

Е. Н. Шилова
Екатеринбург, Россия

ТЕАТРАЛЬНЫЕ И ТЕКСТОВЫЕ СРЕДСТВА ПОЛИТИЗАЦИИ В ПЬЕСЕ КЭРИЛ ЧЕРЧИЛЛ «ЭТО СТУЛЬ»

АННОТАЦИЯ. Под политической пьесой в творчестве известного британского драматурга Кэрил Черчилл часто понимается произведение, являющееся реакцией автора на острую проблему, некое общественное потрясение. Однако художественное своеобразие драмы «Это стул» К. Черчилл заключается в другом. Пьеса достаточно абстрактно проблематизирует отсутствие обоснованной позиции по важным политическим вопросам у среднего человека. Произведение состоит из ряда сцен-эпизодов с трудноуловимыми микросюжетами, которые не связаны друг с другом. Восприятие драмы строится на контрасте между заявленной в заголовках сцен политической проблематикой и отсутствием у героев малейшей заинтересованности в политике. Весомый вклад в оформление послания Черчилл вносит «эллиптический» характер драмы, языковое решение произведения. Реплики, которыми обмениваются персонажи, редко представляют собой предложения, в них не присутствует необходимая для понимания синтаксическая полнота. Герои общаются либо фрагментами фраз, либо неполными предложениями, что в соответствии с замыслом драматурга осложняет восприятие сюжета пьесы. Как правило, чем большую политическую направленность приобретает беседа действующих лиц, тем обрывочнее становятся реплики. Сумбурное представление обывателей о событиях, происходящих за пределами их уютного мирка, метафорически выражается в неполноте, недостаточности используемых средств языкового общения. Художественная манера, разработанная автором в пьесе «Это стул», является некомфортной для общества, бросает ему интеллектуальный вызов. Элементы, берущие начало в брехтланской драматической школе (монтаж и принцип очуждения), аскетичное языковое решение произведения, наиболее вероятно, призваны препятствовать возникновению чувства эмпатии, эмоциональной вовлеченности аудитории в перипетии сюжета. «Очуждение» от происходящих в драме событий настолько велико, что буквально требует от зрителя самостоятельного аналитического восприятия постановки. Поход в театр превращается из рекреационного мероприятия в совместную работу драматурга, режиссера, актерской труппы и зрителя по приданию происходящему на сцене смысла. Значимость зрителя как члена общества, то есть потенциально активного политического субъекта, особенно подчеркивает беспрецедентная лаконичность последнего эпизода пьесы «Это стул», состоящего только из собственного названия. Аудитория словно получает приглашение поучаствовать в написании сценария истории страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: политическая драматургия; политическое самосознание; эллиптичность; языковой аскетизм; британская драматургия; британские драматурги; пьесы; литературное творчество.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ: Шилова Евгения Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и сопоставительного языкознания, Уральский государственный педагогический университет; 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 368; e-mail: enshilova2012@yandex.ru.

Кэрил Черчилл (род. 1938) на сегодняшний день является одним из самых титулованных и известных драматургов Великобритании: писатель стала многократным обладателем престижных международных премий, в том числе и премии Оби за выдающийся вклад в искусство (Obie Sustained Achievement Award, 2001). Премьеры Черчилл вот уже несколько десятилетий пользуются неизменным успехом в главном экспериментальном театре Великобритании «Ройял Корт» (the Royal Court Theatre). С 2010 г. имя автора занимает почетное место в Зале славы Американского театра (American Theater Hall of Fame). Сегодня о театральных постановках по пьесам драматурга пишут британские и американские издания, среди них — «The Daily Mail», «The Guardian», «The New York Times» и «Washington Post».

Начавшись еще в студенческие годы, карьера Черчилл является одной из самых продолжительных и успешных в современной британской драматургии. Удивительно, но творчество драматурга так или иначе соприкасалось практически со всеми традициями и тенденциями, освоенными английским театром во второй половине XX и первое десятилетие XXI в.: пьесам Черчилл не

чужды политические (в том числе социалистические), исторические, феминистские мотивы, черты эпического театра, постмодернистской экспериментальной драмы и так называемой «постдрамы».

