

3. *David, C.* Stefan George. Sein dichterisches Werk / C. David. – München: Carl Hanser Verlag, 1967. – 531 S.
4. *George, S.* Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 2: Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal. – 137 S.
5. *Ницше, Ф.* Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 1024 с.
6. *Hofmannsthal, H.* Gesammelte Werke: in 3 Bd. / H. Hofmannsthal. – Berlin: S. Fischer, 1924. – Bd. 1. – 56 S.
7. *Хайдеггер, М.* Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – С. 192–220.
8. *Hölderlin, F.* Sämtliche Werke: in 6 Bd. / F. Hölderlin. – Stuttgart: Cotta, 1953. – Bd. 2: Gedichte nach 1800. – 314 S.

The article discusses Stephen George's poem "The Song" from the cycle "The Kingdom Come" in the context of the poet's late works. It is shown that the work that has the features of a song and a ballad is characterized by simplified architectonics and plain vocabulary. It is concluded that the poem "The Song" and the cycle "The Kingdom Come" reflect S. George's aesthetic views that had evolved from the "art for art's sake" concept to the ideas of spiritual renewal of Germany and the whole world by the poetic Word.

Поступила в редакцию 02.06.2020

Д. В. Русецкая

«ЧИСТЫЙ ТЕАТР» ТИМА КРАУЧА

В статье анализируются особенности художественного метода британского драматурга Тима Крауча. Выделяются характерные черты поэтики, на базе которых строится уникальное «событие» спектакля Крауча. Научная новизна исследования заключается в подходе к изучению драматургии и разработке системы характеристик, наличие и взаимосвязь которых определяют новаторский характер творчества Тима Крауча, практически не изученного в восточноевропейском литературоведении. В результате исследования обоснована авторская концепция «чистого театра», которой подчинено стремление драматурга редуцировать театральные знаки до их «чистой» концептуальной идеи, избавив от условностей.

Интерес к творчеству Крауча в восточноевропейском контексте только набирает силу. В 2006 и 2011 гг. пьесы «Дубовое дерево» и «Я, Мальволио», соответственно, были поставлены самим автором в Москве. Позднее, в 2014 г. «Я, Мальволио» был показан в Гданьске. Белорусским зрителям представилась уникальная возможность познакомиться с методом Крауча 19 декабря 2019 г. по постановке «Дуб Майкла Крейг Мартина», созданной российским режиссером Ильей Мощицким на основе оригинального текста. Несмотря на то что в литературоведении восточноевропейских стран пьесы

Крауча пока недостаточно изучены, оживленная дискуссия, всплеск положительных эмоций и удивления со стороны зрителей после постановки в Беларуси являются доказательством необходимости и актуальности такого исследования.

Новаторство драматургии Тима Крауча является неоспоримым. Будучи режиссером и актером собственных постановок, Крауч в произведениях апеллирует к каждому звену в структуре театра. В первую очередь он ставит под вопрос роль режиссера, когда она сводится к «гипер-натуралистическим репетиционным практикам: писатель/режиссер совершает грабеж, чтобы нарядить свой вымысел в похищенную у реальности достоверность, помещает актеров в этически предосудительное положение, подчиняет их документальности»¹ [1, р. 417]. Так, в «Авторе» (где режиссер принуждает актеров изучать видео и фото, полные сцен насилия, чтобы суметь передать их в театре) подобный процесс репетиции спектакля становится основой сюжета и дискредитируется финальными сценами, отражающими его негативные последствия.

Такой же перекодировке в театре Крауча подвергается фигура актера. «Считается, что в театре актеры должны усердно трудиться, чтобы развлечь зрителя; я хочу это оспорить» [2, р. 399] – говорит драматург в одном из интервью. Актер перестает нести репрезентирующую функцию, но становится «одной из рабочих кнопок в коммуникационной машине театра» [3, с. 51]. Он не преобразуется в героя, но находится в том же пространстве, что и тот, – в пространстве театрального языка. Он становится «вместилищем или сосудом для идеи персонажа» [4, р. 23]. Подобно лемановскому паратак-сису² театральных элементов, актер не «играет» на сцене, но «является» равновеликим художественным компонентом наряду с остальными, поэтому само присутствие важнее его актерства.

