

16. *Mason, G.* An Interview with Kazuo Ishiguro / G. Mason // *Contemporary Literature*. – 1989. – Vol. 30.3. – P. 335–347.
17. *Head, D.* The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000 / D. Head. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2002. – 307 p.
18. *Holmes, F. M.* Realism, Dreams and the Unconscious in the Novels of Kazuo Ishiguro / F. M. Holmes // *The contemporary British Novel*. – Edinburgh, 2005. – P. 11–22.
19. *Lodge, D.* The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature / D. Lodge. – London : Edward Arnold, 1977. – 296 p.
20. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1975. – 368 с.
21. *Лейдерман, Н. Л.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы) : учеб. пособие для вузов : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – 5-е изд., стер. – М. : Академия, 2010. – Т. 2 : 1968–1990. – 686 с.

The author discusses the contemporary British novel which has a number of peculiarities both of content and form. The novel is characterized by new themes, the return to popular plots and famous historical facts, as well as by the use of biblical allusions, quotations from old texts, mythological and folklore motifs, and intertextuality. As for the the form, the British novel abounds in a combination of various genres and styles.

Поступила в редакцию 02.05.2019

Д. В. Русецкая

ЭСТЕТИКА МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТИ В ПЬЕСЕ ТИМА КРАУЧА «МОЯ РУКА»

Статья посвящена исследованию метатеатральности в творчестве британского драматурга Тима Крауча на примере пьесы «Моя рука» («My Arm», 2003). Начиная со второй половины XX века драматурги и режиссеры стремятся к трансформации театральных приемов. В британской литературе такие авторы, как Питер Шеффер, Кэрил Черчил, Тим Крауч, преодолевают границы драматических канонов с целью более точного отражения сегодняшней действительности, тем самым определяя тенденции современного театрального ландшафта. В статье исследуется роль метатеатральных приемов (внутридраматические отсылки к фикциональности пьесы, включение зрителя в действие, разрушение дихотомии между вымыслом и действительностью и т.д.) в творчестве Тима Крауча, которое является на данный момент неизученным в литературоведении восточноевропейских стран.

Тим Крауч (Tim Crouch, род. 1964) – современный британский драматург, режиссер и актер. В западном литературоведении его творчеству посвящено достаточно большое количество статей и глав монографий, написанных такими литературоведами и театроведами, как Стивен Боттомс, Дэн Рэбелато, Хелен Фрэшуотер, Душка Радосавлевич, Ондржей Пильны и др. В литературоведении восточноевропейских стран пьесы Крауча не изучены вовсе.

Известность к драматургу пришла почти сразу после появления первой пьесы «Моя рука» («My Arm») в 2003 году. Этому предшествовал огромный опыт работы в театральной сфере в качестве актера и преподавателя

в Королевском национальном театре (Royal National Theatre). Фундамент, заложенный в ходе поиска нетрадиционных форм работы с актерами, вызвал необходимость постройки целой структуры концептуальных визуально-текстуальных соединений в драматургии.

При анализе драматического метода Крауча можно найти много точек пересечения с весьма распространенной в настоящее время теорией пост-драматического театра (театр опыта и состояния, спектакль как коммуникативное событие, перформативность, разрушение связи между текстом пьесы и театральным представлением и т.д.). Несмотря на внутреннюю противоречивость самой теории, а также неточное соответствие творчества Крауча всем основным ее пунктам, мы все же можем свести общие их черты к теории метатеатра. На рубеже XX–XXI вв. театр глубоко саморефлексивен, что доказывают произведения таких драматургов, как Том Стоппард, Питер Шеффер, Кэрил Черчил, Мартин Кримп. У Крауча концентрация мета-театральных приемов образует каркас для нанизывания театральных знаков. Такая стратегия становится очевидной ввиду изначального желания автора поставить под вопрос, обсудить, т.е. тематизировать в контексте своих пьес, положение автора, актера, зрителя, сцены, нарратива, декораций и т.п. в современном театре.

