

«ТЕМАТИЗАЦИЯ» ИСКУССТВА В ПЬЕСЕ ТИМА КРАУЧА «АНГЛИЯ»

(Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Н. В. Ламеко)

Начиная со второй половины XX века театральное искусство характеризуется саморефлексивностью, выражающейся в ряде метатеатральных техник (пьесы-в-пьесе, внутривидеоматические комментарии о театре, «осознание» театральными объектами своей вымышленности и другие). В терминологии Ханса-Тиса Лемана, происходит «тематизация» составляющих театрального языка, которая сводится к пересмотру привычных значений и поиску новых концептуальных соединений в рамках театра. Автореферентный характер объектов обусловлен отсутствием у них репрезентирующих функций, то есть теперь они не являются символами или образами чего-то, не вселяют иллюзию. Они просто «есть» и своим действительным присутствием создают некую реальность, мыслимую в категориях театрального.

Тим Крауч – современный британский драматург, режиссер и актёр. Его творчеству присущи амиметичность, главенство нарратива как способа подачи сюжета, разрушение репрезентации в театре и подчеркивание реального присутствия театральных объектов, акцент на воображении как инструменте постижения смыслов, а также вовлечение зрителя в фикциональность. Все вместе провоцирует тотальное изумление от происходящего и активизирует интеллектуальную рефлексию публики. На примере пьесы «АНГЛИЯ» (*ENGLAND*, 2007) будет показан механизм переоценки компонентов театрального действия с целью освобождения театра как вида искусства от условностей классических (иллюзионистских) форм.

«АНГЛИЯ» – монопьеса, о герое которой мы знаем совсем мало. Нельзя с уверенностью сказать, какого он пола, так как драматург намеренно устранил любые идентификации половой принадлежности. По сюжету персонаж заболевает и ему требуется пересадка сердца. Этот орган он/а¹ получает от погибшего мужчины по имени Хассам из неуказанной мусульманской страны. Во второй части пьесы героиня едет туда на встречу с женой погибшего, чтобы поблагодарить ее и преподнести в подарок дорогостоящую на арт-рынке картину. Однако жена не принимает благодарности и утверждает, что ее муж Хассам был бы жив, если бы кому-то не понадобилось его сердце и за него не была уплачена врачам большая сумма денег. В этой пьесе автор создает по-настоящему проблемную ситуацию для рассуждения о целительной силе искусства, духовной и коммерческой его ценности, о дуализме «больших» и «малых» культур и пределах морального в искусстве.

Проблема идентичности персонажа не ограничивается отсутствием гендерной определенности. Посредством конфликта нарратива и действия

¹ Ввиду гендерной немаркированности главного действующего лица здесь и далее будут использоваться косая черта или гендергэп (гендерное подчеркивание) для его обозначения.

(ничего из рассказываемого не воспроизводится на сцене) его роль разделена между двумя актерами: его играют одновременно Тим Крауч и Ханна Ринхэм, произнося по очереди разные фрагменты текста. Так драматург оспаривает канон монодрамы. Для Крауча такой прием имеет особый интерес также потому, что зритель незаметно для себя все равно относит персонажа либо к мужскому, либо к женскому полу и, таким образом, совершает некий самостоятельный выбор в рамках художественного мира.

Реплики персонажа в основном состоят из вспышек восхищения деятельностью его/ее парня, ценителя искусства, для которого оно сводится к бизнесу. Он/а любит те же картины, что нравятся парню, и считает, что тот хорошо разбирается в искусстве. Парень путешествует по миру, говорит на четырех языках, просвещает героиню о новинках и тенденциях современного искусства, за что он/а испытывает благоговение перед ним. Сам/а же говорит – «I have no languages», – что символизирует неспособность внести свой голос в многоголосие жизни, частью которой является его/ее парень. Утверждая, что последний является «citizen of the world», персонаж может только раствориться в его жизни, наслаждаясь тем искусством, которое им «одобрено». Это убивает творческое начало, и персонаж не выражает личных убеждений, интерпретируя произведения живописи.

По мере того как состояние персонажа ухудшается, его/ее отношение к искусству наполняется сомнениями и иронией. «Art can make you feel better about going to die. It can make you live longer! Can you imagine? Thanks, art!» [1], – иронизирует героиня на приеме у одного из докторов, где на стенах висят прекрасные картины. Они на время успокаивают страх, но не приносят долгосрочных надежд. Однако парень персонажа «believes that anything is possible. He believes in art» [1]. Тем не менее его вера в целительные силы искусства сводится к материальному обеспечению дорогостоящей медицинской процедуры, последствия которой вернули к жизни героиню ценой благополучия семьи Хассам, донора сердца. Через категорию смерти (с которой сталкиваются главное действующее лицо и Хассам) происходит поиск границ морального в искусстве.

