

Ю. А. Клейман^{ab}

ORCID: 0000-0002-9425-0013

✉ spbhati@mail.ru

^a *Российский государственный институт
сценических искусств (Россия, Санкт-Петербург)*

^b *Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*

ОДИН В ТЕАТРЕ: ФЕНОМЕН СПЕКТАКЛЯ ДЛЯ ОДНОГО ЗРИТЕЛЯ

Аннотация. Ситуация, когда зритель оказывается наедине с актером или актрисой (перформативным пространством, технологическим объектом и пр.), в неконвенциональных театраль-ных проектах используется все чаще. Условия игры бывают раз-ными, но принцип зрительского одиночества очевидным обра-зом влияет на театральный сюжет. Что происходит с сюжетом? Что происходит со зрителем, когда на него ложится вся полнота ответственности за результат спектакля? В статье рассматрива-ются спектакли для одного зрителя, созданные в поле инстал-ляционного театра и театра объектов, где ситуация одиночного просмотра интенсифицирует опыт зрителя, не лишая его субъ-ектности. Также подробно анализируются партиципаторные спектакли, где единственный зритель вступает в тесный кон-такт с перформером. В России распространение таких опытов связано с пандемией, спровоцировавшей развитие цифрового театра. Спектакли, устанавливавшие со зрителем контакт один на один, работали с ситуацией перманентной включенности вне реального общения, с ситуацией тревоги и одиночества. Обла-дая терапевтическим значением, такие проекты также неми-нуемо объективируют зрителя, поскольку в предельно сконцен-трированной ситуации отсутствия кого-либо, кроме перформера и зрителя, он лишен возможности контролировать направлен-ный на него взгляд извне.

Ключевые слова: театр для одного зрителя, цифровой театр, фестиваль «Точка доступа», «немхат», Джан-Мария Тозатти, Элина Куликова, Илья Мощицкий, Иван Куркин, партиципа-торный театр, театр объектов, инсталляция

Для цитирования: Клейман Ю. А. Один в театре: феномен спектакля для од-ного зрителя // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 78–89. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-78-89>.

*Статья поступила в редакцию 26 июня 2021 г.
Принято к печати 14 июля 2021 г.*

Yu. A. Kleiman^{ab}

ORCID: 0000-0002-9425-0013

✉ spbgati@mail.ru

^a Russian State Institute of Performing Arts
(Russia, St. Petersburg)

^b National Research University
Higher School of Economics (Russia, Moscow)

ALONE IN THE THEATRE: THE PHENOMENON OF A PERFORMANCE FOR A SINGLE SPECTATOR

Abstract. The situation when the viewer finds himself alone with the performer or with another kind of actor (performative space, technological object, etc.) is used more and more frequently in unconventional theatrical projects. The conditions of the game vary, but the principle of the spectator's loneliness obviously influences the theatrical plot. What's going on with the plot? What happens to the viewer when he is fully responsible for the result of the performance? The article examines performances for a single spectator, created in the field of installation theater and theater of objects, where the situation of a sole viewer intensifies the viewer's experience without depriving him of subjectivity. Participatory productions, where a single spectator comes into close contact with the performer, are also analyzed in detail. In Russia, the spread of such experiences is associated with the pandemic that provoked the development of digital theater. The performances, establishing one-on-one contact with the audience, worked with a situation of permanent involvement outside a real communication, with a situation of anxiety and loneliness. Possessing a therapeutic value, such projects also inevitably objectify the viewer, since in an extremely concentrated situation of the absence of someone other than the performer and the viewer, he is deprived of the opportunity to control the gaze directed at him from the outside.

Keywords: theatre for a single spectator, digital theatre, festival "The Access Point", Gian Maria Tosatti, Elina Kulikova, "nemhat", Ilya Moschitsky, Ivan Kurkin, participatory theatre, theatre of objects, installation

To cite this article: Kleiman, Yu. A. (2022). Alone in the theatre: The phenomenon of a performance for a single spectator. *Shagi / Steps*, 8(1), 78–89. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-78-89>.

Received June 26, 2021

Accepted July 14, 2021

Ситуация, когда зритель оказывается наедине с актером или актрисой (перформативным пространством, технологическим объектом и пр.), все чаще используется в неконвенциональных театральные проекты. Условия игры бывают разными, но принцип зрительского одиночества очевидным образом влияет на театральный сюжет. Что происходит с сюжетом? Что происходит со зрителем, когда на него ложится вся полнота ответственности за результат спектакля?

