

Театр в нашей голове, или Искусство самовнушения

В первые два десятилетия XXI в. Москва постепенно становилась одной из общепризнанных театральных столиц. Лучшие режиссеры из России и самых разных стран ставили спектакли в московских театрах; практики, продюсеры, фестивальные отборщики съезжались на шоукейсы и форумы. В этом непрерывном круглогодичном параде стилей, жанров, художественных и идеологических направлений, среди фестивалей, премьер, гастролей, лабораторий и т.д., визиты в Москву британского драматурга, актера и режиссера Тима Крауча остались, прямо скажем, малозамеченными. С одной стороны, неудивительно, а с другой – не вполне справедливо.

Тим Крауч сосредоточен в своем творчестве на исследовании и анализе границ восприятия и вопросов универсальности произведений искусства. Непривычным для театра образом он занимается формулированием, произнесением вслух прямо во время представления такого рода вопросов и возможных ответов на них, а также прямым привлечением зрителей к рефлексии, к поиску этих самых гипотетических ответов. Теоретизирование входит в систему его театра как одна из составных частей. Между визуальностью и словом британец делает категорический выбор в пользу слова, заявляя при этом, что «место, где делается настоящий театр, – голова зрителя. То, что происходит на сцене, – это попытка вызвать что-то именно там, и если нам это удастся, зрители становятся главными участниками драматического действия. <...> Если я покажу фотографию, все увидят одну и ту же собаку; но если я скажу слово “собака”, у каждого в зале возникнет в сознании собственный образ. Я думаю, что это самые вдохновляющие отношения»¹.

Нарочитой простотой Крауч дает воображению зрителя неограниченную свободу. Например, в его моноспектакле по первой собственной пьесе «Моя рука» (*My Arm*, 2003) роли исполняли всевозможные мелкие предметы, позаимствованные у публики. Описывая этот феномен, театровед и критик Стефен Боттомс рассуждает: «Связка ключей сыграла мать главного героя, а помада – его брата. Отсутствие физического сходства между объектами и людьми, которых они призваны представлять, создавало ощущение юмористического несоответствия, но также позволяло зрителю вызвать собственные эмоциональные ассоциации. Я помню, как на одном из представлений я был странно тронут, увидев пенал и дезодорант, издевающихся над куклой супергероя, которая всегда изображает Тима. Именно не показывая нам, как “на самом деле” выглядели хулиганы, Крауч позволил мне максимально точно представить описанную сцену»². Возвращая зрителя в ситуацию детской игры, в которой любой предмет может обозначать что и кого угодно, исполнять любую роль, повинуюсь воле «режиссера», Крауч высвобождает первичную энергию театра.

Тим Крауч родился в 1964 г., получил степень бакалавра по драматическим искусствам в Бристольском университете и потом окончил актерский курс в *Royal Central School of Speech and Drama* – драматической школе при Лондонском университете. Крауч долго работал актером, а затем и режиссером в американских и английских театрах, включая *Franklin Stage Company* (Нью-Йорк) и *National Theatre* (Лондон). А также



Тим Крауч. Фото Eoin Carey. 2023

вместе с женой Джулией Крауч, писательницей и постановщицей, сочинял и играл спектакли в собственной маленькой труппе, как он сам с гордостью говорит, «на всех видах площадок: от Глостерширских пещер до тюрем, школ и крупных национальных театров». В возрасте тридцати восьми лет он начинает писать пьесы, сам их ставит и исполняет, в том числе на многочисленных гастролях по всему миру. К началу 2010-х гг. Крауч стал влиятельной фигурой в британском театре; сейчас он участвует в важных театральных фестивалях, преподает, пишет книги. Себя он определяет как *experimental theatre maker* – делатель экспериментального театра.

В предисловии к своему первому сборнику (*Tim Crouch: Plays One*, 2011), в который вошли четыре пьесы, Боттомс прямо заявляет, что не видит вокруг «ни одного современного драматурга, который охватывал бы такой убедительный и даже исчерпывающий набор проблем театральной формы, содержания, нарратива и зрительской вовлеченности»³, как Крауч.

