

УДК 792.2(470)-053.6

## Технологии *verbatim* и язык сцены: особенности и специфика встречи

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П. М. Машерова», Витебск



Автор статьи полагает, что документальный театр, использующий метод *verbatim*, представляется одним из наиболее адекватных современной ситуации социальной неравномерности. Общество во многом утратило нравственные ориентиры и идеалы, и, вместе с тем, в нем усилилось эмоциональное напряжение. Очевидно и то, что снижена когнитивная сложность субъекта и примитивизировано его мышление. Углубляющийся культурный дисбаланс снижает внутреннюю устойчивость человека и общества. В подобных социальных условиях театр как один из самых чувствительных художественных механизмов откликается на вызовы времени сразу в нескольких направлениях. В 2002 году в Москве был основан *Theater.doc*. Явление обросло несколькими фестивалями и, наконец, проявилось в сценической практике провинциальных театров. В Красноярском театре юного зрителя в конце 2012 года был осуществлен проект, ядром и результатом которого стала постановка «Подросток с правого берега». Автор анализирует социально-нравственную и эстетическую задачи театра в осуществлении проекта.

**Ключевые слова:** *verbatim*, документальный театр, проблемы подростков, социально-нравственная составляющая театрального произведения, Красноярский ТЮЗ.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 17-24)

## Verbatim technologies and theatrical language: peculiarities and specificity of the meeting

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The author believes that documentary theater, which uses *verbatim* method, is one of the most adequate to the contemporary situation of social imbalance. Society has lost, to a great extent, moral standards and ideals while, at the same time, emotional tension has increased. It is obvious that cognitive complexity of the subject is reduced, his thinking is primitive. The deepening cultural disbalance reduces inner stability of the man and the society. In such social conditions theater as one of the most sensitive artistic mechanisms responds the challenges of time along several directions at once. *Theater.doc* was founded in Moscow in 2002. The phenomenon has been enriched by several festivals and, finally, appeared in the theatrical practice of provincial theaters. In Krasnoyarsk Theater of Young Spectator a project, the nucleus and the result of which was «Teenager from the right riverside» performance, was executed in late 2012. The author analyzes social and moral as well as esthetic tasks of the theater in this project.

**Key words:** *verbatim*, documentary theater, teenage problems, social and moral component of a theatrical piece, Krasnoyarsk Theater of Young Spectator.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 17-24)

Сценическая культура как явление сложное и многослойное, безусловно, не лишена конформизма, и это пространство сегодня наиболее значительно по размерам. Более узким является театральный авангард, представленный молодежными группами (в музыке они занимают более серьезные позиции). В начале XXI века в

российском театральном мышлении происходит разрыв, сквозь который прорастает новый, во многом радикальный способ сценического высказывания. В течение десятилетия этот способ набирает силу, разрастается, и многие исследователи видят в нем исток обновления театрального искусства в целом. В Красноярском театре юного зрите-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

ля в конце 2012 года был осуществлен проект «Подросток с правого берега».

Цель статьи – создание вербальной модели спектакля «Подросток с правого берега» Красноярского ТЮЗа. Задачи: проанализировать социальный аспект проекта; исследовать структуру и художественный язык постановки. Способ анализа: функциональный метод и метод структурного анализа.

**Социокультурная составляющая театрального произведения.** Миссия авторов-участников проекта направлена на достижение нескольких целей.

Во-первых, это стремление к контакту с молодежью, значительно большему, чем традиционно установилось в сегодняшнем театре. Известна и понятна практика «театральных уроков», куда массово приводят подростков, не спрашивая их желания и не особо интересуясь их пристрастиями и впечатлениями. Красноярский ТЮЗ рискнул выйти за пределы такого общения в поисках точек реального соприкосновения. Пространство такой коммуникации – правосторонняя часть города, где проживают сложные семьи и трудные ребята. Группа актеров ушла в это пространство, каждый встретился со своим героем, разговорился с ним, записал его исповедь и принес запись в театр.