«Я не считаю, что роль искусства сводится к натуралистическому копированию реальности» [1, р. 416], – пишет драматург в статье, посвященной анализу негативных отзывов на пьесу «Автор». В этом контексте творчество Крауча становится воплощением тезиса о том, что в основе театрального представления лежит «оксюморон» (Анна Юберсфельд) или «метафора» (Дэн Ребелато). Театр предстает как полный противоречий и отражающий «невозможное». А постановка – событие, содержание которого не имеет конкретной реализации в действительности нашей жизни. Сцена может быть и домом, и парком, и пустыней. Актер, в свою очередь, одновременно реален и вымышлен. «Старик может сыграть молодого, женщина – мужчину, темнокожий – белого, <...> ‘помост петуший –

¹ Здесь и далее перевод сделан Д. В. Русецкой.

² Под паратак-сисом Х.-Т. Леман понимает отсутствие иерархии театральных выразительных средств. Современный театр обнуляет прежние доминанции объектов театральной эстетики и делает их равновеликим материалом конструирования спектакля.

Франции поля»¹ <...> Средства театральной постановки – это метафоры для миров, которые они представляют. Метафора не ограничена какой-либо идеей подобия» [5]. Тогда, если театр использует средства, наиболее эквивалентные реальности, он тем самым лишает себя безграничного творческого потенциала.

Крауч преодолевает устоявшиеся конвенции: например, в пьесах герой может быть представлен в виде предмета («Моя рука» / *My Arm*, 2003), он может быть сыгран не профессиональным актером, а любым человеком («Дубовое дерево») или двумя одновременно («АНГЛИЯ» / *ENGLAND*, 2007), провоцируя несовпадение актера и героя. С помощью варьирования метатеатральных приемов Крауч вопрошает о пределах театрального и не-театрального, о силе искусства и ее воздействии на человека. Драматические компоненты, транслирующие сюжет, не могут служить лишь средством выражения проблематики. У Крауча каждый компонент театрального действия *тематизируется* внутри театра: роль режиссера, актера, героя, декораций, речи, аудитории, сцены. В одном из интервью о пьесе «Автор» драматург утверждает, что театр «не только показывает что-то, он также показывает себя» [1, р. 419]. Стремление с помощью драматических приемов подражать природе у Крауча ориентировано на природу самого театра, на поиск его сущности и возможностей через него самого.

Важное место в метатеатральной эстетике драматурга занимает *концептуальное искусство*. Фактически концепт у Крауча руководит процессом написания пьес: «Если есть хорошее ограничение, становится действительно легко: мне нужно сделать пьесу, в которой актер не знает ее содержания, – и тогда у меня начинают возникать идеи приемов и моделей реализации персонажа» (о «Дубовом дереве») [6, р. 155]. Как утверждает Кэтрин Лов, исследовательница творчества Крауча, концептуальное искусство «это прежде всего идеи, а не их воплощение» [7, р. 11]. Это объясняет значительную подчиненность сюжета пьес некой скрытой «между строк» идее, а также очевидную минималистичность постановок драматурга. При написании пьесы «Дубовое дерево» Крауч обратился к известной работе Майкла Грэйга-Мартина (1973) с таким же названием. Это произведение концептуального искусства представляет собой стакан с водой и небольшое интервью автора в табличке под ним. Одна из его реплик звучит так: «Я изменил физическую субстанцию стакана воды на субстанцию дуба». *Минималистичность*, отсутствие видимых изменений усиливают значимость идеи в процессе восприятия работы. Именно она здесь главный элемент и средство, провоцирующее отклик. Чтобы воплотить идею, автору не требуется делать ничего, кроме «называния» стакана дубовым деревом.

Так же поступает и Крауч в своих пьесах. Сценическое действие у него не является отражением речи героя, поэтому сразу бросается в глаза

¹ У. Шекспир «Генрих V» / пер. Е. Бируковой.

