальный: пытается разрушить стереотипное представление о нём как о калекке, доказать себе и окружающим собственную личностную значимость. Кроме самореализации, для Билли отъезд в Америку имеет и другое значение: он убежден, что его умершие родители, которых он никогда не видел, в свое время тоже «хотели добраться до большой земли, а оттуда в Америку». Таким образом, он старается не только добиться исполнения собственной мечты, но и выполнить, как он считает, последнее желание своих отца и матери.

Также героями, наделёнными желанием вырваться за пределы острова Инишмаан, являются Бартли и Хелен Маккормик. Однако мотивы этих персонажей коренным образом отличаются от мотивов калеки Билли: стремление Бартли пассивно, проявляется на уровне потребления массовой культуры нового света. Стремление к преодолению барьера закрытого пространства заключается исключительно в получении конкретных материальных благ: конфет и телескопа, который нужен ему для наблюдения за червями. Желание Хелен обосновано не стремлением к самореализации, а собственным раздутым самомнением:

«Билли. Кстати, Хелен, а с чего ты взяла, что тебя вообще возьмут сниматься?»

Хелен. Конечно возьмут, я же красивая. Если я такая красивая, что меня священник за задницу хватал, я и с киношниками разберусь» [1].

Мартин МакДонах в пьесе выводит ещё один тип национального характера, в котором разрушает представление о ирландской женщине, как о скромной и целомудренной домохозяйке, жизнь которой строится исключительно в соответствии со строгими католическими семейными канонами. Положение женщины в Ирландии до начала 60-х годов XX века было ущемлено даже на законодательном уровне: женщина не имела возможности устроиться на работу, будучи замужем, а также развестись с мужем, давно уехавшим в Америку или Англию на заработки и заведшим там другую семью. Отголоски такого положения вещей сохраняются в ирландском обществе до сих пор. Женщины у МакДонаха активно протестуют против такого положения вещей. Однако, склоняясь к осуждению ханжеских требований ирландского общества к поведению и облику местной жительницы, МакДонах в то же время указывает на проблему потери ими женственности в ходе «борьбы за независимость».

Главным образом, разрушающим стереотип о ирландской женщине, является образ Чумы-Хелен, бунтарки и хулиганки по своей природе. Однако в финале драматург сглаживает её бойцовский характер, когда наделяет её

ответным чувством к калеке Билли. Вторым по значению образом женщины-бунтарки становится неоднократно упомянутая дочь Джима Финнегана, известная всем как гулящая девка. МакДонах не наделяет её ни именем, ни характером, данный образ формируется по слухам и догадкам местных жителей. Финальная новость о решении дочки Джима Финнегана уйти в монастырь разрушает стереотипное представление об этой героине: женщина, бунтующая против своего положения посредством ведения распутной жизни, делает вывод о безвыходности подобного бунта и приходит к смирению.

Образ, воплощающий в себе национальный тип стариков-хранителей, деревенского пустозвона Джоннипатинмайка необходим автору, чтобы создать картину местных нравов, подчеркнуть отсталость далёкой деревни, где не случается никаких событий. Джоннипатинмайк стремится раздуть самую незначительную новость, радуется любым переменам ситуации, вне зависимости от характера этих перемен: позитивного или негативного. Поведение героя строится по законам жёлтой прессы, специализирующейся на слухах и зачастую мнимых сенсациях личного, табуированного свойства, опирающейся на вкусы и потребности массового читателя, и одновременно с этим их формирующей. В отсутствии сенсационных событий герой прибегает к их выдумыванию, вольно излагает и интерпретирует произошедшие события, преподносит факты в развлекательном плане, не производит отбора информации по принципу значимости. А по причине скудности количества значительных событий в жизни деревни прибегать к приёмам повышения интереса потребителя герою приходится постоянно, в силу чего местные жители награждают его именем Пустозвон.

Противоречивость реалий провинциальной жизни и поведения Джоннипатинмайка позволяют говорить о проявлении абсурдных черт в образе героя. Однако именно Пустозвон первым произносит слова, которые становятся лейтмотивом пьесы: «Верно, Ирландия не такая уж дыра...». Данная фраза суммирует в пьесе всю противоречивость ситуации (политическая борьба в стране – полная отстранённость жителей глубинки от событий внешнего мира)

и характеров героев (стремление вырваться за пределы ближайшего окружения – итоговое осознание неразрывности со средой).

Таким образом, в своей первой пьесе Мартин МакДонах выводит основные типы национального характера Ирландии, которые он будет развивать в последующих циклах пьес: в первую очередь это тип героя, стремящегося вырваться из закрытого пространства. К данному типу относится главный герой Билли Клейвен, с помощью которого автор решает данную проблему в пьесе, делая вывод о бессмысленности активного бунта. Также к этому типу относятся Хелен и Бартли Маккормик, бунт которых приводит к продуктивному результату: Чума-Хелен насильственными методами зарабатывает авторитет на острове, Бартли, посредством пассивного подражания культуре внешнего мира, получает желанный телескоп и конфеты.

Вторым важным типом становится женщина-бунтарка, разрушающая общественные стереотипы. К данному типу относятся Чума-Хелен и дочь Джима Финнегана, где первая при помощи насилия борется за права и положение женщины в обществе, а вторая с этой же целью выбирает путь распутного поведения.

Следующим значимым типом становятся старики-хранители, которые являются носителями тайн и знаний прошлых времён, а также бережно хранящих их в настоящее время. К данному типу в пьесе «Калека с острова Инишмаан» относятся Джоннипатинмайк, главный хранитель и распространитель слухов на острове, тётушки Кейт и Эйлин, которые вместе с Пустозвоном хранят тайну о смерти родителей Билли и о его спасении. А также образ девятидесятилетней матушки пустозвона, которая является связующим элементом с событиями прошлого Ирландии. Её алкоголизм является следствием мрачного периода истории Ирландии XIX века, пережившей голод, ряд крестьянских восстаний и революций.

В следующей пьесе цикла «Аранских островов» «Лейтенант с острова Инишмор» драматург развивает данные типы национального характера. В основу сюжета пьесы легла охота группы молодых террористов

за террористом-одиночкой Падрайком. Причина их недовольства заключается в том, что Падрайк убил наркодилера, распространявшего свой товар на острове и отдававшего часть дохода с этого дела террористической организации: «Разве мы боремся за свободу Ирландии не для всех? ...Мы освобождаем ее в том числе для наркоманов, для воров, для наркодилеров! Для всех!». Тема свободы приобретает здесь анархический, с определённой точки зрения абсурдный характер. Однако цель Падрайка не менее абсурдна, т.к. не имеет конечного итога – организовать свою «отколовшуюся» группировку, основные занятия которой— минировать пабы и убивать «качков-уродов». С героической точки зрения МакДонах тему революционной борьбы не рассматривает, что и вызывает массу недовольства среди ирландской публики, для которой тема революционной борьбы приобрела почти святой характер.

Лейтенант Падрайк является следующим персонажем в ряду героев, стремящихся вырваться за пределы закрытого пространства. Террористическая деятельность в рамках конфликта в Северной Ирландии имела конечной целью устранение экономического и политического влияния Великобритании на Северную Ирландию, а также последующее включение данной территории в состав Ирландской республики. Теоретически целью героя является расширение государственной территории Ирландии, однако методы, которые он избирает, сбивают его с изначального пути, толкая на путь агрессивного и бессмысленного террора. С помощью данного образа МакДонах выводит проблему неэффективности террористических методов революционной борьбы, уродующих истинный смысл революции. Сцена пытки Падрайком наркодилера Джеймса Хенли, продающего школьникам «травку», носит подчёркнуто комедийный характер, основанный на абсурдности происходящих событий, в которых проявляется джентльменская галантность и неуместная забота Падрайка-палача о своей жертве, который отмечает, что если бы был настоящим злодеем, то вырвал бы по ногтю с пальцев каждой ноги, но, проявив заботу о жертве, он искалечил Джеймсу только одну ногу.

Образ Мейрид также можно отнести к типу героев, преодолевающих границу замкнутого пространства, и к типу женщины-бунтарки. Отражение, связанных с этим образом тем и проблем, также в гротескной манере искажается драматургом. Например, неравноправие женщин отражено в пьесе на основе того факта, что Мейрид не принимают в ИНЛА в силу того, что она девушка. Фанатизм Мейрид, вызванный персоной Падрайка, основан не на чувстве любви в традиционном понимании, а на общности маниакальной страсти убивать и калечить. Оба эти персонажа пишутся автором как карикатурные, в их диалогах выражается пафос идей террористического движения, который на фоне событий пьесы приобретает абсурдный и комедийный характер. Они являют собой смешанный продукт, состоящий из детских представлений автора о террористах, сформировавшихся под влиянием семейных разговоров на соответствующую тему и просмотренных им многочисленных голливудских боевиков, с чертами персонажей компьютерных игр. Поэтому им не присущи и чувства реальных людей, любовь в их отношениях извращается и вырождается.

Финал пьесы остаётся в некоторой степени открытым и оставляет надежду на позитивное разрешение конфликта. Основная цель автора – провозгласить несостоятельность и бессмысленность террористических идей, не имеющих реальных причин – это абсурд, ведущий к катастрофе: «парни когда-нибудь взорвут всю вселенную». Последующее появление кота и отказ главных героев от насильственной расправы с виновником трагедии несёт авторское решение проблемы, которое заключается в отказе от насилия и экстраполируется с местечковых событий в провинции Ирландии на глобальные проблемы терроризма.

Образом, относящимся к типу стариков-хранителей, является Донни, который стремится скрыть от Падрайка правду о гибели его кота и пытается произвести подмену. Ещё одной тайной, которую пытается скрыть Донни, являются его напряжённые отношения с покойной матерью, о которых он рассказывает без энтузиазма и подробностей, намекая на неоднократные факты его рукоприкладства по отношению к матери.