Американский исследователь Арнольд Аронсон в книге, посвященной сценографии проектов вне театральных зданий, описывает ряд спектаклей для одного зрителя: «Ты — город» (был создан в Нью-Йорке в 1988 г.) Фионы Темплтон, «Лесная прогулка» (Банф, Канада, 1991) Джанет Кардифф, «Ангельский проект» (Лондон, 1999; Перт, 2000; Нью-Йорк, 2003) Деборы Уорнер. В 2003 г. Кристина Джонс создала «Театр для одного», соорудив специальный аппарат, напоминающий волшебные ящики иллюзионистов (собственно, демонстрируемый фокусником трюк для одного зрителя и вдохновил Джонс), где зритель находится один на один с актером, с неизбежным контактом глаза в глаза. Подытоживая, Аронсон называет такой тип произведений «предельным иммерсивным театром» [Aronson 2018: 206], иначе говоря, типом спектаклей, где осуществляется полное зрительское погружение.

В действительности тип зрительского опыта в одиночных прогулках по городу (к примерам Аронсона можно добавить аудиопроменады Мобильного художественного театра, где вторая реальность в воображении зрителя создается путем наложения транслируемого через наушники аудио на матрицу визуальной воспринимаемой зрителем московской архитектуры, или отдельные эпизоды петербургского «Маршрута Старухи») и в общении один на один с реальным актером (как в «Театре для одного») оказывается совершенно различен. При участии в променад по городу зритель погружен в сконструированный авторами мир, непрерывно дополняемый и обновляемый вторжением случайных элементов (в поле восприятия неизбежно попадают незапрограммированные создателями уличные сцены) и чувствительностью зрительского воображения. Отсутствие коллективного смотрения как будто бы действительно делает опыт переживания иной реальности более интенсивным, восприятие — более чутким. Интересно, что многие из этих опытов рождаются в поле театра объектного и инсталляционного.

В уже упомянутой нью-йоркской версии «Ангельского проекта» многие локации были специально оформленными комнатами, не только предлагавшими неожиданный вид на город (а спектакль предполагал прежде всего переосмысление взгляда на мегаполис), но и самоценными: так, одна из этих комнат была наполнена солью с будто бы растущими из нее белыми лилиями.

Пятнадцатиминутным сеансом для одного зрителя был проект Джан-Марии Тозатти «Мое сердце — пустота. Пустота — это зеркало», представленный в Риге в рамках театрального фестиваля «Homo Novus» в 2018 г. Ставшее огромным коммунальным пространством здание (одно из многих, входивших в ныне пустующий гигантский комплекс фабрики «Большевичка») предлагало зрителю путешествие в быт советской эпохи, развлеченный вещами — прищельцами из сегодняшнего времени. Так, маркеры прошлого наших родителей и бабушек — ковер на стене, сапоги из Чехословакии и детская

кровать на кухне — соседствовали со свежееписанной шариковой ручкой тетрадкой и недопитым компотом — так, будто обитатели то ли исчезли за минуту до прихода зрителя, то ли присутствуют здесь же, но остаются невидимыми. Оставляя за скобками все содержательные аспекты этого сложносочиненного проекта [Kleiman 2019: 298–301], находящегося уже на привычном нам сегодня пересечении театрального спектакля и инсталляции, замечу, что его адресация — а это одиночный трип — принципиальна. Именно одиночное блуждание в гулком, неудобном, и слишком пустом, и замусоренном некрасивыми предметами пространстве делает зрителя (независимо от его реального жизненного опыта) сопричастным советской бытовой неустроенности и одновременно большим вопросам постсоветских государств. Здесь брезгливость смешивается с животным страхом (в одной из дальних комнат обнаруживается неподвижно сидящая девушка, чей взгляд устремлен в телевизор, а в подвале — обмотанный трубками манекен, подключенный к аппарату искусственного дыхания), любопытство — с чувством удивления от узнавания текстур и запахов.

