

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е.Г. Доценко

ДЕТСКИЕ СТРАХИ В НОВОМ БРИТАНСКОМ «ТЕАТРЕ ЖЕСТОКОСТИ»: ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ИХ РОДИТЕЛЕЙ

«Театр жестокости» (терминологически восходящий к традиции А. Арто) в Великобритании изначально связан с драматургией социально ангажированной и даже политизированной. В 1960-х гг. на фоне общей политизации британской драмы «театром жестокости» называли пьесы Э. Бонда. По Арто, «вполне возможно вообразить себе чистую жестокость, вне телесных разрывов. Впрочем, говоря философски, что такое жестокость? С точки зрения духа, жестокость означает суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость»¹. Для Бонда и его политически ангажированного действия жестокость – неотъемлемое качество человека в иррациональном обществе, порождающем насилие и насилием существующем: «Мы агрессивно реагируем, если нас постоянно ограничивают в удовлетворении физических и эмоциональных потребностей, или когда возникает подобная угроза; а если мы непрестанно физически и эмоционально подавляемы – как множество людей сейчас – мы живем в постоянном состоянии агрессии»².

Политизация и «жестокость» в английском театре настолько тесно переплетены, что очередной виток интереса к политике в драме 1990–2000-х гг. вновь совпадает с демонстрацией агрессии на сцене, когда английская театральная публика испытала потрясение шокирующим в своей откровенности сценическим видеорядом. Появление на английской сцене «очень сердитых молодых людей»³ объективно связано с эстетическим формированием и утверждением нового поколения британских драматургов, к которому относятся Марк Равенхилл, Сара Кейн, Мартин Кримп, Джо Пенхолл, Филипп Ридли и другие «молодые» авторы. В 1990-х гг. актуализировалось и понятие «новая волна», воспринятое в других странах в качестве характеризующего течение термина. Используется термин и в России, где можно говорить о влиянии британской «новой драмы» (прежде всего, ее лидеров М. Равенхилла и С. Кейн) на современный отечественный театр. Интерес именно к британскому театру в нашей стране традиционно высок, а в последнее время появилось достаточно много переводов даже новейших английских пьес на русский язык. Значимым событием литературной жизни стала вышедшая в 2008 г. при поддержке Британского совета «Антология современной британской драматургии».

Западная театральная критика английский театр 1990–2000-х гг. стремится не только атрибутировать, но и определить его ведущие тенденции, связанные с акцентированием жестокости. «Новую волну» сравнивали и с «сердитыми» поколения Дж. Осборна, и с «неояковинцами» (театр жестокости Э. Бонда, театр катастрофы Х. Баркера), и с европейской новой драмой. Отсюда такие вторичные определения, как «новый натурализм», «новый театр жестокости», «новый сенсационализм» и «новый брутализм», неоэкспрессионизм⁴. Среди «оригинальных» определений движения: «жесткая школа», пластиковая драма или, по аналогии с силовыми методами в спортивных играх, «агрессивный театр»⁵. Жестокость действительно не впервые становится объектом исследования в английской драме, но актуализация темы насилия в данном случае объясняется целым рядом причин. С одной стороны, политически 90-е годы проходят под знаком военных конфликтов, а 2000-е – борьбы с терроризмом как новой глобальной угрозой. С другой, существует и эстетическая база «нового театра жестокости»: современное молодое поколение формировалось в отсутствии цензуры официальной, а практически любые возможные в искусстве табу были «отменены» постмодернизмом.

«Молодой театр» (с начала движения «новой волны» в середине 90-х сами авторы успели уже значительно повзрослеть) воспринимает молодежь как проблему; интересуется драматургов и тема детства. Обращение «новой драмы» к миру детства весьма актуально и отнюдь не отменяется ее «жестокостью». Традиция акцентировать жестокость на сцене с помощью образа ребенка заложена еще Э. Бондом в знаменитых «Спасенных» (*Saved*, 1965) и непосредственно связана с шокowymi методами, которые драматург выбирает для разговора об актуальных проблемах. Скандально запоминающуюся сцену избития младенца в «Спасенных», впрочем, толковали самым противоположным образом – от сверхнатуралистического воспроизведения жизни рабочего класса до аллегории. Рассматривать убийство ребенка группой юнцов, включающей в себя и предполагаемого отца, в духе «драматической метафоры» Эдипова комплекса впервые предложил Дж.П. Тэйлор в программной книге о специфике

⁴ Contemporary Drama in English. (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English. – Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

⁵ Simko J. "Plastiková Dramá. Neskol'ko poznámok na margo dráme *Shopping and F****" // Labyrint Revue. – № 7-8. – 2000; Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. – London: Faber and Faber, 2000.