Для постановщиков (а в данном случае это – не только организаторы спектакля, но и сами актеры) такой опыт обозначал выход на главные проблемы молодежи. Именно эти проблемы сделали основным сюжетом, отодвинув в сторону нравоучения классических текстов традиционной драматургии. Театр действительно поставил «зеркало» перед обществом.

Во-вторых, для участников проекта это был собственный опыт психодрамы. Ведь быть свидетелем чужой исповеди, тем более, исповеди беззащитного подростка, не самое легкое испытание. Тем более, что подобному никого из актеров не обучали. Такой контакт требовал больших усилий и напряжения от обоих его участников, но актер принял на себя серьезный психологический груз. Он не психолог, могущий прийти на помощь в решении проблемы. Он должен в большой мере стать своим визави и пережить все эти проблемы. Он должен быть корректным и осторожным. И он должен

говорить от лица исповедующегося, и говорить правду. При этом некоего катарсиса как выхода из ситуации в спектакле нет. Значит, актеры рисковали, переживая столь жесткие чужие эмоции, впуская их в свой внутренний мир. Насколько такого рода коммуникация оправдана, каждый актер решал для себя сам. Насколько это оправдано для театра, покажет время. В любом случае, актеры прошли сквозь боль другого человека, открылись в пространство другого человека. Безусловно, этот обжигающий душу контакт изменил и самих актеров, делая их во многом самими собой, счищая с их лиц многочисленные, уже приросшие маски различных, в течение жизни сыгранных персонажей.

В-третьих, это и опыт психодрамы для главных героев постановки, «безымянных» ребят с правого берега. Оставаясь анонимами, они в действительности типичны, отчего их истории превращаются в формулы современного состояния подростковой среды. Каждый из героев изначально знал, как распорядятся диктофонной записью с его рассказом. И, тем не менее, был искренним. Никто из них не рисовался и не приукрашивал свою исповедь. Значит, каждому был необходим контакт с театром. И совсем не исключено, что сами герои не посмотрят спектакль – результат исповеди, ведь большинство в театр не ходит по разным причинам. И, скорее всего, героев не интересовало и то, что другие молодые люди будут испытывать, слушая их исповеди, пусть и из уст актеров. Видимо, им важно было быть услышанными хоть кем-то и пусть как-то. А в данном случае – быть услышанными со стороны актеров, таких же молодых людей, но из другой социальной среды.

В-четвертых, это стремление театра обратить внимание общества на социальные и психологические проблемы своего самого молодого поколения. Ценности и социальные регулятивы молодежи «определяют тип сознания, характер деятельности, специфику проблем, потребностей, интересов, ожиданий молодежи, типичные образцы поведения» [1]. Этот тип сознания является неустойчивым и неравновесным еще и потому, что его динамика сочетается с почти полной неподготовленностью к жизни. Желания и возможности молодежи

часто несовместимы, зависимость от старшего поколения дополняется неуважением к нему. «Родители же зачастую становятся главными виновниками нереализованных рыночных притязаний и потребительских амбиций своих чад» [2]. Доминантами в системе ценностей являются деньги, карьера, возможность жить в свое удовольствие. Данные анализа результатов социологических исследований, проведенных в 2006–2007 годах кафедрой социологии молодежи МГУ им. М. В. Ломоносова среди студентов, показали, что «в настоящее время в молодежной среде, в обществе можно встретить неоднозначно оцениваемые жизненные принципы. Полученные данные позволяют сделать вывод о неблагополучности в молодежной среде и требуют более детального изучения. Обращает на себя внимание довольно высокая степень равнодушия молодежи к таким традиционно отрицательным явлениям, как приспособленчество, равнодушие, беспринципность, потребительство, праздный образ жизни и их положительная оценка» [3].

Критики задаются резонными вопросами о смысле постановки в таком контексте: испытать стыд от увиденного за язвы общества или, возможно, проникнуться желанием что-то изменить [4]. Художественный руководитель проекта Александр Вислов утверждает, что сценическое произведение адресовано все-таки взрослым [5]. Взрослое поколение знает о проблемах детей, но отворачивается от них, а театр заставляет увидеть и услышать подлинную реальность. В этом случае степень социальной реабилитации (и взрослых, и детей) возрастает, коль скоро театр как глас общества уже трубит о проблеме, выводя ее из области частной в мейнстрим социума.