Для создания образа Ирландии Мартин МакДонах в «Линейнской трилогии» обращается к черной пасторали, создавая развернутый образ Ирландии, основанный на демонстрации несостоятельности идиллических патриархальных представлений о ирландской нации и семье, более века господствующих в сознании ирландцев. Мир Линейна – это мир, в котором окончательно рухнули какие-либо представления о нравственности и морали, на место которых пришло господство материализма. Все пьесы трилогии связаны семейной темой, где семейный круг разрастается до пределов деревни, в которой все про всех знают.

В пьесе «Королева красоты из Линейна» МакДонах выводит целую галерею героев, бегущих от реальности ирландской провинции. Каждый из четырёх действующих лиц пьесы стремится покинуть Линейн: Морин Фолан стремится убежать из дома матери, вместе с этим из Линейна, взаимно подменяя суть данных устремлений; Мэг Фолан в силу своего ослабленного старостью ума и страха перед дочерью не выражает чёткого намерения покинуть Ирландию, однако считает, что в Америке жизнь всё-таки лучше; Пато Дули бежит в Америку, потому что больше не в состоянии терпеть издевательства в Англии и дикие нравы жителей провинции; Рэй Дули стремится прожигать свою жизнь и не может терпеть вялотекущий образ жизни ирландской глубинки.

В главной героине пьесы, Морин Фолан, МакДонах совмещает все три типа национального характера, выведенных ранее в пьесе «Калека с острова Инишмаан». Морин – женщина бунтарского типа, которая стремится вырваться из-под гнетущего положения сиделки в доме матери. Её отношения с матерью строятся на взаимной ненависти друг к другу, которая рождается из невозможности совместного существования. Главной чертой этих отношений является наличие тайн и недомолвок по отношению друг к другу и окружающим. Даже финал пьесы не даёт однозначных ответов на определённый ряд событий: как на самом деле Мэг получила ожог, что произошло в день отъезда Пато, как именно умерла Мэг.

Морин стремится не только вырваться из дома матери, но и из собственного социального положения бесправной ирландки. Этим объясняется её показательное распутное поведение в присутствии матери и насилие по отношению к ней. Морин не в состоянии бороться с окружающим миром самостоятельно, предыдущее столкновение привело её в психиатрическую лечебницу, поэтому она вымещает зло за собственные нереализованные возможности на матери. Морин знает, что свободна от различных стереотипных представлений и в доме матери её ничто не держит, однако преодолеть барьер и уйти сама она не может. Только внешнее влияние, которое проявляется в пьесе в лице Пато, толкает её на решение бросить вызов, осознавая собственную силу: «Мы сейчас с мужчинами наравне. Только пальцем помани. А чувствовать себя не хуже мужчин льстит моему самолюбию».

Решительный шаг Морин с целью вырваться из мира Линейна оборачивается неудачей, что сводит её с ума и заставляет ещё глубже погрузиться в замкнутое пространство, которое теперь завязано на её фантастических вымыслах. Тот факт, что она придумала для себя счастливый конец своих отношений с Пато, говорит о её нежелании расставаться с намерением вырваться из мира Линейна и принять действительность.

В образе Морин МакДонах решает проблему внутренне противоречивого устремления вырваться за пределы замкнутого пространства, т.к. Морин в пьесе также является носителем выраженного чувства привязанности к исторической родине. В противовес стремлению покинуть родной дом драматург ставит искреннюю привязанность главной героини к Линейну. Главной причиной, заставляющей бежать героев, являются нравы местных жителей:

«Пато. ... Здесь красиво, только слепой не увидит, как здесь хорошо. Горы, все зеленое, люди такие общительные. Но все всё друг про друга знают... Разве это нормально? Раз чихнешь, так двадцать лет потом дразнить тебя будут. Все, кому не лень.

Морин. Это точно».

[2. МакДонах, М. Королева красоты из Линейна. / Пер. В. Хитрово-Шмырова. – 1996]

Таким образом причина, по которой героине не удаётся выбраться из замкнутого пространства, кроется в двойственности этого желания. Пато преодолевает этот барьер, т.к. чётко формулирует для себя собственные цели: «За гроши лишиться жизни и быть еще при этом "ирландской рожей". С меня хватит. Дядюшка предложил мне работу в Америке, и я тут же согласился. Это мой шанс». В свою очередь Морин не обладает внутренней целостностью характера, её бегство обусловлено воздействием внешних факторов. В сознании Морин бегство из дома матери совмещено с бегством из Линейна, что в итоге приводит к внутренним противоречиям, т.к. она совсем не готова расстаться с Ирландией:

«Рэй. А мне австралийские сериалы нравятся. Кто будет Ирландию по телику смотреть?

Морин. Я.

Рэй. Открой окно, да смотри. Вот тебе и Ирландия. Быстро наскучит»

[2. МакДонах, М. Королева красоты из Линейна. / Пер. В. Хитрово-Шмырова. – 1996]

Вторая пьеса трилогии – «Череп из Коннемары». В основе сюжета лежит ситуация реальная и в то же время совершенно невероятная, что и создает характерное ощущение абсурда: из-за переполненности деревенского кладбища было принято решение об эксгумации останков, захороненных несколько лет назад, для освобождения места новым покойникам. Этим и занимается главный герой Мик Дауд. Вместе с тем эта ситуация приобретает метафорический смысл и становится реализацией известной английской поговорки о скелете в шкафу.

В данной пьесе автор меняет направленность типа героя, стремящегося вырваться из закрытого пространства. Здесь герой не вырывается из пространства, а стремится отгородиться от него. Мик Дауд ведёт почти затворническую жизнь и работает могильщиком. На протяжении многих лет в деревне ходят слухи о том, что Мик сначала в порыве пьяной ярости убил свою

жену ударом по голове, а впоследствии имитировал аварию, в которой она погибла. В финале данный вопрос традиционно для пьес МакДонаха остаётся открытым. Мик постоянно контактирует со своим прошлым и, разбивая молотком сгнившие кости, как будто хочет уничтожить его. Работа могильщиком для Мика является способом отгородиться от внешнего мира, погрязнув в неживой среде. Разбивая черепа Мик даёт выход застоявшейся энергии. Постоянно контактируя с миром мёртвых, Мик постепенно отстраняется от мира живых, возводя барьеры между собой и окружающим миром.

В завершающей пьесе цикла драматург продолжает активную работу над проблемами национального сознания ирландцев. МакДонах изображает перед нами сознание расщепленное, расшатанное. Драматург показывает, что потеря традиционных ценностей, задававших вектор жизни и определявших нормы поведения людей в Ирландии в течение многих лет, приводит к утрате способности ориентироваться в окружающем мире, как духовном, так и физическом.

В пьесе «Сиротливый запад» драматург проводит окончательное качественное изменение тип героя, стремящегося покинуть замкнутое пространство, в сторону его полного отчуждения от мира. Теперь преодоление замкнутого пространства и реализация личностных возможностей героев связывается с накоплением, с расширением мира материальных благ. Мир материальных благ становится целевой установкой героев пьесы, которые вместо преодоления границ, занимаются возведением новых барьеров.

Фигурой, в которой мир материальных ценностей проявляется наиболее отчётливо, является Вален, у которого одержимость вещами, страсть к обладанию предметами доведены до абсурда. Вален представляет собой явно гиперболизированную фигуру, являющую читателю и зрителю воплощение основ мира сиротливого запада. Но материализм, являющийся главной чертой этого общества, характерен для всех персонажей. Коулмен с презрением сообщает отцу Уэлшу, что на похороны к его отцу собрались одни

«стервятники», главным интересом которых были поминки. Герлин, героиня-бунтарка, также подвержена действию материальных основ мира, в котором она живет: выразить испытываемые к отцу Уэлшу чувства она может только через объект материального мира – вульгарное сердце на цепочке, которое и становится символическим выражением её чувств.

Отношения героев, построенные по принципу «мое-чужое», их заикленность на собственных материальных потребностях, стремление к окружению себя бесчисленными предметами как способу отстранения от других людей обуславливают индивидуалистскую основу мира персонажей. Гипертрофированный индивидуализм братьев Конноров делает их способными на поразительную жестокость и определяет принцип их взаимоотношений – причинить боль другому, чтобы доставить себе удовольствие. Любая ситуация оценивается ими с индивидуалистических позиций. Жестокость и насилие являются характерными чертами мира, построенного по принципам индивидуализма. Их неадекватное сознание с перекошенной системой ценностных ориентиров ведет к порождению чудовищной жестокости на вербальном и физическом уровне, и к ещё большему отдалению людей, неспособных к полноценной коммуникации. Единственный человек во всей трилогии, который стремится что-то изменить – католический священник Уэлш. О нем упоминается во всех пьесах, но во плоти он появляется только в последней. Когда он приехал в Линеин, то был очарован тишиной и покоем этого местечка, но вскоре понял, что этот покой обманчив. В результате он тоже бежит, бежит от жизни, совершая самый страшный для священника грех – самоубийство. Таким образом, активное противостояние героев друг с другом и средой является проявлением абсурдного миропонимания и в конечном счёте неизбежно влечёт за собой внутренний конфликт героя с самим собой.

МакДонах, развивающий тип национального характера героя, который стремится вырваться из давящего на него окружения, в пьесе «Человек-подушка» уходит от конкретных национальных проблем к более широким философским. Здесь главной проблемой становится философский вопрос

ответственности писателя за свои произведения. При этом драматургом рассматривается проблема соотношения игры, театральности и реальности. Игруют все герои пьесы, благодаря чему создается эффект театра в театре. Проблема взаимопроникновения игры и реальности раскрывается в сюжетной линии, посвященной семье писателя. Катурян и Михал оказались жертвами игры, в которую вовлекли их родители. В качестве инструмента для проверки объективности гипотезы о благотворном влиянии насилия на писательский дар Катуряна был выбран старший сын Михал, которого на протяжении многих лет родители истязали на глазах у Катуряна.