Неоспоримо актуальными для многих пьес драматурга являются политические мотивы (как современные, так и исторические). Параметры «статус-кво», против которых выступает К. Черчилл как «политический» драматург, самые разнообразные: государственные механизмы подавления личности, распределение капитала и владение собственностью, гендерная политика, положение человека в глобальном мире, война и общественные потрясения. Следствием этого является достаточно большое количество определений, которыми критики атрибутируют творчество автора: Черчилл называют политическим, феминистским, социалистическим, брехтовским драматургом и писателем, «готовым к сотрудничеству», коллаборационистом (collaborative playwright).

В театре Кэрил Черчилл под политической пьесой часто понимается произведение, являющееся творческим ответом автора на острую проблему, некое общественное потрясение. Так, революция 1989 г. в Румынии стала толчком для создания пьесы «Бе-

зумный лес» (*Mad Forest*, 1990), произведение «Там вдали» (*Far Away*, 2000) связано с военным конфликтом в Боснии, а в драме «Семь еврейских детей» (*Seven Jewish Children*, 2009) речь идет о вооруженном противостоянии на Ближнем Востоке. Однако, как выдающийся художник, Черчилл решает идеологические задачи своего театра в высшей степени оригинально — в политических произведениях автора доминантой является не тематика, а экспериментальная драматическая форма. Это позволяет драматургу разнообразно выстраивать взаимодействие художественной реальности и жизненных фактов, а также налаживать интеллектуальную «обратную связь» с аудиторией.

Огромное влияние на политический театр Британии 1980—1990-х гг. оказывали творческие изобретения и театральные находки Б. Брехта [Брехт 2004; Brecht, Willett 1964]. К. Черчилл можно справедливо отнести к «брехтианским» драматургам, однако ее политическая драматургия не ограничивается влиянием одной традиции, но динамично развивается, предлагая собственные формы. Одним из любимых приемов Черчилл, позаимствованным еще театром Брехта у искусства кино, является «монтажность» драмы. Характер монтажа в творчестве Кэрил Черчилл меняется от пьесы к пьесе и реализует, по нашему мнению, важную цель. Высокая степень монтажности придает актуальным политическим пьесам драматурга дополнительную остроту и оставляет театральному режиссеру удивительно много пространства для маневров, делая каждую постановку уникальной.

Важную художественную роль играет монтаж, в частности, в драме К. Черчилл «Это стул» (*This Is A Chair*, 1997). Пьеса фокусируется не на конкретном политическом событии, а на абстрактной проблеме из сферы политики: на противоречивости восприятия важных мировых событий обывательским сознанием. Произведение характеризует важный этап в эволюции Черчилл как писателя. Об этом, в частности, пишут И. Эстон и Э. Даймонд в предисловии к книге, посвященной творчеству автора: «Для Черчилл насущным политическим театральным вопросом стала трансформация личности в демократическом русле при отсутствии какой-либо идеологической базы, позволяющей бросить вызов статус-кво. <...> Черчилл обращается к так называемым стратегиям не-идентификации с образом жизни, диктуемым усиливающим свои позиции транснациональным капитализмом. <...> Она настойчиво выводит на сцену пугающие, ужасающие и вредные характеристики

современного мира, несущегося к экономическому и экологическому процветанию <...> и состоянию постоянного глобального ужаса» [Aston, Diamond 2009: 6].

Существенным для этой стратегии переоценки ценностей моментом является необходимость решить, какие события заслуживают внимания каждого отдельно взятого человека, ведь в повседневной жизни часто не считается нужным сформировать четкое представление о политической картине мира и состоянии дел, но мелким личным заботам придается гигантское значение.

Произведение с нестандартным названием «Это стул» призвано, на наш взгляд, выполнить нелегкую задачу — помочь «человеку с улицы» соотнести каждодневные тривиальные тревоги и волнения с событиями более крупного масштаба, которые определяют вектор развития мирового сообщества. По справедливому замечанию обозревателя лондонского театра «Кэмден Фриндж», «„Это стул“ заставит вас оглянуться и озадачиться размышлениями по поводу того, являетесь ли вы участником жизни или нет» [The Camden Fringe Press Release [http](http://)]. Такая направленность произведения невольно вызывает ассоциации с лозунгом феминисток 1970—1980-х гг. «Личное есть политическое» («The personal is political»). Кэрил Черчилл в течение нескольких десятилетий плодотворной деятельности не раз обращалась к проблемам женщин в современном обществе и была «флагманом» феминистского театра в Великобритании последней четверти XX в., но в работе «Это стул» феминистская тематика почти не затрагивается.