Важнейшим в этом смысле является вопрос драматурга произведения Саши Денисовой о том, насколько уникальна подобная подростковая ситуация [6]. Действительно, с точки зрения психологии в исповеди героев много типичного для подросткового возраста вообще. Здесь кризисные обстоятельства связаны с физиологическими переходами и психологическими отрицаниями знакомого мира в поисках самости. Но острота проблемы возрастает, когда на кризис личностного перехода накладыва-

ется перелом общественной парадигмы. К подобной ситуации и взрослым сложно адаптироваться, а подростки, не имеющие никакого опыта приспособления к меняющейся культуре, не в состоянии адекватно воспринимать реальность.

Театр юного зрителя мужественно смотрит на проблему. Осознавая, что одним показом, даже если главный режиссер и называет его имиджевым и считает «библей» театра [7], проблема не может быть ни решена, ни исправлена, театр стремится стать социальным центром, своеобразным местом пересечения социальных контактов, трибуной (давно театром утраченной) во имя улучшения нравов и смягчения их. А. Вислов высказался по этому поводу так: «В телевизионных программах все гораздо страшнее, вот где настоящая чернуха! Но все это давно никого не трогает, льющаяся на экранах кровь оставляет людей эмоционально безразличными, потому что нас это напрямую не касается, происходит где-то в параллельном мире. Или раздражает, не хочется смотреть на эти страшилки. Потрясающая способность театра в том, что зритель оказывается в одном пространстве с актером, он, так или иначе, сопричастен тому, что на сцене. У театра есть возможность пробиться к его душе. То, что вы видели, – это наши дети, хотим мы того или нет. Мне кажется, что в спектакле при всех его недостатках есть два важных качества – он очень нежный и очень грустный. Если, выйдя из зала, вы посмотрите на подростков вокруг как-то по-другому, мне кажется, задача этого показа выполнена» [8].

**Стиль и структура художественного текста спектакля «Подросток с правого берега».** Verbatim («дословно») современные исследователи театра определяют либо как стиль сценического произведения, либо как технологию его организации. Очевидно, предпочтительней интерпретировать термин в качестве последней. Даже такое мощное и философски обоснованное направление, как постмодернизм (которому стремится противостоять verbatim), не идентифицируется со стилем. Современная художественная жизнь слишком многогранна и подчинена закономерностям фрактального множества, чтобы развиваться в русле строго определенного сти-

левого единства. И вряд ли такая ситуация может быть преодолена в обозримом будущем. И сам verbatim порождается постмодернистским мышлением и существует в его пространстве. В самом деле, один из важнейших постмодернистских принципов – ризома (корневище) – присущ и verbatim'у. Действительно, документальное и ничем не отретушированное, неоформленное сценическое высказывание характеризуется той же непредсказуемостью, текучестью, незапрограммированностью и бессюжетностью. Verbatim, как и постмодернизм, отказывается от жесткой структуры в пользу ризомы. Verbatim, продолжая в этом смысле постмодернистскую традицию, предлагает избавиться не просто от формы, но даже и от незавершенной, открытой формы. Таким образом, он доводит театр до «0» («нуль») формы, до представления на сцене необработанной жизни.

Кроме того, verbatim генетически связан с классическим театром времен К. Станиславского, с неореализмом 1960-х и 1990-х гг. Театр испытывает себя «нулем» в течение всего последнего столетия. Однако «0» формы в условиях сцены является концепцией, идеей. На самом деле театр не в состоянии воплотить ее целиком, ведь человек, вышедший на сценические подмостки (даже если это только коврик), уже представляет собой эстетическую форму. В этом состоит главный театральный принцип: все попадающее в сценическое пространство утрачивает свою физическую или утилитарную функцию и приобретает одну только знаковую. Это делает verbatim противоречивым, а, значит, в виде стиля целостно неосуществимым.