Все герои на протяжении сюжетного действия примеряют на себя различные роли, воображают себя персонажами произведений различных видов искусств и жанров. Объемную часть произведения занимают прозаические интермедии, строение пьесы являет собой образец постмодернистской игры с текстом. Принцип повсеместной игры является для героев выходом в метафизическое пространство.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что сформированные в первой пьесе «Калека с острова Инишмаан» типы национального характера разрабатываются драматургом в рамках теории абсурда во всех пьесах, входящих в циклы «Аранские острова» и «Линейнская трилогия», а также в пьесе «Человек-подушка». Главным типом становится герой, стремящийся вырваться за пределы замкнутого пространства. Представленный тип совмещает в себе внутреннюю противоречивость, реализующую принцип абсурдного мировосприятия героя, и конфликт с окружающим миром, корнями уходящий в осознание бессмысленности собственного бытия. Данный тип героя развивается в творчестве автора от персонажа, который, сумев прорваться сквозь границы мира провинции, осознаёт бессмысленность подобного рода борьбы, к героям, которые по разным причинам не в состоянии осуществить этот шаг (противоречивость мотивационной установки, вырождение идейных понятий) и в последствии к героям, которые полностью теряют ценностные и моральные ориентиры и подменяют стремление прорваться сквозь границу на построение

новых барьеров с целью отгородиться от давления среды. Данный тип находит своё отражение в образах Калеки Билли, Хелен и Бартли Маккормик («Калека с острова Инишмаан»), всех героев пьесы «Королева красоты из Линейна», Мика Дауда, Тома Хенлана («Череп из Коннемары»), братьев Конноров и отца Уэлша («Сиротливый Запад»), Лейтенанта Падрайка и Мейрид («Лейтенант с острова Инишмор»), Катурияна («Человек-подушка»).

Также активное развитие в творчестве драматурга получает национальный тип женщины-бунтарки, борющейся со стереотипным восприятием женщины и её социальной роли, который реализуется им в пьесах «Калека с острова Инишмаан» в образах Чумы-Хелен и дочери Джима Финнегана, в «Лейтенанте с острова Инишмор» в образе Мейрид, в пьесе «Сиротливый запад» в образе Герлин Келлегер. Ведущим приёмом создания героев данного типа становится их гипертрофированное поведение в обществе, которому свойственна напускная агрессивность и распутность.

Национальному типу стариков-хранителей присуще абсурдное стремление к накопительству и утаению информации, в основе которого лежит искривлённая мотивационная установка на самосохранение и на защиту ближнего. К данному типу относятся Джоннипатинмайк, тётки Кейт и Эйлин, Мать Пустозвона («Калеке с острова Инишмаан»), Мэг и Морин Фолан («Королева красоты из Линейна»), Мик Дауд («Черепе из Коннемары»), Донни («Лейтенант с острова Инишмор»).

2.2 «Театр жестокости» Антонена Арто. Национальный менталитет и насилие в драмах Мартина МакДонаха.

Театр жестокости – концепция театрального действия, стоящая на отказе от традиционного понимания средств художественной выразительности и ориентацией на пластическо-визуальный ряд спектакля, предполагающий максимальный уровень экспрессии по отношению к зрителю. Идея театра жестокости предложена в контексте модернистской парадигмы Антонена Арто, в контексте постмодернистской парадигмы концептуально осмыслена Деррида. Согласно Арто, имманентный смысл театрального действия, по определению, метафизичен: «театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью». По мнению Арто, преступление, которое было переосмыслено художником и воссоздано на сцене, являет собой более ужасающую вещь, нежели само преступление. Основной целью театра Арто называет создание реальности, в которую зритель будет верить, в этой связи лучшим средством её создания является ужас и жестокость.

Основные принципы театра жестокости: массовый характер зрелища, ориентация на чувственное восприятие, ориентация на экстремальные проявления человеческой экзистенции, мистериальность, отказ от вербальности в пользу жеста, жестокость воздействия на зрителя, конструирование «тотального» зрелища.

Драма конца XX – начала XXI века опирается на традиции Арто, в частности заимствуя ориентацию на чувственное восприятие зрителя через форму перформанса, направленного на создание всеобъемлющего зрелища, жестокость воздействия на зрителя, тесную связь слова и жеста со сценическим действием, принцип разграничения реальности и сценического действия.

В своей работе «Перформансы насилия: "Новая драма" и границы литературоведения» Липовецкий выделяет как особую функцию новой драмы перформативность. Значение данной функции заключается в приравнивании слова к действию: «Слово непременно запускает действие: оно либо

воображается, либо буквально совершается на сцене». Особенность данной функции текста новой драмы заключается в том, что она прямо противоположна традиционным законам театрализации, подчёркивающим разницу между словом и действием. Анализируя статью Деррида «О театре жестокости», Липовецкий указывает на невозможность воспроизведения реальности в условиях сцены: текст рождает не отражение, а саму суть явления, в котором жестокость и насилие важнейшие аспекты модернистской перформативной драмы. В этом плане насилие выступает как носитель перформативного превращения слова в действие.

Размышляя о значении образов насилия, Липовецкий выдвигают гипотезу функционирования насилия в тексте, в которой даёт его типологию: «В советской и постсоветской культуре сосуществуют три типа насилия и три разновидности соответствующих дискурсов: насилие «дисциплинарное» (в фуколдианском смысле) – порождаемый им дискурс обычно присваивается государством и властью; «модернизационное», производящее любимые дискурсы советской интеллигенции – жертвенного страдания и фантазматического преобразования социальной реальности; и «коммуникативное», на основе которого формируется дискурс «народного мира», выраженный ярче всего в языках криминальной субкультуры («понятиях»), с одной стороны, и в матерщине как эмоциональном «фоне» повседневного языка, с другой».

Таким образом, Липовецкий видит в новой драме поле для изучения и разработки совершенно новых способов коммуникации, основанных на перформативности и дискурсе насилия, потому что современная действительность нуждается в эстетической рефлексии насилия.

Не смотря на провинциальную удаленность и замкнутость, герои МакДонаха испытывают на себе насилие различных типов. Дисциплинарное насилие, проявляющееся со стороны государства или власти, необходимо выявить в первую очередь в самой ранней пьесе драматурга, «Калеке с острова Инишмаан». Данный тип насилия выступает здесь в качестве насаждения

национальной политикой Имона Де Валеры и американским кинематографом образа Ирландии, как героического, патриархального государства с многовековыми традициями. Пародийный характер освещения данной проблемы в пьесе необходимо трактовать как метод борьбы с данным видом насилия. Сатира автора по отношению к режиссёру Роберту Флаэрти и его фильму является средством преодоления сложившихся стереотипов о жителях ирландской глубинки.

Тип дисциплинарного насилия также прослеживается в пьесе «Королева красоты из Линейна», в которой острой проблемой становится отношение англичан к ирландскому населению. Национальный конфликт представлен здесь в форме насаждения стереотипных мнений о ирландской нации, связанных в первую очередь с провинциальным, отсталым складом ума, алкоголизмом и агрессивностью Ирландцев. Ирландцы, приехавшие на заработки в Англию, оказываются в положении гастарбайтеров, вынужденных терпеть негативное отношение со стороны жителей Англии: «"Ну ты, рожа ирландская. Ну и рожа, прямо свинячья задница..." Они знали, что я из Коннемары, из Ирландии. "Валила б ты отсюда в свой свинарник, и чтоб мы тебя тут не видели"» [2. МакДонах, М. Королева красоты из Линейна. / Пер. В. Хитрово-Шмырова. – 1996].

Дисциплинарное насилие также необходимо обозначить в пьесе «Череп из Коннемары», в которой Том Хэнлан, представитель власти и работник полиции, с целью собственного продвижения по службе, подстраивает похищение костей погибшей жены Мика Дауда и строит все улики таким образом, чтобы обвинить Мика в убийстве собственной жены. В финале пьесы автор выводит открытое насильственное столкновение Томаса и Мика.

В пьесе «Лейтенант с острова Инишмор» дисциплинарный тип насилия вводится автором в сопряжении с темой конфликта в Северной Ирландии. Предметом художественного исследования в данной пьесе становится деятельность ИРА, ИНЛА и мелких террористических группировок, ведущих деятельность по борьбе за независимость Ольстера с британскими силовыми

структурами. В пьесе отсутствуют факты проявления дисциплинарного насилия со стороны государства, однако деятельность противодействующих им организаций является свидетельством его присутствия в историческом контексте событий пьесы.

Дисциплинарное насилие легло в основу хронотопа пьесы «Человек-подушка», действие которой развивается на территории условного тоталитарного государства. Главные следователи, являясь представителями власти, неоднократно проявляют физическое и психическое насилие по отношению к героям пьесы. Финал пьесы являет собой акт открытого террора и самосуда, свойственного для тоталитарного государства.

Косвенное проявление дисциплинарное насилие имеет в пьесе «Однорукий из Спокэна», в которой упоминается деятельность радикальной «Партии чёрных пантер», активно продвигавшей в 1960 – 1970-ых годах в Америке идеи вооружённого сопротивления социальной агрессии в интересах афроамериканской справедливости. В данной пьесе дисциплинарное насилие также не имеет своего проявления, однако является частью предлагаемых обстоятельств и становится элементом рассматриваемой драматургом проблемы, связанной с положением чернокожего населения в Америке.

В пьесах Мартина МакДонаха присутствует тип модернизационного насилия, который в творчестве автора, исследующего национальные проблемы именно ирландского населения, претерпевает некоторые изменения: в первую очередь данный тип насилия в драматургии МакДонаха свойственен не классу интеллигенции, который в данных пьесах полностью отсутствует (за редким исключением – отец Уэлш), а простому человеку из провинции. А также в данных пьесах меняется сама направленность преобразования мира: герои стремятся улучшить мир сугубо в индивидуалистических целях, перестраивают его под себя.