Суть пьесы (о сюжете в данном случае вряд ли можно говорить: степень монтажности произведения крайне высока) никоим образом не связана со стулом как предметом мебели. Более того, первоначально читателя может несколько сбить с толку обложка официального издания, на которой крупным планом изображена курительная трубка. Ситуация проясняется только при обращении к метатекстовому полю, существующему вокруг произведения (см. рис. 1).

Фактически умело выполненное изображение трубки оказывается известной картиной бельгийского сюрреалиста Рене Магритта, входящей в серию работ художника «Вероломство образов». Этой картине с изображением трубки и аккуратно прорисованной противоречивой подписью «Это не трубка» (рис. 2) посвящено одноименное философское эссе французского философа, мыслителя и историка идей Мишеля Фуко (1973). Важно подчеркнуть, что данная отсылка к трудам М. Фуко к настоящему мо-

менту является для творчества К. Черчилл последней. До этого обращение к литературному наследию философа представлялось если не частотным, то знаковым для как минимум двух пьес Черчилл: «Нежные копы» (описание способов полицейского контроля и наказаний преступников в книге Фуко «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы») и «Полный рот птиц» (именно Фуко открывает, переводит, снабжает предисловием мемуары гермафродита Абея Барбен, одного из значимых персонажей произведения). Возможно, финальной на сегодняшний день апелляцией к знаковой фигуре постмодернизма драматург обозначает некое подведение итогов собственной постмодернистской линии в драматургии.

Эссе Фуко «Это не трубка» раскрывает многое из того, что делает картину Магритта шедевром. Так, изображение трубки и противоречащая изображению подпись являются эмблемой для важных проблем последней трети XX в. — соотношения чувственно воспринимаемого и действительности, надежности языка как посредника в общении, соотношения между сутью вещей и словом с его грамматическими характеристиками и фонетической формой. Философ делится важным наблюдением относительно «вдвойне парадоксального текста»: «Слова, которые я теперь хочу прочесть под рисунком, сами являются нарисованными словами — изображения слов, которые художник поместил вне трубки, но внутри общего (и, впрочем, неопределимого) периметра своего рисунка. Из каллиграфического прошлого <...> слова сохранили свою принадлежность рисунку и свое состояние нарисованной вещи: так, что я вынужден читать их как накладывающиеся сами на себя; это слова, рисующие слова же; они образуют на поверхности изображе-

ния отсветов фразы, говорящей, что это не трубка. Текст в изображении» [Фуко <http>].

Глядя на картину, зритель может безостановочно задаваться вопросами: является ли изображение текста текстом или его знаком? Является ли изображение трубки трубкой или знаком, отсылающим нас к слову «трубка»? Как соотносится слово «трубка» и реальный предмет? — и т. д. Ясно одно: «Магритт называет свои картины (почти как та анонимная рука, что сопровождала трубку высказыванием „Это не трубка“) из уважения к именованию. Но в этом расколотом и сдвинутом пространстве завязываются странные отношения: там происходят вторжения, внезапные разрушительные набеги, падения образов в гущу слов, вербальные вспышки, бороздящие рисунки и заставляющие их разлетаться вдребезги» [Там же]. Как в итоге соотносится картина Магритта и драматическое произведение Кэрил Черчилл?

Взаимосвязь, существующая между этими двумя произведениями искусства, не является прямолинейной. Американский литературовед Л. Уорпел приводит в одной из статей любопытное наблюдение Э. Х. Критцер, признанного специалиста в области современного театра: «Критцер полагает, что название „Это стул“ призвано подчеркнуть, что стул как предмет не представляет для пьесы интереса. „Chair“ скорее относится к значению лексемы „согласие заниматься определенным кругом вопросов и, в более широком смысле, выполнение функций лидера“ <...> Это важно при дискуссионном противопоставлении личного и политического. Черчилл обыгрывает базовое представление о стуле и политическую ассоциацию, размывая границу между двумя мирами» [Worpel 2010: 380].