¹ Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993. С. 110.

² Bond E. Lear / ed. with commentary and notes by P. Hern. – London: Methuen, 1983. P. LVII.

³ Bayley C. "A Very Angry Young Woman" // Independent. – 23 January, 1995.

английской драмы 1970-х гг.⁶ Поскольку ребенок в пьесах Бонда становится жертвой и даже жертвоприношением неоднократно, то разговор о драматической метафоре общественного и семейного неблагополучия также правомерен. «Детские проблемы являются чрезвычайной стадией проблем общества, – пишет Дж. Дункан, анализируя роль образов стариков и детей в поэтике Бонда. – Не только ребенок формирует взрослого человека, но общество обращается с взрослыми, как с детьми»⁷.

Смерть ребенка на сцене создает эпатажирующий эффект – в полном соответствии с установками театра жестокости. Не случайно самые сенсационные произведения нескольких следующих декад создавались авторами, признающими влияние творчества Э. Бонда, как С. Кейн в 1990-х гг. Уже само название пьесы Кейн «Взорванные» (*Blasted*, 1995) намеренно перекликается со «Спасенными» Бонда. И так же, как в 60-х предельной жестокостью, демонстрируемой театром, казалась сцена с младенцем, которого камнями забивает группа молодых людей, сцены насилия во «Взорванных» испытывают зрительские нервы, не просто перечисляя, но показывая едва ли не все известные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству. Наиболее отчетливой становится ассоциация со «Спасенными», когда на сцене все-таки появляется младенец, на наших глазах умирает, чтобы быть еще затем и объектом каннибализма. В целом С. Кейн исследует инфантилизм как проблему, не заданную тем или иным возрастом, но практически неотделимую от господствующей в мире жестокости – в том числе и на уровне большой политики. Инфантильный герой во «Взорванных» – уже не молодой журналист Ян, которого, по сравнению с бондовским младенцем из «Спасенных», невинным никак не назовешь: его причастность к насилию очевидна и в политической, и в личной жизни. Но, как младенец, Ян совершенно индифферентен к насилию, творящемуся в мире, и бессилён сопротивляться актам насилия, направленным уже против него самого. Парадоксально, но довольно никчемный протагонист пьесы С. Кейн оказывается на этой сцене правопреемником софокловского царя Эдипа не только за счет Эдипова комплекса, но и благодаря узнаваемым визуальным аллюзиям, как в сцене ослепления героя, тоже происходящей непосредственно на наших глазах.

Инфантилизм современной молодежи – одна из сквозных тем творчества М. Равенхилла: изначально его герои не вписываются в систему общества потребления, но и немислимы вне этой системы. С точки зрения социальной, «это дети среднего класса, средней Британии, и их кризис – один из показателей переоценки страной своего имиджа»⁸. Что касается возраста, то «молодость» героев М. Равенхилла может варьироваться, и дети в его пьесах не обязательно младенцы и даже не обязательно «реальны».

Так, в пьесе Равенхилла «Фауст мертв» (*Faust Is Dead*, 1997), где виртуальное измерение театрального пространства формируется за счет компьютера на сцене, мальчик Донни проживает свою краткую сценическую и реальную жизнь исключительно на компьютерном мониторе. Будучи своеобразным аналогом фаустианского гуманоида, Донни должен доказывать свою «реальность» физической болью, нанося себе телесные повреждения, и смертью, наконец. Но и виртуальные страдания Донни привносят в пьесу необходимый для театра Равенхилла элемент жестокости. Театральный обозреватель Л. Гарднер удачно назвала одно из произведений драматурга «тинэйджерской драмой мести XXI века»⁹.