К модернизационному типу необходимо отнести насилие Калеки Билли по отношению к самому себе, проявляющееся в продолжительный период его мучительного пребывания в доме тётушек, а также по отношению к тётушкам,

которые страдают во время его отсутствия. Главный герой стремится вырваться за пределы замкнутого пространства Инишмаана, однако данное решение представляет собой палку о двух концах: так или иначе кто-то вынужден страдать. Билли избирает путь, в котором он причиняет боль своим тётушкам, однако оправдывает подобный акт насилия над ними своим стремлением изменить собственную жизнь.

Модернизационный тип насилия отражён в пьесе «Королева красоты из Линейна», где главная героиня, Морин Фолан, на протяжении почти двадцатилетнего периода терпит несносный характер своей матери, потому что кроме неё некому проявить заботу к ней. Однако данные отношения приносят неудобства не только главной героине, но и её матери, которая вынуждена страдать от грубого проявления заботы своей дочери, потому что ей не предоставлен выбор. Подобные отношения, в которых обе стороны неизбежно зависимы друг от друга и страдают от этого, характеризуются пассивно-агрессивным взаимодействием субъектов, которое в силу замкнутости пространства впоследствии перерастает в открытый акт насилия.

В пьесе «Череп из Коннемары» насилие модернизационного типа, которое проявляет Мик Дауд по отношению к себе, проявляется в виде его продолжительного смирения с насмешками и слухами, распускаемыми жителями города и связанными со странными обстоятельствами смерти его жены. Герой предпринимает попытки борьбы с данным типом насилия в виде отстранения от общества и ведения отшельнического образа жизни. Подобное решение приводит его в замкнутое пространство, которое напротив усиливает страдания героя, т.к. единственным коммуникативным выходом из данного пространства для героя является контакт с прошлым, проблемы которого остаются неразрешёнными.

Модернизационное насилие по типологии М. Липовецкого представлено в чистом виде в пьесе «Сиротливый запад» в образе отца Уэлша. Святой отец, не способный к ориентации в физическом и духовном пространстве, переживает кризис веры. Потерянность героя преодолевается им посредством принесения

себя в жертву на благо других людей, актом насилия над собой отец Уэлш пытается остановить насилие во внешнем мире.

Дейви, персонаж пьесы «Лейтенант с острова Инишмор», подвержен модернизационному насилию обратного порядка. Нашедший на дороге труп кота, Дейви решает совершить благой поступок и отнести его хозяину, однако данное решение оборачивается против него: втягивает в круговорот жестоких разбирательств о причинах смерти кота. Однако Дейви до самого финала пьесы не отказывается от собственных убеждений и вынуждает самого себя терпеть насилие.

В пьесе «Человек-подушка» модернизационное насилие отражено в образах братьев. Младший брат, Катурян, готов терпеть пытки и страдания, лишь бы его брату не причиняли вред во время допроса. И его собственноручное убийство брата необходимо трактовать как модернизационное насилие, направленное на преодоление собственных ошибок, т.к. Катурян был твердо уверен в том, что последствия действий его брата лежат на его совести. Пиком проявления модернизационного насилия в пьесе становится финал, связанный с появлением Человека-подушки в комнате старшего брата, Михала, который отказывается принять самоубийство и облегчить собственную участь, чтобы его брат мог сотворить свои рассказы: «Мне кажется, мы должны истории дать шанс развиваться так, как она должна развиваться: меня должны мучить, а он должен слышать мои крики, потому что сейчас мне уже кажется, что я всем сердцем полюблю эти рассказы. Мне кажется, я буду обожать их всю мою жизнь».

Пьеса «Однорукий из Спокэна» имеет проявления модернизационного насилия, связанные с образом Мервина, местного портье. Данный персонаж, представляет собой новый тип драматического героя, условно обозначенный Павлом Рудиным как киноморф. Мервин как персонаж характеризуется отсутствием внутреннего содержания, а его поведение представляет собой копирование кинореальности из фильма «Четыре комнаты». Полное внутренне опустошение, потеря ценностных ориентиров и смысла жизни, заставляют его героизировать. Однако его героизм в силу низких умственных и физических

способностей становится комичным и абсурдным. Мервин готов жертвовать собой ради того, чтобы произвести впечатление на женщину. Данный персонаж не видит смысла своего дальнейшего существования, только смерть представляет для него интерес, в силу этого он готов жертвовать собой ради блага окружающих.

Коммуникативное насилие народных масс проявляется во всех пьесах драматурга, т.к. предметом рассмотрения его творчества становится ограниченный, чудаковатый человек мира провинции. Нераздельность человека и среды проявляется в глубоко укоренившемся материализме и матерщине, которые отражают внутренний эмоциональный застой и окаменелость. Перформативный дискурс, свойственный для драматургии постмодерна, находит своё проявление в пьесах Мартина МакДонаха в наиболее обострённой форме посредством коммуникативного насилия. Матерщина становится главным средством создания пародии и сатиры в драматургии МакДонаха, т.к. крепкие бранные выражения обнаруживают в тексте свою главную функцию – разрушение стереотипов. Мотив телесности, получивший в творчестве драматурга не только образное, но и смысловое значение, подкрепляется именно проявлениями коммуникативного насилия. Телесность пьес МакДонаха неразрывно связана с ненормативной лексикой героев, которая в свою очередь является средством её проявления:

«Мэри. Слышал, Рэй Дули лишился работы гидом?

Мик. Слышал. Уж, конечно, если будешь швырять дерьмо в Америкашек, тут лишишься работы» [3. МакДонах, М. Череп из Коннемары. – 1997].

Ярким проявлением коммуникативного насилия в пьесах Мартина МакДонаха является насилие над животными, которое приобретает символический характер. Так, например, центральный конфликт в «Лейтенанте с острова Инишмор» основывается на смерти кота Падрайка. Коты становятся в пьесе объектом насилия неоднократно (убийство кота Сэра Роджера, названного в честь Сэра Роджера Кейсмета, культовой фигуры ирландского освободительного движения начала XX века; убийство чёрного кота, которого

ошибочно приняли за кота Томаса), а большое количество человеческих жертв в финале – итог дурного обращения с кошками и нетерпимость к такому поведению со стороны их хозяев. Мейрид беспощадно наказывает людей за издевательства над животными: стреляет в собственного брата и убивает Падрайка.

Однако любовь к одним животным в пьесе противопоставляется насилию к другим: Падрайк, который обожает собственного кота, беспощадно убивает чужого; во время пыток своей жертвы Падрайк скармливает нос Скэнка Тоби его же кокер-спаниелю, который тут же давится им. В итоге собака и её хозяин умирают на глазах друг у друга; Мейрид выбивает глаза коровам, проводя политический протест против торговли мясом.

В пьесе «Череп из Коннемары» Мартин Хэнлан поджаривает хомяков в печи и сравнивает это такт насилия с разбиванием черепов или избиением людей: «А я зажарил одного хомяка. Не так уж это и интересно – ты кладешь его в печь живым, а достаешьдохлым. Урод едва пищит... В смысле, он едва пищит. Конечно, было бы веселее, если бы дверь у духовки была стеклянная, но была то обычная. Моя ошибка была в отсутствии плана. Меня спровоцировали». Мёртвая корова становится предметом издевательств Мика Дауда над Мартином Хэнланом:

«Мартин. На нашем поле коровадохлая лежит уже лет пять...

Мик. Знаю. Это ваша лучшая корова».

Насилие над животными проявлено в пьесе «Калека с острова Инишмаан», где Малыш Бобби рассказывает о своих издевательствах над коровами: «Коровам плевать, что в них ни брось. Я как-то раз кинул в корову кирпичом, а она даже не замычала, ну я и дал ей пинка». В пьесе Чума-Хелен убивает гуся Джека Эллери и кошку Пэта Бреннана, с целью нажиться на конфликте двух соседей. Одной из новостей Джоннипатинмайка становится тот факт, что в графстве Керри родилась изуродованная овца, у которой нет ушей.

Животные становятся объектом насилия и в пьесе «Сиротливый запад», в которой Коулмен Коннор отрезает уши собаки собственного брата: «этот пес по лаю все гребаные мировые рекорды побил».

Таким образом, насилие над животными, которое необходимо классифицировать как коммуникативное, имеет символический характер, в силу того, что оно является средством влияния на людей и мыслится как насилие над людьми.

Проанализировав пьесы Мартина МакДонаха на предмет проявления различных типов насилия, можно сделать вывод о том, что каждый тип насилия из классификации М. Липовецкого проявляется во всех пьесах автора, и следующий из этого вывод о родственности художественных приёмов построения драматического произведения в ирландской, советской и постсоветской культурной традиции. В творчестве ирландского драматурга переосмысливается приоритет коммуникативных дискурсов насилия в классификационной системе. В условиях изолированного пространства преобладающим становится коммуникативный насильственный дискурс, подчиняющийся под своё влияние модернизационный, который под его воздействием преобразуется: субъектом модернизационного дискурса становится простой человек, а преобразование мира имеет эгоцентрический характер. Дискурс дисциплинарного насилия со стороны государства в ряде пьес Мартина МакДонаха проявляется либо в косвенной форме (проявление противодействующей ему силы), либо отсутствует вовсе. В тех произведениях, в которых дисциплинарное насилие проявляет себя в прямой форме, оно находит авторское противодействие, заключённое в комизме, построенном на абсурде и сатире. В силу замкнутости пространства пьес МакДонаха, дисциплинарное насилие не имеет прямого воздействия на героев. Лишь в лабораторно-театральных условиях драматург рассматривает проблему столкновения коммуникативного и дисциплинарного дискурса («Человек-подушка»).