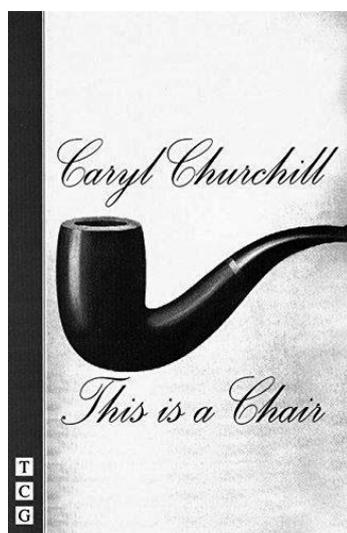


Рис. 1



Рис. 2

Таким образом, пьесу драматурга и картину сюрреалиста объединяет, к примеру, тот факт, что название каждой сцены драматического произведения противоречит сути происходящего на сцене. Однако если у Магритта название картины вступало с изображением в отношения антагонизма, то действие пьесы «Это стул» не соотносится с названиями эпизодов вообще: так, первая сцена носит название «Война в Боснии», но перед зрителями появляется девушка, которая опрометчиво назначила свидание молодому человеку, забыв, что в это же самое время должна идти на концерт; второй эпизод называется «Порнография и цензура», но на сцене появляются только родители, которые уговорами и угрозами пытаются заставить дочь съесть обед. Практически независимо от названия «каждая сцена словно „транслирует“ какую-то непривлекательную черту человеческой натуры» [Ibid: 377].

Последняя же часть пьесы под названием «Влияние капитализма на бывший Советский Союз» начисто лишена и микросюжета, и персонажей, и, соответственно, действия — зрительская аудитория слышит (или видит проецируемым на экран) лишь название.

Пытливый ум зрителя или критика при желании мог бы установить логические или метафорические связи между названием эпизода и его действием. «Возможно, при должном усердии мы могли бы провести аналогию между войной в Боснии и событиями в этом эпизоде <...>, но более вероятно намеренная непоследовательность, а не идеологический подтекст» [Jernigan 2004: 32—33], — комментирует Д. Джерниган. С нашей точки зрения, пьеса действительно достаточно абстрактно проблематизирует соотношение личного и политического в жизни обывателя, «пропасть между насильем и злом „там вдаль“ и защищенным, хоть и не лишенным волнений, „здесь“» [Aston, Diamond 2009: 6—7]. Каждый из заголовков сцен представляет собой артикулированный глобальный вопрос, но по ходу действия спектакля герои заняты привычными и повседневными задачами: ходят на свидания, готовятся ко сну, ссорятся, собираются пройти медицинское обследование. Вызов брошен и эпистемологическим основам зрительского восприятия, привычным способам получения и обработки информации (традиционно название картины предполагает некоторое объяснение предмета изображения, название сцены — краткое изложение темы или хода действия и т. п.). «Просмотр пьесы вызывает навязчивое ощущение городского отчуждения, увлеченности самим собой и напряжением, аккумулирующимся в пред-

дверии нового тысячелетия», — полагает театральный критик Ч. Спенсер [Spencer 1997 http].

При всей своей абстрактной политико-эпистемологической направленности произведение задействует монтаж и принцип «очуждения» нисколько не меньше, чем политические пьесы автора, созданные «для конкретного случая». В частности, заголовки каждой из сцен, в соответствии с указаниями драматурга в предисловии к тексту, в брехтовской манере должны объявляться актером или быть ясно спроецированы на экран. Прием может оказывать двоякое действие на аудиторию. Во-первых, такое решение способно воодушевить зрителя и заставить почувствовать желание сделать что-то для решения обозначенных в заголовках проблем. Или все это может быть воспринято как попытка навязать обсуждение политических вопросов. Подобный эффект имеет ретрансляция последствий катастроф в программах новостей. Слишком подробное освещение разрушительных событий, которое преследует современного человека, часто переполняет чашу терпения аудитории и заставляет воспринимать плохие новости отчужденно. Точно так же и заголовки могут потерять для зрителей всякое значение.

Наверное, наиболее доступный для анализа случай противопоставления глобальных политических коллизий и мелких каждодневных интересов, а также их непропорциональной роли в жизни среднестатистического человека представлен в эпизоде с интригующим названием «Генная инженерия». О модификации генов в этой сцене речь предсказуемо не идет, но потенциально в сцене присутствует какой-то вооруженный конфликт, разворачивающийся прямо за окнами помещения, где разговаривают герои (орфография и пунктуация автора сохранены):

Эрик и Мэдди собираются идти спать.

