

Д. В. Русецкая
**ПРИНЦИПЫ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА
В ПЬЕСЕ ТИМА КРАУЧА «АДЛЕР И ГИББ»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
Darie.23k@gmail.com
науч. рук. – Н. В. Ламеко, канд. филол. наук, доц.

Новаторство пьес Тима Крауча, малоизученных в восточноевропейском литературоведении, дает основу для применения к драматургии оптик, которые ранее в литературоведении не использовались. В статье исследуется взаимосвязь принципов концептуального искусства и метатеатрального компонента драматургии Т. Крауча на примере пьесы «Адлер и Гибб». Научная новизна исследования заключается в междисциплинарном подходе к изучению современной драматургии. Доказывается, что особенности художественного метода современного британского драматурга – присущие ему амиметичность действия, господство диегезиса, апеллятивная структура текста, «тематизация» основ «театрального» – коррелируют с рядом фундаментальных свойств произведений концептуализма – переходом от морфологии к концепции, использованием языковой системы как рычага физической трансформации, обращением художников к аналитической рефлексии зрителей, созданием тавтологии с целью исследования границ искусства.

Ключевые слова: метатеатр; концептуальное искусство; Тим Крауч.

В целом XX век характеризуется сплавом различных традиционных сфер искусства, ранее существовавших обособленно друг от друга (литература, театр, кино, живопись, фотография, скульптура, музыка). Новаторский характер метатеатральных художественных практик Тима Крауча показывает, что граница между искусством (*contemporary art*) и театром также является размытой.

Концептуальное искусство зародилось в 1960-е гг. в США, вступив в полемику с абстрактным экспрессионизмом и формализмом, считавшимися передовыми направлениями в искусстве 1940–1950-х гг. Представители раннего концептуализма (Дж. Кошут, С. Левитт, М. Крейг-Мартин, Дж. Бойс) утверждали, что искусство должно апеллировать к аналитическим способностям как художника, так и зрителя. Поэтому в качестве первичного и центрального компонента произведения концептуалисты выдвинули *концепцию* (*concept*), или *идею*, которая обладает автономностью по отношению к своему физическому воплощению.

В программной статье «Искусство после философии» (*Art after Philosophy*, 1969) Джозеф Кошут тщательно аргументирует отличие нового типа искусства от предшествующего. По его словам, формалистическое искусство стало ничем иным, как «упражнениями эстетики». В нем внешняя функция

произведения равна его «смыслу существования», который реализуется лишь на морфологическом уровне. Формалистские художники «не задаются вопросом о природе искусства» [1] в целом (что является первостепенной задачей художника, по Кошуту), но создают произведения, которые считаются такими лишь на основе морфологической связи с предыдущими практиками, взятыми по отдельности (либо живопись, либо архитектура и т. д.). Тем самым они нисколько не трансформируют художественный язык, но «принимают природу искусства, какой она сложилась в европейской традиции» [1].

Переход к концептуализму Кошут объясняет изменением природы искусства: «от „внешности“ к „концепции“» [1]. «Искусство существует только концептуально» [1], поэтому художники стремятся исследовать границы дематериализации произведений. Морфология не столь важна и часто может быть неинтересна художнику. Сол Левитт в значимом эссе «Параграфы о концептуальном искусстве» (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967) пишет, что произведения, «которые показывают мыслительный процесс художника, порою бывают интереснее конечного результата» [2]. Также он пишет: «Концептуальный художник будет стремиться к тому, чтобы свести к минимуму акцент на материальной стороне произведения либо представить эту сторону парадоксальным способом (обратить ее в идею)» [2]. Что и делает, например, Кошут в произведении «Один и три стула» (*One and Three Chairs*, 1965). Инсталляция состоит из трех частей – стула, его фотографии, висящей на стене, и словарной дефиниции понятия «стул». Автор редуцирует физическое присутствие объекта. Слева направо мы видим сперва изображение стула, посредством медиа (т. е. на виду «сделанность» объекта), после реальный стул, лишенный утилитарной функции, и лингвистическое присутствие стула. Последнее концептуально чище предыдущих и, несмотря на минимализм, охватывает больше, чем конкретный объект. При каждой инсталляции работы реальный стул должен меняться, соответственно на фотографии должен быть изображен именно новый стул. Однако словарная дефиниция объекта остается той же, т. к. неважно какое материальное воплощение стула мы изберем, его суть и идея останутся теми же.

