

О.В. ЛОВЦОВА

*(Уральский государственный педагогический университет  
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.111-2(Равенхилл М.)

ББК Ш33(4Вел)64-8,446

## **«TOTALLY OVER YOU» М. РАВЕНХИЛЛА: ОТ КОМЕДИИ ПРАВОВ К ПРОБЛЕМНОЙ «ДЕТСКОЙ ПЬЕСЕ»**

**Аннотация.** В статье анализируется жанровая трансформация классической комедии в пьесе Марка Равенхилла «С тобой все кончено навсегда». М. Равенхилл опирается на классическую структуру комедии, но не стремится точно воспроизвести канон той или иной ее жанровой разновидности. Драматург, обновляя комедийную традицию через обращение к актуальной проблематике, не характерному для этого жанра конфликту и типу героя, создает современную детскую пьесу.

**Ключевые слова:** М. Равенхилл, Мольер, пьеса для детей, комедия, комедия нравов, комедия положений, культура потребления, поп-культура, современная британская драма.

Трансформация культурных моделей влияет на эволюцию различных категорий искусства, в том числе на жанровую систему. Эпоха постмодерна, сфокусированная на проблемах аутентичности современного искусства и современной культуры, стала этапом переосмысления и ревизии жанров художественной литературы. С.С. Аверинцев в работе «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации» отмечает, что «каждый литературный жанр есть явление историческое» [Аверинцев 1986: 104], а «исходная точка всяческого историко-литературного развития – синкретическое единство словесного искусства и обслуживаемых им внелитературных ситуаций, прежде всего, бытовых и культовых» [Аверинцев 1986: 106]. Говоря о жизни литературных жанров, Н.Л. Лейдерман указывает на процессуальность, подвижность этой категории: «извлеченный из культурного арсенала читателя “контур” жанра задает направление и ход чтения, напоминая об условностях и прочих кодах, посредством которых следует переводить буквенный текст в образ мира, слова – в картины, лица, действия, страдания и поступки, каковые мы, читатели,

начинаем лицеизреть в своем воображении и со-переживать» [Лейдерман 2010: 142].

Одним из примеров того, что литературный жанр представляет собой не мертвую устойчивость, а «устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы» [Бахтин 1963: 141], является пьеса британского драматурга М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» (*Totally over you*, 2003 г.). Вопрос о соответствии пьесы жанру комедии закономерно возникает в связи с отсутствием официального жанрового определения, однако в предисловии к изданию «Plays for young people», различных интервью, статьях о пьесе и ее сценической судьбе, драматург от раза к разу называет свое произведение комедией. Идея пьесы «подсказана одноактной пьесой Ж.-Б. Мольера “Смешные жеманницы”, в которой две молодые женщины отвергают своих женихов из-за того, что у них недостаточно изысканные манеры, манеры, которые Мольер считал жеманными и неестественными» [Ravenhill 2010: 107], и что современная пьеса, посвященная одержимости социума культом шоу-бизнеса и знаменитостей, «имеет форму классической комедии» [Ravenhill 2010: xi].

Обратимся к существующим трактовкам особенностей жанра комедии и такой жанровой формы, как комедия нравов. Аристотель определил комедию как «подражание худшим людям, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [Аристотель 2010: 29]. Опираясь на определение, данное Аристотелем, обозначают признаки жанра и другие исследователи. В хрестоматии-практикуме «Теоретическая поэтика» Н.Д. Тамарченко приводит около десяти определений комедии. Под комедией подразумевается вид драматического произведения, в котором выведен на сцену обыкновенный, среднестатистический герой «посредством исходной ситуации или сатирического изображения нравов и пороков», «коллизия, действие и характеры трактованы в формах смешного или проникнуты комическим» [Тамарченко 2004: 342], а конфликт должен разрешаться «разоблачением иллюзорных ценностей и недостатков человеческой жизни с веселым превосходством над человеческими слабостями» [Тамарченко 2004: 341]. В работе «Формы литературы» отличительной чертой комедии называется то, что «комедия касается повседневной жизни обычных людей и вращается вокруг их противоречий и ожиданий. Характеры рассматриваются как детерминированные социумом, герои не изолированы от мира и не

