

УДК 82/821

DOI: 10.26907/2782-4756-2025-80-2-119-124

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА: НОВЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ О ПРОБЛЕМАХ ИНКЛЮЗИИ

© Ольга Журчева

PERFORMATIVE POTENTIAL OF SOCIAL THEATRE: THE LATEST RUSSIAN DRAMATURGY ON THE PROBLEMS OF INCLUSION

Olga Zhurcheva

The article is devoted to such a phenomenon of contemporary culture as social theatre, which can be attributed to the most important phenomena of the theatrical process of the last two decades in Russia. Social theatre exists on the border of art and sociological, pedagogical and psychological practices. Social theatre has a great potential for a performative twist, because along with classical and avant-garde performative techniques, the theatre actively uses the techniques of 'new documentarism': storytelling, verbatim, elements of forum theatre, play-backs, theatre therapy, and others. Social theatre or theatre of social change brings to light people with mental, social, age, etc. characteristics. Along with 'participatory theatre', professional playwrights try to find new artistic (verbal and non-verbal) forms to reflect in a text, intended for production in professional theatre, the possibilities of developing empathy in society towards a wide variety of socio-medical populations. As an example, the article analyses plays by contemporary authors that address the problems of inclusion, in particular, the possibilities of socialization of adolescents with special needs, and also the ones realizing the potential of new performativity: Dana Sideros 'To Whom It May Concern', Marta Raitses 'I Am a Fist. I Am A-N-N-A', Alexander Ignashov "Special People".

Keywords: social theatre, performativity, new documentarism, inclusion, theatre therapy

Статья посвящена такому явлению современной культуры, как социальный театр, который можно отнести к важнейшим явлениям театрального процесса последних двух десятилетий в России. Социальный театр существует на границе искусства и социологических, педагогических, психологических практик. В социальном театре заложен большой потенциал перформативного поворота, поскольку наряду с классическими и авангардными приемами перформативности театр активно использует техники «нового документализма»: сторителлинг, верbatim, элементы форум-театра, плей-беки, театротерапию и др. Социальный театр, или театр социальных изменений, выводит на свет людей с особенностями психическими, социальными, возрастными и др. Наряду с «театром участия», профессиональные драматурги пытаются найти новые художественные (вербальные и невербальные) формы, чтобы отразить в тексте, предназначенном для постановки в профессиональном театре, возможности развития в обществе эмпатии по отношению к самым разнообразным социально-медицинским группам населения. В качестве примера в статье анализируются пьесы современных авторов, затрагивающие проблемы инклюзии, в частности возможности социализации подростков с особенностями, а также реализующие потенциал новой перформативности: Дана Сидерос «Всем кого касается», Марта Райцес «Я – кулак. Я А-Н-Н-А», Александр Игнашов «Особые люди».

Ключевые слова: социальный театр, перформативность, новый документализм, инклюзия, театротерапия

Для цитирования: Журчева О. Перформативный потенциал социального театра: новейшая российская драматургия о проблемах инклюзии // Филология и культура. Philology and Culture. 2025. № 2 (80). С. 119–124. DOI: 10.26907/2782-4756-2025-80-2-119-124

На художественный язык современного театра и литературы (словесного материала), предназначенной для театра в конце XX – начале XXI в., повлиял так называемый «перформатив-

ный поворот», о котором пишет Эрика Фишер-Лихте в своей книге «Эстетика перформативности» [1]. Он значительно изменил «театральный ландшафт», поскольку стало очевидно, «что законы существования постановок, в которых используются элементы „искусства действия“, отличаются от классических представлений о театральном произведении» [2, с. 172]. Театральный авангард начала XX в. заставлял задуматься о новой природе перформативности, что отражено в теоретических работах Вс. Мейерхольда, А. Таирова, С. Эйзенштейна и др. По мысли Мейерхольда, само по себе «эмфатическое возбуждение материальной сущности тела актера дает возможность зрителю в подлинно воспринимаемом впечатлении открыть новые значения и стать „творцом нового смысла“» [1, с. 10]. Театральное представление как «высшее представление соприсутствия зрителя и актера» [Там же, с. 16] легло в основу «эпического театра» Б. Брехта.