Создавая ситуацию, в которой искусство не приносит конкретной помощи персонажу и становится предметом коммерческой сделки, автор задается вопросом о его функции в жизни человека. По мнению драматурга, искусство просто существует в чистом виде, а его применение в тех или иных сферах жизни – акт вторжения человека. Он сопровождается нарушением сущностных признаков искусства. Примечательно, что из всех действующих лиц нарратива нам известны имена только героев, происходящих предположительно из стран третьего мира: Hassam, Doctor Kumar, Doctor Frempong. В то время как европейская культура (Англия с ее имперским прошлым и культурной доминацией в настоящем) показана через легкомыслие, стремление к удовольствию и легкой наживе, капиталистические интересы, эти персонажи на самом деле спасают жизнь героини и в некотором роде «служат» европейской культуре. Крауч хочет показать, что искусству не обязательно быть материально оформленным в

реальности (картины), принадлежать кому-то или становиться предметом рыночных отношений. Оно также не должно становиться основанием для культурного и классового неравенства. Искусство не для того, чтобы им бестолково пользоваться, ему должно сопутствовать осознание ответственности за созданное. В конце произведения эта ответственность ложится на плечи героини.

Пьеса предназначена для исполнения в художественных музеях и галереях или других местах, где проходят некие выставки, что расширяет ракурс восприятия ввиду наличия на протяжении спектакля в «фоновом режиме» иных произведений искусства. Еще до начала два актера в качестве гидов сопровождают пришедших от объекта к объекту. До того, как они начнут говорить, все внимание публики должно быть сфокусировано на текущей выставке. Однако спектакль начинается тем, что героиня встречает своих слушателей именно в том месте, где актеры и зрители действительно находятся, то есть пространство спектакля тождественно пространству реальности. Согласно примечаниям автора, описания должны меняться в зависимости от места проведения спектакля. Так, Крауч выпускает театр за рамки специально созданных для него помещений, которые, по словам Стивена Боттомса, являются собой «pristine, temple-like space which lends the art objects housed within it a quasi-religious value» [1]. Драматург показывает, что театром является не только то, что происходит внутри театральных зданий, а также «тематизирует» концепт сцены и утверждает ее перформативный потенциал: с ее преобразованием можно увидеть новые формы театра и создать новые ситуации и игры со зрительским восприятием. Когда героиня рассказывает о себе, своем парне, их совместных путешествиях, она показывает фотографии, указывая на произведения текущей на тот момент выставки. Автор переплетает действительность и художественный вымысел с целью приблизить и усилить воздействие внутридраматических элементов на сознание публики.

Как и в пьесе «Моя рука» (*My Arm*, 2003), жизнь персонажа представлена в виде амиметичных изображений. Повествование в этих эпизодах сопровождается многочисленными призывами – «Look» [1]. Однако просто посмотреть на «фотографии» будет недостаточно. Противоречие в схождении иллюзии и реальности заставляет задуматься о его причинах и значении. Так же как Краучу было важно, чтобы его герой назвал пьесу «Дубовое дерево» (*An Oak Tree*, 2005) пьесой, так и здесь устами главного действующего лица постулируется разница между «смотреть» и «видеть»: «He taught me the difference between looking and seeing» [1]. Именно так можно постичь эмерджентный характер постановок Крауча: не «смотря», различая каждую деталь по отдельности, но «видя» мотивированность и продуктивность в их взаимодействии. Так рождается рефлексия, стимулирующая появление новых когнитивных соединений.

Интеллектуальная иммерсивность достигает пика во втором акте (встреча действующего лица со вдовой), когда Крауч и Ринхэм по очереди произносят слова героини и переводчика, соответственно (в середине акта они меняются

ролями), а к зрителю они обращаются как к жене Хассама, чьи слова якобы переводятся на английский. В этом акте для Крауча важно, что, пусть и никакого иностранного языка не звучит, он есть, а эффект его присутствия достигается при помощи включения публики и наделения ее ролью вдовы. Мы не слышим, как говорит вдова, как и не слышим обычно, чтобы говорила публика. Тем не менее именно она поставлена в ключевую ситуацию пьесы – она приводит сюжет к узловому моменту, в котором возрастает глубина и острота поднятых в произведении тем.

Таким образом, в драматургии Тима Крауча искусство «тематизируется» как на уровне проблематики произведения, так и на уровне несобственно-драматургическом (сценическое оформление, актерский состав, взаимодействие текста пьесы и текста постановки). Этот процесс вдыхает новую жизнь в компоненты театрального действия, искореняя пережитки конвенционального театра.

Литература

1. Crouch, T. My Arm / 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.