

УДК 821.111:82-2

І. В. Дмитрієва,

аспірант

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

ivano4k@ukr.net

"ТЕАТР-ВАМ-В ОБЛИЧЧЯ". ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ КЕРІЛ ЧЕРЧІЛ)

У статті розглянуто механізми, за якими втілюються основні ідеї "театру вам-в-обличчя" в окремих творах драматургії. Предметом статті постає втілення ідей "театру-вам-в-обличчя" в драматургічних творах Керіл Черчіл. За основу взято п'єси "Хмара № 9" та "Любов та інформація". В роботі розкрито і обґрунтовано основні ідеї, які наближають ряд драматичних творів Черчіл до ексцентричних п'єс провокаційного театру Сари Кейн. Стаття являє собою теоретико-літературний аналіз, реалізований з метою визначити самобутність та унікальність втілення творчої особистості драматурга в контексті класифікаційних утворень. Висновки статті підтверджують тенденцію, яка призводить до того, що драматургія Черчіл все частіше виривається зі звичайного алгоритму постмодерного театру, при детальному аналізі, проявляючи риси, раніше не властивих їй утворень. До них відносяться принципи "театру-вам-в-обличчя", театру абсурду та театру загрози. Втілення в творчості британської драматургії основних концепцій вищезазначених шкіл дозволяє говорити про переосмислення традиційних поглядів на літературні класифікації.

Ключові слова: "театр-вам-в-обличчя", театр абсурду, театр загрози.

Актуальність. Драматургія Керіл Черчіл просякнута атмосферою різкої політичної рефлексії та феміністичних студій. Драматургія пише п'єси, які являють собою маніфест постмодерної драми. Політична проблематика тут поєднується з інтертекстуальністю, неоінтерпретацією античних сюжетів, колажем та метадраматичністю. Авторку найчастіше зараховують до сучасного постмодерного політичного та феміністичного театру, а її п'єси відрізняються актуальною та різкою соціальною проблематикою. Однак, поряд з такими роботами зустрічаємо непомірний масив драматичних творів, які потребують детального дослідження та аналізу, оскільки являють собою нові підходи та шляхи втілення авторських ідей.

Мета статті – визначити принципи "театру вам-в-обличчя" та принципів театру абсурду, які втілені в драматичних творах К. Черчіл. Для досягнення цієї мети необхідно виконати такі **завдання**:

- проаналізувати п'єси К. Черчіл, визначивши ті принципи, що корелюють з "театром вам-в-обличчя", театром абсурду, театром загрози;
- розкрити різнобарвність авторських підходів у творенні драматичних творів.

Виклад основного матеріалу. Серед таких зустрічаємо п'єсу "Кохання та інформація", яка являє собою фрагментарій, що складається з безлічі не пов'язаних між собою сюжетів. Всі фрагменти являють собою цупкі монологи абсурдистських персонажів того ж Беккета, які бурмотять собі під ніс монотонні фрази, що безупинно повторюються і накладаються одна на одну. Так, п'єса відкривається фрагментом під назвою "Секрет", де представлені обрамлені в переривистий монолог, сумніви людини, що намагається відкрити таємницю. В результаті, зважившись на це, читач не дізнається про суть сповіді, але лише її жахливі наслідки. Наступний короткий фрагмент "Перепис" представляє роздуми людини щодо телефонних дзвінків, які прямують від різноманітних колцентрів, що проводять опитування користувачів. За тим слідує душевні терзання фанатки, серце якої розривають непереборні почуття до свого кумира, фрагмент "Катування" – це роздуми ката над результативністю своїх дій по відношенню до жертви, а уривок "Експеримент" – це монолог вченого, який досліджує нервову діяльність мізку курчат, проводячи над ними різноманітні біологічні досліді. Таких різнопланових сюжетів у п'єсі налічується близько 50, кожен з яких висвітлює певний, часто дріб'язковий момент в житті людини. Так маємо фрагмент "Мати", що оповідає історію про те, як сестра хлопчика зізнається, що вона йому насправді не сестра, а справжня мати, а ту, котру він такою називав, є його бабусею. За ним слідує діалог звільненого та шефа, де перший звинувачує останнього в тому, що той звільнив його, використовуючи електронну пошту. Варто зауважити, що всі фрагменти достатньо короткі, і займають не більше 5 – 10 реплік з боку кожного, або ж 10 реплік монологу. Переважна більшість монологів являють собою яскраву маніфестацію техніки потоку свідомості, де мимовільні внутрішні поривання героїв вириваються назовні, утворюючи потік незв'язного мовлення. Простежимо це на прикладі фрагменту "Самітник": "все в порядку бачиш все добре я йому збрехав все добре я їм зовсім нічого про себе не сказав все добре я впевнений що все добре я впевнений все добре" [1: 28].