расхождение между тем, что слышим, и тем, что видим. *Амиметичность* реализуется на всех уровнях структуры постановки. Так, актеры, которые традиционно являются носителями вымышленного образа, оказываются несколько дистанцированы от него, так как не могут полностью преступить разделительную черту и стать частью художественного мира. Вымысел также не поддерживается никакими второстепенными компонентами (декорации, музыка, освещение). Он на каждом шагу разбивается о противоречия, несовпадения, расхождения деталей текста и сценической действительности.

Минимальное снабжение сцены (а иногда и ее полное отсутствие), однако, не означает отсутствия театра. Примечательно, что первоначально издательство Faber & Faber не хотело печатать пьесу «Дубовое дерево» по причине того, что для них она была «неправильной» [8, р. 67]. В театре Крауча действие в традиционном понимании уступает нарративной составляющей, реализуемой в перформативном (Дж. Остин) ключе: в данном случае речь идет не о простом произнесении слов; перформативность «указывает на то, что произнесение высказывания означает совершение действия» [9, с. 40]. По мнению драматурга, «слово – высшая концептуальная форма искусства, поскольку слово является символом идеи или вещи, а не самой вещью» [8, р. 67]. Таким образом, мимезис вытесняется диегезисом в попытке высвободить театр от главенства действия, которое отличает его от литературы («Все мои работы строятся на повествовании» [6, р. 221]). Этим драматург выносит на обсуждение очередную дихотомию – театра, строящегося на изначально написанном тексте, и театра, исходящего из мастерства сценического действия. Именно через такой дисбаланс мимезиса и диегезиса драматург вдыхает новую жизнь в драматические традиции.

В отличие от постулируемого Х.-Т. Леманом отказа от театра, ориентированного на передачу текста как способа преодолеть классическую парадигму, метод Крауча, наоборот, с еще большей силой акцентирует присутствие текста и зависимость от него остальных компонентов: «Все мои пьесы соответствуют аристотелевским единствам с точки зрения характера и структуры повествования, и я считаю это очень важным» [8, р. 67]. Таким образом, *storytelling* выступает как ведущая и единственная форма презентации и переносит фокус воздействия со сцены театра в сознание зрителей. Именно он у Крауча становится рычагом передачи авторской идеи и создания концептуальной структуры пьес: «В “Дубовом дереве” дерево трансформируется благодаря утрате и свободному художественному импульсу, в самом деле, бессознательному художественному импульсу, направленному на то, чтобы трансформировать отсутствие, иметь дело с ним» [4, р. 19]. Так, происходящая *трансформация* усиливает значение *storytelling*, так как он является не чертой произведения, а скорее действующим инструментом. Теперь он способен делать из художественной галереи больничную палату («АНГЛИЯ»), из предметов – людей («Моя рука»), из ничего – остросоциаль-

ную пьесу («Автор»). Более того, при поверхностно линейной подаче сюжета он необходим, чтобы вызывать глубинные трансформации в сознании зрителей.

Фокусировка на зрителе, характерная для театра Б. Брехта, Е. Гротовского и др. и непрерывно обогащающаяся на рубеже XX–XXI веков, становится важной частью драматического произведения еще на начальных этапах его создания. У Крауча она является главенствующей чертой поэтики каждой пьесы и выполняет функцию «обрамления» всех составляющих произведения. Возбуждение воображения зрителя и чувства важности его присутствия в зале – цель, которой подчинены противоречия, несовпадения и парадоксы происходящего в театре Крауча.