Мэдди. Что это было? Неужели бомба взорвалась, но скорее всего

Эрик. нет скорее всего

Мэдди. больше похоже на обрушение здания или какой-то конструкции

Эрик. снос

Мэдди. какого-то здания <...>

Эрик. Ну что ж, уже почти половина двенадцатого.

Мэдди. Я иду спать [Churchill 2009: 56—57].

Очевидно, персонажи по ходу действия эпизода менее чем за минуту «спускаются» с обсуждения политических вопросов до уровня беседы о домашних «ритуалах»: «Хотя они и отказываются от этой идеи

[о взрыве. — *Е. Ш.*] и приходят к выводу, что, должно быть, произошло что-то другое, удивляет тот факт, что они могут просто пойти спать. Естественнее было бы выказать больший интерес и обеспокоенность. Это может обличать характерную для человечества тенденцию принимать крупные проблемы за незначительные. Процесс подготовки персонажей ко сну и обсуждение принятия ванны может быть одним из способов, изобретенных драматургом, для того, чтобы „разбудить“ тех, кто спит, окруженный гигантскими проблемами» [Worpel 2010: 377].

При анализе пьесы важно учитывать, что повседневные заботы, которые практически безраздельно властвуют над сознанием персонажей, далеко не всегда приносят героям ощущение безмятежности и спокойствия. Люди в пьесе взволнованы, обижены или ссорятся. В ряде сцен присутствуют самодеструктивные мотивы (например, в эпизоде с молодой женщиной, которой во время медицинских процедур предстоит проглотить зонд и которая рассуждает, не проще ли будет на время проведения процедуры обеспечить себе анестезию с помощью наркотиков; прием наркотиков также становится темой одной из частей, в которой два брата угрожали молодому человеку своей сестры (и, возможно, убили его). «Все это предполагает, что тела персонажей получают плохое питание, им наносится вред, их отравляют. В метафорическом плане описанное можно интерпретировать так: слишком большая концентрация на себе самом может стать вредной для нас и для нашей жизни, которая не получает больше социальной и политической подпитки», — отмечает И. Эстон [Aston 2001: 112—113].

Добавим, что несоответствие масштаба обсуждаемой проблемы и места, которое отводится ей в жизни персонажей, подчеркнуто драматургом с помощью некой «условности общения» героев. Эллиптические конструкции, обрывки фраз, из которых состоит беседа Эрика и Мэдди о том, что же могло потревожить их мирную жизнь, позволяют зрителю или читателю получить лишь примерное представление о природе догадок персонажей и их аргументов. В противоположность вышесказанному, когда речь заходит о необходимости принять ванну, о деталях этого ритуала, предложения в первый раз в данной сцене становятся полными и ясными — персонажи как будто бы осуществляют переход из сумрачной и опасной области большой политики в ту сферу, где предсказуемость будущего оказывает приятный успокаивающий эффект, который приходится разделять и зрителям.

Эта же условность общения создается драматургом и в другой сцене, носящей название «Гонконг» и описывающей ссору двух молодых людей, предположительно нетрадиционной сексуальной ориентации, которые состоят в близких отношениях. И снова присутствует лишь намек на причину достаточно бурного выяснения отношений — все высказывания синтаксически неполны (и степень этой неполноты нарастает по мере того, как увеличивается эмоциональный накал сцены), не являясь, по существу, предложениями:

Том. Как ты мог так поступить ты лгал мне да нет я не хочу слушать

Лео. забавно мне все равно мне все равно что ты

Том. вполне достаточно

Лео. а ты, я полагаю, никогда не?

Том. почему бы нам просто почему бы нам просто подожди минуту

Лео. терпеть этого не могу не могу [Churchill 2009: 49].

Произведение «Это стул» занимает в печатных изданиях не более 15 страниц, но смело и широко задействует потенциал кинематографической монтажности драматического произведения, который открыл и описал Б. Брехт. Нельзя с уверенностью сказать, как меняется локализация действия в каждой сцене, но состав персонажей обновляется всякий раз — практически в любом эпизоде пьесы на сцену выходят персонажи, еще незнакомые зрителям, и разыгрывают совершенно самостоятельные микросюжеты. Последние, как уже отмечалось выше, находятся в противоречивых отношениях с заголовком сцены, который объявляется вслух или проецируется на экран. Большую степень дезинтеграции эпизодов сложно представить. Фрагментарная организация действия произведения, как и экспериментальное языковое решение некоторых сцен, а также небольшой объем произведения в целом (тем более отдельных эпизодов), на наш взгляд, позволяют вполне справедливо охарактеризовать данное произведение Черчилл как «эллиптическую политическую пьесу» [Aston 2009: 158].