Таким образом, в основе современных перформативных практик лежит немиметическое начало, неаристотелевский театр, что позволило театру и сопредельным с ним видам искусства – драматургии, литературе для театра – обратиться к практикам, стоящим на границе художественного и социального, а именно к «социальному театру» в разнообразных формах и проявлениях.

Социальный театр, или театр социальных изменений, – одно из направлений современного театра, как профессионального, так и любительского, привлекающее внимание к острым социальным проблемам, как общим, так и частным, локальным.

Проекты социального театра 2010-х гг. направлены, например, на реабилитацию жителей маленького города после закрытия градообразующего производства (совместный проект группы «Метод Прокофьева» и культурного центра в Наро-Фоминске), на преодоление конфликта между детьми, учителями и родителями (образовательная программа «Школа счастливых педагогов», совместные лаборатории для детей и родителей в театральном центре «Рядом» в Тюмени), на работу с депрессивными настроениями (экспериментальная инклюзивная театральная площадка, театр горожан «Аулак» в Альметьевске [3]).

В XX в. многие деятели театра, педагоги, психологи, социологи обратили внимание на потенциал перформативных искусств в области разного рода реабилитативных практик – медицинских, социальных, политических, где утилитарные функции превалируют над художественными. Так возникло явление социального театра,

первооткрывателями которого были Николай Евреинов, Аугусту Боал, Якоб Морено, Арпад Шиллинг, Ричард Шехнер и другие со своими теоретическими воззрениями и театральными практиками.

Николай Евреинов, создатель теории «монодрамы», утверждал оздоровительное влияние на человека (как зрителя, так и актера, исполняющего роль) театрального искусства и обозначил его как метод «театротерапии». Театротерапия, в свою очередь, стала социально-культурной реализацией «монодрамы» [4, с. 23]. При анализе метода Николая Евреинова становится очевидно, что театротерапия есть не что иное, как психолого-педагогический подход в подготовке универсального актера, благодаря чему «актеры идеально претерпевают фрустрацию непризнания, контролируя тиранический образ путем своеобразного договора» [5, с. 287].

Бразильский театральный режиссер Аугусту Боал написал книгу «Театр угнетенных», транслирующую в том числе опыт работы с беднейшей частью населения, в первую очередь подростками, помогая им преодолеть свой негативный опыт с помощью разного рода перформативных практик. Этот особый тип работы с материалом, предполагающий в том числе и общение с участниками группы в процессе постановки, получил название форум-театр: «Тема всегда имеет отношение к какой-либо социальной проблеме и так или иначе связана с угнетением, то есть подавлением воли одного или нескольких людей» [6]. Боал видел возможную революционность в области социальной работы в методе форум-театра: «<...> нет смысла в театре, который не говорит о социальных проблематиках. В социальном театре есть один основополагающий принцип: речь идет о включении людей абсолютно разных социальных меньшинств и работе с этими людьми. С помощью такого театра следует передать то, о чем люди не хотят или не любят говорить» [7, с. 75].

В европейском театре 1970–90-х гг. можно обнаружить десятки примеров социального театра, когда экономический кризис спровоцировал возникновение различных театральных сообществ вроде комьюнити-театров, театров по соседству, народных объединений и др. вариантов театра, существующего на границе любительского и профессионального. Социальный театр таким образом создает «артизацию жизни» обычных людей, привносит в обыденную жизнь элементы творчества. Все это давало возможность практикам и теоретикам театра говорить о ризомности, нелинейности современного театрального пространства.

В России о социальном театре заговорили в начале 2010-х гг., когда инклюзивные постановки вышли на «большую сцену», стали участниками всероссийских фестивалей и национальной премии «Золотая маска». Елена Ковальская, Елена Гремина, Борис Павлович и некоторые другие деятели современного театра в конце 1990-х гг. обновляли театральный процесс в России за счет продвижения так называемой «новой новой драмы», в 2010-х гг. они же начали обновление с помощью социального театра, который сразу был определен как «полисенсорная» среда [Там же, с. 82]. Этот термин обозначает техники и методики «живой коммуникации, предполагающей развитие телесно-аффективного восприятия, прежде всего, когда сопереживание участников происходит не на интеллектуальном уровне, а на уровне ощущений» [Там же].