В российской столице Тим Крауч впервые появился на Фестивале британской драматургии, состоявшемся в 2006 г. на базе Театрального центра имени Вс. Мейерхольда. Тогда его выступление с собственной пьесой «Дуб у дороги» осталось в тени отчасти из-за одновременного приезда несомненной звезды – драматурга Марка Равенхилла,

открывшего в российском театре эпоху новой драматургии благодаря спектаклю Кирилла Серебренникова «Откровенные полароидные снимки» (Театр имени А.С. Пушкина, 2002).

Пьеса Крауча *An Oak Tree*, вышедшая в 2005 г., начинается с описания классического произведения 1973 г. ирландско-американского художника-концептуалиста Майкла Крейг-Мартина (оригинал принадлежит Национальной галерее Австралии, копия хранится в лондонской галерее *Tate Modern*). Инсталляция представляет собой стакан воды на стеклянной подставке и напечатанный на бумаге текст, в котором сказано, что этот стакан воды является дубом. В пьесе два действующих лица: одного из них, Гипнотизера, всегда играет сам драматург, а в роли второго, Отца, каждый раз выступает новый исполнитель – профессионал или нет, человек любого возраста, пола, цвета кожи и т.п., который до самого начала спектакля ничего не знает о содержании пьесы. (В трех московских показах участвовали Роман Индык, Александр Вартанов и Мария Попова.) Получив в руки текст и некие исходные обстоятельства (он – мужчина сорока шести лет, с потрескавшимися губами и грязными ногтями, небритый и в грязной одежде, безутешный отец, потерявший дочь и вдруг оказавшийся лицом к лицу с человеком, виновным в смерти его ребенка), актер вынужден импровизировать. Импровизировать не слова, потому что текст роли у него в руках, и не действия – их ему подсказывает Крауч, а эмоции и реакции. Таким образом, с помощью самовнушения исполнителя и всей присутствующей публики, в спектакле появляется главный герой. «Я вкладываю в голову человека, которого впервые вижу, некую идею о персонаже, – говорит Крауч, – и она становится частью его личности для него самого и для всего зрительного зала, хотя бы ненадолго»⁴. Получается всякий раз новый спектакль, задающий этому конкретному человеку на сцене, а также автору и аудитории вопросы о том, что есть вымысел и что есть реальность, имеет ли право театр вмешиваться в жизнь, притворяться жизнью, становиться жизнью, можно ли ему верить. Подобно тому, как художник превратил стакан воды в дерево простым актом называния и пригласил наблюдателя поверить в это, Крауч превращает любого человека в персонажа своей пьесы таким же провокационно бесхитростным действием.

Несмотря на слабый отклик в момент московских показов спектакля, концептуалистская пьеса не прошла мимо внимания отечественного театра: в 2021 г. ее поставил петербургский режиссер Илья Мощицкий