одинок, их слабости несерьезны и комичны. [Costello, Tucker 1989: 345]. В книге «Жизнь драмы» Э. Бенгли указывает, что комедия сфокусирована на общественных проблемах современности и «стремится иметь дело с реальной действительностью, с заботами сегодняшнего дня» [Бенгли 2004: 333]. Под комедией нравов Ю.И. Кагарлицкий подразумевает «послеренессансную и послеклассицистскую реалистическую комедию. Эта комедия ставит себе ближайшей и неизменной целью схватить социальный тип и передать его в бытовой характерности и в обстановке, для него привычной» [Кагарлицкий 2006: 83]. Также исследователь английской литературы, рассуждая о типе героя, разрабатываемом в комедии нравов, отмечает, что «в комедии нравов герой не ищет себя – он ищет пути реализации своих замыслов. Вся сложность этой комедии – от столкновения множества неодинаково направленных интересов» [Кагарлицкий 2006: 84]. Поскольку «анализ комедии связан с анализом природы смеха» [Тамарченко 2004: 342], а смех в комедии – «форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий» [Хализев 2002: 95], важно определить, что именно становится объектом смеха и критики в пьесах французского драматурга и британского автора.

Героини пьесы Ж.-Б. Мольера «Смешные жеманницы» (*Les Précieuses ridicules*, 1659 г.), Като и Мадлон увлечены модой на жеманство и прециозность, захлестнувшей французские салоны, из-за чего отвергают своих недостаточно, по их мнению, изысканных поклонников Дюкруази и Лагранжа. Обиженные маркизы решают «проучить» жеманниц: наряжают своих лакеев Маскариля и Жодле в костюмы маркиза и виконта и подсылают к девушкам в качестве новых поклонников. Подставные поклонники рассказывают жеманницам вымышленные истории о своих военных подвигах и талантах, преувеличивают материальное состояние и положение в обществе, и благодаря этим рассказам оказываются изысканными в той мере, какова считается приемлемой для Като и Мадлон.

Вопрос о направленности сатиры Ж.-Б. Мольера в пьесе «Смешные жеманницы» возникал в связи с тем, что Мольер в предисловии к пьесе отметил: «истинные прециозницы напрасно вздумали бы обижаться, когда высмеивают их смешных и неловких подражателей» [Мольер 1965: 258], однако доподлинно неизвестно, искренним был вышеупомянутый пассаж, или же драматург тем самым пытался обезопасить свое творение от безжалостной критики и

запрета на постановку. Так или иначе, и по сей день идут споры в науке, против прециозниц и их нравов, ложной прециозности или прециозности вообще, восставал французский драматург, «“Смешные жеманницы” на первый взгляд имели очень узкую тему: Мольер пародировал претенциозность, господствовавшую в литературе и салонах, высмеивал тех надутых жеманниц, которые группировались вокруг чопорной мадам Рамбулье, и напыщенных поэтов, возглавляемых спесивым Шапленом» [Дживелегов 1941: 360]. Система ценностей и идеалов героинь-жеманниц задана модой в высшем свете Франции XVII века на прециозное искусство, выражавшее феодально-дворянскую позицию, такое искусство было «пышное по форме и убогое по содержанию» [Бояджиев 1967: 226], например, комедия и трагедия – основные драматические жанры классицистского театра «находились под сильнейшим влиянием прециозной эстетики; теряя свое гражданское содержание и сатирический уклон, они становились, по существу, разновидностью жанра трагедии» [Бояджиев 1967: 225]. Так, Като и Мадлон приходят в восторг, когда узнают, что маркиз-лакей Маскариль «сочиняет комедии» и мечтает их поставить с труппой Бургундского театра, который неоднократно критиковал сам Мольер как образец дурновкусия, бездарности и прециозности:

*Маскариль. <...> Между нами, я тоже сочинил комедию и хочу поставить ее.*

*Като. А каким актерам вы доверите сыграть вашу комедию?*

*Маскариль. Что за вопрос? Актерам Бургундского отеля. Только они и способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актеры невежественны: они читают стихи, как говорят, не умеют завывать, не умеют, где нужно, остановиться. Каким же манером узнать, хорош ли стих, ежели актер не сделает паузы и этим не даст вам понять, что пора подымать шум?*

*Като. В самом деле, всегда можно заставить зрителя почувствовать красоты произведения: всякая вещь ценится в зависимости от того, какую цену ей дают.*

*Маскариль. Что вы скажете об отделке моего костюма? Подходит ли она к моему кафтану?*

*Като. Вполне»* [Мольер 1965: 276].

Мольер в своей пьесе подвергает сатире и ценителей прециозности, захватившей генеральную линию в искусстве Франции второй половины XVII в., и художников, работавших в этом стиле, и сами произведения, созданные в русле моды на прециозность.

Создавая сатирическую комедию нравов, Мольер строил конфликт «на столкновении ложного и истинного взгляда на жизнь» [Бояджиев 1967: 237], активно обращался к фарсовой эстетике и элементам народного фарса: сюжетобразующими являются сцены с переодеванием и разоблачением истинных и мнимых поклонников, особое внимание уделено преувеличению, пародиям на различные жанры произведений прециозного искусства и жеманное поведение представительниц светского общества:

*М а с к а р и л ь*. *Кстати, я должен прочесть вам экспромт, я сочинял его вчера у герцогини, моей приятельницы, – надобно вам знать, что я чертовски силен по части экспромтов.*

*К а т о*. *Именно экспромт есть пробный камень острословия.*

*М а с к а р и л ь*. *Итак, прошу вашего внимания.*

*М а д л о н*. *Мы превратились в слух.*

*М а с к а р и л ь*.

*Ого! Какого дал я маху:*

*Я в очи вам глядел без страху,*

*Но сердце мне тайком пленили  
ваши взоры.*

*Ах, воры! воры! воры! воры!*

*К а т о*. *Верх изящества!*

<...>

*М а с к а р и л ь*. *Обратили внимание, как начинается первая строка? Ого! В высшей степени оригинально. Ого! Словно бы человек вдруг спохватился: Ого! Возглас удивления: Ого!*

*М а д л о н*. *Я нахожу, что это Ого! чудесно.*

*М а с к а р и л ь*. *А ведь, казалось бы, суций пустяк!*

*К а т о*. *Помилуйте! Что вы говорите? Таким находкам цены нет» [Мольер 1965: 273-274].*

Разрешение комедийного конфликта в пьесе «Смешные жеманницы» связано с разоблачением мнимых маркиза и виконта подлинными представителями высшего света, веселым фарсовым избиением обманщиков, обличением и осмеянием жеманниц и их сомнительных представлений о прекрасном. В своей комедии нравов «Мольер показывал, как сословная спесь заставляет людей отказываться от естественного поведения, от человеческой природы и превращает их в глупых, безжизненных кукол, твердящих нелепые фразы» [Дживелегов 1941: 360].

Пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» («*Totally over you*», 2003 г.) была создана по специальному заказу отдела

образования Королевского Национального театра для исполнения в школах и молодежных театральных студиях в рамках проекта «Connections» [Gardner]. И хотя сюжетное действие пьесы М. Равенхилла разворачивается в XXI в., британский драматург, как и Ж.-Б. Мольер, предваряет свою пьесу предисловием, где указывает, что идея его произведения перекликается с идеей гуманизма Мольера, согласно которой человеку важно «не обманывать себя иллюзиями – будь то придворные манеры или же популярность» [Ravenhill 2010:107]. Кроме того, современный драматург предлагает выполнить постановку, подобно мольеровской комедии, на голой сцене, поскольку антураж в данном случае не имеет особого значения.