Глава 3. Хранители и хранительницы в современном «провинциальном» тексте на материале повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» и пьесы М. МакДонаха «Калека с острова Инишмаан»

Изучение творчества Мартина МакДонаха в школе представляется нам актуальным ввиду больших возможностей по расширению кругозора учащихся, изучению культуры Ирландии и её провинции в сопоставлении с отечественной, знакомству школьников с творчеством современных драматургов и приёмами анализа «новой драмы». Целесообразной формой знакомства учащихся с пьесой Мартина МакДонаха «Калека с острова Инишмаан» считаем открытый урок внеклассного чтения в сопоставлении с повестью В. Распутина «Прощание с Матёрой» ввиду близости круга проблематики и образной системы произведений. Знакомство с пьесой «Калека с острова Инишмаан» в контексте изучения творчества В. Распутина позволит углубить познания учеников в области традиций и авторских приёмов создания образа провинции в советской и современной ирландской литературе, а также сделать выводы о близости культурных особенностей быта жителей островов русской и ирландской провинции. Особое внимание в ходе урока следует уделить сопоставлению социальных факторов, оказавших значимое влияние на формирование образа провинции в произведениях авторов (влияние географического положения на мировоззрение героев, социальная структура и особенности быта) и сравнению систем образов двух произведений, способствующих раскрытию авторского замысла. Для формирования полного представления учащихся о колорите островов Западной Ирландии и Восточной Сибири в ходе урока следует прибегнуть к использованию медиа-материалов (фотографий, видеозаписей).

Открытый урок внеклассного чтения пьесы Мартина МакДонаха «Калека с острова Инишмаан» для 11 класса

**«Экспресс: Восточная Сибирь. Матёра. – Западная Ирландия. Аран.
Инишмаан.»**

Цель урока: познакомить учащихся с творчеством Мартина МакДонаха и изучить систему образов пьесы «Калека с острова Инишмаан» в сопоставлении с центральными образами повести В Распутина «Прощание с Матёрой».

Задачи:

- обобщить знания о повести В. Распутина «Прощание с Матёрой»;
- познакомить с биографией и творчеством М. МакДонаха;
- повысить интерес к изучению ирландской литературы;
- формировать представления о социальных и культурных особенностях жителей глубинки;
- развивать умение публичных выступлений учащихся;
- совершенствовать навык сопоставительного анализа произведений;
- изучить ведущие авторские приёмы построения образа провинции.

Оборудование: проектор.

Ход урока

1. Организационный момент

Мотивировка учащихся на активную и сознательную работу на уроке.

2. Актуализация знаний

Учитель: На прошлом уроке мы подвели итог изучения повести В. Распутина «Прощание с Матёрой». Вспомним, какие выводы мы сделали

о жанровых и художественных особенностях произведения, центральных образах и мотивах, а также о главных темах и проблемах произведения.

3. Изучение нового материала

Учитель: Сегодня на уроке мы познакомимся с творчеством ирландского драматурга, Мартина МакДонаха, который в своих пьесах также обращается к теме жизни человека в глубинке, и попытаемся определить причины любви российского театрального зрителя к постановкам по пьесам автора.

Учитель: Знакомо ли вам имя Мартина МакДонаха? Можете ли вы назвать драматические и кинематографические работы автора? Какие индивидуальные авторские черты вы можете выделить, основываясь на прочитанной дома пьесе и знакомых вам работах?

Учитель: Обратите внимание на экран и запишите тему сегодняшнего урока: «Экспресс: Восточная Сибирь. Матёра. – Западная Ирландия. Аран. Инишмаан.»

Презентация: Слайд 1. Тема урока.

Учитель: Приглашаю вас в интерактивное путешествие, в котором мы прикоснёмся к красоте байкальской необузданной природы и через сушу и море перенесёмся в край неукротимой и бушующей океанской стихии: островов Западной Ирландии.

Ученик: Читает доклад о биографии Мартина МакДонаха.

Учитель: С биографией Валентина Распутина вы уже знакомы, потому скажите, какие моменты биографии авторов вам показались схожими? – Провинциальное происхождение, низкий уровень заработка и трудные жизненные условия в детстве и юности, позднее начало творчества, ориентация на традиции классиков и современников.

Учитель: Поговорив о биографии авторов, отправимся в наше путешествие, чтобы понять на собственном опыте, что же именно повлияло

на их творческое сознание. Начнём наше путешествие с истоков реки Ангары – озера Байкал.

Презентация: Слайд 2. Озеро Байкал. Исток реки Ангара.

Учитель: Валентин Распутин – сибиряк. Он один из тех, кто продолжает традиции русской классической прозы с точки зрения нравственных проблем. Бездумному, суетному существованию он противопоставляет мудрое, бережное отношение к миру, к природе. Ключевые, главные слова в его творчестве – совесть и память.

«Прости нам, Господи, что слабы мы, непонятливы и разорены душой. С камня не спросится, что камень он, с человека же спросится»

Презентация: Слайд 3. Геополитическая карта Иркутской области.

Учитель: С двух лет писатель жил в деревне Аталанка Усть-Удинского района Иркутской области, стоящей на реке Ангара. Река Ангара представляет собой могучий сибирский водный поток, вытекающий из Байкала и впадающий в Енисей. Его длина составляет 1779 км. С учётом того, что Байкал является горным озером, река имеет большой перепад, который составляет 380 метров, что указывает на значительный энергетический потенциал.

Презентация: Слайд 4. Река Ангара. Вид сверху.

«Кругом такая благодать, такой покой и мир... С таким чистым перезвоном на камнях катилась Ангара. И всё казалось прочным...»

Презентация: Слайд 5. Братская ГЭС.

Учитель: Люди воспользовались столь благоприятными природными условиями и построили на реке плотины для создания водохранилищ. На сегодняшний день их насчитывается три.

Презентация: Слайд 6. Сибирь. Ангарская деревня.

Учитель: «Я не мог не написать «Матёру» Эта повесть для меня – рубеж в писательской работе».

Презентация: Слайд 7. Изба. Интерьер избы.

Слайд 8. Бревенчатая церковь. Ангара.

Триста лет обживали этот уголок земли русские крестьяне. Неторопливо, без спешки идет жизнь на этом острове, и за те триста лет многих людей сделала счастливыми Матера.

Презентация: Слайд 9. Кадр из фильма Э. Климова «Прощание»

Слайд 10. Видео. Катер на Ангаре.

Учитель: «Но уходит Матёра, уходит душа из этого мира. Много повидала на своём веку. Знала и наводнения, но такое впервые...»

Презентация: Слайд 11. Таблица.

Учитель: Взгляните на экран – перед вами таблица. Давайте зафиксируем, каким образом Валентин Распутин отразил основные черты жизни человека на Матёре в своей повести. – Таблица заполняется при помощи совместной работы учителя и учеников.

Презентация: Слайд 12. Карта. Расстояние.

Учитель: Расстояние, разделяющее Ангару и Аранские острова, представляет собой путь в семь тысяч километров – мгновенно преодолев его мы оказываемся в Западной части Ирландии. Однако для нас этого мало: чтобы понять всю глубину авторского замысла мы должны совершить прыжок не только в пространстве, но и во времени – почти на 100 лет назад! Начнём наше путешествие с Коннемары, графство Гэлуэй, 1913 года.

Презентация: Слайд 13. Девушка в старинном костюме, деревня Кладда в графстве Гэлуэй, 26 мая 1913 г.

Учитель: В 1913 г. в рамках проекта Альберта Кана по запечатлению всего мира в цвете, фотографы Маргарет Миспуле и Мигнон Спидл прибыли в Ирландию. Их интересовал не шумный Дублин с его замками и соборами, а настоящая Ирландия, сельская глубинка, где люди продолжали говорить по-ирландски и хранить ирландскую культуру.

Презентация: Слайд 14. Коннемара. Крестьянин на целине.

Учитель: Коннемара (Connemara, ирл. Conamara) – район на западе Ирландии; включает в себя широкий полуостров между бухтой Киллари и заливом Килкиран, на западе графства Гэлуэй и юго-западе района Коннахт.

Название происходит от ирландского Connhaicne Mara – «потомки Кон Мак» или «потомки моря». Коннемара по праву считается одним из красивейших регионов Ирландии.

Презентация: Слайд 15. Деревенские жители на фоне своих домов.

Учитель: История Ирландии на протяжении последних почти 1000 лет, вплоть до середины XX века, была нескончаемой трагедией, историей отчаянной и почти всегда безуспешной борьбы против английских завоевателей, историей порабощения, этноцида, голода и нищеты.

Презентация: Слайд 16. Ирландские крестьяне в деревне Кладда.

Учитель: И без того небогатую сельскую страну с каменистой почвой и трудным климатом англичане превратили и использовали как источник средств для индустриализации, установив над местным населением жесточайшую систему колониальной эксплуатации.

Презентация: Слайд 17. Сельская вязальщица.

Учитель: На снимках 1913 г. мы видим порабощенный народ, который британские колонизаторы столетиями пытались поставить на колени и превратить в бессловесный скот. До героического Дублинского восстания 1916 года оставалось ещё три года, до начала войны за независимость - 6 лет, до получения самоуправления - 9 лет, до обретения независимости - ещё долгих 36 лет.

Презентация: Слайд 18. Революционная иллюстрация. 1916 г.

Учитель: В 1919 году в Ирландии была начата национальная освободительная революция против империалистического влияния Великобритании. Подписание мирного договора между Великобританией и Ирландией было осуществлено лишь в декабре 1921 года, по которому Ирландия получала статус доминиона (Ирландское Свободное государство), за исключением ряда наиболее развитых в промышленном отношении северо-восточных графств (Северная Ирландия) с преобладанием протестантов, которые по-прежнему оставались в составе Соединённого Королевства.