В создании многих постановок Крауча в качестве режиссеров принимали участие Энди Смит (a smith¹) и Карл Джеймс (Karl James). Как и в раннем творчестве (*Public Parts*), драматург избирает распространенный в 1960-х гг. способ коллективной работы в театре. Известно также, что именно Энди Смит подал идею для написания «Дубового дерева». В статье об их совместной работе с Краучем он пишет, что их основополагающая цель – «сделать все возможное, чтобы присутствие зрителей не было забыто» [10, р. 412]. Там же он отмечает влияние таких работ Жака Рансьера, как *Le Spectateur émancipé* ‘Эмансипированный зритель’ (отсюда взят эпитафия для первого сборника пьес Крауча *Plays One*) и *Le maître ignorant*. На них часто ссылается и сам Крауч. В первой философ уточняет понимание разрушения четвертой стены. С начала XX в. авангардные практики стремились разными способами побудить зрителей к участию, вырвать их из привычного сидячего положения в театре, почувствовать свободу действий. Однако со временем обращение к публике приняло более умеренные формы и стало апеллировать больше к движению ума нежели к внешнему перемещению. Изначально запланированное и настойчиво требуемое участие наблюдателя в театральном действе стало пониматься как принуждение к свободе. Более того, возрастает значимость не коллективного участия, а индивидуального, что реализуется посредством апелляции к внутреннему движению ума и душе зрителя. Поэтому, фиксируя современное состояние отношения «художник – зритель», Ж. Рансьер оспаривает обязательность некоторых практик зрительского участия и выводит на первый план интеллектуальную рефлексивность.

Схожий подход избирает Крауч. Его пьесы не навязывают участия, а если зритель каким-то образом привлекается к разворачиванию сюжета, то драматург весьма осторожно контролирует процесс. Например, перед тем, как взять из зала несколько предметов («Моя рука»), он уверяет, что с ними будут обращаться бережно и учтиво, а в начале пьесы «Автор» один специально для этого выбранный актер покидает зал, чтобы показать

¹ Режиссер и драматург настаивает на написании своего имени в нижнем регистре и сокращенно.

публике, что она может сделать то же самое в любой момент. Как раз акцентуацией обращения к зрительскому сознанию измеряется степень «конфликта» между классическим *storytelling* и сценическим действием. По словам Д. Радосавлевич, именно обращенность, направленность произведений на зрителя отличает их от радиопьес: «Кто-то может спросить, почему “Автор” – не радиопьеса? Именно потому что реакция зрителей является неотъемлемой частью драматургии пьесы» [6, р. 153]. Заострить внимание публики на событии спектакля, окунуть ее не просто в рассказываемую историю, но и в водоворот театральных знаков – несомненное намерение драматургии Крауча. Глубинное интегрирование с публикой, а не конфронтация между внешне подчеркнутой динамикой сцены и статикой зрительного зала, влечет за собой более прочное и долгосрочное воздействие.

Наиболее часто Крауч избирает форму *монолога* для установления диалога со зрителем (цикл «Я, Шекспир», «Моя рука», «АНГЛИЯ»). По мнению Х.-Т. Лемана, монолог в современном театре становится одним из способов «пересечени(я) границы, ведуще(го) нас от самого края воображаемой драматической вселенной к реальной театральной ситуации» [3, с. 208]. «Я разочаровался в автобиографической монодраме» [8, р. 74], – говорит автор в интервью. Поэтому в «АНГЛИИ» монологическая форма спектакля деконструируется (монолог героя по очереди произносят два актера разного пола). В нее начинают проникать несвойственные ранее компоненты смысла, что обеспечивает гармоническое взаимодействие с другими составляющими театрального действия.

Так, спектакль провоцирует всеобщее ощущение момента «здесь и сейчас», создает *событие*, в котором искусство воздействует на мышление наблюдателя. В результате последнего театр становится площадкой не для автономной игры актеров за четвертой стеной, но для постижения ранее неосознаваемых граней личного опыта каждого: «Дело не в том, что вы превращаетесь в кого-то другого, но именно обстоятельства, внешние обстоятельства, данные обстоятельства оказывают на вас преобразующее воздействие» [4, р. 26]. Таким образом, наделение публики ролью Макбета («Я, Банко» / *I, Banquo*, 2007), Тоби Белча («Я, Мальволио» / *I, Malvolio*, 2009), мусульманки («АНГЛИЯ»), включение ее в процесс написания стихотворения («Я, Цинна (Поэт)» / *I, Cinna (The Poet)*, 2012) имеют целью не «перевоплощение» в персонажа, что было бы лишь временным экспериментом, но преобразование наличного опыта и его расширение.