М. Равенхилл в начале нового столетия включается и в актуальное для британской драмы обсуждение проблемы современных глобальных угроз. Войны XXI в. разрушают не только материальные объекты, но и человеческую психику, поскольку наши современники вынуждены существовать в атмосфере постоянного страха за собственную жизнь и жизнь своих близких. То, что эти страхи успешно подогреваются СМИ, Равенхилл блестяще показал в нашумевшей пьесе «Продукт» (*Product*, 2005), имеющей сценическую историю и в нашей стране. Образ ребенка как наименее защищенного представителя общества появляется в небольшой пьесе английского драматурга «Страх и нищета» (*Fear and Misery*, 2007) – из «эпического цикла одноактных пьес, исследующих персональное и политическое влияние войны на современную жизнь»¹⁰. В названиях ряда произведений цикла Равенхилл использует прецедентные сочетания: «Война и мир», «Преступление и наказание», «Потерянный рай».

Вводная ремарка в пьесе «Страх и нищета» выглядит даже слишком умиротворяюще для театральной работы с подобным названием и не вполне убеждает в предстоящем спокойном развитии действия:

На кухне ужинают Гарри и Оливия. Из устройства слежения за ребенком доносится мерное сопение спящего младенца¹¹.

Сама пьеса представляет собой разговор молодой семейной пары... о безопасности – в самых разных значениях этого понятия. И чем чаще повторяется в пьесе само слово «безопасность» (Г а р р и. НАМ НУЖЕН РАЗВОДНОЙ МОСТ И ВОРОТА С НАДЕЖНЫМ ЗАСОВОМ И СЛУЖБА БЕЗОПАСНОСТИ, БЕЗОПАСНОСТИ, БЕЗОПАСНОСТИ, БЕЗОПАСНОСТИ¹²), тем серьезнее, в духе пинтеровских традиций, нарастает угроза. В так называемых «комедиях угрозы» Г. Пинтера на сцене часто

⁹ Gardner L. "Some Explicit Polaroids" // The Guardian. – 17 July 2003.

¹⁰ Электронный ресурс. Режим доступа: www.shootgettreasurerepeat.com.

⁶ Taylor J.R. *The Second Wave: British Drama for the Seventies*. – London: Methuen, 1971. P. 77-93.

⁷ Duncan J.E. "The Child and the Old Man in the Plays of Edward Bond" // *Modern Drama*. – Vol. XIX. – No 1. – March 1976. – P. 3.

⁸ Sierz A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. P. 132.

¹¹ Равенхилл М. Страх и нищета / пер. с англ. П. Руднева. Электронный ресурс. Режим доступа: www.theatre-library.ru/files/ravenhill/ravenhill_1.doc.

¹² Там же.

представлена комната, которую ее обитатель до поры до времени воспринимает как закрытое, собственное, отгороженное от внешнего мира пространство, но появление «чужого» или только ожидание этого появления разрушает иллюзию защищенности.

Герои пьесы Равенхилла свою семью и ее спокойствие ставят превыше всего: «Безопасность – самая важная вещь на свете»¹³. Но их собственные до абсурда доведенные страхи в не меньшей степени угрожают взаимопониманию между героями, чем конфликты, так или иначе приходящие из большого мира; они боятся и терроризма, и пожара, и мигрантов, «наркоманов, бедных, нищих, голодных», но и тех недоговоренностей, которые периодически возникают в семье. Мало ли угроз современный мир представляет для обывательского сознания! Своего ребенка герои особенно хотят оградить от вредных воздействий, физических или психологических: ему не нужно ни смотреть телевизор, ни быть свидетелем истеричной сцены в магазине. Однако именно в этом наборе предосторожностей родительские просчеты наиболее бросаются в глаза. В какой-то момент в комнате появляется «грязный окровавленный солдат», словно заглянувший сюда из «Взорванных» С. Кейн, но герои его не замечают, и солдат направляется к постели мальчика – Алекса. Солдат в пьесе предстает как эффектная материализация теперь уже детских страхов, его место – в снах мальчика, которому, как кажется сначала, еще и рано видеть сны. Сам ребенок в «Страхе и нищете» на сцене не фигурирует. Но вопрос, таким ли уж малышом является сверхопекаемый родителями ребенок («У Алекса в семь тридцать латинский язык, надо готовиться к школе»¹⁴), Равенхиллом иронически провоцируется. И в следующей из пьес цикла имя Алекс носит семилетний мальчик, которому снится страшный сон о солдате без головы.