Монтажность и «игровое» сюжетное решение в произведении «Это стул» создают сложности для идентификации зрителя с героями, не дают в полной мере сочувствовать происходящему. Д. Ребеллато усматривает в применении монтажа возможность для осуществления метатеатральной рефлексии Черчилл-драматурга: «Пьеса „Это стул“ с ее крошечными домашними драмами и претенциозными названиями сцен созда-

вала ощущение политической сублимации, так как разум и чувства зрителя пытались связать одно с другим. Пьеса как таковая также являлась рефлексией на тему неспособности театра прямо обращаться к политическим темам» [Rebellato 2009: 176].

Степень смысловой незавершенности пьесы иногда доходит до абсурдного — последний эпизод «Влияние капитализма на бывший Советский Союз» состоит только из названия и знаменует окончание театрального представления. Исследователь Л. Уорпел предлагает вероятную интерпретацию необычной концовки. Ученый считает, что роль голоса в произведении заслуживает особого внимания. Черчилл, по мысли исследователя, напоминает обществу о наличии у него собственного «голоса» тем, что не наделяет репликами некоторых персонажей (таких, как Мюриэл, девочка, которую родители в одной из сцен пьесы пытаются заставить съесть обед). Подобным образом, лишив последнюю сцену диалога в принципе, автор словно оставляет пространство для самостоятельного политического высказывания аудитории.

Наконец, заслуживает внимания и тот факт, что именно эпизод с тихой, но непокорной Мюриэл разыгрывается на сцене теми же актерами дважды. Меняется только название анализируемой части пьесы: «Порнография и цензура» в первый раз и «Процесс заключения перемирия с Северной Ирландией» — во второй. Когда речь идет об анализе одного из образцов абстрактного политического искусства, сложно утверждать что-либо с уверенностью, но, по нашему мнению, двукратное воспроизведение этого фрагмента может обозначать стремление драматурга подчеркнуть символический характер действия, происходящего на сцене, и помешать педантичному зрителю установить прямые связи между заголовками эпизода и микросюжетом.

«Обоюдоострый» характер политической пьесы был акцентирован рядом режиссеров-постановщиков с помощью особого пространственного решения театрального помещения. Так, во время постановки пьесы в Нью-Йоркском театре актеры разыгрывали спектакль на специальном помосте, сооруженном над партером, а аудитория располагалась на стульях на сцене, и в конце представления именно зрителям доставались овации актеров. «Эта постановка „задом наперед“ предполагала наличие связи между „сценической“ жизнью зрителей и повседневными проблемами, которые разыгрывались в каждой сцене — жизнью, которая, как в театре, так и вне его стен, находится в со-

вершенно другой реальности по отношению к окружающим нас глобальным конфликтам и проблемам», — делает интересный вывод И. Эстон [Aston 2001: 112].

Постдраматический театр и, в частности, театр Кэрил Черчилл, чье позднее творчество вполне можно отнести к постдраматической сфере, продолжают перерабатывать и выводить на новый уровень брехтианские идеи. «Очуждение» от происходящего на сцене настолько велико, что буквально *требуем* от зрителя самостоятельного аналитического восприятия постановки. Поход в театр превращается из рекреационного мероприятия в совместную работу драматурга, режиссера, актерской труппы и зрителя по приданию происходящему на сцене смысла. Вместе с тем именно формально-стилистический аскетизм и монтаж позволяют поставить сразу несколько глобальных вопросов перед современным обществом. «Редукция структуры пьес Черчилл, кажется, укрупняет проблематику драмы», — делится своими наблюдениями критик Э. Диксон [Dickson 2015 [http](http://)].