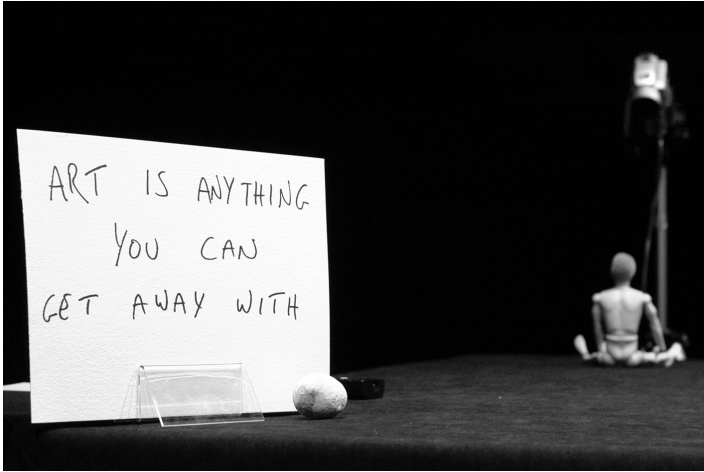
Тим Крауч. Фото Eoin Carey. 2023

под названием «Дуб Майкла Крейг-Мартина», добавив в нее, помимо текстов из книги Ги Дебора «Общество спектакля», ряд визуальных сценических эффектов: видеинг (трансляция происходящего на экран), световые эффекты, музыку, – и, подобно драматургу, сыграл в ней роль Гипнотизера-убийцы. Спектакль вошел в программу *Russian Case* фестиваля «Золотая Маска»-2021. Сам Крауч играет «Дуб у дороги» до сих пор – в 2023 г. он вошел в программу Авиньонского фестиваля.

В следующий раз Тим Крауч привез в Москву моноспектакль «Я, Мальволио» в рамках фестиваля «Сезон Станиславского»-2011.

Сначала бросят на пол бумажку, потом плюнут, а там, глядишь, уже приносят в жертву девственниц. Кто ходит в театр – тому два шага до поедания христианских младенцев и испражнения на газонах. Но ведь кто-то в этом «цивилизованном» обществе должен возвращать книги в библиотеку, заворачивать колпачки на тюбиках зубной пасты, протирать унитаз и опустошать карманы штанов перед стиркой! То есть поддерживать элементарный порядок, пока мир окончательно не сошел с ума. И этот кто-то – он, Мальволио.

Этот моноспектакль на тот момент – четвертое произведение по мотивам шекспировских пьес в сценической биографии Крауча. «Я, Мальволио» вместе с «Я, Калибан», «Я, Душистый горошек» и «Я, Банко» по «Двенадцатой ночи», «Буре», «Сну в летнюю ночь» и «Макбету»



Сцена из спектакля *My Arm*. Фото Francis Hills. 2005

составили цикл Брайтонского театрального фестиваля «Шекспир в чемодане», и с ними Крауч до сих пор гастролирует по миру.

Московские зрители, пришедшие на спектакль «Я, Мальволио» в зал Центра имени Вс. Мейерхольда, увидели перед собой малосимпатичного персонажа в драном нечистом исподнем, в рогатом шлеме, с чумазой физиономией, под подбородком болтались красные сопли, похожие на бородку индюка, на спине рукой неизвестного насмешника была приклеена бумажка: *turkey cock* – «индюк надутый». И только спущенные желтые чулки и безупречный выговор с утрированно аристократическими модуляциями напоминали о том, что это никто иной, как одураченный гордец Мальволио, дворецкий графини Оливии из шекспировской «Двенадцатой ночи». Нарочито отталкивающий клоун, с маниакальной напористостью уверяя нас: «Я не сумасшедший», – возмущенно и агрессивно пересказывал сюжет шекспировской комедии со своей собственной точки зрения – приверженца порядка и благочестия. История получалась действительно не слишком приглядная. А нам, смеющимся зрителям, неожиданно была отведена роль гонителей и мучителей персонажа, в котором нет-нет да и проглядывали «достоевские» черты. Во всяком случае, должны были. В попытке довести зрителя до этого градуса Мальволио всячески провоцировал нас, вынуждал даже поучаствовать в его повешении, буквально: господину из публики



Сцена из спектакля *An Oak Tree*. Фото Christophe Raynaud de Lage. 2023, Авиньонский фестиваль

поручал держать конец веревки, перекинутой через сценический штанкет, даме – выбить стул из-под ног. И было ясно – еще чуть-чуть, и его подробные инструкции будут выполнены. Провокация заставляла зал вздрогнуть, но все-таки для театралов, собравшихся в 2011 г. в Центре имени Вс. Мейерхольда, вскормленных новой драмой начала XXI в., документальным, иммерсивным, постдраматическим и каким-только-не театром, это выглядело вполне вегетарианским театральным развлечением, не переходящим границ приличия. Нас тогда еще и не так провоцировали.