Театр объектов тоже работает с особой концентрацией зрительского внимания, которая возникает в результате обособления этого внимания. Так, в спектакле «Спутник» чешского театра MIR (Доминик Мигач, Тереза Черна) единственный зритель смотрит в маленькое окошко деревянной коробки, где движением бумажных плоскостей создается история полета спутника. Спектакль идет 12 минут, площадь сценического портала (назовем так окошко, к которому прикладывает глаз зритель) — примерно 31 см. Так история больших космических побед рассказывается микросредствами. Ритмическая точность и филигранность работы с бумажными плоскостями становится эквивалентом космических технологий, а потому зритель должен с напряженным вниманием вглядываться в стремительную смену вырезанных объектов. Этот спектакль привозили в Петербург на фестиваль «БТК-ФЕСТ: Театр актуальных кукол», который в 2018 г. был посвящен теме «Микро-Макро». Там же и тогда же был представлен променад для одного зрителя — спектакль «.h.g.» швейцарского театр «Трикстер»: лабиринт с заданиями по мотивам сказки «Гензель и Гретель». Это путешествие в наушниках, которое по атмосфере напоминало комнаты ужаса в луна-парках моего детства. Зритель совершал путь к пряничному домику в сопровождении комментария рассказчика и таинственной музыки, встречая по дороге объекты — белые камушки, условно начерченный на черном планшете лес, видеопроекцию старческой ноги, куриную косточку.

По-другому, но базово схожим образом был устроен спектакль «Мария и я» (2018) Ивана Куркина и Анны Мартыненко в Хабаровском ТЮЗе, выросший из эскиза лаборатории «Театр.КОМ» в рамках фестиваля театра для детей «Арлекин». В течение своего сеанса зритель (а спектакль адресован прежде всего детям) взаимодействовал с предметами в каждой из десяти белых комнат. Комнаты были стилизованы под рисунки комикса, в основу которого лег графический роман Марии и Мигеля Гаярдо «Мария и я», где рассказывалась история совместного летнего путешествия папы и его дочери с расстройством аутистического спектра. Выполняя задания, зритель последовательно примерял на себя то трудности Марии (например, нужно было помочь ей разложить

игрушки), то заботы ее папы (нужно правильно составить инструкцию для Марии, как чистить зубы, найти правильную реплику для общения с сотрудниками аэропорта, а еще столкнуться с тем, что Мария никогда не отвечает на заданный вопрос). Время нахождения в каждой комнате отбивалось специальным сигналом, и некоторые маленькие зрители сталкивались с тем, что они, как и Мария, не всегда готовы уложиться в отведенное социумом время. В центре, впрочем, находилась комната, которая на время всех уравнивала и освобождала от гнета социальных условностей: в ней не было заданий, а был песок, ведро и наушники с мягкой музыкой (больше всего на свете Мария любит сидеть на пляже и перебирать песок, но кто же из нас этого не любит?). Ясно, что в этом случае именно самостоятельный тактильный опыт давал зрителю столь важный, пусть и мимолетный, доступ в мир другого.

Самый свежий пример — спектакль-playbook (англ. «игровая книга») «Общее место» (2020), точнее, два отдельных спектакля, созданных Элиной Куликовой и Полиной Кардымон и объединенных общностью концептуальной формы. Это две отдельные книги, которые на время сеанса попадают в распоряжение зрителя. Напоминающие подростковые анкеты, они рассказывают личные истории своих создательниц. Сквозной для обеих книг становится тема путешествий, предъявляемых зрителю посредством стерновской сентиментальной оптики — впрочем, Куликова и Кардымон предпочитают, вслед за Ги Дебором, обозначать ее как психогеографическую. Истории не могут возникнуть без тактильного взаимодействия с книгой. Помимо редкого текста на страницах — приклеенные негативы, билеты, фотографии, карты, рисунки, волоски и даже... запах («...так пахнет весна в России», — написано на странице), а также QR-коды, а по ним — аудио- и видеореференсы, ссылки на художественные и философские тексты, диктофонные записи, и без них *playbook* не работает. Это книга, которая перестает быть книгой и становится спектаклем для одного зрителя. В Новосибирске спектакль проходил сеансами, где визуальное содержание QR-кодов для каждого зрителя проецировалось на большой экран, но мне и многим моим коллегам книги давали домой для свободного погружения.

В любом из этих опытов — театра объектов, где нет перформеров, — зритель остается в позиции наблюдателя, испытателя, интерпретатора, он — субъект, объектом является другой. В партиципаторных спектаклях для одного объектом становится сам зритель. В работе «Бытие и ничто» Ж.-П. Сартр с беспощадной точностью формулирует эффект, который подстерегает зрителя (и который его же вольно или невольно и влечет) в большинстве спектаклей, построенных на этой стратегии: «Итак, другой является неизбежным посредником, соединяющим меня со мной самим; я стыжусь, *каким я являюсь* другому. Посредством появления другого я даю возможность выносить суждение обо мне как об объекте, так как я являюсь другому именно как объект (<...> стыд по природе оказывается *признанием*. Я признаю, что я являюсь таким, каким другой меня видит» [Сартр 2004: 246–247]. Действительно, проживаемый зрителем опыт в партиципаторном спектакле для одного, как правило, становится проверкой себя, встречей со своими личными границами.