Окрім того, що монолог героя скоріше нагадує думки, аніж структуровану розповідь, самі речення не виділяються розділовими знаками. Подекуди деякі розділові знаки присутні, однак монолог від цього не втрачає ефекту внутрішнього заціпеніння та примарного сковзання думки. Більше того, авторка не

починає нове речення великими літерами. Таким чином, репліки обох мовців зливаються в один потік імітації внутрішнього мовлення людини. Простежимо на прикладі фрагменту "Голос Бога": "Я молився про це вголос іноді вголос, іноді просто мовчки слова були чутні, я молився подумки якщо хочете, подумки в душі тобто іноді вголос, а іноді іноді просто в тому стані, в якому я молився"[1: 28].

Монологи більшості персонажів нагадують беккетівського Креппа, який меланхолічно роздумує над прожитим життям, або ж славнозвісні, яскраво освічені уста героїні п'єси "Не я", яка буркотливо і незв'язно сповідується на сцені. Цікаво, що деякі фрагменти цієї п'єси-мозаїки, окрім театру абсурду, взагалі відсилають до гіпернатурального, конфронтаційного "театру вам-в-обличчя", де табуїрована, вульгарна лексика та аморальна, непристойно-еротична поведінка персонажів є нормою. Звернемося до фрагменту "Фанатка", де почуття прихильниці, які адресуються кумиру, зодягаються в гіпернатуралістичну форму з елементами катувань, батьковбивства, суїциду, надприродних форм самокатувань: "Так люблю його люблю більше, ніж ти я б вистрибнула з вікна ковтала б вогонь руку собі відрізала їла собаче лайно вбила б мати їла котячий корм" [1: 6].

Дещо схожі образи, однак ще більше інтенсифіковані, прослідковуються у зачинательки сучасного руху "театру вам-в-обличчя" Сари Кейн. Драматургиня, яка покінчила життя самогубством у віці 27 років, залишила потужний творчий доробок, який і на даний час трактується як неприкритий виклик традиційному театру та драматургії. П'єси Кейн переповнені сценами статевих зносин, канібалізму та насилля, лексика кишіє табуїваним сленгом. Так, виїдання очей солдатом нещасному Яну в п'єсі "Підірвані" та відрізання кінцівок та заміна їх місцями в п'єсі "Очищені", вбивство дочки батьком в п'єсі "Любов Федри" дещо перегукуються з прагненням фанатки в п'єсі "Любов та інформація" Черчіл вчинити самогубство, відрізати собі кінцівку та вбити матір заради божевільного почуття кохання. Цікаво, що Девід Крейг у передмові до збірника п'єс Сари Кейн, коментуючи мотивацію героїв до таких шокуючих дій відзначить, що в п'єсі "Очищені", де місце дії нагадує заклад, де проживають жертви лікаря-мучителя Тінкера, який з особливою жорстокістю знущується над своїми піддослідними, відрізаючи їм частини тіла, змушуючи їх переодягатися в одяг один одного, наказуючи підкорятися його волі, "кожен ув'язнений закоханий в іншого, але Тінкер з особливим садизмом перевіряє почуття кохання кожного, для того, щоб дізнатися його межу... змушує персонажів терпіти особливу біль з метою дізнатися, яку владу кохання має над ними" [2: 12]. Така ж мотивація до відчайдушних дій прослідковується у фрагменті "Фанатка", де соліквою дівчини гучно перегукується з мотивацією персонажів п'єс Сари Кейн.