Организация текста современного драматического произведения повторяет структуру комедии Мольера: «С тобой все кончено навсегда», как и «Смешные жеманницы» – одноактная пьеса, которую предваряет предисловие автора, в афише строго оговорен перечень действующих лиц. Как и Мольер, Равенхилл активно использует классические ремарки, директирующие состояние и перемещение героев по сцене, что в целом нетипично для драматургии М. Равенхилла, традиционно отказывающегося комментировать особенности сценической реализации своих пьес. «С тобой все кончено навсегда» – это единственная пьеса, где автор осуществляет работу с традиционными драматургическими средствами, создает дополнительный (авторский), речевой слой и «включает <...> в произведение не только «дух» произведения, но и «дух» постановки» [Доценко 2005: 62].

Конфликт пьесы и основные сюжетные ходы в пьесе М. Равенхилла на первый взгляд напоминают столкновение героев комедии Ж.-Б. Мольера, и в целом пьеса «С тобой все кончено навсегда» могла бы претендовать на статус ремейка «Смешных жеманниц»: «четыре девочки расстанутся с четырьмя мальчиками, потому что хотят дружить только со знаменитостями. Мальчики решают вернуть подруг обратно и для этого обманывают их, представляясь им бойз-бэндом. Девочки решают завоевать мальчиков вновь. Но что произойдет, когда им откроется правда?» [Ravenhill]. М. Равенхилл создает современный вариант комедии Мольера, где на месте жеманниц Като и Мадлон, мечтающих об изысканных поклонниках, оказываются школьницы Китти, Рошель, Ханна и Синита, желающие стать подругами «звезд» шоу-бизнеса, а мода на прециозность, утверждавшаяся во Франции XVII в. трансформируется в почитание идеалов, продуцируемых индустрией шоу-бизнеса XXI в.

Однако М. Равенхилл, в отличие от Мольера, далек от однозначной расстановки приоритетов и деления персонажей на положительных и отрицательных. В исследуемом М. Равенхиллом ярком, но искусственном мире реалити-шоу, Диснейленда, рекламы и глянцевого журналов, где все продается и покупается, нет места личностям вроде Дюкруази и Лагранжа. Подростки из пьесы «С тобой все кончено навсегда» – носители ценностных ориентиров, сформированных поп-культурой и культурой потребления, «и само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь-либо убедительных характеров – в данном случае заслуга Равенхилла. Это кукольное поколение, хотя и играющее совсем не в куклы» [Доценко 2005: 353]. Размытость (точнее сказать – отсутствие) характеров и редукция контуров героев подчеркивается и необычными для британских подростков именами. И если очевидно, что имя Китти главная героиня унаследовала от персонажа Като из пьесы Мольера, и если можно предположить, что имя Рошель, которое носит подруга Китти, – напоминание о французских «корнях» современной пьесы, то по мере развития действия и того, как юные персонажи перевоплощаются в других героев, их имена тоже трансформируются и сокращаются или до несуществующих уменьшительных форм вроде Син, Рош, Кит, или до одной буквы в случае с именем Jake, превратившимся в J. Утрата имени или его непроизносимость, отсутствие самоидентичности и индивидуальных качеств отражают процесс деперсонализации героев пьесы. Кроме того, юные героини пьесы Равенхилла, в противовес мольеровским взрослым девушкам Като и Мадлон, недостаточно зрелы, а отсутствие характеров, сформировавшегося нрава и твердой, осмысленной позиции у героев-детей вызывает определенные трудности в присвоении им статуса комедийных героев (а пьесе – статуса комедии нравов), не позволяет оценивать их по меркам жанрового канона комедии, обличать их в соответствии с этим канонам.