Но технологии verbatim'a (как способа сборки спектакля и совокупности сценических приемов) оказываются во многом современными и актуальными.

Спектакль Красноярского ТЮЗа является весьма показательным для подтверждения подобной сентенции.

Начнем с того, что герои-подростки могли бы исповедаться в церкви или у психолога, но они рассказывают о себе актерам, зная наперед, что сказанное будет представлено на сцене. Значит, для них важной является не просто сама исповедь и даже не просто надежда на решение своей проблемы, а именно сценическое актерское вопло-

щение проблемы, т. е. превращение частной реальной исповеди в художественный знак, в артефакт.

Отталкиваясь от этой априорной позиции, проанализируем постановку и выявим особенности verbatim'a в ней.

Спектакль состоит из двух частей (60 и 46 минут). Принцип временной продолжительности соблюден, т. к. в verbatim'e акт не должен длиться дольше одного часа.

Зрители сидят в центре сцены. Актеры – в зрительном зале. Никакого новшества в том, что они поменялись местами, нет, в классическом театре зрители тоже сживали неподалеку от актеров. Однако следует обратить внимание на скрытый смысл трансформации в спектакле «Подросток с правого берега». Занавес до начала спектакля опущен. И, значит, зрители в круге сцены ощущают себя немного актерами, словно перед неким экзаменом-испытанием. Конечно, им непривычно, ведь на сцену посторонние не выходят никогда; и они не знают, что актеры находятся за закрытым занавесом и чувствуют себя там немного зрителями. Занавес раскрывается, и из зала актеры поднимаются на сцену и называют себя, каждый из 23. Они признаются, что не будут играть роли, а будут только выступать от имени реально существующих людей из реальной жизни. Важным здесь является то, что актеры оказываются такими же свидетелями чужих судеб, как и их зрители. Обе стороны уравниваются в правах. На самом деле, они становятся одновременно и в одинаковой степени и свидетелями, и участниками. То, что актеры и зрители поменялись местами, является не просто выразительным средством, а предполагает трансформацию всего психологического состояния и выступает главным условием восприятия спектакля: все находится внутри проблемы, никто не может уйти от нее, сказанное коснется каждого, боли и страдания не избежит никто. И зрители, и актеры – в равном положении перед текстом – рассказом реального человека из мира за стенами театра.

Актеры обещают не врать и не судить, не высказывать *своего* мнения, говорить только от лица персонажа и не с целью принести облегчение. С самого начала ясно, что у произведения нет ни катарсиса, ни счастливого конца.

Сцена, на которой оказались все участники, предстает со всеми своими механизмами ободранно-голой, как скелет театральной внутренности. И этот сценический прием не является новым. В начале XX в. с его помощью менял структуру спектакля В. Мейерхольд. В *verbatim* это используется также для манипуляции со структурой произведения, но не для снятия тайных покровов, а во имя отмены театральнойности вообще. Участники действия остаются в театре, но театр в этот момент стремится избавиться от всех своих атрибутов. *Verbatim* предельно уменьшает сценографию, а в спектакле Романа Федори она остается в виде кирпичных стен и металлических штанкетов и голых колонников – в качестве среды, жесткой, обыденной, неприкрытой, честно неприглядной. Т. е. ситуация снова переворачивается (как в положении «актер–зритель»): театр становится не-театром, оставаясь при этом самим собой (сценограф Даниил Ахмедов).

В спектакле есть протагонист, чья исповедь пронзает и связует все другие. Он начинает и завершает постановку. Таким образом, мы видим, что сценический круг поворачивается, а вместе с ним зрители движутся по кругу; а вокруг этого внутреннего кругового движения располагаются по окружности же актеры, и эти два круга поддержаны еще и круговой структурой спектакля. Как в народном танце или как на древнегреческой оркестре, осуществляется принцип кругового (кольцевого) движения всех участников, из которого «вырывается» солист, исполняющий свою партию и вновь сливающийся с ансамблем. Подобная структура изначально противостоит *verbatim*’у, ведь в последнем принципиальна документальная адекватность жизни.