В 2009 г. британская исследовательница Рейчел Зериан опубликовала антологию «Спектакль один на один». Антология состоит из 17 интервью (вернее, ответов на опросник) режиссеров спектаклей для одного зрителя. Ни один из

них не был показан в России и едва ли будет — по совокупности экономических и цензурных соображений: позволить себе привезти спектакль с такой низкой проходимостью мог бы только фестиваль с мощным государственным финансированием, но интенсивное использование в этих спектаклях чувственных контактов, в том числе с обнаженным телом, сводят такую возможность к нулю в силу консервативного поворота «к традиционным ценностям». Откликаясь на популярность подобного рода опытов на британских фестивалях, Зериан отмечает их общие качества: «Участие в таком спектакле часто побуждает к спонтанности, способности импровизировать и идти на риск — для обеих сторон, требует доверия, самоотдачи и готовности взаимодействовать» [Zerihan 2009: 3]. Интервью предваряются впервые опубликованной в «The Guardian» статьёй критика Лин Гарднер, которая, отмечая повальное увлечение интимным взаимодействием, не без сарказма описывает свой зрительский опыт: «За последний год у меня было несколько интимных встреч со странными мужчинами. Был Алекс, который держал в руках мое лицо и плакал, как будто его сердце разрывалось; был Эдриан, с которым мы лежали на кровати, и наши тела соприкасались; был Юрий, который поощрял меня открыть свои самые сокровенные тайны, в том числе признаться, хотела ли я кого-то убить. Затем на прошлой неделе был Николас, который показывал мне фотографии со своим обнаженным телом и спрашивал, какая из них мне нравится больше всего. По крайней мере, я думаю, что это были его фотографии. На мне не было очков, и все было немного размыто» [Gardner 2009]. При всем многообразии британских стратегий — от инсталлированного дразнящего языка перформера и пип-шоу до душевных разговоров, безмолвного нахождения рядом в темной комнате и возможности наблюдать действия перформеров, надевших на голову фотографические маски зрителя (т. е. как бы видеть самого себя в обстоятельствах нахождения в другом гендере и в сюрреалистических ситуациях) — спектакли для одного так или иначе апеллировали к аффективному, чувственному восприятию, словно стремясь избавить зрителя от сенсорной и иной безопасности, как бы «разгерметизировать» его восприятие.

Отвечая на вопрос о том, почему они пришли к идее спектакля один на один со зрителем, режиссеры преимущественно говорят о своем стремлении создать ситуации равного риска и равной ответственности зрителя и перформера, подлинного контакта, настоящей интимности. Описания возможностей и сложностей зрительского соучастия нередко звучат парафразом рассуждений Р. Шехнера из его классической работы 1973 г. «Театр среды». Подробно анализируя свои спектакли «Дионис в 69-м» и «Коммуна» и приходя к выводу об отсутствии традиций участия как социальной проблеме, Шехнер выработал следующий алгоритм участия:

- принять любой ритм как художественно убедительный;
- найти моменты в спектакле (не обусловленные актерской импровизацией), когда перформеры и зрители находятся в одинаковом положении, — они не знают, что будет дальше (ситуация 28 февраля¹);

¹ Шехнер описывает, как 28 февраля 1970 г. на одном из показов спектакля «Коммуна» действие остановилось на три часа из-за нежелания нескольких зрителей выполнить указания перформеров. Во время трехчасовых переговоров несколько перформеров ушли домой, и их роли были делегированы зрителям.

- использовать структуру лацци, когда сложно организованные сцены чередуются с «открытыми»;
- не торопить и не принуждать ни перфомеров, ни зрителей;
- не смешивать театральность и участие, но дать им сосуществовать;
- дополнительно обучать перфомеров быть «гидами» и «хозяевами», а зрителей — быть теми, кто может говорить, двигаться, действовать в театре [Schechner 1994: 82–83].