Презентация: Слайд 19. Фотографии слева направо: 1. Женщина. Коннемара.; 2. Женщина на дороге в Коннемаре.; 3. Доставка торфа домой, Коннемара; 4. Мужчины разговаривают у каменной изгороди, Коннемара.; 5. Вещи сохнут на солнце в районе Кладдах в Гэлуэе.; 6. Кузнец в Коннемаре.

Учитель: В эпоху 30-х годов XX века Ирландии мы можем погрузиться благодаря фотографии американского фотографа-путешественника Брэнсона Деку. В период 1932 – 1935 гг. Брэнсон путешествовал по стране и фотографировал ее жителей. Первоначально эти фотографии были черно-белыми, Брэнсон Деку разукрасил их с помощью анилиновых чернил. На данный момент фотографии хранятся в Университете Калифорнии в Санта-Крус.

Презентация: Слайд 20. Имон Де Валера.

Учитель: Накал классовой борьбы характерен для истории Ирландии периода 1930-ых годов. «Фианна Файл» – либеральная политическая партия в Ирландской республике, которая проводила политику активных социально-направленных действий во всех сферах общества. Данная партия рассматривается как центристская партия 1930-ых годов, которая придерживалась принципов республиканизма. «Ирландия против Англии!», «Ирландец! Выбирай собственное правительство сам, не дай Джону Булю сделать это за тебя!» – лозунги сторонников «Фианна Файл».

Презентация: Слайд 21. Кадр из фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти. Мальчик.

Слайд 22. Кадр из фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти. Мужчина и женщина.

Слайд 23. Фрагмент фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти.

Учитель: В 1934 г. на экраны мира вышел голливудский фильм «Человек из Арана» о жизни ирландских рыбаков. Исходным событием пьесы становится начало съёмок документального фильма американского режиссёра Роберта Флаэрти. Съёмки фильма «Человек из Арана» на острове Инишмор является реальным историческим фактом, таким же, как и имя главного героя фильма, Колмана Кинга.

Презентация: Слайд 24. Вид на океан с острова Инишмор. 2014.

Слайд 25. Садовые участки на острове Инишмаан. 2008.

Слайд 26. Дом Дж. М. Синга на острове Инишмаан, ныне музей.

Учитель: Просмотрев снимки и видеозаписи жизни людей Западной Ирландии, назовите социально-экономические факты и события, которые нашли своё прямое отражение в пьесе Мартина МакДонаха, а какие были введены косвенным образом? Каким образом географические и климатические условия, судя по отсмотренным материалам и характерам персонажей пьесы, отразились на национальном менталитете ирландского населения? Какие черты национального характера и связанные с ним стереотипы Мартин МакДонах отразил в своей пьесе?

Презентация: Слайд 11. Таблица.

Учитель: Обратите внимание на экран. Сделаем выводы, относительно способов создания образа провинции в пьесе МакДонаха, и заполним ими таблицу. – Заполнение таблицы учителем и учениками.

Учитель: Наше путешествие подошло к концу, пора возвращаться домой и делать соответствующие выводы.

4. Подведение итогов

Учитель: Какие выводы об особенностях жизни русского и ирландского человека, находящегося вдали от культурных и экономических центров, мы можем сделать? – Провинциальный мир существует по собственным законам, основанных в первую очередь на семейных отношениях и отношениях с природой.

Учитель: В чём причины одновременного сходства и различия национальных менталитетов русского и ирландского населения? – Многовековая борьба России и Ирландии за национальную и государственную независимость сделали стойкость и терпение чертами национального характера. В то же время климатические условия определяют особенности отношений

человека со средой и его национальную характерность: природное богатство и разнообразие России и суровые климатические условия жизни Ирландии подчёркивают непреодолимую разницу между национальными характерами данных народов.

Учитель: Что общего и различного прослеживается во взглядах авторов на провинцию и её проблемы, способах построения образа провинции в своих произведениях? – Оба автора размышляют над проблемой разрушения провинции, разрыва с историческим прошлым народа: Распутин стремится сохранить и запечатлеть в памяти потомков умирающую в ходе стремительного прогресса и не поспевающую за ним русскую деревню, МакДонах – разрушить связанные с провинцией и её населением стереотипы, духовно преобразовать человека путём возрождения связи с историческим и культурным наследием. В творчестве авторов прослеживается параллелизм использованных художественных приёмов с точки зрения построения образной системы (типы персонажей, их социальные функции: материнские старухи – Тётушки Кейт и Эйлин; Богодул – Джоннипатинмайк; Петруха – Чума-Хелен).

5. Домашнее задание

Эссе на тему «"Матёринский мужик" и "Человек из Арана": два полюса провинциального характера»

Заключение

Применив современные подходы к изучению образа провинции в проблемно-тематическом аспекте, нами была осуществлена работа по пополнению аналитической базы интерпретации драматургии Мартина МакДонаха, выявлению основных образов и смыслов, связанных с провинцией как ментальным, духовным пространством, и их эволюции в авторском сознании.

Объектом исследования работы стали драматические циклы «Трилогия Аранские острова», «Трилогия Линейна», а также пьесы, которые не входят в циклы, «Однорукий из Спокэна» и «Человек-подушка».

С опорой на герменевтические принципы анализа и проблемно-тематический метод анализа, творчество Мартина МакДонаха было рассмотрено нами в контексте традиций исследования «Тетра жестокости» Антонена Арто и «Театра абсурда» Ионеско.

Итогом нашей работы стал вывод о ведущих приёмах создания хронотопа в пьесах МакДонаха, которым становится принцип сочетания конкретного пространства и условного времени с реальными историческими фактами, выступающими в качестве инструмента вскрытия авторского высказывания, существующего на уровне подтекста; расширение конкретного пространства с развитием сюжета пьесы и его выход на метафизический уровень хронотопа через произведения литературы и искусства.

Нами была выстроена система воплощения образа провинции на уровне хронотопа. Учитывая принцип увеличения каждого уровня по отношению к предыдущему, уровневая система образа провинции в творчестве драматурга с точки зрения пространственной организации была разделена нами на следующие ступени: провинция (остров, Гэлуэй, Коннахт) – Дублин (Ирландия) – Лондон (Англия) – Америка – Метафизическое пространство.

С точки зрения организации времени в пьесах автора в образе провинции реализуется библейский миф о потерянном рае, где вина за разрушение

жизненной идиллии возлагается автором как на самих героев, которые утратили чувство реальности бытия и историческую память, так и на внешние силы, оказывающиеся политическое, экономическое и культурное давление на изолированный мир провинции. Главным показателем движения времени в пьесах автора является передвижение слухов и новостей между субъектами, т.к. через подобные отношения автор вскрывает проблему идейной отсталости и изолированности провинции.

Нами был сделан вывод о том, что в своей первой пьесе Мартин МакДонах выводит основные типы национального характера ирландцев. Построение типажей национальных героев проводится автором в рамках теории абсурда, развитой и обоснованной в трудах А. Камю. Типы национального характера разрабатываются драматургом во всех пьесах, входящих в циклы «Аранские острова» и «Линейная трилогия», а также в пьесе «Человек-подушка». В первую очередь это тип героя, стремящегося вырваться из закрытого пространства, тип женщины-бунтарки, разрушающей общественные стереотипы и тип стариков-хранителей, которые являются носителями тайн и знаний прошлых времён, а также бережно хранящих их в настоящее время.

Главным типом становится герой, стремящийся вырваться за пределы замкнутого пространства. Представленный тип совмещает в себе внутреннюю противоречивость, реализующую принцип абсурдного мировосприятия героя, и конфликт с окружающим миром, корнями уходящий в осознание бессмысленности собственного бытия. Ведущим приёмом создания героев типа женщины-бунтарки становится их гипертрофированное поведение в обществе, которому свойственна напускная агрессивность и распутность. Национальному типу стариков-хранителей присуще абсурдное стремление к накопительству и утаению информации, в основе которого лежит искривлённая мотивационная установка на самосохранение и на защиту ближнего.

В соответствии с концепцией уровней проблематики произведения из Словаря лингвистических терминов под редакцией Т.В. Жеребило мы выделили рассматриваемые драматургом проблемы каждого уровня и сделали

вывод о ведущих проблемах, способах их постановки и решения в творчестве драматурга:

философский уровень – проблема соотношения добра и любви;

идейно-нравственный уровень – бессмысленность бунта и результативность пассивного бунта;

национальный или социокультурный уровень – проблема маленького человека и его отношений со средой;

авантюрный уровень: проблема бегства, убийства или насилия над человеком или животным.

Используя типологию насилия в современной драматургии М. Липовецкого, нами была проведена систематизация насилия в творчестве драматурга. Основываясь на результатах анализа, нами был сделан вывод о родственной близости художественных приёмов построения драматического произведения в ирландской, советской и постсоветской культурной традиции, а также об особенностях проявления национального фактора в авторском сознании: в творчестве ирландского драматурга переосмыслиется приоритет коммуникативных дискурсов насилия в классификационной системе. Преобладающим становится коммуникативный насильственный дискурс, подчиняющийся под своё влияние модернизационный, который под его воздействием преобразуется: субъектом модернизационного дискурса становится простой человек, а преобразование мира имеет эгоцентрический характер. Дисциплинарный дискурс насилия со стороны государства в ряде пьес Мартина МакДонаха проявляется либо в косвенной форме (проявление противодействующей ему силы), либо отсутствует вовсе.