Вся кольцевая структура связана воедино двумя персонажами, один из которых функциональный, а другой – настоящий протагонист. Первый – это экскурсовод краеведческого музея Кристина (А. Золотарева), которая своим рассказом-экскурсией перемежает эпизоды-исповеди, «заполняет» паузы, «расставляет» знаки препинания в сценическом тексте. Без нее этот текст представляется не рукописью, а рассыпающейся стопкой листов. Ее собственный текст имеет развивающийся сюжет при «переходе» из зала в зал и даже вызывает определенные

ассоциации с персонажами: например, она указывает на хату местных аборигенов, а на этом месте за столом сидят персонажи спектакля. Другой протагонист (Ю. Суслин) тоже пройдет через весь спектакль, от первого монолога про урок ОБЖ к монологу о том, как его дружок бросил ручку в учительницу английского, а потом к воплю: «Почему я должен любить мир?!» – и, наконец, к страшному радикалистскому финалу: «Все знают, а какой стране живем, но никто ничего не делает! Но я не хочу жить здесь!» и к программе экстремистской партии «Социализм + диктатура!». Этот герой связывает монологи в единую цепь, и разные истории приобретают еще более устрашающий оттенок, а проблема – зловещее будущее. Такие сценические акценты не являются сгущением красок. Аналогичные предчувствия были в конце XIX в. у Ф. М. Достоевского, который высказал свои опасения в романе «Бесы»: экстремизм есть порождение русского радикализма, нарастающего в периоды тоталитаризма и вырывающегося в периоды великой смуты. И. В. Кондаков выводит его из бинарности русской культуры и постоянного противоборства в ней стремления к духовной свободе [9, с. 537]: «Насилие получило в русской культуре – и «справа» и «слева», и «сверху» и «снизу» – культурное оправдание и метафизический смысл как неизбежное и необходимое средство наведения общественного «порядка» того или иного рода, как средство сознательного «исправления» действительности человеком в соответствии с определенными гражданскими или философско-религиозными, политическими и нравственными идеалами социального строя» [9, с. 267]. «Ненависть признается условием и средством достижения всеобщей любви; деспотизм – путем достижения свободы; насилие и жестокость – предпосылкой будущего гуманизма и всеобщего счастья людей» [9, с. 268].

Спектакль «Подросток с правого берега» с его центральным персонажем является подтверждением подобных выводов. Все монологи-исповеди оказываются встроенными в единый смысл. И если до финала создается впечатление обычной и холодной документальности, то в конце спектакля возникает обратная перспектива, когда всё сказанное воспринимается иначе, уже с

точки зрения нарастания экстремизма.

И монолог Учительницы, нервно говорящей о матерящихся детях и о том, что литература в школьной программе и жизнь за окном кардинально разошлись, а Базарова ученики называют ботаником и к Наташе Ростовой вообще равнодушны.

И девочка в костюме Лисички с ее воспоминаниями о смерти мамы.

И девочка в белой блузке и очочках, вся отглаженная и правильная, с рассказом о хрупком мальчике-киргизе, бедном, плохо одетом, над которым издевались ребята в классе.

И Библиотекарша, заменявшая учителя, с монологом о том, как в этот класс на урок толерантности ворвались ученики, которые с гоготом втащили за ноги девочку, тоже одуревше ржачую.

И девочка-поклонница с признанием, как прыгала от радости, выпросив автограф у актера.

И Педагог с признанием о бесконечных поборках с учеников.

И парень в серой куртке с рассказом, как одноклассники плевали в ребят-аутсайдеров и избивали до смерти бомжа за сараями.

И девушка в лиловой курточке с опасением, что попадет в колонию для несовершеннолетних за то, что они с пацанами ограбили квартиру.

И скрюченная девочка в клетчатом с болью из-за своей эпилепсии и такого искреннего желания выйти за любимого и жить долго.

И короткие, по несколько фраз, перемежающиеся и накладывающиеся друг на друга монологи матерей. О том, что их дети вечно сидят в интернете, сюсюкаются там, разговаривать нормально не умеют, не любят безденежных родителей, выпивают.