«Метафизическая клоунада с искуплением», как сам Крауч определил свое произведение, длилась около часа. Англичанин, внимательно вглядываясь в лица зрителей, вынуждал кого-то стягивать с него носки, а потом прислуживать во время переодевания – завязывать шнурки и подавать фрак. А под конец приберег тщательно продуманный трюк, вымечтанный шекспировским Мальволио, грозившим в финале: «Я отомщу всей вашей гнусной шайке». Мсть – гражданам шекспировской Иллирии и заодно театральной публике всех времен – оказалась простой и не слишком страшной, хотя и запоминающейся: актер просто ушел, категорически запретив аплодировать, оставив зрителей сидеть в недоумении, в неловкости переглядываясь и переговариваясь, а затем покидать зал без законной точки в финале спектакля.



Сцена из спектакля *An Oak Tree*. Фото Christophe Raynaud de Lage. 2023, Авиньонский фестиваль

Искусшенная фестивальная публика оказалась не вполне правильной – так сказать, нецелевой аудиторией для этой пьесы. Дело в том, что шекспировский цикл моноспектаклей Крауча предназначен не только для взрослых зрителей, но и для подростков. Давая высказаться второстепенным персонажам шекспировских пьес, которым автор не позволил особенно развернуться, Крауч, по его словам, не только восстанавливает справедливость, но и предоставляет возможность познакомиться с шекспировскими сюжетами в форме современного театрального сторителлинга. Кстати, в том же 2011 г. эти пьесы под общим названием *I, Shakespeare* были изданы в Англии с пометкой «10+». За прошедшие с тех пор годы к циклу добавился еще «Я, Цинна (поэт)» (по «Юлию Цезарю») и в 2022 г. – пьеса, навеянная «Королем Лиром» и названная репликой Шута: *Truth's a Dog Must to Kennel* – «Правда – собака, которая должна сидеть на псарне». Крауч рефлексировал в этом спектакле не только на тему властителя-самодура, приведшего мир к катастрофе (а именно так он интерпретирует сегодня «Короля Лира»), но и на тему театра вообще. «Мой персонаж, Шут, покидает мир шекспировского “Короля Лира”, не в силах больше выносить его, выскальзывает оттуда, не дождавшись даже мороженого и шампанского в антракте, и является сюда, к вам»⁵. Выходя на абсолютно пустую сцену и имея в качестве реквизита только VR-очки (как выясняется вскоре –



Сцена из моноспектакля «Я, Мальволио». Фото Bruce Dalzell Atherton. 2010

ни к чему не подключенные), рассказывая зрителям, что он якобы видит в этих очках, Крауч буквально спрашивает публику: то, что сейчас и здесь со мной и с вами, зрителями, происходит, зачем оно существует и существует ли вообще? И это, очевидно, основной вопрос, который уже не первое десятилетие на все лады задает себе и своим зрителям Крауч.

Можно было бы сказать – и это будет правдой, – что, в сущности, любой спектакль любого театра так или иначе размышляет о подлинности, вымысле, вере. Но отличие Крауча в том, что он свои сомнения и вопросы визуализирует и материализует, заставляя, иногда полущутя, иногда почти шоковыми методами, применить театральную теорию, интересную единицам и этими же единицами рефлекслируемую, к ежедневному существованию десятков и даже сотен людей.

Здесь важен и тот факт, что Крауч сам исполняет собственные тексты, не делегируя свои сочинения «другому» – актеру, и не заимствуя их у «другого» – автора, и даже не соединяя в себе обе эти роли, а как бы утверждая их неделимое единство. Но, как мы видим из приведенного выше примера (есть и другие), эти пьесы способны существовать и сами по себе, отдельно от творца.

Драматург и перформер Крауч – идеальный объект для высокоученого исследования. В одной из его пьес (*The Author*) есть персонаж по имени Тим Крауч, который описывается словами *darling of the universities* –



Сцена из спектакля *Truth's a Dog Must to Kennel*.