Список литературы

1. МакДонах, М. Калека с острова Инишмаан / Пер. О. Качковский, Ю. Курбакова, Н. Просунцова. – 1996 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bookmate.com/reader/rTPPy4qM>
2. МакДонах, М. Королева красоты из Линейна. / Пер. В. Хитрово-Шмырова. – 1996 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bookz.ru/authors/martin-makdonah/koroleva_708.html
3. МакДонах, М. Череп из Коннемары. – 1997 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bookmate.com/reader/SIAL8lv7>
4. МакДонах, М. Сиротливый Запад / Пер. В. Хитрово-Шмырова. – 1997 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/sirotlivyj-zapad-read-76462-1.html>
5. МакДонах, М. Лейтенант с острова Инишмор / Пер. П. Руднев – 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatre.com.ua/upload/all/lib/mcdonagh_laitenant.pdf
6. МакДонах, М. Человек-подушка / Пер. П. Руднев – 2003 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatre.com.ua/upload/all/lib/mcdonagh_pillowman.pdf
7. МакДонах, М. Однорукий из Спокэна / Пер. П. Руднев – 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kamerata.ru/pages/page794.html>
8. Islands - Change in Population 1841 - 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://irishislands.info/census/graphs/numbers.html>
9. Chambers, L. The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories / L. Chambers, E. Jordan – Carysfort Press, 2006. – p. 85
10. Watt, S. A Century of Irish Drama / S. Watt? E.M. Morgan, M. Shakir – Widening the Stage – World, 2001 – p. 360
11. Арто, А. Театр и его двойник. / А. Арто, пер. с фр., комм. С.А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – с. 91-109.

12. Ахмыловская, Л.А. Формирование партитуры переводной пьесы в кросскультурном театральном процессе / Л.А. Ахмыловская // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 343. – С. 63-70.
13. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. / М.М. Бахтин – М., 1975. – 504
14. Булгакова, О.В. Развенчание стереотипов в пьесах Мартина МакДонаха / О.В. Булгакова // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах. – 2012. – № 1. – С. 9-29.
15. Буренина, О. Что такое абсурд или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг: сб. статей – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 7-72 с.
16. Вайль, П. Гений места / П. Вайль. – М.: АСТ: Corpus, 2015. – 443.
17. Грачева, Е. Жизнь и кино Роберта Флаэрти [Электронный ресурс] / Е. Грачева // Сеанс. – 2007. – № 32. Недостаточно реальности. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti/>
18. Елисеев, Н. Беккет для очень бедных / Н. Елисеев // Империя драмы – 2007 – №9.
19. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
20. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов / Т.В. Жеребило – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: Пилигрим, 2010. – 486с.
21. Ионеско, Э. Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?» / Э. Ионеско // Театр абсурда: сб. статей и публикаций. – СПб., 2005. – с. 191-195.
22. История Ирландии / Л.И. Гольман, А.Д. Колпаков, В.Э. Кунина, Ю.М. Сапрыкин; под ред. Л.И. Гольмана. – М.: Мысль, 1980 г.
23. Карелова, Т.В. Образ провинции в отечественной литературе и журналистике / Т.В. Карелова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2011. – Т. 13. № 2-2. – С. 419-422.

24. Комарова, Е.В. Ирландский характер в мировой литературе / Е.В. Комарова // Коммуникативные аспекты языка и культуры: сб. статей. – Томск, 2015. – ч. 3. – с. 101-104
25. Ланцевская, Н.Ю. Семиотика пространства провинции как источник имиджа места / Н.Ю. Ланцевская // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 5-2. – С. 423 –427.
26. Липовецкий, М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения / М. Липовецкий // НЛО. – 2008. – №89.
27. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкин. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
28. Ловцова, О.В. Мотив игры в пьесах «бассейн (без воды)» М. Равенхилла и «Человек-подушка» М. МакДонаха / О.В. Ловцова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015 – №1.
29. Лысов, А.Г., Трофимов, И.В. Духовная жизнь провинции: Образы. Символы. Картина мира. / А.Г. Лысов, И.В. Трофимов. // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2004. – № 3. – с. 16-19.
30. Маранцман, В.Г. Проблемное изучение литературного произведения в школе: Пособие для учителей / В.Г. Маранцман, Т.В. Чирковская – М.: Просвещение, 1977. – 206 с. с ил.
31. Масленникова, О.Н., Балашова, Е.А. Андрей Белый и Фёдор Сологуб: «Провинциальный сюжет» / О.Н Масленникова, Е.А. Балашова // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. – 2008. – № 3. – С. 336 – 344.
32. Образ провинции в русской и английской литературе // Материалы XX Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы «Литературная провинция»: сб. статей. – Екатеринбург, 2011

33. Райкин, К., Казьмина, Н. «Королева красоты» и «Сиротливый запад» танец и стиль артист вертикального взлёта / К. Райкин, Н. Казьмина // Театральная жизнь. – 2008. – № 2. – С. 67-70
34. Рудин, П. Особенности драматургии МакДонаха [Электронный ресурс] / П. Рудин. – Режим доступа: <http://postnauka.ru/faq/45439>
35. Саруханян, А.П. Современная ирландская литература / А.П. Саруханян – М.: Наука, 1973. – 317 с.
36. Сварчевская, Т.В. Женщина как символ провинции / Т.В. Бабушкина, Е.Г. Милюгина, Т.В. Сварчевская // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: сб. научных трудов. – Тверь, 2013. – С. 144-147.
37. Седова, Е.С. Проблема Восток – Запад в пьесе С. Моэма «Супруга Цезаря» / Е.С. Седова // Мировая литература в контексте культуры. – 2013. – № 2 (8). – С. 85 – 90.
38. Селеменова, М.В. Образ Москвы в русской литературе XXI века / М.В. Селеменова // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2015. – № 4. – с. 93 – 103.
39. Трофименков, М. О проекте Человек из Арана / М. Трофименков // Коммерсантъ – 2005. – №124.
40. Философия: Энциклопедический словарь / Под редакцией А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
41. Хализев, В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
42. Шамина, В.Б. Образ ирландской глубинки в пьесах Мартина МакДонаха / В.Б. Шамина // Филология и культура. – 2013 – №2 (32) – с. 292 – 295.
43. Шамина, В.Б. Притча эпохи постмодерна / В.Б. Шамина // Филология и культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 275-279.
44. Шеина, С. Е. Национальная специфика англо-ирландской литературы / С.Е. Шеина // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – с. 16 – 29

45. Юдина, В.И. Музыкальное пространство русской провинции: симбиоз природного и культурного / В.И. Юдина // Обсерватория культуры. – 2012. – № 5. – С. 40-45.

Приложение 1

Таблица к уроку

Критерий сравнения	В.Г. Распутин «Прощание с Матёрой»	М. МакДонах «Калека с острова Инишмаан»
Исторические и культурные факты	Постройка братской ГЭС и затопление близлежащих территорий; особенности быта островного населения (период посадки и сбора урожая, ремонтные работы, деревенские вечерние сборы и т.д.). Все факты напрямую связаны с сюжетом и фабулой повести.	Революционные движения Ирландии 1930-х гг., ситуация социально-экономического кризиса в стране, проникновение американской культуры в ирландскую глубинку (съёмки фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти). Все факты обладают косвенным характером, подаются автором в виде аллюзий и пародий.
Образ природы в произведении	Человек и природа неразрывно связаны, природа оказывает на него прямое влияние. Природа – мать-кормилица, отец-защитник. Человек не вступает в конфликт с природой. Борьба с природой для человека	Природа в пьесе не выступает в качестве сюжетного двигателя, является социально-культурным фактором: удалённое островное положение, тяжёлые климатические условия, влияющие на жизнь

	<p>всегда влечёт за собой жертвы – затопление Матёры.</p>	<p>местного населения, формируют национальный менталитет. В произведении с природой связан мотив смерти (смерть родителей Билли при бегстве с острова, попытка утопить Калеку Билли в океане).</p>
<p>Конфликт провинции и мира за её пределами</p>	<p>Внешний мир активно внедряется в изолированный мир Матёры, многие десятилетия жившей по своим законам, и разрушает его. В произведении данный конфликт реализуется в связи с проблемой отцов и детей: дети (внуки) – внешний, активно меняющийся мир; старики – мир Матёры, неукоснительно следующий традициям и заветам былых поколений.</p>	<p>Влияние внешнего мира на мир провинции имеет опосредованный характер, в силу закрытого положения последней, но разрушительный (смертельная болезнь Билли). Проявляется на многих уровнях: культурном (проникновения западной культуры – голливудская киноиндустрия, конфеты, идеалы счастья), социально-экономическом (кризис Западной Ирландии из-за колониалистической политики Британии).</p>
<p>Конфликт человека и среды</p>	<p>Главные герои находятся в согласии со средой. Бунт против природы проявлен</p>	<p>Данный конфликт имеет в пьесе центральное место, проявляется в отношениях различных</p>

	<p>в персонажах, представляющих молодое поколение (Петруха, Клавка Стригунова, Андрей). В особого рода конфликт со средой вступает Павел: пограничное состояние, отчуждённость от обоих миров из-за чего вступает в конфликт со всеми, в том числе с самим собой.</p>	<p>персонажей (Билли Клейвен, Хелен и Бартли Маккормик). Характер конфликта героев различен, автор утверждает идею безрезультатности активного бунта.</p>
<p>Образ стариков-хранителей</p>	<p>К данному типу образов в повести относятся: Дарья, Сима, Катерина, Настасья, Богодул. Данные герои являются носителями ценностей и укладов той жизни, которая навсегда уходит в прошлое. Их знание перестаёт быть актуальным в силу разрушения их мира.</p>	<p>К данному типу в пьесе относятся Тётушки Кейт и Эйлен, Пустозвон Джоннипатинмайк и его матушка. Герои являются носителями тайн ушедшего времени, с их точки зрения открывается объективная картина социального устройства мира провинции.</p>
<p>Образы молодого поколения (бунтарей)</p>	<p>Петруха – пустой бунт, бунт против себя, вечное стремление найти себе место в мире;</p> <p>Клавка Стригунова – конфликт со средой</p>	<p>Билли – активный бунт, неудовлетворённость жизнью, поиски себя;</p> <p>Хелен – пассивный бунт, разрушение стереотипов, связанных</p>