М. Равенхилл неоднократно в интервью рассуждал о дисгармоничном развитии современных детей, и в одной из статей, опубликованных в газете The Guardian, вспоминает беседу с другом, которому довелось стать одним из первых читателей молодежной пьесы: «Подростки могут быть удивительно сложными, но вместе с тем и удивительно наивными. <...> Когда я показал первую редакцию пьесы другу, его реакция была следующей: “Слишком примитивно. Ты

не можешь сказать им о знаменитостях что-нибудь такое, чего они уже не знают. 12-летние сегодня настолько продвинуты, что могут получить ученую степень по масс-медиа» [Ravenhill]. В то же время М. Равенхилла тревожит и дурное влияние на детей излишней сексуализированности общества, процветание культуры насилия, навязывание потребительского поведения, сочетание которых способствует объективации одних членов социума другими, обезличиванию и вызреванию отношений, основанных на идее неограниченной возможности купли-продажи, «он находит очень жутким и лицемерным, что дети приобщаются к культуре секса в очень раннем возрасте. <...> Его беспокоит, что торговое пространство требует все более и более молодых потребителей, и все продается с помощью секса. После того как человек научился приобретать вещи, он превращает в товар людей» [Hague]. Героини пьесы «С тобой все кончено навсегда» мечтают прославиться, однако за наивной детской мечтой стать знаменитыми и богатыми, кроется опасная для самих же девочек-подростков готовность выставить себя на продажу:

*Kitty. Okay. You want to know? You want to know what's gonna make us famous?*

*Jake. Yes. I want to know what's going to make you famous.*

*Kitty. Okay. We're going to date celebrities.*

<...>

*Jake. Fantastic. Sleep your way to the top»* [Ravenhill 2010 : 112-113].

Подростки из пьесы Равенхилла, подобно героям Мольера, на протяжении всей пьесы рассуждают о своем будущем успехе с той лишь разницей, что фантазии жеманниц и лакеев о причастности к театральным кругам, художественной одаренности и военных подвигах, оборачиваются мечтами современных детей о неограниченных материальных благах, публикациях фотографий и заметок в гляцевых журналах, отдыхе на фешенебельных курортах, обедах в дорогих ресторанах, щедрых, но показных, актах благотворительности и усыновлении детей из африканских стран. Истории героинь об их будущей состоятельности выстраиваются как рассказ о превращении себя в бренд под влиянием критериев престижа. Фантазии об успехе возникают в качестве ироничной рефлексии по поводу дискурса популярных средств массовой информации и манеры поведения, так называемых современных голливудских «звезд», более того, драматург открыто называет и



имена знаменитостей, и обозначает бренды масс-медиа, над информационным контентом которых он иронизирует:

*«Kitty. If we choose the swordfish over the caviar in a restaurant they're going to analyse it live on CNN»* [Ravenhill 2010: 109],

*«Kitty. Take some conference calls with Japan as you eat your breakfast – they're planning this Barbie-type doll of you to launch in markets right around the world.*

*Rochelle. The morning: photo-shoots – a calendar. Some fitting for your bridal gown. Hello is sponsoring your wedding. Only fourteen months to go. <..> Then off to gallery. You've done a painting for charity. Just a fun thing. "I'm no artist", you tell the waiting press. "But I do care about sick children and I just wanted to do whatever I could to help.*

*<...>*

*Kitty. And as you fall into your bed you say: "I did it. This is me. My dream, my hope, my destiny. Celebrity"»* [Ravenhill 2010: 117].

Мольер в своей комедии нравов демонстрировал, как взрослые и самодостаточные герои по собственному желанию отказываются от искренних чувств и отношений в угоду моде, обличал «лживые и притворные чувства людей, создающих себе нарочитый противоестественный облик» [Дживелегов 1941: 360]. В пьесе «С тобой все кончено навсегда» претерпевает эволюцию тип комедийного героя – на сцену выведены подростки, не вполне способные осознавать истоки возникающих противоречий и управлять ходом их разрешения.