Внешняя минималистичность оформления сцены и происходящего на ней действия ликвидирует поверхностные признаки театра (правдоподобные декорации), не нужные эстетике Крауча. Состояние сцены определяется не статическим соответствием действительности, но динамикой, вызванной взаимодействием со всеми компонентами структуры спектакля, которая не может содержать лишние элементы, что могли бы помешать игре значений, трансформациям. Ввиду этих особенностей Крауч называет свой театр *pure*

theatre или *very theatre*: «Театр на самом простом уровне – это <...> трансформация. Таким образом, если мы думаем, что что-то редуцированное становится чище, то редуцированная трансформация в театре становится более театральной. <...> Поэтому, если что-то становится для меня “истинным” театром, оно становится самым чистым и простым выражением театра, а не сложной демонстрацией того, что является театральным» [2, р. 403]. В некотором смысле Крауч возрождает долитературные традиции в театре посредством акцентуации процесса взаимодействия эпического, нарративного, с одной стороны, и дезиллюзионистского с точки зрения отражения первого в реальности. Тогда «менее театральное» обогащается благодаря зрительской устремленности к постижению оснований театра и воображению, трансформирующему реальность. «Простота генерирует полноту» [4, р. 25], – метко утверждает Крауч, подчеркивая скрытую глубину своих концептуально минималистичных произведений.

Драматург распространяет концептуальный подход на общее понимание им театра как места трансформаций. Нет необходимости в избытке внешних приемов воздействия. Краучу достаточно «называния» своих произведений пьесами, чтобы они стали ими в зрительском сознании. Любые сомнения в этом говорят о наличии нормы, ограничивающей потенциал драматургии и театра. Но, как показывает Крауч, она узка и эфемерна. Всем творчеством драматург также стремится нащупать границы театрального, однако пока что они впускают в свои пределы все новые формы. Вслед за драматургом нам стоит расширить рамки понимания театрального события и нашей в нем роли.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Crouch, T.* The Author: Response and Responsibility / T. Crouch. – Contemporary Theatre Review, Vol. 21(4). – 2011. – P. 416–422.
2. *Iltter, S.* ‘A Process of Transformation’: Tim Crouch on My Arm / Seda Iltter. – Contemporary Theatre Review, Vol. 21(4). – 2011. – P. 394–404.
3. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
4. *LePage, L.* Tim Crouch and Dan Rebellato in Conversation / L. LePage, D. Rebellato. – Platform: Postgraduate Journal of Theatre & Performing Arts 6.2. – 2012. – P. 13–27.
5. *Crouch, T.* Play One / T. Crouch // Play One [Electronic resource]. – Mode of access : <https://ru.scribd.com/book/359246403/Tim-Crouch-Plays-One>. – Date of access : 06. 09. 2018.
6. *Radosavljevic, Duska.* Theatre-Making Interplay Between Text and Performance in the 21st Century / *Duska Radosavljevic*. – UK: Palgrave Macmillan, 2013. – 275 p.
7. *Love, Catherine.* Tim Crouch’s An Oak Tree / Catherine Love. – Abington: Routledge, 2017. – 66 p.

8. *Bottoms, S. Authorizing the Audience; The Conceptual Drama of Tim Crouch / S. Bottoms // Performance Research. – Vol. 14. – 2009. – P. 65–76.*
9. *Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. – М.: Междунар. театрал. агентство «Play&Play»; Изд-во «Канон». – 2015. – 376 с.*
10. *smith, a. Gentle Acts of Removal, Replacement and Reduction: Considering the Audience in Co-Directing the Work of Tim Crouch / a smith. – Contemporary Theatre Review, Vol. 21 (4). – 2011. – P. 410–415.*

The article provides a detailed analysis of the artistic method of the British playwright and director Tim Crouch, based on the adherence to the principles of conceptual art, accentuation of the role of the audience in the theatrical “event”, “thematization” of the role of dramatic elements (such as actor, stage etc.), use of monologue, anti-mimesis and minimalism of performance.

Поступила в редакцию 13.04.2020