Работы Крауча часто называют «экспериментальными» ввиду того, что автор трансформирует традиционные компоненты драматического произведения, преобразовывая или приводя их к «чистому» состоянию, усиливая или устранив их. Сам же драматург считает, что, будь то эпитет или жанровое отнесение, данная характеристика в некоторой мере лишает зрителя и читателя возможности непредвзято воспринимать его произведения. Почему для драматурга так важен вышеуказанный аспект восприятия, а также какими способами он пытается его достигнуть, рассмотрим на примере пьесы «Моя рука».

«I had a story, I needed to tell it and all the ideas I'd been worrying about for the last 20 years fell into that story» [1], – говорит о ней Крауч в одном из интервью. В основе этой пьесы (как и всего творчества драматурга) лежит непринятие форм работы и приемов построения спектакля в традиционных театрах и театральных школах. Привычные методы взаимодействия актера с текстом, пространством, партнерами по сцене, зрителями, а также его доминирующее положение в постановках вызывали у Крауча непонимание и отторжение: «I'd become more and more interested in the relationship that existed in the theatre with the audience. I had become more depressed about psychologically and realistically motivated rehearsal processes, and was sort of exorcising those issues in my teaching» [2, p. 217]. Идея переосмысления этих составляющих звучит с первых слов пьесы: «*My Arm* is partly about giving ordinary things extraordinary significance» [3]. Еще прочнее, чем у П. Шеффера или М. Кримпа, укореняется идея иного осмысления того, на чем ранее не заострялось внимание как создателей постановки, так и зрителей, чтобы выявить невидимые за вихрем сюжетных перипетий детали и наделить театральные знаки новым смыслом.

По сюжету главный герой повествует о том, как однажды в детстве (возраст не определен) он решает поднять одну руку (неизвестно, правую или левую) вверх над головой и больше никогда ее не опускать. С этим действием у него связаны глубочайшие ощущения удовольствия и значимости этого события в его саморазвитии: «I can't begin to describe my sense of definition and power. I realised for the first time where I ended and the rest of the world began – I felt sharp, delineated» [3]. Несмотря на то, что на него начинают косо смотреть окружающие, в семье наступает раздор и разочарование, а психиатры проводят безрезультатные исследования и пытаются убедить его опустить руку, герой утверждает, что это не было ново, не было его идеей. Ранее со старшим братом он играл в подобные игры: «We would test each other to see how long we could live on tip-toe, how long we could go without weeing, how long we could make our wees last» []. Только герой решает навсегда остаться в одной из этих игр, до конца изучить ее возможности и последствия. То есть, концентрируясь на игре, он делает ее заметной в бесчисленном ряду подобных, что и становится фундаментом рождения произведения искусства внутри пьесы (герой далее превращается в арт-объект разных художников и продюсеров). «But then you would never have heard of me. You might have been spending these moments of your life doing something else» [Там же], – обращается герой к зрителям и читателям. Буквально показывая, как рождается предмет искусства внутри художественного произведения, Крауч, подобно П. Шефферу, во-первых, закладывает в пьесу множество важных идей (что есть искусство, размытость границ между действительным и художественным, моральным и аморальным в искусстве), а во-вторых, делает возможным широкий анализ драматических условностей, при котором драматург вырывает каждую деталь из ряда традиционных театральных знаков и помещает ее в новый визуально-текстуальный контекст. Но конечная и главенствующая цель этого – заменить условности зрительского и читательского восприятия новым опытом, ощущениями и возможными видами рефлексии. Подобно второстепенным персонажам пьесы, зритель и читатель также занимают свою нишу по отношению к главному герою, соответственно принятому в данный момент решению.