Фото Christophe Raynaud de Lage. 2023, Авиньонский фестиваль

«университетский любимец» или «баловень». Свои драматургические работы реальный Тим Крауч основывает на театроведческих, искусствоведческих, социологических и философских исследованиях, а также книгах по психологии и даже медицине. «Общество спектакля» Ги Дебора, «Эмансипированный зритель» Жака Рансьера, «Акт творчества» Артура Кестлера, «Владение собой посредством самовнушения» Эмиля Куэ – Крауч виртуозно формирует круг книг, пригодных для исследования его творчества, цитируя их в пьесах, интервью и лекциях. И как мало кто из современных драматургов и режиссеров, Крауч может похвастаться целой библиографией теоретических работ о себе самого разного характера – от литературоведческих и театроведческих статей⁶ до околополитических исследований⁷. Кроме того, Крауч формулирует свои соображения о природе театра не только в пьесах, многочисленных интервью и социальных сетях, но и в статьях и даже в книге⁸.

Он называет себя экспериментатором, отрицающим традиционный театр, но по большому счету он его не отрицает, лишь постоянно ставит под сомнение, вопрошает. В этом искусстве задавания вопросов Крауч близок к концептуалистам, равно как и в стремлении поднимать сложные политические, социальные, экзистенциальные проблемы. Явное влияние концептуализма чувствуется в его site-specific пьесе *ENGLAND*, исполняющейся исключительно в галереях современного искусства

(впервые сыграна в 2007 г. в рамках Эдинбургского фестиваля *Fringe* в галерее *Fruitmarket*). Двое исполнителей предстают экскурсоводами и сопровождают публику на выставке, но история вдруг поворачивается к проблеме незаконной трансплантации человеческих органов из стран третьего мира.

Впрочем, от концептуалистов, равно как и от постконцептуалистов и неоконцептуалистов, Крауча отличает его принципиальная демократичность, отказ от элитарности, стремление – и умение – обращаться к самым широким слоям публики. Не в последнюю очередь это относится к подросткам, для которых у него написан и издан целый ряд пьес (часть из них рекомендована для постановок в школьных театрах и молодежных театральных студиях и широко там используется).

В своих пьесах и спектаклях Крауч сочетает разговорный, предельно современный, провокативный язык с минимумом визуальных сценических деталей – обычно его представления идут без декораций, костюмов, световых и звуковых эффектов. И это принципиально: утверждая своеобразную форму «бедного театра», Крауч заявляет, что чем больше исполнитель старается, чем больше прикладывает усилий к тому, чтобы заставить зрителя поверить во что-то, чем больше технических ухищрений вложено создателями в творческий акт, тем труднее воспринимающему зрителю ему поверить. Чем больше виртуозности, профессионализма, таланта, подлинности, материальных затрат, славы, тем больше дистанция с аудиторией. Зрительный зал открыт внушению, гипнозу, восприимчивость театральной публики удивительна, ее подсознание готово к преобразению, к работе. Цитируя Шекспира – *Piece out our imperfections with your thoughts* («Восполните несовершенства наши <...> силой мысли»)⁹, – Крауч уверяет, что эта мысль может дать безграничную свободу тем, кто создает спектакли: «Как мало нам нужно для того, чтобы заниматься искусством»¹⁰.

Исключая технологии, красоты и «ярмарку тщеславия», Крауч сводит театральное событие к базовой встрече между актерами и публикой. Он использует пустую сцену или, как в случае с пьесой *The Author*, уничтожает ее вообще, заставляя зрителей рассаживаться на скамьях, стоящих лицом друг к другу без намека на разделяющее их сценическое пространство.

В этой пьесе, впервые поставленной в 2009 г. в *Royal Court Theatre*, предусмотрены прямые разговоры исполнителей со зрителями.