Показовою у втіленні техніки "театру вам-в-обличчя" постає п'єса "Хмара номер 9". Поділена на два акти, п'єса оповідає історію однієї родини, де в першому акті ведеться дія часів колонізації Африки Вікторіанської епохи Британською імперією. Клів – адміністратор колонії та його дружина Бетті проживають разом з сином, семирічним Едвардом та двохрічною донькою Вікторією. Їм прислуговує чорношкірий африканець Джошуа, який за вказівок драматургині, має бути втілений на сцені світлошкірим актором, скоріше як знак втрати чорношкірим власної ідентичності і результатом впливу білих на його свідомість. Такі ж ремінісценції продовжуються з втіленням персонажу героїні Бетті, яку має втілювати на сцені чоловік, а роль семирічного сина Едварда має грати жінка. Окрім них, в будинку проживають мати Бетті - Моуд та гувернантка Еллен. Колонізовані племена починають бунтувати, тому в домі шукають прихистку вдова місіс Сандерс, з якою Клів матиме інтрижку та дослідник Гаррі Беглі, який, як виявляється в ході дії, розбестив Едварда, вступивши з ним в статевий зв'язок, а також Джошуа. Дізнавшись про нетрадиційну орієнтацію Гаррі, Клів змушує його взяти шлюб з гувернанткою Еллен, яка теж має гомосексуальні поривання до Бетті. Другий акт датується 1979 роком, хоча для героїв з попереднього акту пройшло лише 25 років. Бетті кидає Кліва, її син Едвард має хлопця Геррі, а Вікторія, будучи одружена з Мартіном, і народивши сина Томмі, ніяк не може зважитись кинути чоловіка заради своєї дівчини Лін, яка має дочку Кейті. Більше того, в п'єсу час від часу проникають персонажі з попереднього акту: Клів, Едвард-хлопчик, Бетті, яка наприкінці обіймає себе з першого акту. Показовим в контексті реалізації прийомів "театру вам в обличчя" у драматургії Черчіл є наявність вульгарної лексики, татуйованих слів, сцен насилля, статевих зносин, нетрадиційних їх варіантів втілення. Так, в першому акті, Гаррі та Джошуа вирішуються провести ніч разом: "Гаррі: Ходімо в сарай і займемось коханням. Це не наказ. Джошуа: Так, добре" [3: 262].

Після цього персонажі поспішають в сарай і звісно, можна припустити, що ексцентрична драматургиня, могла дозволити собі референції до таких дій, але не реалізацію їх на сцені, що характерно для драматургів сучасної хвилі "театру вам-в-обличчя". Однак, у другій дії, Едвард, Лін, Вікторія фактично гвалтують Мартіна, а дія відбувається не за кулісами, а на очах читача і потенційного глядача. Так, Вікторія намагається провести магічний ритуал і викликати давню язичницьку богиню, про яку ще в першому акті Джошуа розповідає маленькому Едварду. Богиня існувала з самого заклання світу, яка "створила і зірки, і сонце, і землю"[3: 279]. Отож, до Вікторії приєднуються Лін та Едвард, і вона, буркочучи незрозумілі слова та імена, продовжують обряд. Однак, посеред ритуалу в кімнату входить її чоловік – Мартін, і "вони всакають на Мартіна, зіштовхують на землю і починають займатися з ним

