

**Д. В. Русецкая**  
**ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР ТЕХНИКИ STORYTELLING В ПЬЕСЕ ТИМА**  
**КРАУЧА «ДУБОВОЕ ДЕРЕВО»**

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

В статье представлен анализ особенностей техники повествования в пьесе современного британского драматурга Тима Крауча «Дубовое дерево» через призму теории перформативности. Изменившаяся в современном экспериментальном театре структура и прагматика театрального текста, а также его подчеркнутый эмерджентный и событийный модус на примере текста Т. Крауча влекут за собой перенос фокусировки с истории на акт ее повествования, трансформацию статуса драматурга, а также авторизацию зрительского восприятия в событии спектакля.

**Ключевые слова:** перформативность; повествование; постдраматический театр; эмерджентность; событийность.

**Н**ынешний театральный ландшафт охвачен представлением о современном театре в категориях *постдраматизма* (Х.-Т. Леман) и *перформативности* (Э. Фишер-Лихте), в которых театральное произведение раскрывается из перспективы живого события (*live event*), акта встречи деятелей театра и зрителей в определенном пространстве и времени, что переплетает реальный контекст с художественным вымыслом.

Согласно этим тенденциям на смену классическому театру приходит постдраматический театр: «реальность нового театра начинается именно с распада этого треугольника – драмы, действия, подражания, – внутри которого театр регулярно становился жертвой драмы, сама драма – жертвой драматизированного содержания» [1, с. 60]. Х.-Т. Леман постулирует разрыв между драмой, театром и мимезисом. Драматический текст с замкнутой последовательной структурой, стремлением к созданию иллюзии долгое время был литературной основой для постановки, которая должна была сильнее подчеркивать драматический эффект пьесы. В современном театре отношения между текстом и постановкой проблематизируются. Х.-Т. Леман разделяет «лингвистический текст», «текст [режиссерской] постановки» и «текст представления» (*performance text*) [1, с. 137]. Последний вмещает в себя не только два первых уровня, но и реальную театральную ситуацию (*theatrical*

*event*) сосуществования здесь и сейчас актёров и зрителей, их одновременно субъективное и коллективное участие, а также внешний социальный контекст.

«Вся ситуация представления целиком» формирует «текст представления» и определяет значение каждого элемента в нем. Лингвистический текст, исследуемый через призму текста представления (т. е. с учетом его реального физического окружения), наделяется несобственно языковыми перформативными характеристиками «эмерджентности» и «транзитивности» (по Э. Фишер-Лихте; возникает вживую в определенной пространственно-временной ситуации), процессуальности (незавершенности и акцентуации действия, а не результата) и событийности (коммуникативной встречи актера и зрителя через «сотворение» спектакля). Это позволяет Х.-Т. Леману констатировать «изменившееся прагматическое и структурное качество» [1, с. 138] текста в театре, а именно переход «от произведения к событию» [1, с. 98]. Лингвистический текст становится равновеликим наряду с другими театральными элементами, однако отсутствие иерархии между ними (по Леману, «паратаксис») не умаляет конституирующего значения текста, которым он всегда обладал, но свидетельствует об интерактивном взаимовлиянии всех средств, о перформативном соединении синтаксических и семантических характеристик текста с его физическими условиями присутствия в реальности.

Драматический вымысел выходит за внутриязыковые и жанровые рамки и предлагает скорее не смыслы, но событие повествования (*storytelling performance*), центральным действием которого становится не кульминация вымышленной истории, но перформативный акт возникновения этой истории в реальности благодаря театральным средствам и агентам. Х.-Т. Леман отмечает: «Принцип повествования – это существенная черта постдраматического театра; сам театр становится местом нарративного акта <...> Тут часто возникает ощущение, будто ты имеешь дело не со сценической постановкой, но с рассказом [представленной пьесы]» [1, с. 176]. С одной стороны, имеется в виду освоение современным театром, вслед за Б. Брехтом, экспериментальных возможностей эпизации драмы. С другой стороны, принцип повествования в новом театре преобразуется в свойство постдраматической постановки, позволяющее выступить за рамки закрытой художественной структуры и практиковать «новый способ использования знаков, который выворачивает наизнанку соотношение между» [1, с. 138] лингвистическим текстом и сценическим. Содержание вымышленной истории