Сцена из спектакля «Автор». Фото Stephen Cummiskey. 2009

Более того, вся пьеса целиком заключается в общении актеров и публики. В предисловии для постановщика Крауч пишет: «Спектакль происходит среди публики, зрители хорошо освещены, отлично видят друг друга и понимают, что они хорошо видны другим, но необходимо, чтобы при этом им было комфортно. Когда к тому или иному зрителю будут обращаться с вопросом, каждый должен чувствовать, что его ответ важен и приветствуется, но при этом понимать, что он не обязан отвечать, если ему этого не хочется». По словам критика, «любой, кто посетил этот самый противоречивый из спектаклей Крауча, стал – просто потому, что был театральным зрителем, – объектом пристального внимания. В то время как большинство театров относятся к зрителям как к единой, коллективной массе, “Автор” дифференцирует публику на ряд личностей с узнаваемыми лицами и даже именами»¹¹.

Четверо персонажей пьесы, среди которых Автор, которого всегда зовут Тим Крауч (в отличие от остальных трех персонажей, которые всегда названы именами их исполнителей), рассаживаются вместе со зрителями и без какого-то особенного сигнала к началу начинают говорить, прерывая свои монологи беседами с соседями по залу, причем представляя почти самих себя – актеров, режиссера и драматурга, готовящих спектакль. Из их непринужденных рассказов и вопросов начинает вырисовываться история, с каждой репликой становящаяся все страшнее и страшнее. В ней затрагиваются проблемы семейного насилия, а также

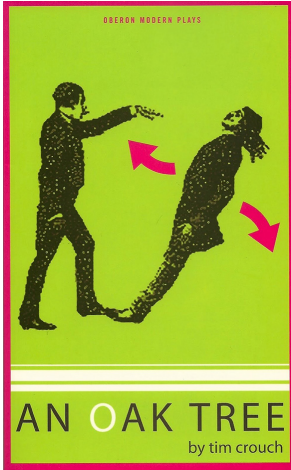
Q: To begin with, could you describe this work?
A: Yes, of course. What I've done is change a glass of water into a full-grown oak tree without altering the accidents of the glass of water.
Q: The accident?
A: Yes. The colour, feel, weight, size ...
Q: Do you mean that the glass of water is a symbol of an oak tree?
A: No. It's not a symbol. I've changed the physical substance of the glass of water into that of an oak tree.
Q: It looks like a glass of water ...
A: Of course it does. I didn't change its appearance. But it's not a glass of water. It's an oak tree.
Q: Can you prove what you claim to have done?
A: Well, yes and no. I claim to have maintained the physical form of the glass of water and, as you can see, I have. However, as one normally looks for evidence of physical change in terms of altered form, no such proof exists.
Q: Haven't you simply called this glass of water an oak tree?
A: Absolutely not. It is not a glass of water any more. I have changed its actual substance. It would no longer be accurate to call it a glass of water. One could call it anything one wished but that would not alter the fact that it is an oak tree.
Q: Isn't this just a case of the emperor's new clothes?
A: No. With the emperor's new clothes people claimed to see something which wasn't there because they felt they should. I would be very surprised if anyone told me they saw an oak tree.
Q: Was it difficult to effect the change?
A: Not at all in all. But it took me years of work before I realised I could do it.
Q: When precisely did the glass of water become an oak tree?
A: When I put water in the glass.
Q: Does this happen every time you fill a glass with water?
A: No, of course not. Only when I intend to change it into an oak tree.
Q: Then intention causes the change?
A: It would say it precipitates the change.
Q: You don't know how you do it?
A: It contradicts what I feel I know about cause and effect.
Q: It seems to me you're claiming to have worked a miracle. Isn't that the case?
A: I'm flattered that you think so.
Q: How could I know?
A: But aren't you the only person who can do something like that?
Q: How could I know?
A: No. It's not something one can teach.
Q: Do you consider that changing the glass of water into an oak tree constitutes an artwork?
A: Yes.
Q: What precisely is the artwork? The glass of water?
A: There is no glass of water any more.
Q: The process of change?
A: There is no process involved in the change.
Q: The oak tree?
A: Yes. The oak tree.
Q: But the oak tree only exists in the mind.
A: No. The actual oak tree is physically present but in the form of the glass of water. As the glass of water was a particular glass of water, the oak tree is also particular. To conceive the category 'oak tree' or to picture a particular oak tree is not to understand and experience what appears to be a glass of water as an oak tree. Just as it is impossible, it is also inconceivable.
Q: Did the particular oak tree exist somewhere else before it took the form of the glass of water?
A: No. This particular oak tree did not exist previously. I should also point out that it does not and will not ever have any other form but that of a glass of water.
Q: How long will it continue to be an oak tree?
A: Until I change it.