коханню" [3: 310]. Така красноречива сцена гіпернатуральності та відкритості сексуальних стосунків на сцені є чіткою характеристикою саме "театру вам-в-обличчя". Найбільш відомий теоретик цієї школи так характеризує ефект, який вона екстраполює на публіку: "драма, яка хапає публіку за горлянку і трясє до того часу, поки вона не зрозуміє сутності того, про що йдеться" [2: 4]. Сієрз також називає його театром, який глибоко впливає на аудиторію, такі п'єси "використовують тактику шоку...тому що послуговуються новим тоном чи структурою, або тому, що являються собою щось більш сміливіше або експериментальніше, ніж те, до чого звикли глядачі" [2: 4]. Загальноприйняті моральні норми співжиття між подружжям та людьми у п'єсі Черчіл стають перевернутими з ніг на голову. Як у першому акті Клів зраджує дружині з вдовою Сандерз, Еллен, її гувернантка закохана в його дружину Бетті, містер Гаррі зваблює малолітнього Едварда та втягується в гомосексуальні стосунки з чорношкірим прислужником Джошуа. То в другому акті ці ідеї набувають більш яскравої маніфестації, де Едвард вже не приховує нетрадиційного зв'язку з своїм хлопцем Геррі, а Вікторія, дочка Бетті та Кліва, кидає чоловіка заради своєї дівчини Лін. Сама ж Бетті у другому акті розповідає як з плином років вона навчилася технікам самозадоволення, які були помічені її матір'ю в дитинстві, і за що вона була жорстоко відлупцювана. Тільки з плином років Бетті все-таки повернулася до давньої, достатньо відвертої звички. Таким чином драматургиня була недалеко від сучасного "театру-вам-в-обличчя", який "ставлячи під сумнів моральні норми, сміливо дивиться в очі традиційним уявленням про те, що може або повинно бути показано на сцені" [2: 4]. Прагнення Едварда у першому акті та постійні прохання до Гаррі знову повторити статевий акт, або ж пропозиції Вікторії на виду у всіх вступити з своїм чоловіком в оральний зв'язок, та оргія знову відсилають до провокаційного театру Сари Кейн та Марка Равенхіла, який "проникає в найпримітивніші почуття, розбиваючи табу, згадуючи заборонене, створюючи дискомфорт" [2: 4].

Важливим є те, що він відкриває нам нашу істинну сутність. Так споглядання натуралістичних, відвертих сцен, які оголюють людську сутність, проникають в найінтимніші куточки приватного життя не дозволяють "нам сидіти і неупереджено споглядати те, що ми бачимо, "театр вам-в-обличчя" торкається наших емоцій, проповзуючи нам під шкіру" [2: 4].

За словами Алекса Сієрза, дійсно нескладно визначити приналежність п'єси до цього типу театру: "мова, як правило, брудна, персонажі говорять на заборонені теми, займаються сексом, принижують один одного, переживають неприємні емоції, набувають насильницьких рис" [2: 5]. Насилля є складовою категорією п'єси Черчіл. Постійні побиття Едварда матір'ю, тому що він ніяк не хоче віддавати ляльку Вікторії, з якою постійно грається перегукуються з побиттям Кейті своєю матір'ю Лін, а також нападом на неї банди хлопчаків.