Спектакль представляет собой монтаж этих монологов. С помощью монтажа достигается не воспроизведение существующих в природе связей явлений, а установление собственной логики произведения. Как подчеркивал С. Эйзенштейн, монтажу «<...> как методу реализации единства из всего многообразия слагающих синтетическое произведение частей и областей за живой образец надо принять целостность восстановленного в своей полноте человека. Но образец этот должен быть не механически <...> свинчен-

ным и собранным роботом <...>» [10, с. 273]. В этом смысле монтаж рассматривается не как просто сборка фрагментов хронотопа, а работа по сборке, определенная целеполаганием режиссера.

«Монтажное мышление», апеллирующее к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя, возникает в XX в., когда монтаж предстает в качестве метода организации частей и элементов в целое, свойственный конструктивизму, где последовательность безотносительных фрагментов в их взаимоотношении дает новое смысловое качество. Основываясь на классификации С. Эйзенштейна, определить тип монтажа в спектакле «Подросток с правого берега» можно как оберточный. Оберточный монтаж позволяет почти физиологически воспринять эмоциональную окрашенность эпизода.

Действительно, длина, характер, эмоциональная насыщенность каждого фрагмента определяются нарастанием смыслового напряжения к финалу. Так, в первом акте фрагменты-монологи длиннее, у каждого нового участника есть время даже для актерских красок в характере персонажа. Во втором же акте все говорят друг за другом во все убыстряющемся темпе, а центральная его часть – монологи матерей – вообще представляется как сколочная структура, где реплики насканивают друг на друга, почти сталкиваются, резонируют одна с другой.

И в первом, и во втором актах структура действия коллажна. Практика применения коллажа быстро вышла за пределы изобразительного искусства, что позволяет осмыслить коллаж в качестве универсальной технологии. В изначальном понимании коллаж представляет собой наклеивание на основу материалов, отличающихся от нее по фактуре. В современной трактовке коллаж является принципом контраста в сопоставлении фрагментов произведения.

Взаимодействие обеих технологий проявляется следующим образом: внутри эпизода с помощью коллажа строится неоднородное сложное соотношение элементов спектакля, но когда эпизоды монтируются режиссером в цепь, возникающая общая конструкция, в свою очередь, воздействует в новом порядке, и смысл каждого эпизода меняется. Возникает своего рода оборачи-

ваемость: эпизоды своим смыслом создают некое целое, а это целое трансформирует смысл каждого эпизода.

В первом акте «Подростка с правого берега» это рядоположение монологов: один, второй, третий и т. д., а затем возврат к первому, и снова, а потом – то же, но в другой последовательности.

Во втором акте исповеди разорваны, а их фрагменты наслаиваются и как бы выглядывают один из-под другого.

Монтаж и коллаж – это модернистские технологии сборки произведения, но они адекватно используются в постмодернистском сценическом тексте и, как выясняется, вполне согласуются с технологией *verbatim*.

Структура спектакля «Подросток с правого берега» устойчивая и законченная в своей целостности и неравновесная в то же самое время:

1)



Кристина из краеведческого музея начинает и завершает постановку;

2)



Кристина и главный герой связывают все прочие монологи, и все персонажи возникают в спектакле пунктирно.

Вся цепь удерживается благодаря настроению и величине каждого фрагмента, соединенного с другими в прерывистом, скачкообразном ритме:

3)



В любой момент фрагменты можно заменить на другие, с другими текстами. Коль скоро это фрагменты подлинной реальности, то, при всей устойчивости режиссерской структуры, в будущем спектакль может меняться по настроению и восприятию.

Спектакль показывают небольшому числу зрителей: в центре вращающегося сценического круга располагаются 40–45 человек. И это взрослые, до разума, души и совести которых стремится достучать-

ся театр, погрузив их в предельно честную документальную ситуацию. Роман Феодори укрывает свои режиссерские приемы за искренностью документа, используя их исключительно для усиления эффекта жесткости. Актеры облачают монологи документальные в монологи персонажей. Аккуратно и тактично, но неизбежно театрально, т. к. этого требует структура, заданная режиссером. Вместе с тем, это – существование на стыке предельной приближенности к «0» («нулю») формы, постмодернистской нарративности и классической характерности. Напряжение каждого персонажа создается за счет абсолютной статичности каждого исполнителя.