(*story*) здесь неотделимо от процесса ее рассказывания (*telling*), однако он не повторяет, репрезентирует историю, но вскрывает ее вымышленный характер, тем самым делая ее *объектом* «обсуждения» со зрителем. Повествование в современном экспериментальном театре тяготеет к построению «несоответствия между тем, что презентуется, и способом презентации» (*здесь и далее перевод мой – Д. Р.*) [4, р. 13], что деконструирует привычные модели референции между словом и его воплощением в театре, собирая их в необычные соединения, несущие в себе перформативное событие.

Драматургия Тима Крауча ярко иллюстрирует перформативный характер техники *storytelling*, где повествование не выстраивается в фикциональную последовательность, но выступает как форма, инструмент, производящий историю в реальности. Важно, что сам Т. Крауч считает себя не драматургом (*playwright*), а, скорее, более широко, «театральным деятелем» (*theatre-maker*): «В моем понимании драматурги – это люди, которые сидят над книгами и пишут пьесы для постановки другими людьми. Людями, которые спорят и соревнуются из-за их смысла. К своему письму я отношусь так же, как к своей игре – и то, и другое является *средством* к достижению цели» [5]. Цель в случае Т. Крауча – не думать за публику и предлагать смыслы, но сформировать площадку изучения того, что есть театр и искусство в целом и какое место в нем занимает каждый субъект. Т. Крауча интересует скорее не мастерство драматургического письма, но «написание» театрального проекта, концепта, завершить реализацию которого возможно только в присутствии зрителя. Ведущим средством активизации зрительской реакции является слово: «Я влюблен в слова. Слова и вселенные, которые они способны создавать в сознании публики. Я театрал не физического направления» [5]. Т. Крауч буквально стремится обнажить творческий потенциал слова. И все же для свободного раскрытия этого потенциала перед зрителем Т. Краучу необходимо проиллюстрировать «действие» текста в сценических условиях: «Однако мои слова все еще очень привязаны к моему пониманию театра. В данный момент мне кажется полностью очевидным и естественным тот факт, что, чтобы достичь сплоченности [между ними], мне необходимо играть (*perform*)» [5]. Пьеса не может быть полной без особой живой реализации, а ее перформативный потенциал воплощается только в моменте существования на сцене.

В начале пьесы «Дубовое дерево» (*An Oak Tree*, 2005) Т. Крауч представляется публике и сообщает, что будет исполнять роль Гипнотизера. То же

он проделывает со вторым актером, который на каждом показе всегда другой человек – доброволец из зрительного зала. Ему отведена роль Отца, хотя он не знает, о чем пьеса и своих реплик в ней. Далее Т. Крауч пересказывает сюжет пьесы, что сразу перемещает фокус внимания зрителя с сюжета на происходящее перед ним в реальности. Вскрытие реального пласта способствует обрамлению вымысла и непосредственному контакту со зрителем. Сюжет несет в этом вспомогательную функцию идейного посредника: «Для меня история всегда является средством. Это посредник, с помощью которого сложные идеи могут воздействовать на публику на внутреннем уровне» [5]. Вспомогательный характер вымысла высвечивает важность прямого «общения» актера и зрителя, сценической и зрительской реальности, а также направляет «действие» пьесы не на внутридраматический конфликт, но на контекстуально широкий процесс повествования о нем в действительности.