Весомый вклад в оформление политического послания драматурга вносит «эллиптический» характер драмы, языковое решение произведения. Реплики, которыми обмениваются персонажи, редко представляют собой предложения, в них не присутствует необходимая для понимания синтаксическая полнота. Герои общаются либо обрывками фраз, либо неполными предложениями, в соответствии с замыслом драматурга осложняя восприятие микросюжетов пьесы. Как правило, чем большую политическую направленность приобретает беседа действующих лиц, тем обрывочнее становятся реплики. Сумбурное представление обывателей о событиях, происходящих за пределами их уютного мирка, метафорически выражается в неполноте, недостаточности используемых средств языкового общения.

Художественная манера, разработанная автором в пьесе «Это стул», является некомфортной для общества, бросает ему интеллектуальный вызов. Элементы, берущие начало в брехтианской драматической школе (монтаж и принцип очуждения), аскетичное языковое решение драмы, наиболее вероятно, призваны препятствовать возникновению чувства эмпатии, эмоциональной вовлеченности аудитории в перипетии сюжета. Значимость зрителя как члена общества, т. е. потенциально активного политического субъекта, особенно подчеркивает беспрецедентная лаконичность последнего эпизода пьесы «Это стул» — аудитория словно получает приглашение участвовать в написании книги истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Собр. избр. соч. В 2 т. Т. 1. — М.: Логос-Альтера, 2004. 224 с.
2. Доценко Е. Г. Этика, политика и лингвистика в пьесах Тома Стоппарда о коммунистическом тоталитаризме // Политическая лингвистика. 2018. № 1 (67). С. 145—150.
3. Фуко М. Это не трубка [Электронный ресурс]. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko/trubka.php.
4. Aston E. Caryl Churchill. Writers and Their Work. — London: Horthcote House in association with the British Council, 2001. P. 112—113.
5. Aston E. On Collaboration // The Cambridge Companion to Caryl Churchill / ed. by E. Aston and E. Diamond. — New York: Cambridge Univ. Pr., 2009. P. 144—162.
6. Aston E., Diamond E. Introduction: On Caryl Churchill // The Cambridge Companion to Caryl Churchill / ed. by E. Aston and E. Diamond. — New York: Cambridge Univ. Pr., 2009. P. 1—17.
7. Brecht B., Willett J. Brecht on Theatre / transl. by J. Willett. — London: Methuen, 1964. 352 p.
8. Churchill C. This Is a Chair // Plays: Four. — London: Nick Hern Books, 2009. P. 37—58.

9. Dickson A. Caryl Churchill's Prophetic Drama [Electronic resource] // The New Yorker. 2015. 18 Nov. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/caryl-churchills-prophetic-drama>.
10. Gobert R. D. The Theatre of Caryl Churchill. — London: Bloomsbury, 2014. 308 p.
11. Jernigan D. "Traps", "Softcops", "Blue Heart", and "This Is a Chair": Tracking Epistemological Upheaval in Caryl Churchill's Shorter Plays // Modern Drama. 2004. Spring. Vol. 47. Iss. 1. P. 32—33.
12. Rebellato D. On Churchill's Influences // The Cambridge Companion to Caryl Churchill. — New York: Cambridge Univ. Pr., 2009. P. 163—179.
13. Spencer Ch. A Spot of Pre-Millennial Tension [Electronic resource] // The Daily Telegraph. 1997. 28 June. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4709460/A-spot-of-pre-millennial-tension.html>.
14. Stevens L. Anti-War Theatre After Brecht: Dialectical Aesthetics in the Twenty-First Century. — London: Palgrave Macmillan, 2016. 224 p.
15. The Camden Fringe Press Release [Electronic resource]. URL: http://www.camdenfringe.org/pressreleases/34_-_This_is_a_Chair.pdf.
16. Worpel L. Personal Versus Political Affairs in Caryl Churchill's "This Is a Chair" // Human Affairs. 2010. № 20. P. 376—382.