В *verbatim*е не используется грим, театральные костюмы, он провокационен (в том числе и употреблением ненормативной лексики), он требует откровения от самого актера. Все эти требования и ограничения в сочетании со статикой приводят актера к необходимости поиска новых истоков мастерства. Е. Кузюкова (девочка с эпилепсией) признается в том, что спектакль заставляет по-другому смотреть на актерскую профессию. Здесь возникает не столько радость от изящества художественного высказывания, сколько социальная и нравственная ответственность за это высказывание.

Обращаясь к позиции И. В. Кондакова, отметим именно эту социально-нравственную подчеркнутость *verbatim*'а, проявленную в спектакле «Подросток с правого берега»: «Сама острота борьбы детерминировала гиперболическую потребность в единстве, интеграции, социокультурной полноте, пусть и выражающей в различных идеальных, утопических формах <...> ... иррациональные мотивы (веры, надежды, любви, всеобщего спасения, мессианства, «светлого будущего» и пр.) нередко выступали на первый план культуры <...>» [9, с. 539].

В Беларуси постановки драматургии «новой драмы», дос. драмы связаны с творчеством режиссеров Евгения Корняга и Катерины Аверковой, о которых мы писали в предыдущих номерах журнала «ИК».

**Заключение.** Спектакль Красноярского ТЮЗа «Подросток с правого берега» представляет собой сценический проект социальной направленности, и в этом смысле он

существует в русле verbatim'a (современной технологии документального театра). Его задача – исследование феномена современного подростка. При всей откровенности, искренности, исповедальности документального текста и актерского существования, при всей социальности сценического высказывания спектакль является в целом строго эстетической структурой. В нем крайняя реалистичность сочетается с вниманием к четкости художественной формы. И в этом смысле постановка Красноярского ТЮЗа противоречит verbatim'у, отказавшись от свойственной ему текучести необработанной жизни. Кроме того, в спектакле используются постановочные технологии модернистского и постмодернистского театра, которые так активно стремится преодолеть verbatim.

Синтетическая постановка является устойчивой завершенной кольцевой структурой и вместе с тем характеризуется неравновесностью (открытостью в реальную среду).

Спектакль «Подросток с правого берега» выстроен из монологов, записанных со слов

реальных молодых людей, и адресован, прежде всего, взрослым, от мудрости и терпения которых зависит будущее всех: и самих взрослых, и нынешних подростков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Плукин, С. Г. Ценностные ориентации // <http://plook.ru/index/cennostnye-orientacii>.
2. Карпухин, О. И. Молодежь России: особенности социализации и самоопределения / О. И. Карпухин // Социологические исследования. – 2000. – № 3. – С. 125.
3. Фонд имени Питирима Сорокина. Ценности в современной России: итоги экспертного исследования // <http://www.salvador-d.ru/files/cennosti.ppt>.
4. Мельников, Е. «Подросток с правого берега» в Театре юного зрителя / Е. Мельников // Лаборатория новостей в Красноярске. – 2012. – 23 нояб.
5. Яблонская, М. Ужаснись сам себе / М. Яблонская // Городские новости. – 2012. – 27 нояб.
6. Коновалова, Е. Саша Денисова: Подростку хочется заявить о себе / Е. Коновалова // Третий звонок. – 2012. – 20 июня.
7. Феодори, Р. Мы хотим разговаривать с детьми нормально / Р. Феодори / АиФ на Енисее. – 2012. – 30 нояб.
8. Коновалова, Е. / Е. Коновалова // Третий звонок. – 2012. – 6 июня.
9. Кондаков, И. В. Культурология: история культуры России / И. В. Кондаков. – М., 2003.
10. Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов / С. М. Эйзенштейн // Избр. произв.: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 269–273.

*Поступила в редакцию 30.11.2012 г.*