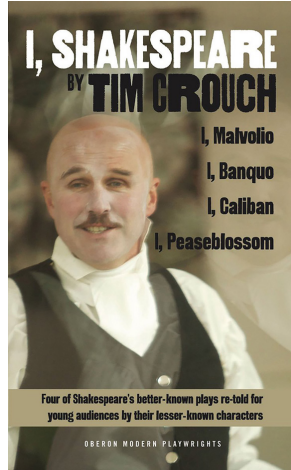
Майкл Крейг-Мартин. *An Oak Tree*. 1973

перспектив его сценического осмысления, терроризма, посттравматического синдрома, порнографии, провоцирующей насилие, ответственности художников перед жертвами реальных случаев насилия. А заканчивается все суицидом Автора, перерезающего себе горло в депривационной камере с соленой водой. И ничто из этого не происходит на сцене, в том числе потому, что сцены нет. Исполнители не встают с мест и даже не разговаривают друг с другом, лишь каждый сам с собой и со зрителями. Финала собственно тоже нет, и, по свидетельству критиков, этот спектакль практически никогда не заканчивается аплодисментами, зрители остаются сидеть в освещенном помещении, предоставленные своим мыслям и вольные встать и уйти тогда, когда захотят. Как и в «Я, Мальволио», здесь используется отказ от традиционных театральных поклонов, маркирующих окончание спектакля, возвращение зрителя в привычный мир, – но с другим эмоциональным эффектом.

Еще один пример работы со зрительским восприятием в драматургии Крауча – его первая пьеса, *My Arm*. Она от первого лица повествует о человеке, который в детстве поднял руку вверх и больше никогда не опускал ее до самой смерти. Объясняя механизм зрительского самовнушения, Крауч на одной из своих лекций привел реальную историю о том, как его однажды встретила женщина и рассказала, что за несколько лет до того видела его исполнение этой пьесы и с тех пор хотела спросить:



Обложка издания пьесы *An Oak Tree*. Oberon Books, 2006



Обложка сборника пьес «Я, Шекспир». Oberon Books, 2011

не больно ли ему было на протяжении всего спектакля держать руку поднятой над головой и ни разу не опустить? Но дело в том, – продолжает Крауч, – что я за время этого спектакля ни разу не поднимаю руку, только веду повествование от имени человека, который прожил всю жизнь с поднятой вверх рукой. Таким образом Крауч уверяет, что подсознание сильнее сознания, оно может переписать, заново смоделировать увиденное. Мы смотрим на вещи не глазами. Театр, как и любое другое искусство, создается в соавторстве художника и зрителя, его воспринимающего. Сценическими методами, а иногда – отказом от сценических методов, Крауч переносит основное событие с освещенной сцены *into the mind* (что можно перевести как «сознание», «разум», «психика», «внимание», «память») зрителя. То, что происходит на сцене, если таковая имеется, второстепенно, по мнению Крауча, по отношению к происходящему в голове зрителя, в его *mind*.

Крауч балансирует между интеллектуальным стендапом, сторителлингом, концептуальным искусством, просветительством, педагогикой и чем-то вроде арт-терапии. Во время пандемии и локдауна он ежедневно общался в социальных сетях со своими подписчиками разного возраста, устраивая игры, конкурсы, стримы, театрализованные видеоконференции, чтения и т. п. И тогда же, во время локдауна, призывал своих собеседников-подписчиков-зрителей: «Когда вся эта хрень закончится,



Тим Крауч. Фото Eoin Carey. 2023

не забывайте оставаться такими же странными и изобретательными, какие вы сейчас, запомните это ощущение нереальности».