Если образ ребенка, страдающего из-за нерационального устройства «мира взрослых», давно и основательно освоено театром жестокости, то направленность данных пьес непосредственно на детскую аудиторию вполне логично не предполагалась. В последние годы целый ряд самых значительных авторов откликается на призыв театров создавать произведения о подростках и для подростков, в некоторых случаях имея в виду даже возможность постановки в школьном театре. Пьесы «для детей» есть и у М. Равенхилла («Граждановедение»), и у Ф. Ридли («Брокенвилл»). От поэтики «жестокости» авторы новой волны при этом не отказываются, но изображения очевидных актов насилия избегают и в целом переводят разговор об угрозах и вызовах современного мира в несколько иную плоскость.

«Граждановедение» или «Гражданство» (*Citizenship*, 2006) – пьеса о подростках, о школе и фактически предназначена для исполнения самими молодыми людьми, хотя и в профессиональном театре (например, специальной труппой Национального театра, где произведение и было представлено впер-

вые). Сложности современного тинэйджерского бытия связаны с поиском себя, – у Равенхилла, прежде всего, психологическим и сексуальным. Главный герой произведения Том очень хочет понять, «кто он», и задает этот вопрос практически всем собеседникам в пьесе: приятелю, подруге, учителю по граждановедению, – и каждый раз получает фактически одинаковые ответы: «Ты должен определиться», «Ты должен сам сделать выбор». Тот опыт сексуальных отношений, который он приобретает, нельзя назвать безобидным: у героини Эми, такой же старшеклассницы, как и он, рождается ребенок, и кому-то из подростков взрослеть, так или иначе, приходится, но не Тому. Гэри, приятель Тома, а в конце пьесы друг Эми, помогает ей с малышом и произносит ключевую фразу: «Когда у тебя появляется ребенок, за которым нужно приглядывать, приходит время взрослеть, я так считаю»¹⁵.

Самому Тому взрослеть, очевидно, еще рано, он по-прежнему ищет любовь, направленную только на него, и не готов заботиться об окружающих – близких или дальних. Бондовская сцена с младенцем, отданным на попечение юнцов, в пьесе Равенхилла напоминает о себе неоднократно. Девочки в школе поочередно получают задание водиться с «ребенком» – пластмассовой куклой, вырабатывая «жизненные навыки». Эми и ее одноклассницы к заданию относятся по-разному: кто-то видит в кукле «реального» малыша, а кто-то пренебрегает «навыками», воспринимая куклу только как куклу, кусок пластмассы. Однако уже в этих сценах настораживающим выглядит отношение Тома к «ребенку», когда, отобрав куклу-задание у Эми, подросток откровенно небрежно «водит» с «младенцем», подкидывает куклу вверх, но намеренно отказывается ловить, и «младенец» снова и снова падает на пол. Помнит или нет об этой сцене Эми несколько месяцев спустя, мы не знаем, но, когда в коляске уже находится настоящий младенец, их с Томом дочь, биологического отца к ребенку юная мать не подпускает.

Т о м. Если я тебе нужен в качестве няньки –
Э м и. Нет.

Т о м. Я не против <...>

Э м и. Мне не нужно <...> Я не хочу, чтобы ты водился, хорошо?¹⁶

Что касается самой Эми, то ей преодолеть кризис переходного возраста помогает только раннее материнство, словно в соответствии с заданной логикой «жесткой школы» современного театра. На протяжении большей части произведения героиня представляет собой сплошной клубок проблем и противоречий, которые еще усиливаются из-за того, что девочка их осознает. Она едва ли не еженедельно пытается покончить с собой, наблюдается у психотерапевта и страдает оттого, что ее никто не любит. В подростковом сообществе ей не удаются даже обыденные дела: она берется проколоть Тому

¹³ Равенхилл М. Страх и нищета.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Ravenhill M. Pool (no water). *Citizenship*. – London: Methuen Drama, 2006. P. 85.

¹⁶ Ibid. P. 84.