Окрім цього, Черчіл також є автором творів, які можна назвати антидрамами, однією з таких є п'єса "Блакитне серце" (1997), яка складається з двох частин: "Бажання серця" та "Блакитний чайник". Так Дарен Гоберт, аналізуючи творчий доробок Керіл Черчіл відмітить, що "Черчіл використовувала такий же ж термін [антидрами]..., описуючи свої "Бажання серця" та "Блакитний чайник"[4]. Вони достатньо співзвучно корелюють з театром абсурду Беккета, Йонеско та театром загрози Гарольда Пінтера, де антимотивованість героїв, нівеляція мовою та безсюжетність слугують атрибутами абсурдистських драм. Так, п'єса "Бажання серця" оповідає про підготовку зрілого 60-літнього подружжя Брайана та Еліс до приїзду їхньої 35-річної дочки Сьюзі з Австралії. Разом з ними знаходиться сестра чоловіка Мейсі, тітонька Сьюзі. П'єса розпочинається з того, що жінки пораються на кухні і в кімнату входить Брайан, надягаючи светр. Однак, за вказівками авторки, з цього моменту п'єса перемотується назад, і всі герої повертаються у вихідні положення, починаючи з порання на кухні жінками. Таких перемотувань назад в п'єсі налічується до 25, які можуть повторюватись, або неочікувано завершуватись. Багато в чому п'єса завдячує досвіду театру абсурду, адже персонажі просто стиснуті кліщатами в коло, з якого не мають змоги вирватися, оскільки кожна сцена переграється по декілька раз, закінчуючись абсурдними витівками. Так, крізь двері в будинок може забігти гамірливий натовп дітей, двоє озброєних чоловіків, які розстрілюють всіх присутніх, або ж гігантська пташка. Окрім того, п'єса навіть відсилає до детективного розслідування, оскільки в одному з варіантів-програвань п'єси, Брайан з жінками обговорюють тіло в саду, так Еліс захищає наявність в кожного алібі, стверджуючи: "Я не знаю, чому ви повинні діяти, ніби ми в чомусь винні, коли це не має нічого спільного з ким-небудь з нас, за винятком того, що тіло було знайдено в нашому саду, воно було скинуто кимось в наш сад, це всім відомо" [4]. Звідки взявся труп в саду і що з ним сталося далі – невідомо, оскільки при перемотуванні п'єси, автор до цього моменту більше не повертається. Однак, кожного разу п'єса перемотується, розігруючи все нове розсортування діалогів та подій. Мова, якою послуговуються герої чітка, лаконічна, однак поверхнева. Такі діалоги відсилають до "пінтереску" та драматургічних прийомів раннього Гарольда Пінтера, Джон Прайс з цього приводу відмітить, що "безліч паралелей між ранніми п'єсами Черчіл і мовним стилем Пінтера можна розглядати як вроджену особливість її драматичної мови. [Рубі] Конн, яка відмітила "пінтерсектичне" використання "слова, ритму та жесту" підкреслює, лінгвістичні подібності двох драматургів ...Черчіл наслідувала, зміцнила, а потім перетворила цей стиль у свій власний" [5]. П'єси Пінтера, які порівнюються з великою кімнатою, ззовні якої чатує загроза співзвучно корелюють з

"Блакитним серцем", де самі батьки з тривогою очікують приїзду своєї власної дочки, ніби бояться зустрітися з нею, з силою, яка втрутиться в звичний плін речей ззовні і змінить їх. Так, Еліс говорить Брайану: "Еліс: Я не бачу, що ти задоволений, ти виглядаєш роздратованим. Мейсі: Метрополітен достатньо швидкий. Впевнена, вона буде тут вчасно" [4]. За тим в кімнату неочікувано вривається шумна зграя дітей, символічно вказуючи на реакцію від приїзду дочки. Після перемотки, а також попереднього діалогу і декількох фраз в кімнату вривається п'яний брат Сьюзі Левіс, якого всі намагаються випроводити за двері. За третім перемотуванням подій, Еліс просить Брайана гарно ставитись до дочки: "Все що намагаєш тебе попросити – це ставитись до неї добре" [4]. За тим в кімнату замість Сьюзі вривається двоє озброєних чоловіків, які всіх вбивають. Окрім того, леймотив чужинців, будучи характерний для драматургії Пінтера, в творчості Черчіл проявляє себе в достатній повноті. Так, сама дія відбувається в закритій кімнаті, ззовні в яку з періодичною циклічністю вривається натовп дітей, при переграванні п'єси з'являються двоє чоловіків, які застрелюють всіх присутніх, величезна пташка, за тим неочікувано приїздить подруга Сьюзі, яка повідомляє їм, що вони (дівчата) проживають разом. Окрім того, тіло мертвої людини за межами будинку ще більш однозначно маніфестує ідею загрозової дійсності поза межами затишної кімнати. Такий же ж страх зовнішньої загрози за межами будівлі охоплює пінтерівських персонажів. Згадаймо п'єсу "Кімната", яка оповідає про зріле подружжя. Роза, виряджаючи Бerta в дорогу наповнює діалог різноманітними ремарками про їжу, погоду, намагаючись заповнити загрозову тишу, в той час як сам Берт багатозначно мовчить. З часом в будинок з'являються відвідувачі - подружжя Сендсів, які хочуть винайняти кімнату, яку займає Роза. Після того, як вони покидають помешкання – напруга в п'єсі лише зростає. За тим слідує поява чорношкірого, який повідомляє Розі, що та має повернутися до свого батька. Вона ж в свою чергу, нервuje ще більше, гарячково відхиляючи ці пропозиції шквалом заперечень. Несподівано Берт вбиває негра, а Роза втрачає зір. Тривожне очікування невідомого ззовні в п'єсі "Блакитне серце" споріднює її з творчим стилем Гарольда Пінтера. До того ж факт постійного перемотування змісту п'єси, і репліки, які персонажі по декілька раз змушені повторювати в пришвидшеному темпі засвідчує про колапс комунікації, неспроможність мови відтворити порівняння героїв і наповнити сенсом спілкування.