Конфликт комедии Равенхилла выходит на иной уровень и имеет иную природу, нежели конфликт комедии Мольера. Британский драматург, используя контуры комедии нравов, разработанной Мольером, обращаясь к классической структуре текста, создает комедию без нравов и характеров, поэтому конфликт, построенный на столкновении разнонаправленных нравственных ориентиров, в современной пьесе не выстраивается, а комическое переведено в план комедии положений.

Объемную часть пьесы занимают сцены переодеваний, все герои «играют» во что-то и в кого-то, примеряя на себя новые роли – подруг известных исполнителей, предсказателя будущего, живописно представляющего девочкам их успех, участников музыкальной группы, их стилиста и менеджера, репортеров, имитирующих ажиотаж вокруг нового творческого коллектива. Наложение нескольких реальностей – реальности, в которой присутствует читатель; реальности, в которой функционируют герои пьесы; реальности сценического представления, разыгрываемого героями друг для друга

внутри драматургического произведения; с одной стороны, создают особый эффект стереоскопической реальности, которая предстает спектакуляризованной, а спектакль оказывается той стадией, «на которой товару уже удалось добиться полного захвата общественной жизни» [Дебор 2000: 42]. С другой же стороны, в сценах, представляющих попытку мальчиков «проучить» девочек с помощью временного «превращения» в успешных музыкантов, от дружбы с которыми девушки отrekliсь, прослеживаются и классические традиции комедии-«урока». Бытовая комедийная ситуация с несоответствием среднестатистических героев далеко не средним запросам среднестатистических героинь, сцены размолвок маленьких персонажей, переодевания, перевоплощения подростков, обман мальчиками девочек, разоблачение и примирение героев, образуют событийную канву произведения, увлекательную и динамичную, насыщенную фарсовыми элементами, комическими моментами и юмором, теплой иронией автора по отношению к подросткам:

*«K i t t y . Now I'm ready to be a celebrity. And I don't need you any more. So – there. I'm freeing you.*

*J a k e . Kitty, please. <...> I've still got the photo of you up beside my bed. The photo I put up the day I asked you out and you said yes»* [Ravenhill 2010: 111].

И, тем не менее, объектом сатиры в пьесе М. Равенхилла являются не маленькие персонажи, возмнившие себя достойными стать знаменитостями, а психология и культура потребления, прочно утвердившаяся в современном обществе. Важно отметить, что если герои комедии нравов Мольера сами, осознанно, создают и поддерживают свой нравственный и поведенческий облик (пусть и поддавшись веяниям моды), то герои Равенхилла вообще не ищут себя, они лишь трансляторы стереотипов поп-культуры и идей тотального потребления. Бытовой комедийный конфликт, разворачивающийся в плоскости комедии положения и комедии-урока, перерастает в противоречие философского характера и вращается вокруг проблемы брендинга личности, ее превращения в марионетку и жертву системы купли-продажи. В комедии «С тобой все кончено навсегда» закономерно меняется и способ разрешения конфликта. Никто из персонажей пьесы, в силу отсутствия точки зрения и характера, не способен осознать природу возникшего между ними противоречия, юные герои, преследующие различные интересы в данной ситуации, живут в одном информационно-когнитивном пространстве и являются носителями одинаковых стереотипов. По

этой причине пьеса только напоминает комедию нравов, но не выдерживает ее канон, также не происходит и классического для комедии обличения героев и их нравов. Развязка пьесы Равенхилла выглядит размытой, драматург отказывается от традиционного комедийного финала с «избиением» антагониста (которого в пьесе нет) и оставляет его открытым:

*«Rochelle. It was all a trick, Kit. It was a game. To get us back.*

*<...>*

*Hannah. Weren't they brilliant? They worked out the song and everything. Totally convincing.*

*<...>*

*Sinita. Excellent. So romantic.*

*Kitty. Was your idea?*

*Jake. No. Victor's.*

*<...>*

*Leticia. Fooled you. Isn't acting great?*

*Sinita. Shall we all go to the movies? Who wants to see a film? Let's eat lots of popcorn and drink Coke.*