Однако контекст 2000-х годов стал источником и новых стратегий взаимодействия. Ряд британских проектов образца 2009 г. проблематизировали зрительское одиночное наблюдение за сексуализированной фигурой перфомера, принуждая его стать вуайеристом в пип-шоу и заставляя испытывать стыд от этой навязанной роли. Там же, где зритель был непосредственно вовлечен во взаимодействие с перфомером, неизбежно вставали вопросы об этике, границах допустимого в отношении как того, так и другого, о непредсказуемости зрительской активности, о возможности создания специальной конвенции.

Симптоматично, что в России такие проекты возникли совсем недавно — по сути, одновременно с активизацией цифрового театра, обусловленной пандемией коронавируса. Ситуативная невозможность живого контакта соединилась с ускользанием интроспекции, вызванной объективностью технического прогресса. Изоляция обнажила зависимость от средств коммуникации и создала почву для появления нового для российского ландшафта типа театра, основанного на одновременном использовании цифровых технологий (Zoom, WhatsApp, Facebook messenger, Telegram) и взаимодействии со зрителями. Такие проекты были в изобилии представлены в рамках как «спонтанной», так и основной программы Летнего фестиваля искусств «Точка доступа»: для фестиваля, посвященного театру в нетеатральных пространствах, цифровые платформы стали сайт-спецификом 2020 года. Среди проектов, представленных на «Точке доступа», были и спектакли, адресованные одному зрителю.

В своем поистине провидческом труде почти шестидесятилетней давности Маршалл Маклюэн писал, что «одновременность электрической коммуникации, характерная также для нашей нервной системы, делает каждого из нас наличным и доступным для любого другого человека в мире. Наше повсеместное одновременное соприсутствие в электрическую эпоху является в огромной степени фактом пассивного, а не активного опыта» [Маклюэн 2003: 282–283]. Эффект постоянной включенности (и без того имманентно свойственный капиталистическому принципу общественного устройства) стал особенно заметен и травматичен во время пандемии, в ситуации отсутствия противовеса — способности человека менять местоположение и круг общения, получать внешние впечатления и т. д.

Спектакли, устанавливавшие со зрителем контакт один на один, работали именно с этой ситуацией — ситуацией перманентной включенности вне реального общения, тревоги и одиночества. Парадокс российского театрального контекста состоит, во-первых, в том, что бум таких спектаклей начался через десять лет после аналогичного — и оставшегося у нас незамеченным — бума в Великобритании, где развитие спектаклей для одного зрителя возникло задолго до пандемии. А во-вторых, в соединении двух, с точки зрения Бориса Гройса [Гройс, Мизиано 2019], противоположных дискурсов — глобального,

связанного с использованием цифровых технологий (что делает подобные опыты доступными для людей на разных континентах), и локального, поскольку содержанием спектакля становится индивидуальный опыт каждого зрителя. (Впрочем, обращение к локальному сегодня — тоже глобальная тенденция, и подтверждение тому — появление значительного пласта автофикшн-литературы.) Так или иначе, но на территории театра во многом именно пандемия как будто повернула зрачок художников внутрь. Личный опыт, бессознательное, детство, способность вступать в коммуникацию или избегать ее, фобии — это то, что в значительной степени оказалось в поле режиссерских исследований — исследований посредством новых технологий. Технология оказалась на службе у сверхлокального и стала медиумом для погружения в индивидуальность каждого конкретного реципиента — зрителя.

Наиболее характерными примерами в этом поле можно назвать проекты весны и лета 2020 г.: «Единство одиночества» и «Все письма — это письма о любви» Элины Куликовой, «Игрушки Люшера» Ильи Мощицкого и «Я делаю тебе сайт-специфик, пока ты режешь лук у себя на кухне» Олега Христюбского.

В «Единстве одиночества» со зрителем посредством мессенджера вступал в контакт перформер (Артём Томилов), который то и дело намекал на реалии, известные, казалось бы, только участнику беседы, или использовал его же слова. Постепенно становилось ясно, что создатели спектакля предварительно исследовали социальные сети зрителя, и в течение спектакля ему давался шанс частично пересмотреть отношение к своему прошлому, посмотреть на себя глазами другого, войти в ситуацию легкого флирта, вымышленного совместного путешествия. В «Игрушках Люшера» зритель оказывался как бы пациентом на сеансе, который скорее развивался по законам игроспектакля, чем по собственно медицинским. Именно актерская энергия перформера позволяла зрителю включиться — смеяться в ответ на нарочито безвкусные анекдоты и реагировать криком в ответ на инсценированную перформером ситуацию, проходить квазинаучное тестирование и в финале погрузиться в текст «Исабель смотрит на дождь в Макондо», прочитанный перформером с медитативной интонацией [Клейман 2020].