П'єса "Блакитний чайник" є тією, яку варто розглядати в парадигмі театру абсурду, де слова втрачають свою первинну функцію найменування чогось, перетворюючись на комунікативні одиниці та скорочення, які емпірично наділені зовсім іншим сенсом. Так, п'єса розповідає про сорокарічного чоловіка Дерека, який віртуозно розіграє сентиментальну історію з чотирма жінками зрілого віку. Кожний з них він говорить про те, що він є її сином, від якого вона відмовилась після його народження. Роблячи це, він переслідує достатньо меркантильну мету – нажитися на матеріальній допомозі від кожної з чотирьох "матусь", або ж ще краще – отримати частину майна в спадок після смерті вищезазначених. Фрази "блакитний" та "чайник" з усе частішою періодичністю з'являються в діалогах персонажів, замінюючи собою інші слова. Прослідкуємо заміну слова "агент" на слово "чайник" в наступному діалозі: "Енід: Агент з нерухомості повідомив їм, що вона померла. Дерек: Так чому б нам не поговорити з чайником по нерухомості?" [4]. Простежимо заміну слова "думати" на слово "блакитний" в наступній цитаті: "Енід: Ти гадаєш там знайдуться гроші? Дерек: Певно, що я блакитний там знайдуться гроші" [4].

Ці два слова, наче вірусне захворювання заражають мовний каркас п'єси, з геометричною прогресією метастазуючи з розвитком дії. Подалі слова розповсюджуються ще з більшою частотністю: "Містер Вейн: А він твій чайник в лікарні. Який незвичайний блакитний чайник" [4], таким чином містер Вейн запитує свою дружину про Дерека. В результаті, наприкінці п'єси, ці два ключові слова заповнюють майже весь простір розмовних фраз, набуваючи скороченої форми: "Місіс Планта: Бл мертвий? Дерек: Чай ч вибач. Місіс Планта: Б чай б ник ти вбив його. Дерек: Я чай вам новини про нього б б б ніколи не знав вони були не для мене" [4]. Вже в останніх рядках п'єси скорочення поданих слів слугують єдиними засобами комунікації між персонажами, яка здаючись неможливою, все-таки виконує свою комунікативну функцію: "Дерек: Ч, й, розумієте, бл. Місіс Планта: Й, б, ч, ч, ч, ч, н. Дерек: Б. Ч" [4].

Висновки. Отож, бачимо, що поряд з притаманним для театру Керіл Черчіл п'єсами, зустрічаємо роботи, які виринають із звичного стилю авторки. Вони так чи інакше відсилають нас до різноманітних технік театру абсурду, "театру вам-в обличчя" і театру загрози. Такі неочікувані зміни тематики і стилю п'єси, які корелюють з різними літературними школами та напрямками, все переконливіше засвідчують про необхідність переосмислення концепції монолітності літературних періодизацій, адже дані категорії за словами Марковича "не підлягали достатньо уважній та широкій перевірці. Якби така перевірка була здійснена, традиційне уявлення, скоріше за все, зруйнувалося б на очах" [6: 27].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Churchi Caryl. Love and Information. [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://www.studyblue.com/notes/n/love-and-informationpdf/file/12333559>.
2. Sierz Aleks. In-Yer-Face-Theatre. British drama today. – London : Faber and faber, 2000. – 274 p.
3. Churchill Caryl. Plays One / C. Churchill. – London : Bloomsbury, 2000. – 320 p.

