

## Конструирование социального документа в практике документального театра (театр-doc)

Лебедева Елена, при участии Гречиной Елены<sup>1</sup>

### Введение.

Гуманистическая социология, сосредоточив свое внимание на человеке как субъекте, постулирует свои основные исследовательские задачи как интерпретацию, понимание, описание, наблюдение. В центре ее интереса находится человеческий, социальный документ, как носитель внутреннего, субъективного и социально-типичного одновременно.

Результаты индивидуального опыта, которые содержат смысл действия агента как индивида и как участника социальной жизни, могут быть представлены различными формами: письма и дневники, биографии и истории жизни, сны и самонаблюдения, эссе и записки, фотографии и фильмы (Plummer K. 1990, p.2). Однако человеческие документы не являются монополией гуманистической социологии. Растущее значение индивидуальности и стремление к реалистичности как тренд современной культуры ведет к использованию различных форм социальных документов: это реалити-шоу, документальные фильмы, живые журналы-дневники в интернете (life journal), трансляции событий в прямом эфире, широкое издание биографий, мемуаров, тотальные инсталляции с использованием «человеческого материала» и прочее. Стремление к аутентичной реальности, опоре на документ-материал в широком смысле сейчас доминирует во многих жанрах, где ранее господствовал вымысел.

В театральной сфере также появилось новое течение, которое исповедует сугубую реалистичность и использует социальные документы. Это документальный театр и его особый метод - Вербатим. «Вербатим (от латинского «verbatim» - «дословное», «изреченное») - техника создания театрального спектакля, предполагающая отказ от классической литературной пьесы. Материалом для каждого спектакля служат интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат герои планируемой постановки. Расшифровки интервью и составляют канву и диалогов Вербатим»<sup>2,3</sup>. «Единица документальности для Вербатим - не факт, а слово. Драматург монтирует речь других людей, не редактируя их речевой индивидуальности».

<sup>1</sup> Гречина Елена, арт-директор Театра.doc, любезно предоставила свои материалы и записи, которые мы<sup>1</sup> возможным сопроводить социологическим комментарием

<sup>2</sup> Словарь современной культуры: Вербатим <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News><sup>1</sup>

<sup>3</sup> Что такое Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

документы, которые создаются в документальном театре посредством техники Вербатим, - это претензии на социальные документы. Они являются результатом социального опыта, показывают индивида как субъекта действий, которые при этом вплетены в контекст его социальной реальности, социальной жизни (Plummer K. 1990). Однако стоит подчеркнуть, социальные документы не просто используются в данном театре, а конструируются в процессе создания постановки и приобретают вследствие этого некоторую специфику. Они несут событийность, некий сюжет жизненной практики проинтервьюированного персонажа, но также его историю, выстраиваемую создателем постановки, причем в типизированной форме. В случае документального спектакля можно говорить о том, что мы имеем дело с социальной реальностью на основе социального документа. Однако этот социальный документ сконструирован при помощи техники Вербатим, и мы имеем дело не с социальной реальностью как она есть. Социальную реальность *per se* показать невозможно, хотя бы потому, что любое отражение несет долю искажения. Однако степень приближения к ней может быть различна. «Документ представляет собой уже смонтированную целостность, а его единичность каждый раз выступает только лишь в качестве образа, того самого образа документа, который создает необходимый для зрительного восприятия эффект документальности»... Не существует никакого документа, который был бы самодостаточен в качестве документа <...> скорее можно говорить о том, что перед нами эффекты документальности, опознаваемые зрителем» (Аронсон О. 2003, с. 139-140). Предъявление документа, определение, что есть документ, влияние на документ в процессе его создания, отбор документа, - все это дает возможность драматургу особым образом репрезентировать сконструированную социальную реальность, представить свою, хотя и скрытую точку зрения. Материалы, конструируемые посредством Вербатим, и репрезентируемые в документальном спектакле, выводятся в итоге в публичный дискурс, вводятся в культурный оборот, претендуют на свою нишу на театральной сцене.