Борис Павлович обозначил, что «критерий определения социального театра – это его установка, направленность <...> Социальный театр – это область этики, а не эстетики. То есть способ применения театра, его функция и целеполагание» [8]. Можно сказать, что утилитарное, прикладное значение искусства усилилось, а художественность (художественное оформление) имеет значение только рядом с социальным высказыванием. В какой-то мере социальный театр – это минус-искусство, поскольку цели его часто лежат за пределами эстетических законов.

Наряду с «театром участия», профессиональные драматурги пытаются найти возможность развивать в обществе эмпатию по отношению к самым разнообразным инклюзивным группам населения, особую роль здесь играет подростковая тематика. Фестивали современной драматургии («Новая драма», «Ремарка» «Метадрама», «Диалог» и др.) предлагают новые пьесы с ярко выраженной социальной доминантой. Можно назвать ряд пьес, прозвучавших на фестивальных читках, написанных в содружестве с театральными коллективами: пьеса «Кто ты?» Марии Огневой о внутреннем мире подростка с аутизмом, пьеса «Соня» Татьяны Тульчинской о девочке с синдромом Дауна, пьеса «Язык птиц» Дмитрия Данилова, затрагивающая тему коммуникации и взаимодействия с детьми, имеющими особенности развития. В этом ряду находятся и предложенные для анализа пьесы, которые давно и успешно идут на сценах страны.

Пьеса Даны Сидерос «Всем кого касается» участвовала в 2018 г. в конкурсе новой драматургии «Маленькая ремарка». Это довольно типичная школьная пьеса с типичными межличностными конфликтами: между учителем и учениками, между самими учениками, между передо-

вой учительницей и консервативным директором и т. д. Но в этот драматургический шаблон вклиниваются необычные персонажи. Уже в первом действии перед уроком появляются два новых ученика, братья Миша и Костя. Первое знакомство с будущими одноклассниками демонстрирует, что у братьев проблемы с вербальной коммуникацией: Миша разговаривает, хоть и неохотно, а Костя – нет («нет» – это единственное слово, которое он произносит). Вообще появление этих учеников само по себе видится странным, поскольку они не подходят под контингент престижной школы ни по возрасту, ни по социальному статусу, ни по успеваемости. Это своеобразное вторжение «чужих», «других» в налаженный мирок школы, которое приводит в замешательство одноклассников, учительницу, директора. Для того чтобы подчеркнуть это тревожное настроение в школе, время от времени (в течение всей пьесы как рефрен) звучит сигнал учебной тревоги.

В тексте присутствует многократно смысловая рамка, связанная с диковинным языком жестов Миши и Кости – это не традиционный язык глухонемых, это язык касаний, иногда довольно фамильярных. Название пьесы «Всем кого касается» (без знака препинания) без труда расшифровывается: постоянно речь идет о языке касаний и о включенности в чужую эмоцию, проблему. В начале пьесы традиционно приводится список действующих лиц с пояснениями, как «звучат» их имена на языке касаний:

«Миша – брат Кости, он же [положить ладонь на горло, тронуть пальцами ухо]

Костя – брат Миши, он же [положить ладонь на живот, тронуть за подбородок]

Семен – он же [хлопнуть по подбородку снизу]» [9].

В конце пьесы читатель/зритель видит разрешение конфликта, поскольку и одноклассники, и учительница Софья Алексеевна осваивают этот новый для себя язык касаний и вступают в новый тип коммуникации. Этот финал дополняется (как раз для читателей/зрителей) «Совершенно ненужным приложением», своеобразным словарем, но не для того, чтобы понимать коммуникацию в пьесе, – он для всех, кто хочет понимать своих близких и друзей.