уху под сережку или покрасить волосы, но каждый раз терпит фиаско. Тем более несовместимым с ее обликом и психическим состоянием становится школьное задание с куклой-«ребенком»: «Мне не подходит быть матерью, посмотри на мои руки. Ты не можешь быть матерью, когда у тебя все руки в порезах»¹⁷. Однако, хотя М. Равенхилл привычно далек от моралистических назиданий и выводов, реальное материнство шестнадцатилетней девочке в его «жестокой» детской пьесе оказывается вполне по плечу.

Помимо проблемы индивидуального взросления, в «Граждановедении» Равенхилла представлены и отношения героев друг с другом – тоже довольно жестокие, «как положено», у подростков, но не переходящие в откровенное насилие, как в ряде «взрослых» пьес драматурга. Есть Интернет, и в пространстве сети молодые персонажи чувствуют себя гораздо свободнее, чем в социуме: так в Интернет-общение «убегает» Гэри, не желая подчиниться нетерпимости подросткового товарищества. Наконец, показана в пьесе и собственно школьная среда – с учителями, уроками и домашними заданиями. Главный герой, например, пишет курсовую работу по «гражданке». Взрослые плохо помогают подросткам взрослеть; у учителей свои проблемы: уроки, оценки, контроль вышестоящих органов образования... Эми, бывая на консультациях психотерапевта, получает исключительно «полезные» для склонной к паническим и суицидальным настроениям девочки советы: «избегать негативного давления», «любить себя самой, если тебя не любят другие», сто раз написать в тетрадке утверждение «я окружена любовью»¹⁸.

Показателен разговор между Томом и молодым учителем граждановедения, требующим, чтобы ученик переписал сочинение, так как на тетрадь попала кровь. На протяжении всей этой сцены кровь продолжает капать из неудачно проколотого уха мальчика, но учитель так и не спрашивает, что случилось: «Сейчас не биология. Я – граждановедение»¹⁹. О чем написал Том в своей работе «Как я понимаю мультикультурное общество» и что значит «гражданство» для юных граждан, в пьесе обсуждаться не будет. В пьесах Равенхилла показательны нет и книг, хотя культурное и субкультурное ориентирование героев британского драматурга также интересует. Слово в культурном пространстве, уже преодолевшем и постмодернизм, изначально воспринимается как недостоверное, но оно может помочь создать «историю», сказку, – подобный подход к речам персонажей, часто развернутым и пространственным, сближает М. Равенхилла и Ф. Ридли.

К детской литературе и к сказке творчество Ф. Ридли имеет гораздо большее отношение, чем работа его коллеги по театральному цеху. Творческая деятельность Ф. Ридли разнообразна: помимо драматургии, британский автор известен благодаря своим кинофильмам («Зеркальная кожа», «Бессер-

дечный»), живописи, романам для взрослых и литературе для детей. Жанры, в которых работает Ридли, – это, прежде всего, ужасы, черный юмор, насыщенные, впрочем, сложной и яркой символикой. Но даже в самых «страшных» работах Ридли, как правило, находится место для образов детей и для сказок, вплетенных писателем, например, в ткань романа «Крокодилия» (перевод на русский язык Д. Волчека) в качестве вставных новелл. Персонажи самых разных произведений Ридли «пытаются (пере)оформить свое прошлое с помощью постоянной сочинительской активности, которая намеренно размывает любые возможные границы между правдой и вымыслом»²⁰.

«Брокенвилль» или «Разрушенск» (*Brokenville*, 2001) – одна из пьес Ф. Ридли для молодых исполнителей. По сравнению со «школьной» пьесой Равенхилла, работа Ридли сразу обращает на себя внимание условностью хронотопа: действие разворачивается на развалинах, чье происхождение так и не получает сколь-либо удовлетворительного комментария. «Разрушенск» – это своего рода «детский» вариант «Взорванных» С. Кейн. В пьесе Кейн взрыв происходил в гостинице английского города, но, идут ли в стране военные действия и насколько они масштабны, принципиально не пояснялось. В «Брокенвилле» Ридли разрушения привычного жилого интерьера заявлены уже во вводной ремарке.

Разрушенный дом: потолок обвалился, стены вот-вот упадут, окна разбиты, лестница. На полу куски кирпича. Большая лужа.

Повсюду следы того, что здесь жила семья; валяются фотографии в рамках, игрушки и так далее. Еще кровать, стол, стулья. Все говорит о том, что здесь произошла какая-то катастрофа. При свете луны дом становится похож на склад чьих-то воспоминаний²¹.