Как нам представляется, этот метод в некотором смысле имеет общее поле с социологией. Фокус интереса к острой социальной проблематике, способ поиска и сбора материала, уплотнение жизненных практик в форме театральной пьесы представляют собой социологический интерес, так как речь идет о реконструировании социального опыта, который далек от упорядоченной повседневности. Тяготы гастарбайтера в Москве, проблемы новоиспеченного солдата, скрытая кухня политтехнологов и менеджеров, разволшебствующая модные профессии, эстафета преступного деяния от матери к дочери, инцест под покровом внешне благополучной семьи, трагедия «Курска» глазами вовлеченных людей и т.д. - эти немногие сюжеты говорят о конфликтах социальных институтов, девиациях, противоречивых и травматичных социальных изменениях, которые проживают и переживают так называемые обыкновенные люди. Собственно реконструкции, восстановлению сути метода Вербатим, при помощи которого и осуществляется конструирование подобных социальных документов, и характеристике та театрального продукта, репрезентируемого с его помощью, и посвящена данная работа. Для этого обратимся сначала к театральному происхождению метода, затем к логике его применения, а затем рассмотрим его в контексте гуманистической социологии

### Театральные истоки метода

Данная документальная техника появилась в XX веке в Великобритании на волне так называемой New writing (Новой драмы). Ведущими чертами новой драмы стали ориентация на актуальность и острую социальность темы. Основная смысловая нагрузка переносится на язык, слова становятся доминирующими над другими возможностями театрального изображения. Приобретает исключительную значимость

подлинность, достоверность транслируемого опыта. Новой драме присуща и еще одна особенность - производство новых смыслов и реинтерпретация прежних, некий экзистенциальный поиск, поскольку практикуется снятие многих табу на публичное проговаривание а-нормативных социальных фактов, разрушение традиционных границ пьес<sup>4</sup>. Сюжеты пьес становятся протестными, радикализируются, драматургия становится<sup>4</sup> минирующей по отношению к режиссуре.

В одном из ключевых очагов Новой драмы, британском театре Royal Court Theatre социальные и реалистичные, но все же авторские тексты постепенно приобретали все более документальный характер и органично перешли к Вербатим. Однако, по словам некоторых представителей Royal Court, частично метод Вербатим был навеян или заимствован из системы К.С. Станиславского. Здесь мы можем предположить, что сиг. тема Станиславского могла послужить истоком для Вербатим в смысле эмпатийности полного вживания актера в роль персонажа, достижению которой способствует использование жизненного опыта, а также погружение в среду, глубинные интервью с персонажами и вообще включение в реальность, которую предстоит передать театральными<sup>4</sup> средствами.

В 1999-2000-ом годах в рамках проекта New writing театр проводил семинары, посвященные этому методу, в России. После было проведено еще несколько семинаров и фестивалей молодой драматургии, в результате которых сложилась группа драматургов и режиссеров, которая в 2002 году своими силами открыла постоянную площадку документальной пьесы «Театр.doc», где большинство постановок осуществляют<sup>4</sup> именно при помощи техники Вербатим или ее вариаций.

## Метод Вербатим

Отметим еще раз, что Вербатим - это техника создания документальной пьесы, которая основывается на информации, полученной от реальных людей, как правило, в ходе глубинного интервью, и воспроизведенной дословно. «Ортодоксальный Вербатим - это, когда ни слова не добавлено от авторов»<sup>4</sup>. Вербатим опирается на документ, при этом «драматург монтирует речь других людей, не редактируя их речевой индивидуальности»<sup>5</sup>.

Вербатим-пьеса, как и сам разговор, носит некоторый элемент непредсказуемости, неизвестности, когда и чем все может закончиться, к чему приведет. Для Вербатим характерен натурализм, реалистичность. Между текстом пьесы и транскрибированное текстуальностью жизненных практик персонажей практически отсутствует зазор. «Вербатим-текст намного ближе к законам реального мира, чем текст авторский; когда вы читаете текст авторской вещи - статьи, пьесы - вы, скорее всего, читаете в темпе *реального* чтения текст, складывавшийся намного дольше. Текст Вербатим-пьесы ближе к реальному миру тем, что он всегда существовал в близком к реальному временному измерении»<sup>6</sup>. Автор пьесы, драматург как бы растворяется за персонажами, от лиц которых произносится пьеса. Эти персонажи, которые собственно и давали интервью или какие-либо еще документы, являются соавторами пьесы, или даже большими\* авторами, нежели сам драматург. Здесь необходимо коснуться вопроса языка текст<sup>3</sup> Естественно он остается здесь без всякого редактирования и изменений, так как является значимым элементом в реконструкции реальности на сцене. «Невыдуманно герои говорят именно так, как они говорят, а не как бы хотелось слышать завлитам и худрукам»<sup>7</sup>, речь доподлинно должна передаваться, какие бы выражения она ни вклю-

<sup>4</sup> Что такое Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Забалуев В. Зензинов А. Hot DOC, или Некоторые предпочитают погорячее// Русский журнал 21.04.04 [www.russ.ru/culture/podmostki/20040421\\_zz.htm](http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.htm)

чала, потому как в Вербатим нет плохих или хороших слов, есть только реальность, которую нужно полностью передать. И даже бранные слова здесь вполне оправданы и находят на своем месте, - «здесь матерятся не для того, чтобы просто выругаться и отвести душу. Не для того, чтобы шокировать барышень. Не по причине косноязычия. А для того, чтобы обличить ложь правильной, санкционированной, фарисейской речи. А еще для связки слов. То есть для придания словам ускорения, без которого нет понастоящему напряженного действия. Ритмическое начало, присутствующее во всякой брани позволяет в кратчайшую единицу сценического времени выплеснуть такое количество энергии, что в зале зашкаливают эмоциональные датчики»<sup>8</sup>.