На первый взгляд, в пьесе возникает вполне традиционный конфликт между «своими», учениками десятого или одиннадцатого класса в школе, где «класс, коридор, учительская, все удивительной красоты» [Там же], и новоприбывшими – так ни на кого не похожими «чужими», с принципиально другой коммуникативной

системой, связанной не с ментальным, а тактильным общением. Это и для читателей/зрителей выглядит поначалу диковато, тем более что язык касаний не обладает выразительной перформативностью в театральной интерпретации. Тактильная система касаний – это не попытка что-то сказать о себе и мире с помощью звуков, а возможность своего рода понять тепло, энергетику, эмоциональный настрой другого человека:

«Гузель. (тяжело вздохнув) Миша и Костя, пожалуйста, расскажите о себе, нам бы очень хотелось послушать.

Софья Алексеевна. Спасибо.

Миша. Я не знаю, что рассказывать.

Гузель. А Костя?

Миша. [трогает Костю за плечо, потом касается его подбородка]

Костя. [кладет ладонь себе на живот, трогает Мишу за висок, хватает за запястье]

Миша. [трогает Костю за ухо, касается кончика его носа]

Костя. [держит Мишу за запястье, свободную ладонь аккуратно кладет ему на горло, отпускает]

В классе поднимается ропот.

Лиза. (с места) Вот что это щас было?

Семен. Пантомима „Молилась ли ты на ночь, Дездемона!“» [Там же].

«Чужие», «другие» Миша и Костя появляются в благополучном мире престижной школы, чтобы вызвать тревогу: все ли в порядке с нашим эмоциональным общением, с нашей близостью. Поэтому первоначальное противостояние между новичками и одноклассниками мнимое, на самом деле странные ребята, пришедшие в новый класс, испытывают, инициируют подростков, давая им возможность освоить новую человеческую коммуникацию.

Пьеса Марты Райнес «Я – КУЛАК. Я – А-Н-Н-А» была представлена на той же «Маленькой ремарке», что и предыдущая в 2018 г. Это история глухой от рождения девочки Анны. Она представлена как внутренний монолог, вернее диалог Анны и внутреннего голоса Анны, перебиваемый сценками-иллюстрациями столкновений девочки с окружающими ее людьми, высказывания которых сведены к минимуму, ведь Анна все равно их не слышит.

Обращает на себя внимание афиша пьесы. Большинство персонажей (взрослых женщин) характеризуются и отличаются друг от друга только помадой: у мамы – цвета марганцовки, у сурдолога – цвета кирпича, у учительницы – цвета пожарной машины и т. д. Героиня читает по губам и поэтому губы/помада становятся доминирующей частью человека. Анна учится в

обычной школе, она показательная инклюзивная ученица. Для нее это попытка, издевательства одноклассников, одиночество. Родные ждут от девочки чудесных метаморфоз, чтобы ребенок наконец-то оправдал их ожидания.

«ВНУТРЕННИЙ ГОЛОС А-Н-Н-Ы и А-Н-Н-А: почему глухого ребенка обязательно „научить“ болтать? Почему бы не научить меня рисовать? Или пантомиме? Или верховой езде?» [10].

Героиня представлена как «двенадцатилетняя глухая девочка с выразительными руками и неярким лицом». Она сразу заявляет о себе и потом повторяет как рефрен «Я – Анна. Я кулак» [Там же], представляя собой своеобразную дuality – сила (кулак) и уязвимость (Анна).

Соседка Анастасия – «девушка с ретро прической ракушкой и губами за черной вуалью» – единственная, кто общается с Анной, поскольку она так погружена в свою личную жизнь, что даже не успела заметить, что девочка глухая. Уезжая, она оставляет Анне аквариум с рыбкой. Рыбка обозначена в списке действующих лиц: Джек Лондон – рыбка, золотой веерохвост. Вот тут девочка и обретает настоящего друга, такого же молчаливого, но верного. Анна мечтает, что душа американского писателя поселилась в этой маленькой рыбке. Она хочет показать Джеку его Великую Родину, и они отправляются в путешествие к Тихому океану.