Повествование ведется от первого лица, имя, возраст героя нам неизвестны, на сцене всего один актер, он же автор пьесы. У зрителя может возникнуть правомерная догадка, что произведение автобиографическое и драматург с документальной точностью описывает свою жизнь до настоящего момента. Однако сразу же на поверхность выходят одновременно отрезвляюще четкие и амбивалентные детали, опровергающие эти домыслы. Сперва мы узнаем, что главный герой ширококостный, немного толст и у него длинные волосы, а потом, что его поднятая рука со временем чернела и атрофировалась, в результате чего персонажу вынуждены были удалить один палец. Именно этот палец, целый и невредимый, поднимает перед собой актер среднего роста, слегка худощавый и абсолютно лысый. Почему актер таков? Ответ можем найти в словах драматурга – чтобы «“minimalize what's happening on stage” in order to “maximize what's happening in the audience”» [4, p. 395]. Действительно, ничего из того, о чем повествуется, не воспроиз-

водится на сцене. Как и в поздних пьесах реформатора театра С. Беккета, убежденность в правдивости информации здесь шатка, а настоящее положение главного героя ощущается на границе между вымышленным миром пьесы и его действительным присутствием. Здесь мы видим, как пересматриваются акценты традиционной актерской работы с текстом. Вместо того, чтобы сливаться с ним и изображать его, он «отслаивается» от него и функционирует наравне с ним. Актер не играет героя, не копирует происходящее, не передает эмоций, при этом он единственный, кто конструирует пьесу, а каждый шаг на пути его взаимодействия с нарративом складывается в метафору или отдельный концепт.

На сцене перед зрителями находится только стол, к которому прикреплена камера, передающая видео на стоящий в другом конце сцены телевизор. На столе все герои пьесы представлены различными предметами: главный герой в виде небольшой деревянной куклы с поднятой рукой, а второстепенные персонажи – разнообразных предметов (ключей, фотографий, брелоков, ID-карт и т.д.), которые актер любезно попросил у зрителей перед началом спектакля. Впечатление усиливается тем, что, когда героям время «выходить на сцену», их ставят перед объективом камеры, и зритель видит их только на экране телевизора. Учитывая то, что актер не стереотипизирует предметы по принадлежности женщинам или мужчинам, можно сказать, что еще недавно хорошо знакомые личные вещи зрителей теперь проникают в иное измерение, становятся ключом к рождению разнообразных ассоциаций и обретают новые свойства. Здесь нельзя говорить о традиции кукольного театра, так как объекты в основном играют функцию посредника между зрителем и сценой, отображая буквальную включенность первого во вторую. В последующих пьесах Крауч пойдет дальше – пригласит на сцену добровольца из зала или сам вторгнется в давно уже расшатанное пространство, прежде отведенное только зрителю.

Медиатизация также дополняет взаимоотношения трех концепций главного героя (нарративного, медиатизированного, театрального). В отличие от привычного двухчастного соединения актер/герой, в данном случае мы имеем срединное пространство, которое оказывается неизмеримо ближе к нарративу и материализует его больше, нежели актер (у главного героя здесь поднята рука, он встречается с членами своей семьи и другими второстепенными персонажами-предметами). Этим еще более подчеркивается вымышленность нарратива, его концептуальная отдаленность от театрального пространства. Именно поэтому немецкую постановку пьесы, где актер на протяжении всего спектакля ходит с поднятой над головой рукой, драматург оценил как «bizarre».

Очевидно стремление Крауча отвергнуть миметическое копирование озвученного действия. Разъединение текста и формы его подачи позволяет преобразовать их классический тандем в отдельные равнозначные очаги рождения смысла. «The word is the ultimate conceptual art form as much as the word is the symbol for an idea or thing, rather than the acting itself» [5, p. 67], – говорит драматург. Отсутствие прямой связи между текстом и изображением устраняет функцию комплементарности первого по отношению к действию

в театре. В отличие от драматургии второй половины XX века, когда язык мыслился как средство, не способное более выражать истинную суть чего бы то ни было, здесь наоборот языку возвращается способность создавать и преобразовывать, так как трансформация объектов представлена преимущественно посредством их присутствия в нарративе.