E. N. Shilova
Ekaterinburg, Russia

THEATRICAL AND TEXTUAL MEANS OF POLITICISING IN CARYL CHURCHILL'S PLAY "THIS IS A CHAIR"

ABSTRACT. *Political plays by the renowned contemporary British playwright Caryl Churchill fairly often present the author's reaction to a burning issue or social turmoil. "This Is A Chair" by C. Churchill is quite different in this respect. The play problematizes the absence of motivated stand concerning most relevant political questions in the life of an average person. The drama consists of several episodes with elusive micro-plots which are not connected with each other. The perception of "This Is A Chair" is based on the contrast between political issues in the titles of the episodes and utter lack of political self-awareness displayed by the characters. Linguistic peculiarities and elliptical nature of this play contribute greatly to delivering the author's message. The characters communicate by means of incomplete remarks, deficient sentences which are sometimes hard to grasp. These features complicate the perception of the plot in accordance with the writer's intent. As a rule, the more political implications are entailed by the conversation, the more fragmentary remarks are used by the dramatis personae to convey the idea. The philistines' vague idea of the events taking place outside their private worlds is metaphorically mirrored in the incomplete and deficient means of linguistic communication. The artistic manner developed by the playwright in "This Is A Chair" definitely presents an intellectual challenge to society. The elements which originated in B. Brecht's creative work (montage and principle of alienation) as well as linguistic asceticism of the play are most likely employed to prevent the audience's empathizing with the plot of the play. In fact, alienation from the events of the drama is so considerable that it absolutely requires analytical perception from the spectator. Going to the theatre turns from a leisurely event into intense work to produce meaning coordinated between the playwright, the director, the cast and the audience. The importance of the spectator as a member of the society, a potential; political agent is highlighted by the unprecedented brevity of the final episode of "This Is A Chair" which only consists of its title. The audience seems to be invited to participate in writing the book of history.*

KEYWORDS: *political playwrighting; political self-consciousness; ellipsis; language asceticism; British playwrighting; British playwrights; plays; writing.*

ABOUT THE AUTHOR: *Shilova Evgeniya Nikolayevna, Candidate of Philology, Associate Professor of Department of English Philology and Comparative Linguistics, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia.*

REFERENCES

1. Brecht B. Sобр. избр. соч. В 2 т. Т. 1. — М.: Логос-Альтера, 2004. 224 с.
2. Dotsenko E. G. Этика, политика и лингвистика в п'есах Тома Стоппарда о коммунистическом тоталитаризме // Политическая лингвистика. 2018. № 1 (67). С. 145—150.
3. Fuko M. Eto ne trubka [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko/trubka.php.
4. Aston E. Caryl Churchill. Writers and Their Work. — London: Horthcote House in association with the British Council, 2001. P. 112—113.
5. Aston E. On Collaboration // The Cambridge Companion to Caryl Churchill / ed. by E. Aston and E. Diamond. — New York: Cambridge Univ. Pr., 2009. P. 144—162.
6. Aston E., Diamond E. Introduction: On Caryl Churchill // The Cambridge Companion to Caryl Churchill / ed. by E. Aston and E. Diamond. — New York: Cambridge Univ. Pr., 2009. P. 1—17.
7. Brecht B., Willett J. Brecht on Theatre / transl. by J. Willett. — London: Methuen, 1964. 352 p.
8. Churchill C. This Is a Chair // Plays: Four. — London: Nick Hern Books, 2009. P. 37—58.

9. Dickson A. Caryl Churchill's Prophetic Drama [Electronic resource] // The New Yorker. 2015. 18 Nov. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/caryl-churchills-prophetic-drama>.
10. Gobert R. D. The Theatre of Caryl Churchill. — London: Bloomsbury, 2014. 308 p.
11. Jernigan D. "Traps", "Softcops", "Blue Heart", and "This Is a Chair": Tracking Epistemological Upheaval in Caryl Churchill's Shorter Plays // Modern Drama. 2004. Spring. Vol. 47. Iss. 1. P. 32—33.
12. Rebellato D. On Churchill's Influences // The Cambridge Companion to Caryl Churchill. — New York: Cambridge Univ. Pr., 2009. P. 163—179.
13. Spencer Ch. A Spot of Pre-Millennial Tension [Electronic resource] // The Daily Telegraph. 1997. 28 June. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4709460/A-spot-of-pre-millennial-tension.html>.
14. Stevens L. Anti-War Theatre After Brecht: Dialectical Aesthetics in the Twenty-First Century. — London: Palgrave Macmillan, 2016. 224 p.
15. The Camden Fringe Press Release [Electronic resource]. URL: http://www.camdenfringe.org/pressreleases/34_-_This_is_a_Chair.pdf.
16. Worpel L. Personal Versus Political Affairs in Caryl Churchill's "This Is a Chair" // Human Affairs. 2010. № 20. P. 376—382.