Существование концептуализма теоретики отсчитывают от творчества Марселя Дюшана и в частности его работы «Фонтан» (*Fontaine*, 1917). Выставив готовый объект (*ready-made*) – писсуар – в музейном пространстве, художник изменил облик произведения искусства: он поставил под вопрос понятие «авторства» и «сделанности» объекта, трансформировал «писсуар» в «фонтан» с помощью лишь называния, а также указал на трансформирующую

функцию музея, который предстает не только фактической локацией, но и художественным пространством, «создающим» искусство. Вышесказанное знаменует переход «от вопроса морфологии – к вопросу функции» [1], где новой задачей произведения становится создание высказывания, которое было бы оригинальным «комментарием к искусству» [1]. Таким образом, концептуализм тавтологичен, т. к. включает в себе автореферентные свойства. Тавтология вызывает к жизни «состояние искусства» («концептуальное состояние») – чистую ситуацию исследования основ понятия «искусство».

Тим Крауч также неоднократно ссылается на фигуру Дюшана как на идейного вдохновителя, а его пьеса «Дубовое дерево» (*An Oak Tree*, 2005) содержит цитату, отсылающую к одноименной инсталляции (1973) концептуалиста Майкла Крейга-Мартина. В экспликации, сопровождающей единственный объект инсталляции – стакан воды – художник объясняет: «Это не символ. Я изменил физическую субстанцию стакана воды на субстанцию дуба. Я не менял их облик. Настоящий дуб присутствует физически, однако в форме стакана воды» (*пер. – Д. Р.*). Подобную редукцию физических свойств Крауч осуществляет в своих произведениях, описывая это как «„дематериализованный“ театр... театр, который ближе концептуальному искусству, нежели фигуративным или репрезентативным формам» (*перевод наш. – Д. Р.*) [4].

Пьесу «Адлер и Гибб» (*Adler & Gibb*, 2014) Крауч считает наиболее сложной относительно техники дематериализации повествования. Сюжет состоит из трех временных пластов, разворачивающихся одновременно: студентка Луиз защищает диссертацию по творчеству концептуалистки Дженет Адлер, обращаясь к зрителям; став актрисой, она несколько лет спустя работает над биографическим фильмом о той же художнице, и вместе с оператором Сэмом вторгается в дом, где после смерти Адлер продолжает жить ее любовница и художница Маргарет Гибб; повествование о жизни и творчестве Адлер составляет отдельный временной пласт, именно оно подвергнется наибольшей трансформации к концу произведения.

Крауч создает продуманную мистификацию в образах Адлер и Гибб. Изначально первая работала в направлении абстрактного экспрессионизма, однако после знакомства обе художницы отходят к концептуальному искусству. Луиз-студентка цитирует А. Данто, который назвал этот переход «деформализацией» художественного произведения. Художницы исследуют пределы возможного в искусстве, о чем говорит одна из их работ – *The Realm of Possibility*. Они избавляются от формальной репрезентации своих идей,

стараясь оставить после себя как можно меньше следов. В числе работ мы видим, например, *The Art Is In Us*, в которой художницы съедают купленный портрет Клемента Гринберга – теоретика формализма в искусстве, или *there are now enough objects*. Главная идея героинь – разрушить границы между реальностью и искусством. Раз объектная репрезентация не важна сама по себе, то идеи не могут быть ограничены физической реальностью. С другой стороны, не существует объективных критериев, которые бы отделяли атрибуты реальной жизни от искусства. Так, в пьесе присутствует антракт, однако он подготовлен изнутри – это одна из работ художниц под названием *intermission*, в которой они просят зрителя «sanction the „relaxed gaze“, to move at half pace, to speak at half voice. To stop for fifteen minutes. To see to nature» [3]. Во время перерыва зрители, пришедшие на спектакль Крауча, делают то же, что и обычно в такие моменты. Однако над ними «нависает» метатеатральная атмосфера того, что они участвуют в вымысле спектакля.