Ввиду того, что нарратив в своем традиционном понимании уже не влияет на происходящее на сцене, сама речь становится наибольшим действием. Сцена при этом представляет собой не платформу для разворачивающегося сюжета, но инструмент для создания ситуации или события, в котором встречаются пьеса и зритель, представляющий ее в собственном сознании. Более того, психологический портрет (определенных) героев напрочь отсутствует, дабы не погружать зрителя и читателя в палитру чужих чувств, но создать художественную среду для тренировки их собственной психологии. Так, например, отец главного героя описан через работу и машину, ежедневные занятия матери по дому также возведены в статус «работы»: «At this time my dad – ... is a salesman for Artificial Fibres. He drives a second-hand beige Mercedes. He is as old as I am now. My mum – ... is my dad's professional wife. She does fondue. She drinks gin and soda» [3]. Краткость описаний не мешает серой печальной картине обывательской жизни оформиться в воспринимающем сознании.

В таком театре перед публикой открыта возможность переключиться с чужого действия на собственное чувство, погрузиться в состояние данного события и личного выбора, сделанного в его рамках. Состояние само по себе предполагает акцент на моменте здесь и сейчас, одновременность восприятия происходящего, погружение в некий монолитный центр того, что в действительности выглядит как разобренная последовательность. Проникнуться этими ощущениями предлагает нам главный герой. «I'm going to hold my breath until I die. (*The performer takes a deep breath in*)» [Там же], – первая его реплика в пьесе, обескураживающая (будет ли герой на самом деле задерживать дыхание, умрет ли он в конце) и настраивающая сознание на момент, связывая начало и конец воедино. Она одновременно констатирует вымышленность всего, что произойдет (так как невозможно не дышать во время пьесы, повествуя), и сжимает долготу пьесы до мгновения (состояния) последнего вздоха главного героя. Во время него главный герой решает рассказать о том событии, которое стало для него всем, охватило всю его сущность: «And that, really, is the beginning, the middle and the end» [Там же]. Начало, середина и конец – категории, четко проецируемые на структуру драматического произведения. В них вымышленный мир и действительный показ пьесы сливаются, так как развертывание сюжета не последует ни в жизни главного героя, ни в фабуле пьесы, ни в ее сценическом воспроизведении.

Удаляя со сцены ожидаемые публикой «указатели и направляющие знаки», автор обращается к воображению зрителей не с целью заставить поверить в то, о чем повествуется, но с целью лишить иного пути кроме как осмыслить увиденное и услышанное самому, через собственный предшествующий и полученный в данный момент опыт. Крауч описывает этот метод следующим образом: «I am interested in it because uncertainty enables the audience

to be open and allows questions to materialise that might not otherwise materialise if there was certainty» [4, p. 399], «If I showed it as I said it, the audience would have nothing to contribute» (сохранены особенности грамматики цитируемого источника. – Д. Р.) [Там же, p. 403]. Желание освободить публику от былых условностей – молчания, завершенности действия, психологизма – очищает полотно театрального представления, приглашая зрителя, скорее, в собственное воображение, нежели в вымышленный автором мир.

Так, драматург играет с ролью автора. Являясь им в привычном смысле, он стремится передать авторство в руки зрителей и читателей: «You know, to see a performer own their character is a problem for me because, actually, the person who I want to own character should be the audience» [6, p. 25]. Добивается он этого несколькими способами: во-первых, взывая к зрительскому и читательскому опыту, привнося множество многозначных нескладностей, во-вторых, обнажая сконструированность драматического произведения, в котором зрители и читатели находятся, и открыто показывая, как его детали во взаимодействии рожают определенный художественный мир. Посреди повествования главный герой неожиданно бросает реплику: «I'm being ruthless in the editing of my material. Thirty years into an hour. One year every two minutes» [3]. Ею он будто сознается в «монтировании» событий своей жизни, рассказывает, как это делает, а зритель и читатель в это время обнаруживают, что также пытаются смонтировать происходящее, которое теперь уже обязательно зависит от их личного восприятия.