4. Caryl Churchill. Plays Four [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://www.scribd.com/read/244364182/Caryl-Churchill-Plays-Four-NHB-Modern-Plays>.
5. John A. Price "The Language of Caryl Churchill : the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics" [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm>.
6. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия / РАН. Отд. литературы и языка. 1993. № 3. с. 26–32.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Churchi Caryl. Love and Information. [Elektronnyi resurs] / Rezhym dostupu : <https://www.studyblue.com/notes/note/n/love-and-informationpdf/file/12333559>.
2. Sierz Aleks. In-Yer-Face-Theatre. British drama today. – London : Faber and faber, 2000. – 274 p.
3. Churchill Caryl. Plays One / C. Churchill. – London : Bloomsbury, 2000. – 320 p.
4. Caryl Churchill. Plays Four. [Elektronnyi resurs] / Rezhym dostupu : <https://www.scribd.com/read/244364182/Caryl-Churchill-Plays-Four-NHB-Modern-Plays>.
5. John A. Price "The Language of Caryl Churchill: the Rhythms of Feminist Theory, Acting Theory, and Gender Politics" [Elektronnyi resurs] / Rezhym dostupu : <http://www.womenwriters.net/editorials/PriceEd1.htm>.
6. Markovich V. M. Vopros o literaturnykh napravleniakh i postroenie russkoi literatyru [Question on Literary Movements and Structure of Russian Literature in XIX century] // Izvestia [News] / RAN. Otd. Literatyru i yazika. 1993. № 3. – С 26–32.

Дмитриева И. В. "Театр-вам-в лицо". Основные принципы. (На материале драматургических текстов Кэрил Черчил).

Предметом статьи является воплощение идей "театра-вам-в-лицо" в драматургических произведениях Кэрил Черчил. Статья рассматривает механизмы, по которым воплощаются основные идеи "театра-вам-в-лицо" в отдельных произведениях драматурга. За основу взято пьесы "Облако № 9" и "Любовь и информация". В работе раскрываются, определяются и обосновываются основные идеи, которые приближают ряд драматических произведений Черчилля к эксцентричным пьесам провокационного театра Сары Кейн. Статья представляет собой теоретико-литературный анализ, который делает возможным определить самообытность и уникальность воплощение творческой личности драматурга в контексте классификационных терминов.

Ключевые слова: "театр-вам-в-лицо", театр абсурда, театр угрозы.

Dmytriieva I. V. "In-ye-face theatre". Main principles. (On the Basis of Caryl Churchill's Dramatic Writings).

The article suggests a short review of a few examples of peculiarities in Caryl Churchill's plays. It determines some dramatic principles of the "in-ye-face theatre" that find their nonpresumable embodiment in the dramatic writings of Caryl Churchill. The subject of the article appears to be an implementation of the ideas of "in-ye-face-theatre" in the dramatic works of Caryl Churchill. The article examines the mechanisms by which basic ideas of the "in-ye-face theatre" are realized in some works of a female dramatist. The article is conducted on the basis of two major plays "Cloud № 9" and "Love and Information". The paper discloses, determines and grounds ideas that consider some of the Caryl Churchill's plays as eccentric and provocative theater, such as plays of Sarah Kane. The article is a theoretical and literary analysis, implemented to determine dramatist creative personality's identity and uniqueness in the context of classification structures. Theorists of literature are increasingly considering Caryl Churchill's theatre as the one that centres upon political, social and feminist issues with an array of allusions and intertextual relations. However, along with these ideas, the principles of "in-ye-face-theatre" manifest themselves in the works of Caryl Churchill, despite the fact that this type of theatre appeared a little later, than Churchill's plays, which usually are not considered to be a part of this provocative theatrical approach. Comparative analysis was conducted on the basis of Sarah Kane's plays: "Blasted" and "Cleansed". Apart from that, the main ideas and principles of the theatre of absurd and the theatre of menace find their embodiment in Caryl Churchill's dramatic writings. This fact justifies the idea of reconsideration of the traditional views on the literature terminology. The findings suggest the idea, that Caryl Churchill's theatre doesn't only justify and becomes the part of the conventional algorithm of postmodern theater, but it also have a bond with various literary classifications. Detailed analysis suggests and lays a foundation for further research in the development of literary classifications.

Key words: "in-ye-face theatre", theatre of absurd, theatre of menace.