Перечисленные работы героинь строятся на базовом принципе концептуализма – состоянии искусства, а не ремесленничестве. Эта тема подчеркнута в пьесе на уровне взаимодействия повествования и формы. Амиметичность, присущая драматургии Крауча, является отправной точкой сюжета, который впоследствии присваивает себе реалистические качества. По сути между двумя противоположными художественными практиками (концептуальной и натуралистической) наблюдается движение «навстречу»: в потоке рассказа Луиз-студентки творчество Адлер движется в сторону концептуализма и абстракции, при этом действия Луиз-актрисы постепенно в конце пьесы приводят к натуралистической репрезентации биографии художницы в самом фигуративном из искусств – фильме.

Крауч критикует технику подражания, с одной стороны, как избыточную и препятствующую работе воображения. С другой стороны, он показывает насколько натуралистические практики в искусстве ограничены и до конца нереализуемы, а также опасны, т. к. легко могут преступить моральные границы. В «Адлер и Гибб» Луиз-актриса насильно врывается в личную жизнь Гибб, убивает ее собаку, которую художницы когда-то выставили в музее как арт-объект, эксгумирует череп Адлер, и все ради того, чтобы «стать» ею. Единственное, о чем она сожалеет, – что она убила «art-dog», ведь, по ее мнению, она лишила мир одного из произведений искусства. В отличие от биографического фильма, театру нет необходимости подражать, чтобы передать некий сюжет. Само «театральное состояние», или пространство театра,

преобразует повествуемое в чистое театральное действие (вспомним ту же функцию музея по Дюшану). В качестве технического персонала, который понемногу к концу пьесы устанавливает реалистические декорации, на сцене присутствуют два ребенка. Именно они исполняют роль собаки, или приносят Луиз фигуру черепа. Напряжение острых эпизодов снимается также тем, что в качестве оружия дети кладут в руки героев мягкие или надувные предметы для плавания, которые не могут нанести вреда. В пьесе не важно, кто чью роль исполнит и насколько реалистично, – концепция является фундаментальной формой существования произведения.

Реализм дискредитируется также в ряде эпизодов, когда Луиз использует притворство там, где не может слиться с объектом подражания. Настраиваясь на исполнение роли Адлер, актриса понимает, что у нее нет опыта интимной связи с женщиной. Сэм находит решение – «fake it» [3]. Получается, что реализм на самом деле «видимый, кажимый» и по сути состоит из притворства, в то время как техники сближения театрального вымысла с реальностью события спектакля оказывают истинное воздействие на зрителя, возбуждают ответственность за свое участие и вопрошают о сущностной природе обоих уровней – театрального (фикционального) и действительного.

Экспериментальная форма произведения лишь усиливает когнитивный отклик в аудитории, поскольку амиметичность провоцирует несовпадения, которые требуют интерпретации. Как и концептуалисты, Крауч использует язык или слово, как высшую систему знаков, минималистичную, но способную на масштабные трансформации. Подобно произведениям концептуализма метатеатр Крауча направлен на когнитивное осмысление фундаментальных принципов театрального искусства и его роли в жизни каждого из участников этого процесса – как автора, так и зрителей.

Библиографические ссылки

1. Кошут Дж. Искусство после философии. URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 12.02.2020).
2. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве. URL: http://vcsi.ru/files/sol_levitt.pdf (дата обращения: 12.02.2020).
3. Crouch T. Adler & Gibb. URL: <https://ru.scribd.com/book/359253502/Adler-Gibb> (date of access: 06.09.2018).
4. Interview with Tim Crouch Writer and Director of Royal Court's Adler & Gibb. URL: <https://aestheticamagazine.com/interview-with-tim-crouch-writer-and-director-of-royal-courts-adler-and-gibb/?fbclid=IwAR3gBLJvTe5qqEv1OfsuoO2LseJueuSOIC8eilD0FnRm2IjE27v8G8EGTMw> (date of access: 06. 09. 2018).