Всесторонне исследуя вопрос взаимоотношений зрителя и наблюдаемой им реальности, Тим Крауч декларирует и изучает предельно современную и актуальную идею ответственности наблюдателя за то, свидетелем чему он является. И если театральный зритель, купив билет, сознательно принимает на себя ответственность за соучастие в шоу, то какова мера ответственности зрителя за происходящее в большом театре жизни, билет на представление в котором выдается при рождении? Крауч настроен идеалистически и позитивно-созидательно, он разнообразными способами вовлекает зрителя в спектакль, вручает публике авторство сегодняшней пьесы, сиюминутной театральной и жизненной реальности. Приглашая нас брать на себя ответственность за принимаемые решения, он одновременно призывает ценить и оценивать последствия этих решений, заново искать ответы всякий раз, когда играется спектакль.

¹ Интервью с Тимом Краучем для сайта Авиньонского театрального фестиваля. Interview conducted by Marie C. Loblrichon. 2023 (<https://festival-avignon.com/en/interview-avec-tim-crouch-338357>).

- ² *Bottoms S.* Introduction // Tim Crouch: *Plays One*. London: Oberon Books, 2011. Electronic edition, 2012. P. 8.
- ³ Там же. P. 7.
- ⁴ *The Art of Autosuggestion* («Искусство самовнушения»), лекция в формате TED Talk, прочитанная Тимом Краучем в сентябре 2017 г. в *Royal Central School of Speech and Drama* – драматической школе при Лондонском университете (<https://www.youtube.com/watch?v=3pb11GYJ7wY&t=728s>).
- ⁵ Видеотрейлер к показу спектакля *Truth's a Dog Must to Kennel* в *Battersea Art Centre* в Лондоне. 2023 (<https://www.youtube.com/watch?v=tU5htIATSSe&t=13s>).
- ⁶ Приведем лишь некоторые:
Bottoms S. Authorizing the Audience: The Conceptual Drama of Tim Crouch // *Performance Research*. 2009. Vol. 14 (1). P. 65–76.
Bottoms S. Materialising the Audience: Tim Crouch's Sight Specifics in ENGLAND and *The Author* // *Contemporary Theatre Review*. 2011. Vol. 21 (4). P. 445–463.
Iball H. A Mouth to Feed Me: Reflections Inspired by the Poster for Tim Crouch's *The Author* // *Contemporary Theatre Review*. 2011. Vol. 21 (4). P. 431–444.
Ilter S. A Process of Transformation: Tim Crouch on *My Arm* // *Contemporary Theatre Review*. 2011. Vol. 21 (4). P. 394–404.
Belloli J. Tim Crouch's transferable skills: textual revision as distributed determination in *My Arm* and *The Author* // *Platform*. 2016. Vol. 10 (1). P. 10–28.
Soncini S. Encountering Shakespeare with Tim Crouch // *Altre Modernità*, Special Issue: Will forever young! Shakespeare & Contemporary Culture. Milano, 2017. P. 22–35.
- ⁷ *Ablett S.J.* The Repulsive Other in Tim Crouch's *I, Malvolio* // *Journal of Contemporary Drama in English*. 2019. 7 (1). P. 46–57.
В статье на примере пьесы «Я, Мальволио» анализируются современные методы ведения политической борьбы, в том числе в предвыборной кампании Дональда Трампа.
- ⁸ См., напр.: *Crouch T., Smith A.* *Theatreness: A Compendium of Ideas about Process and Performance*. Abingdon: Taylor & Francis Group, 2023.
- ⁹ *Шекспир У.* «Генрих V». Пролог. Перевод Е. Бируковой.
- ¹⁰ *The Art of Autosuggestion*, лекция в формате TED Talk.
- ¹¹ *Bottoms S.* Introduction // Tim Crouch: *Plays One*. London: Oberon Books, 2011. Electronic edition, 2012. P. 13.