Спектаклю Олега Христюбского предшествовало заполнение зрителем подробной анкеты о себе с приложением фотографий квартиры. Зритель вступал в Telegram-канал и выполнял указание чат-бота Ивана: раскрашивал лицо на манер члена индейского племени, надевал свою любимую одежду, залезал под одеяло и делал бумажный кораблик. Драматург Анастасия Букреева писала отдельный сценарий под каждого участника (соответственно, и под каждый интерьер), где и сконструированные авторами опасные ситуации (представьте, что за дверью скребется чудовище), и их решение были связаны с реалиями детства зрителя, но незримыми нитями (а как же!) тянулись к сегодняшнему взрослому.

В проекте Элины Куликовой «Все письма — это письма о любви» зритель вступал в переписку с незнакомцем (или незнакомкой — гендер адресата можно было выбрать). Месяц переписки, с одной стороны, подчинялся заданной драматургии (в распоряжении шести перформеров были заранее созданные текстовые фрагменты, музыкальные и видеореференсы, отдельные сюжетные

ходы — например, переписка на время замирала), с другой стороны, неизбежно зависел и от зрителя. Но, разумеется, прежде всего этот опыт чувственного письма становился опытом зрительской интроспекции. Зритель узнавал что-то о собеседнике и одновременно что-то вспоминал, понимал и узнавал о себе.

В каждом из спектаклей сюжет возникал на пересечении заданной авторами драматургии спектакля и зрительской откровенности, которая должна была в эту драматургию встроиться. Участвуя в этих спектаклях весной и летом 2020 г., я остро ощущала их терапевтическое значение (что не отменяет художественности), и в этом была их релевантность моменту, политичность: в чрезвычайной ситуации государство оперирует интересами большинства, оставляя в стороне интересы каждого отдельного индивида, особенно если он не принадлежит к группе риска. Сегодня я размышляю о том, какая именно роль предписывается зрителю в такого рода проектах. Предположу, что медиализация (наличие цифрового посредника) в данном случае укрепляет позицию зрителя, делает его положение более защищенным — ведь он не только защищен физически, но и способен выйти из взаимодействия одним нажатием кнопки.

Есть ли у зрителя роль? Получается, да: роль откровенного человека. Превращается ли зритель в объект в спектаклях индивидуального контакта? Безусловно. Здесь кроется неизбежный парадокс. Душевное обнажение становится залогом терапевтического воздействия, эффекта, который зритель получит после спектакля. Эта же роль является единственно желательной и для создателей. Но ведь спектакль — не психотерапевтический сеанс и не исповедь. Поэтому для режиссера спектакль будет считаться удачным, если зритель окажется в психологически наиболее уязвимой позиции — а именно такой является ситуация полного душевного обнажения в присутствии не терапевта или исповедника (это не театральные ситуации), а демиурга, автора спектакля. Зритель может попробовать сыграть и другую роль, но импровизировать придуманный образ на ходу сложно, в случае же отказа играть уготованную ему роль — поглощенного беседой, словоохотливого, благодарного, откровенного собеседника — его ждет публичное наказание. Так, летом 2020 г. одна из создательниц спектакля «Three's a crowd» (Two's Company), где один зритель должен был посредством Zoom участвовать в словесном диалоге с перформеркой, в то время как другая совершала танцевальные движения, в своем публичном Telegram-канале подвергла критике экспертов театральной премии, поскольку «почтенные тетушки и дядюшки» не включались в предложенный разговор с должным энтузиазмом. Возник эксцесс и со спектаклем «Игрушки Люшера», где еще до начала основного действия эксперт премии вместо включения в драматургию спектакля попыталась демонстративно ее разрушить, бросив в лицо перформеру саркастические замечания. На этом спектакль завершился, не начавшись, а режиссер выложил запись разговора эксперта и перфомера в Сеть, спровоцировав большой публичный резонанс.