Такое разделение главной героини на Анну внешнюю и Анну внутреннюю дает возможность не только показать внешние, периферийные, не влияющие на внутренний мир девочки столкновения с окружающими, но и развернуть движение к самопознанию, к открытию личностной идентичности через борения с самой собой. Мир жестов, в котором живет Анна, вербализуется (но и существует на уровне жестового языка глухонемых), потому что в жестах раскрывается свой подтекст, не меньший, чем в словах.

Пьеса «Особые люди» Александра Игнашова была написана в 2014 г. на основе документального материала – записей интервью с родителями детей-аутистов, их дневниковых записей, бесед с врачами-психологами, психиатрами, то есть обработанного вербатима. Пьеса рассказывает о тех, кто столкнулся с большим жизненным испытанием, появлением в семье аутичных детей.

Драматург вводит функциональные наименования персонажей:

«Женщина из Фонда. Отец, 45 лет, предприниматель из провинции. Мать, его жена. Сын, их сын, аутист. Девушка, 35 лет, выглядит молодо. Юноша, ее

муж. Дочь, их дочь, аутистка. Сестра, 30 лет, троюродная сестра Юноши. Референт мэра» [11].

Пьеса состоит из 17 фрагментов. Каждый из них – это чья-то история, представленная в виде монолога или диалога (она может быть сквозной, к ней будут возвращаться в течение всей пьесы), либо отдельные случаи столкновений с проблемой аутизма. Взрослые – персонажи реальные, узнаваемые, ситуации, в которые они попадают, вполне бытовые, повседневные, хоть и драматичные. То есть это взгляд на аутизм извне. А вот дети-аутисты представлены как некие сказочные существа. В пьесе и спектаклях, по ней поставленных, они присутствуют как звучащие за сценой голоса. Эти голоса становятся перебивками (своего рода интермедией) между сценами. Здесь чередуются голоса «особых» детей и обыкновенных взрослых.

С одной стороны, пьеса «Особые люди» актуальна в контексте современных обсуждений инклюзии, прав людей с особенностями и социальной справедливости. А с другой стороны, образное решение «особых людей» на сцене позволяет показать не столько их физические особенности, сколько неповторимый внутренний мир.

В результате важным критерием в оценке спектакля в аспекте «перформативного поворота» является не столько форма его подачи (она может иметь свойства ритуала или зрелища, оказаться бессмысленным повторением отдельных актов или одновременно идущих на разных площадках действий, вынуждающих зрителей выбирать объект наблюдения), сколько процесс интеракции между участниками. Речь идет об изменении формы коммуникации со зрителем, благодаря которой спектакль превращается в событие. Социальный театр дает возможность такого события.

Драматургические тексты, предназначенные для визуализации на сцене, несут в себе большой запас перформативности. «Перформативный поворот» в социальном театре проявляется в «разрушении» четвертой стены, особом типе интерактивности, в создании неповторимых и непредсказуемых событий на сцене, в звуковом аспекте (звуковые пространства и голоса) и временном аспекте (ритм), пространственном освоении актерами пространства через язык жестов. Социальные проблемы заставляют искать новую художественность.

Список источников

1. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2021. 384 с.

2. Спасская М. А. Новые подходы к зрительскому соучастию в театре после перформативного поворота // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 171–179.

3. Хек А. Театр каждого. О II Всероссийском фестивале современного театра «Аулак» в Альметьевске // Петербургский театральный журнал. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/teatr-kazhdogo/> (дата обращения: 20.03.2025).

4. Евреинов Н. Н. О новой маске (автобио-реконструктивной). Петроград: Третья стража, 1923. 45 с.

5. Чубаров И. М. Театрализация жизни как стратегия политизации искусства // Советская власть и медиа. СПб.: Академический проект, 2006. С. 281–295.

6. Мухина А. Социальный театр и его имена // Театр: журнал о театре. 2016. № 24–25. URL: <https://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena/> (дата обращения: 16.03.2024).

7. Кокоулина Ю. Б. Социальный театр: предпосылки явления, технология реализации и ее этапы, формы воплощения // Сибирский филологический форум. 2018. № 3. С. 73–86.

8. Симонова М. Что такое социальный театр: «Территория» и Борис Павлович в Томске. URL: <https://obzor.city/article/532679/> (дата обращения: 14.06.2024).