	<p>проявляется по причине низкого уровня бытового удобства жизни в деревне, стремлении героини к комфорту;</p> <p>Андрей – движим общенациональной идеей переустройства мира, готов ради высокой цели на такие жертвы как разрыв с историческим прошлым.</p>	<p>с поведением женщины и её ролью в обществе;</p> <p>Бартли – пассивный бунт, подражание культурным традициям запада;</p> <p>Дочь Джима Финнегана – пассивный бунт, разрушение стереотипных представлений об ирландской женщине.</p>
<p>Магические мотивы</p>	<p>Мир Матёры строится на смешении бытовых реалий и магии, основанной на первичных мифических представлениях людей об устройстве мира: двухчастное деление духов природы и связанных с ними тотемов (Царский листвень, берёза), дух-зверь – Хозяин острова, суеверия различного толка.</p>	<p>Все события пьесы представляются и разъясняются автором в снижено-бытовом плане, миру ирландской провинции не свойственна магия ввиду разрыва людей с историческим наследием.</p>
<p>Мотив смерти</p>	<p>Всё произведения с первых строк пронизано мотивом смерти. Смерть здесь – неминуемый</p>	<p>Мотив смерти композиционно обрамляет пьесу: потеря Калеки Билли – новость о смертельном</p>

	<p>финал, предуготовленный всем. Смерть наступает тогда, когда происходит смена поколений. Смерть – разрыв с наследием, культурным и духовным прошлым семьи и народа.</p>	<p>заболевании. Смерть – наказание за бунт против установленного миропорядка, за стремления к ложной истине, разрыв с родственной средой.</p>
--	---	--

Приложение 2

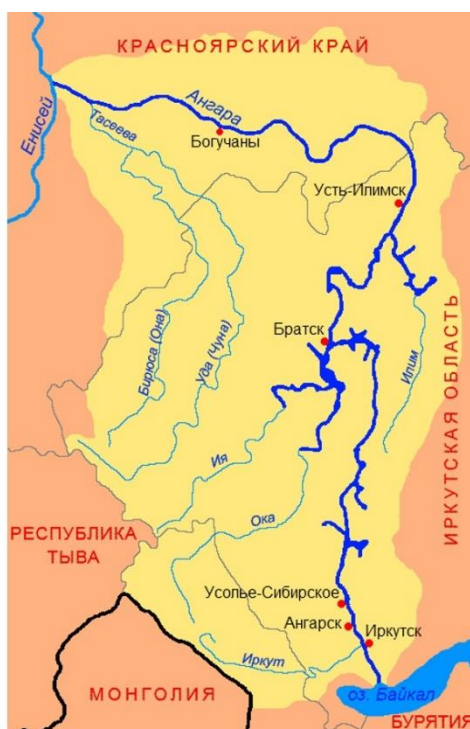
Слайд 1. Тема урока.

Экспресс: Восточная Сибирь. Матёра. – Западная Ирландия. Аран. Инишмаан.

Слайд 2. Озеро Байкал. Исток реки Ангара.



Слайд 3. Геополитическая карта Иркутской области.



Слайд 4. Река Ангара. Вид сверху.



Слайд 5. Братская ГЭС.



Слайд 6. Сибирь. Ангарская деревня.



Слайд 7. Изба. Интерьер избы.



Слайд 8. Бревенчатая церковь. Ангара.



Слайд 9. Кадр из фильма Э. Климова «Прощание»



Слайд 10. Видео. Катер на Ангаре.

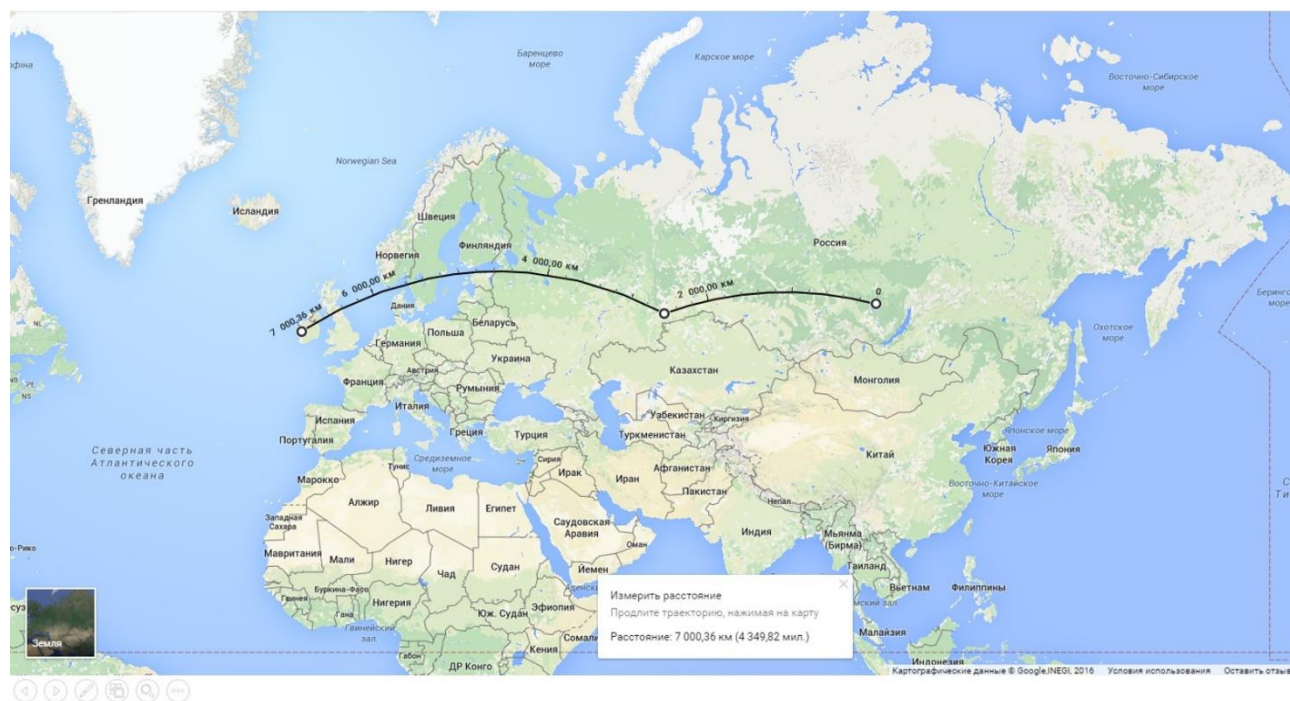
[Электронный ресурс] – Режим доступа:

<https://www.youtube.com/watch?v=SHXj2K2wVL0>

Слайд 11. Таблица.

Критерий сравнения	В.Г. Распутин «Прощание с Матёрой»	М. МакДонах «Калека с острова Инишмаан»
Исторические и культурные факты		
Образ природы в произведении		
Конфликт провинции и мира за её пределами		
Конфликт человека и среды		
Образ стариков-хранителей		
Образы молодого поколения (бунтарей)		
Магические мотивы		
Мотив смерти		

Слайд 12. Карта. Расстояние.



Слайд 13. Девушка в старинном костюме, деревня Кладда в графстве Гэлуэй, 26 мая 1913 г.



Слайд 14. Коннемара. Крестьянин на целине.



Слайд 15. Деревенские жители на фоне своих домов.



Слайд 16. Ирландские крестьяне в деревне Кладда.



Слайд 17. Сельская вязальщица.



Слайд 18. Революционная иллюстрация. 1916 г.



Слайд 19. Фотографии слева направо: 1. Женщина. Коннемара.; 2. Женщина на дороге в Коннемаре.; 3. Доставка торфа домой, Коннемара.; 4. Мужчины разговаривают у каменной изгороди, Коннемара.; 5. Вещи сохнут на солнце в районе Кладдах в Гэлуэе.; 6. Кузнец в Коннемаре.



Слайд 20. Имон Де Валера.



Слайд 21. Кадр из фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти. Мальчик.



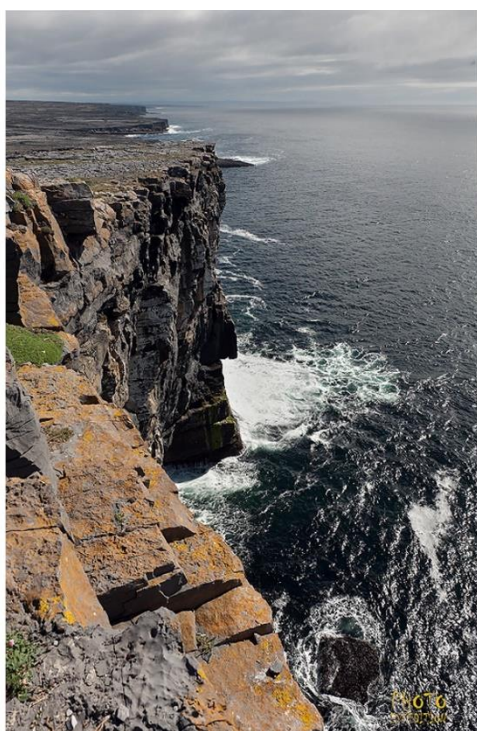
Слайд 22. Кадр из фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти. Мужчина и женщина.



Слайд 23. Фрагмент фильма «Человек из Арана» Р. Флаэрти.

Флаэрти. Р, Человек из Арана. [Электронный ресурс] – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=yzmJkh1vnyA>

Слайд 24. Вид на океан с острова Инишмор. 2014.



Слайд 25. Садовые участки на острове Инишмаан. 2008.



Слайд 26. Дом Дж. М. Синга на острове Инишмаан, ныне музей.