Как верно замечает Борис Гройс, в партиципаторных спектаклях зритель в принципе лишен способности судить. «Если зритель с самого начала вовлечен в художественную практику, любая критика, которой он эту практику подвергает, превращается в самокритику. Решение художника отказаться от своей претензии на исключительное авторство, казалось бы, дает дополнительное

преимущество зрителю. Но в конечном счете в выигрыше оказывается именно художник, поскольку принесенная им жертва избавляет его от той власти, которой обладает над современным произведением искусства холодный взгляд безучастного зрителя» [Гройс 2007]. То есть спектакль партиципаторный по своей природе — антибрехтианский, зрительское радио должно раствориться в процессе эмпатического общения. Но зритель остается объектом, ведь в предельно сконцентрированной ситуации — в этом пространственно-временном отрезке — нет никого и ничего, кроме него и перформера, — он не может контролировать направленный на него взгляд извне. Михаил Ямпольский, отталкиваясь от общих законов физиологии, противопоставляет внутренним процессам коммуникацию с внешним миром. Взаимообмен внутренних частей обеспечивает выживание организма, части связаны общими интересами, поэтому у них нет необходимости фильтровать поступающие сигналы, впрочем, и сознания там тоже нет. Другое дело — отношения организма с внешним миром, где интересы разных индивидуумов не тождественны, а значит, организм окажется под угрозой, не выработывая он вовне ложь. «Сознание — это бесконечная фильтрация того, что правдиво и истинно, от того, что ложно <...> Каждое сложное животное способно выдавать себя не за то, кем оно является. Только в экстремальных случаях животные посылают в мир правдивую о себе информацию, которая всегда опасна» [Ямпольский 2019: 32–33].

Возможно, пандемия стала тем экстремальным временем, когда у зрителя (в данном случае могу судить лишь о себе и коллегах) в спектаклях один на один появилась необходимость транслировать правдивую информацию о себе (впрочем, «Единство одиночества» как раз предлагало игру в поле между правдой, памятью о правде и ее трансляцией вовне) вопреки инстинкту самосохранения. А если это не так, то роль правды начинает играть «неподлинная исповедь» — душевный эксгибиционизм? Имеет ли зритель право в таком спектакле сыграть не себя, а другого, надеть личину, отфильтровать отправляемые вовне сигналы? Или фильтрация происходит неизбежно? Пока таких опытов слишком мало, и связаны они почти исключительно с экстремальной ситуацией депривации реального общения (что делает терапевтический элемент неизбежным), исследовать возможный зрительский маршрут участия в них довольно сложно. Будущее покажет.

В спектакле Александра Шумилина и пермской компании «немхат» «Тридцать три сестры», который играется в торговом центре или аэропорту, перформерки — по большей части студентки медицинского вуза — молча приглашают зрителя к диалогу один на один. Их примерно 15, точное количество не закреплено, а истории создаются заново к каждой серии показов. Спектакль длится два часа и состоит из серии индивидуальных интеракций, во время которых зритель получает от своей визави смартфон с записанной историей и слушает ее через наушники, в то время как «сестра» смотрит ему в глаза. Рядом с каждой стоит пюпитр с кратким текстом — с той информацией, которую исполнительница пожелала о себе сообщить. Сеанс длится несколько минут, диктофону девушки поверяют то, что их тревожит в данный конкретный момент: от тяжелой болезни близкого до непонимания себя и своих желаний. Интересно, что у некоторых из них заготовлено несколько историй, и в случае если зритель не вызывает доверия, перформерка включает более

безопасную. Медиализация — телефон — позволяет истории остаться в своем самом чистом, искреннем, не замутненном многократным повторением виде, а также сохранить дистанцию. Микрореакция зрителя дает исполнительнице возможность понять, какой фрагмент он слушает в данный момент и как его воспринимает. Поскольку каждая из девушек выступает здесь и как персонаж, и как исполнитель, и как феноменальное тело — человек, остро нуждающийся в сочувствии (это не так лишь за редким исключением), — сеанс зачастую завершается разговором, объятиями, словами поддержки, слезами. Зрителю здесь возвращается его субъектность, но, возможно, именно момент интеракции, мгновенного и непосредственного подключения, вызванного откровенностью текста и близким контактом глаза в глаза, и является в спектакле самым ценным. Эта коммуникация особой интенсивности и чистосердечия — пожалуй, именно то, чего и зрители, и создатели ищут в партиципаторных проектах для одного зрителя.