Искусство и процесс определяют тематику и проблематику пьесы, ее композиционные уровни, доходя также и до способа ее восприятия зрителем и читателем. В пьесе рассматривается три подхода к искусству: его коммерциализация в образе Саймона, беспринципного дельца; приближение искусства к социуму в работах брата главного героя Энтони; фигуративный подход в образе безымянной художницы, которая сосредоточенно изучает главного героя и старается наиболее точно передать его сущность на картинах. Ни одному из подходов не отдается предпочтение. Наоборот, на внесюжетном уровне ощущается пустое место, которое может быть заполнено одновременно концептуальным методом Крауча, который он в данный момент перед нами реализует, и любым другим подходом к искусству, который вольны выбирать зрители и читатели. «Art is anything you can get away with» [Там же], – говорит герой, что одновременно подрывает валидность отнесения пьесы к драматическим произведениям и отстаивает право чего угодно быть названным искусством, расширяя его границы.

Проанализировав творческий метод Крауча на примере пьесы «Моя рука», можно сказать, что преодоление и расширение границ привычного лежит в основе всего произведения. В противостоянии главного героя всему окружению еще отчетливее задается этот тон. В то время как психотерапевты трактуют случившееся с ним как *trauma*, он говорит: «I felt elated by what I had achieved» (выделено нами. – Д. Р.) [Там же]. Он одержим этим ничем не значащим для других событием, только через него он может чувствовать и исследовать себя сам. Когда Тётя советует, что «we ought to explore the

transcendent», имея в виду традиционный, наиболее распространенный способ почувствовать себя за чертой привычного существования посредством обращения к богу, в нашем сознании в том же ряду появляется способ, подсказанный главным героем, – обратиться внутрь самого себя. В этом очевидна проекция способа общения Крауча со зрителем и читателем: «Art must not solely appeal to the eye but to the mind as well» [5, p. 69].

Обилие метатеатральных приемов в творчестве Крауча призвано исследовать границы и возможности современного драматического языка. Это происходит не столько при помощи добавления новых деталей к уже существующим, сколько посредством освобождения форм от нагромождений и бессмысленных условностей. Ханс-Тис Леман в своей известнейшей работе «Постдраматический театр», говоря о зарождении театра как вида искусства, пишет: «Сам театр никогда не появился бы... не обладай он храбростью выходить за границы, за пределы, поставленные коллективным началом» [7, с. 298]. Те же самые условия являются самыми плодотворными и для развития современного театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Rebellato, D.* Modern British Playwriting: 2000 – 2009 [Electronic resource]. / D. Rebellato // Modern British Playwriting: 2000 – 2009. – Mode of access : <https://books.google.by/books?id=1TcQAgAAQBAJ&pg=PT121&lpg=PT121&dq=public+parts+crouch&source=bl&ots=7cr0KCbMo&sig=ACfU3U3sm0zbAI6aHn2gVjdpBTcpMa6JPA&hl=be&sa=X&ved=2ahUKEwiL8v3jmYTgAhVD3iwKHVMaDGEQ6AEwDHoECAAAQ#v=onepage&q&f=false>. – Date of access : 04.02.2019.
2. *Radosavljević, D.* Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century / D. Radosavljević. – London : Palgrave Macmillan, 2013. – 275 p.
3. *Crouch, T.* My Arm [Electronic resource] / T. Crouch // Play One. – Mode of access : <https://ru.scribd.com/book/359246403/Tim-Crouch-Plays-One>. – Date of access : 06. 09. 2018.
4. *Ilter, S.* ‘A Process of Transformation’: Tim Crouch on My Arm / S. Ilter. // Contemporary Theatre Review. – 2011. – Vol. 21. – P. 394–404.
5. *Bottoms, S.* Authorizing the Audience: The Conceptual drama of Tim Crouch / S. Bottoms // Performance Research : A of the Performing Arts. – 2010. – Vol. 14. – P. 65–76.
6. *LePage, L.* Tim Crouch and Dan Rebellato in Conversation / L. LePage, D. Rebellato. – Platform : Postgraduate of Theatre & Performing Arts. – 2012. – Vol. 16, № 2. – P. 13–27.
7. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

The article is devoted to the role of metatheatrical devices (dramatic references to the fictiveness within the play, involvement of the audience into the action, destruction of the dichotomy between fiction and reality, etc.) in Tim Crouch’s play “My Arm” (2003), which has not been addressed in literary criticism in Eastern European countries yet.

Поступила в редакцию 02.04.2019