*Rochelle. Diet Coke.*

*Sinita. Diet Coke and watch movie. Who's coming? Everybody? Come on.*

*<...>*

*Kitty. What's the movie?*

*Victor. It's a comedy.*

*Jake / Kitty. Good» [Ravenhill 2010: 149-151].*

Пьеса М. Равенхилла «С тобой все кончено навсегда» актуализирует «память жанра» [Бахтин 1963: 142] нескольких форм – комедии нравов, комедии-урока и комедии положений. Оказывается, что жанры, разработанные в XVII в. «всегда те и не те, всегда и стары и новы одновременно» [Бахтин 1963: 142]. Трансформируясь в связи с наступлением новых этапов развития литературы, и комедия нравов, и комедия положений, и комедия-урок, демонстрируют актуальность, жизнеспособность и своих форм, и круга проблем, рассматриваемых в рамках этих жанров, и широкие возможности для освоения и интерпретации проблем современности, и гибкость, благодаря которой классические жанры, синтезируясь, образуют новые, гибридные, формы. М. Равенхилл опирается на классическую структуру комедии, но не стремится точно воспроизвести канон той или иной ее жанровой разновидности, его современная комедия напоминает лишь своей формой традиционные комедийные пьесы. Драматург, обновляя

комедийную традицию через обращение к актуальной проблематике, не характерному для этого жанра конфликту и типу героя, создает современную молодежную пьесу об утраченном детьми XXI века мире детства.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации [Текст] / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М: Наука, 1986. – С. 104-116.

*Аристотель.* Поэтика. Риторика – Пер. с др.-греч. В. Апеллерота, Н. Платоновой [Текст] / Аристотель. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 352 с.

*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. Изд. 2-е перераб. и доп. – М.: Советский писатель, 1963. – 364 с.

*Бентли Э.* Жизнь драмы – Пер. с англ. В. Воронина; Предисловие И. В. Минакова [Текст] / Э. Бентли. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с. (Библиотека истории и культуры).

*Бояджиев Г.Н.* Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии [Текст] / Г.Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1967. – 556 с.

*Дебор Г.* Общество спектакля – Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович [Текст] / Г. Дебор. – М.: Издательство «Логос», 2000. – 224 с.

*Дживелегов А.К.* История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года [Текст] / А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1941. – 615 с.

*Доценко Е.Г.* С. Беккет и проблема условности в современной английской драме [Текст]: монография / Е.Г. Доценко; Урал. гос. пед ун-т. – Екатеринбург, 2005. – 391 с.

*Кагарлицкий Ю.И.* Литература и театр XVIII-XX вв.: авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки [Текст] / Сост. С.Я. Кагарлицкая. – М.: Альфа-М, 2006. – 543 с.

*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. Научное издание [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

*Мольер Ж.-Б.* Смешные жеманницы [Текст] / Ж.-Б. Мольер // Полное собрание сочинений в 4 т; вступ. ст., коммент. Бояджиева Г.Н. – М.: Искусство, 1965. – Т.1. – С. 255-286.

*Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 400 с.

*Хализев В.Е.* Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – 3-е изд. испр. и доп. – М. Высш. шк., 2002. – 437 с.

*Costello J., Tucker A.* Forms of Literature: A writer's collection [Текст] / J. Costello, A. Tucker. – New York: Random House, 1989. – 1048 p.

*Gardner L.* Totally over you / An Island Far From Here, National Theatre, London [Электронный ресурс] / L. Gardner. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/stage/2003/jul/17/theatre.artsfeatures>

*Hague H.* Hungry for fame [Электронный ресурс] / H. Hague. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/education/2003/jan/07/schools.uk2>

*Ravenhill M.* Freak show [Электронный ресурс] / M. Ravenhill. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/stage/2003/jul/15/theatre.artsfeatures>

*Ravenhill M.* Totally over you [Текст] / M. Ravenhill. // Plays for Young People. – London: Methuen Drama, 2010. P. 105 – 151.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Е.Г. Доценко