Литература

- Гройс 2007 — *Гройс Б.* Генеалогия партиципаторного искусства // Московский художественный журнал. № 67–68. Цит. по электрон. версии. URL: 2007. <http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/394>.
- Гройс, Мизиано 2019 — *Гройс Б.* О территории, материи, племенах, классовой борьбе и иных сложностях... / Интервью В. Мизиано // Московский художественный журнал. № 111. 2019. Цит. по электрон. версии. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/100/article/2215>.
- Клейман 2020 — *Клейман Ю.* Спонтанная программа фестиваля «Точка доступа»: онлайн проекты как опыт взаимодействия // Materials of the International scientific online conference «THEATRE ONLINE». 11 May 2020 = Материалы Международной дистанционной научной конференции «ТЕАТР ОНЛАЙН». 11 Мая 2000 / Ред. кол.: А. Еркебай, Э. Джафаров, Л. Чхартишвили. Алматы; Баку; Тбилиси: Междунар. Объединение Театральных Критиков, 2020. С. 77–80.
- Маклюэн 2003 — *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- Сартр 2004 — *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. М.: Республика, 2004.
- Ямпольский 2019 — *Ямпольский М.* Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Aronson 2018 — *Aronson A.* The history and theory of environmental scenography. London: Methuen Drama, 2018.
- Gardner 2009 — *Gardner L.* How intimate theatre won our hearts // The Guardian. 2009. August 11. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh>.
- Kleiman 2019 — *Kleiman Y.* Running in circles: The Homo Novus Festival 2018 in Riga // Theatre and Performance Design. Vol. 5. No. 3–4. 2019. P. 296–309.
- Schechner 1994 — *Schechner R.* Environmental theater. New York; London: Applause Books, 1994.
- Zerihan 2009 — *Zerihan R.* Introduction // One to one performance / Ed. by R. Zerihan. London: Live Art Development Agency, 2009. P. 3–7.

References

- Aronson, A. (2018). *The history and theory of environmental scenography*. Methuen Drama.
- Gardner, L. (2009, August, 11). How intimate theatre won our hearts. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh>.
- Grois [= Groys], B. (2007). Genealogiia partitsipativnogo iskusstva [Genealogy of participatory art]. *Moskovskii khudozhestvennyi zhurnal*, 67–68. <http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/394>. (In Russian).
- Grois [= Groys], B. (2010). O territorii, materii, plemenakh, klassovoi bor'be i inykh slozhnostyakh... [About territory, substance, tribes, class fight and other weirdness] (V. Miziano, Interviewer). *Moskovskii khudozhestvennyi zhurnal*, 111. <http://moscowartmagazine.com/issue/100/article/2215>. (In Russian).
- Iampolski, M. (2019). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [Image: Lecture series]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kleiman, Y. (2019). Running in circles: The Homo Novus Festival 2018 in Riga. *Theatre and Performance Design*, 5(3–4), 296–309.
- Kleiman, Y. Spontannaia programma festivalia “Tochka dostupa”: onlain proekty kak opyt vzaimodeistviia [Spontaneous program of “The Access Point Festival” as an experience of interaction]. In A. Yerkebay, E. Jafarov, & L. Chkhartishvili (Eds.). *Materialy Mezhdunarodnoi distantsionnoi nauchnoi konferentsii “TEATR ONLINE”. 11 Maia 2020 = Materials of the International scientific online conference “THEATRE ONLINE”. 11 May 2020* (pp. 77–80). International Union of Theatre Critics. (In Russian).
- McLuhan, H. M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw Hill.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard. (In French).
- Schechner, R. (1994). *Environmental theatre*. Applause Books.
- Zerihan, R. (2009). Introduction. In R. Zerihan (Ed.). *One to one performance* (pp. 3–7). Live Art Development Agency.

* * *

Информация об авторе

Юлия Анатольевна Клейман
кандидат искусствоведения
доцент, кафедра зарубежного искусства,
театроведческий факультета,
Российский государственный институт
сценических искусств
Россия, 191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., д. 34
Тел.: +7 (812) 2731581
приглашенный преподаватель, Школа
филологических наук, факультет
гуманитарных наук, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел.: +7 (495) 7713232
✉ spbgati@mail.ru

Information about the author

Yulia A. Kleiman
Cand. Sci. (Art History)
Associate Professor, Foreign Arts Chair,
Theatre Research Department, Russian State
Institute of Performing Arts
Russia, 191028, St. Petersburg, Mokhovaya
Str., 34
Tel.: +7 (812) 2731581
Guest Research Fellow, School of Filology,
Department of Humanitarian Studies,
National Research University Higher School
of Economics
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str., 20
Tel.: +7 (495) 7713232
✉ spbgati@mail.ru