Воспоминание – как у Пинтера – здесь ключевое слово. И, как у Пинтера, на воспоминания нельзя полагаться: в пьесе Ридли герои не помнят, что произошло и кто они такие. Даже собственные имена персонажей не сохранились, хотя все участники действия в результате проименованы неоднократно – как рассказчики и как исполнители уже сказочных ролей. Среди действующих лиц только один возрастной персонаж – Старуха, а Ребенком здесь обозначен мальчик лет десяти. Все остальные герои – подростки, и прозвища они получают по той или иной детали своего облика: Хохолок, Царапина, Блестка, Портфель. Страх в этой атмосфере катастрофы испытывают практически все герои. Но в пьесе Ридли на сцене присутствует книга – книга сказок: Старуха и подростки рассказывают сказки Ребенку, но побеждают и свои страхи, увлекаясь сочинительством и представлением, все больше и больше ощущая себя его частью:

²⁰ Rabey D.I. English Drama since 1940. – London: Pearson Education, 2003. P. 196.

²¹ Ридли Ф. Брокенвилль (Разрушенск) / пер. М. Басовой, Е. Гурченковой // Антология современной британской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 497.

¹⁷ Ravenhill M. Pool (no water). Citizenship. P. 70.

¹⁸ Ibid. P. 34, 37, 61.

¹⁹ Ibid. P. 54.

С этого момента повествование должно быть очень естественным, идет легко и быстро. Движение, работа с предметами, фонариками, костром – все используется для того, чтобы создавать образ за образом. Переход от статичного повествования к полному театральному представлению завершен²².

Условность происходящего на сцене в данном случае позволительно трактовать очень широко, автор дает нам множество подсказок: это может быть и сон маленького персонажа, и театральная проекция прочитанных сказок, и, наконец, как в вышеприведенной цитате, собственно шоу, перформанс, игра. Сказки, сочиняемые персонажами в процессе представления, вполне соответствуют поэтике «жесточкого театра», но автор хорошо ориентируется и в поэтике сказки, а фантастические сюжеты, словно вырастая один из другого, дополняются политическими реалиями. В сказках у Ридли есть короли, королевы, замки из золота и бриллиантов, битвы с драконом и волшебное зеркало, однако есть и разрушенный, «как здесь», город, деревни, стертые с лица земли взрывами бомб, войны, эпидемии и мечта о все более мощном оружии, которое позволит победить всех врагов.

Х о х о л о к. Может, мне пойти к ведьме и попросить ее... сделать Самое Мощное Оружие На Свете?

Т а т у. Самое Мощное Оружие На Свете?

Х о х о л о к. Чтобы больше никто на нас не напал. Это оружие положит конец всем войнам.

Т а т у. Хорошая мысль²³.

²² Ридли Ф. Брокенвиль (Разрушенск). С. 569.

²³ Там же. С. 564.

Единение героев в спектакле достигается за счет волшебства рассказывания и театральной постановки, а Самым Мощным Оружием На Свете оптимистично оказываются сами дети. Но Ф. Ридли, как и М. Равенхилл, не предлагает своим персонажам готовых рецептов, да и сказка, помогая избавиться от страхов, не восстанавливает Разрушенск. «Стать правильным героем в своей сказке»²⁴ у героев пока получается не всегда. Оптимизм, скорее, внушает тот факт, что «новая волна» британской драматургии, несмотря на свою широкую декларируемую «жесточкость», о будущем думает и создает для очень молодых людей хорошую сказку и хорошую драму. С. Грэм-Адриани указывает в предисловии к русскому изданию пьесы, что Королевский Национальный Театр Великобритании изначально осуществлял проект, в соответствии с которым «лучших драматургов просили написать короткие пьесы специально для молодых» британцев. Выяснилось, однако, что хорошие пьесы нужны и молодежи других стран. «До тех пор, пока будет необходимость, мы планируем продолжать эту интересную работу, питать и поддерживать ум, воображение и искренность молодых людей, а также взрослых, которые с ними работают»²⁵.

²⁴ Там же. С. 573.

²⁵ Грэм-Адриани С. Предисловие // Антология современной британской драматургии. С. 496.