9. Сидерос Д. Всем кого касается. URL: <https://remarka-drama.ru/plays> (дата обращения: 20.03.2025).

10. Райцесс М. Я – КУЛИАК. Я А-Н-Н-А. URL: https://theatre-library.ru/authors/r/raices_marta (дата обращения: 20.03.2025).

11. Игнашов А. Особые люди. URL: <https://literatura.org/dramaturgy/5338-aleksandr-ignashov-osobyelyudi.html> (дата обращения: 20.03.2025).

References

1. Fisher-Likhthe, E. (2021). *Ehstetika performativnosti* [Aesthetics of Performativity]. 384 p. Moscow, Kanon+, ROOI “Reabilitaciya”. (In Russian)

2. Spasskaya, M. A. (2019). *Novye podkhody k zritel'skomu souchastiyu v teatre posle performativnogo povorota* [New Approaches to Audience Participation in Theatre after the Performative Turn]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*. No. 1 (106), pp. 171–179. (In Russian)

3. Khek, A. (2005). *Teatr kazhdogo. O II Vserossiiskom festivale sovremennogo teatra “AulaK” v Al'met'evske* [Theatre of Everyone. About the 2nd All-Russian Festival of Contemporary Theatre “Aulak” in Almet'yevsk]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/teatr-kazhdogo/> (accessed: 20.03.2025). (In Russian)

4. Evreinov, N. N. (1923). *O novoi maske (avtobiorekonstruktivnoi)* [About the New Mask (Autobio-Reconstructive)]. 45 p. Petrograd, Tret'ya strazha. (In Russian)

5. Chubarov, I. M. (2006). *Teatralizatsiya zhizni kak strategiya politizatsii iskusstva* [Theatricalization of Life as a Strategy for the Politicization of Art]. *Sovetskaya vlast' i media*. Pp. 281–295. St. Petersburg, Akademicheskii proekt. (In Russian)
6. Mukhina, A. (2016). *Sotsial'nyi teatr i ego imena* [Social Theatre and Its Names]. *Teatr: zhurnal o teatre*. No. 24–25. URL: <https://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena/> (accessed: 16.03.2024). (In Russian)
7. Kokoulina, Yu. B. (2018). *Sotsial'nyy teatr: predposylki yavleniya, tekhnologiya realizatsii i ee etapy, formy voploshcheniya* [Social Theater: Prerequisites of the Phenomenon, Implementation Technology and Its Stages, Forms of Embodiment]. *Sibirskii filologicheskii forum*. No. 3, pp. 73–86. (In Russian)
8. Simonova, M. (2017). *Chto takoe sotsial'nyi teatr: "Territoriya" i Boris Pavlovich v Tomske* [What Is Social Theatre: "Territory" and Boris Pavlovich in Tomsk]. URL: <https://obzor.city/article/532679/> (accessed: 14.06.2024). (In Russian)
9. Sideros, D. (2018). *Vsem kogo kasaetsya* [To Whom It May Concern]. URL: https://remarkadrama.ru/texts/plays_mr2018/ (accessed: 20.03.2025). (In Russian)
10. Raitsess, M. (2019). *YA – KULAK. YA A-N-N-A. [I AM A FIST. I AM A-N-N-A.]*. URL: https://theatre-library.ru/authors/r/rayces_marta (accessed: 20.03.2025). (In Russian)
11. Ignashov, A. (2014). *Osobyie lyudi*. [Special People]. URL: <https://litteratura.org/dramaturgy/5338-aleksandr-ignashov-osobyie-lyudi.html> (accessed: 20.03.2025). (In Russian)

The article was submitted on 29.03.2025
Поступила в редакцию 29.03.2025

Журчева Ольга Валентиновна,
доктор филологических наук,
профессор,
Самарский государственный социально-педагогический университет,
443099, Россия, Самара,
Максима Горького, 65/67.
varo@mail.ru

Zhurcheva Olga Valentinovna,
Doctor of Philology,
Professor,
Samara State University of Social Sciences and Education,
65/67 Maxim Gorky Str.,
Samara, 443099, Russian Federation.
varo@mail.ru