Именно поэтому главным рассказчиком в пьесе «Дубовое дерево» является не Т. Крауч – автор, который написал пьесу и на которого пришли посмотреть зрители, – а второй актер, неподготовленный и не обязанный владеть техниками актерской игры. Именно он, как пишет Т. Крауч во вступительном примечании к пьесе, «*carries the main fictional narrative*» [3], а сам прием введения такого актера «*intricately and importantly supports the play's fictional story*» [3]. Это означает, что для заложенного внутри текста вымысла обязательным является его прохождение через физическое присутствие неустойчивой, уникальной, разнообразной фигуры второго актера. Т. Крауч оставляет свободное пространство для импровизации, случайностей, индивидуального опыта и всего того, что может произойти здесь и сейчас во время постановки: «*You would, however, be asked to be 'open'. (I say the play IS improvised, it's just not improvised with words!)*» [3]. Перед нами не просто вымышленная история, но фиксированный текст, который предвкушает импровизацию каждый раз в лице нового добровольца из публики. Такая открытость текста (несмотря на неотступное следование ему) порождает формат коллективного творчества и осмысления, что в свою очередь подчеркивает атмосферу эмерджентности одновременно вымысла и процесса рефлексии над ним в действительности. Не то актер, не то зритель становится связующим звеном между публикой и текстом и отражает перформативную, трансформирующую природу события их встречи.

Название пьесы, а также первые страницы печатного текста отсылают к одноименному произведению концептуального искусства, в котором художник превратил стакан воды в дубовое дерево «without altering the accidents of the glass of water» (*курсив здесь и далее мой – Д. Р.*) [3]. Под акциденциями стакана воды понимаются конкретные внешние физические характеристики стакана, которые можно видеть при осмотре работы. Однако автор утверждает, что «changed the physical *substance* of the glass of water into that of an oak tree» [3]. Что это за «физическая сущность», которая изменилась, не изменив конкретных физических характеристик? С помощью чего произошло это изменение? Очевидно, единственное что произошло, – это акт называния и презентации стакана воды как дубового дерева. Однако, как утверждает автор работы, изменилось нечто в физическом плане между предметом и его называнием. И хотя это изменение не видимо в реальности, оно совершается с элементами реальности такими, какие они есть, – разоб-щенными, парадоксальными, несводимыми друг к другу, – благодаря возможности нашего мышления о них в иных категориях. Поэтому на вопрос, что в этой работе необходимо считать произведением искусства, художник отвечает – лишь «дубовое дерево», которое мы не видим глазами, но его эфемерное присутствие является наиважнейшим компонентом работы.

Схожее преобразование настигает второго актёра, как только он выходит на сцену. Без приобретения внешних черт Отца, благодаря словам Гипнотизера («You're father. Your name's Andy. You're 46 years old, you're six foot two. Your lips are cracked. Your fingernails are dirty <...> You have tremors. You're unshaven. Your hair is greying. You have a bloodshot eye» [3]), а также благодаря акту произнесения своих реплик, он одновременно знакомится с героем («читает» о нем) и становится им в сценической ситуации. Центральное событие истории – автомобильная катастрофа (*accident*), приведшая к гибели дочери и трансформации дубового дерева в ее образ в сознании Отца, – не случается на сцене и, тем не менее, изменяет театральную реальность спектакля и заставляет сопереживать герою. Так, Т. Крауч исследует границы возможного в театре и показывает, что последний «(воз)действует» более тонко при минимальных репрезентативных элементах.

Т. Крауч ставит под сомнение прежние законы построения драматического текста, его роли и роли героев в театре, законы актерской игры и позицию зрителя в событии спектакля. Посредством особых взаимодействий «открытого» повествования и минималистичной сценической реальности

Т. Крауч подчеркивает перформативную природу театральной реальности и ожидает включения в этот процесс со стороны публики.

**Библиографические ссылки**

1. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013.
2. *Фишер-Лухте Э.* Эстетика перформативности. Москва : Международное театральное агентство «Play&Play». Издательство «Канон», 2015.
3. *Crouch T.* Play One. URL: <https://ru.scribd.com/book/359246403/Tim-Crouch-Plays-One> (date of access: 06.09.2018).
4. *Maguire T.* Performing Story on the Contemporary Stage. Palgrave Macmillan, 2015.
5. Tim Crouch's theatrical transformations. A Conversation with Caridad Svich. URL: <http://www.hotreview.org/articles/timcrouchinterv.htm> (date of access: 15.04.2021).