У ортодоксального Вербатим есть свои заповеди и правила: «один акт, общая продолжительность не более часа, исповедальность интонации, постоянно поддерживаемый стремительный ритм»<sup>9</sup>. В 2002 году прошла конференция «новых драматургов», по итогам которой было принято нечто вроде манифеста. Вот некоторые из его положений

- «минимальное использование декорации; громоздкие декорации исключены; пандусы, помосты, колонны и лестницы исключены;
- музыка как средство режиссерской выразительности (музыка «от театра») исключена; музыка допустима, если ее использование оговорено автором в тексте пьесы
- или в случае ее живого исполнения во время представления;
- танец и/или пластические миниатюры как средство режиссерской выразительности
- исключены; танец и/или пластическая миниатюра допустимы, если их использование оговорено автором в тексте пьесы; режиссерские «метафоры» исключены;
- актеры играют только свой возраст; актеры играют без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа»<sup>10</sup>

Здесь очевидно сходство с некоторыми принципами кинематографического направления Догма-95<sup>11</sup>. Коротко остановимся на них. Основной протест, который несет в себе манифест Догмы, - это полное неприятие иллюзии в кино. Это создание фильмов, которые не преследуют цель понравиться зрителю, скорее даже наоборот. Здесь постановщик является экспериментатором по отношению к зрителю; вместо удовольствия последний может получить эмоциональный стресс, эстетический шок. Догма выступает за ответственность личности, авторства. По мнению участников Догмы, у реальности нет автора, а Догма хочет быть ближе к реальности, стать реальностью. Поэтому Догма выступает против искусственности, предсказуемости. Согласно «Догме-95», - «кино - это не иллюзия!» . Кино, которое создается по заповедям Догмы, не должно быть «Произведением» с большой буквы, оно существует здесь и сейчас; мгновенное для него важнее, чем вечное, но благодаря этому оно правдиво и актуально в данный момент времени, - «моя высшая цель - выжать правду из моих персонажей и обстоятельств. Клянусь исполнять эти правила всеми доступными средствами, не стесняясь соображений хорошего вкуса и каких бы то ни было эстетических концепций» . Если выражаться точнее, в Догме кино не создается, так как создание несет в себе элемент искусственности, сделанности. В Догме кино является, это снимок реальности, который живет сам по себе, «в кино я ищу не слова, а совсем иное - независимую жизнь произведения...меня стимулирует лишь то, что он (фильм) живет»<sup>14</sup>, вибрирует .

<sup>8</sup> Там же

<sup>9</sup> Словарь современной культуры – Вербатим. [http://www.grishkovets.com/press/release\\_32.html](http://www.grishkovets.com/press/release_32.html)

<sup>10</sup> Там же

<sup>11</sup> см. Главный манифест Догмы, т.н. «Обет целомудрия» Догма 95//Искусство Кино №12 1998 <http://old.kinoart.ru>.

<sup>12</sup> Там же

<sup>13</sup> Догма 95 //Искусство Кино №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>

<sup>14</sup> С. Кагански, Ларе фон Триер Крест и стиль //Искусство Кино №12 1998.

Догма перевернула представление не только о кино, но и вообще о видах изобразительного искусства, которые традиционно считались «Произведением», и мы можем предполагать о ее влиянии на формирование документального театра и его метода.

## Выбор темы

Как было сказано выше, первоначально у автора будущей пьесы есть только тема которую он изучает. От темы драматург постепенно приходит к персонажам, сюжету и структуре пьесы. Формирование канвы пьесы происходит на полевом этапе. Темы спек- таклей разнообразны, как правило, это точки надлома социальной жизни. «Вербатим - техника, которая изначально сориентирована на пограничные, крайние состояния. Соответственно, речь — о состояниях, где жизнь и смерть соприкасаются, чувствуют дыхание друг друга. Тюрьма, убийство, изнасилование, трагедии в шахте — все на гра- ни гибели (или — за ее гранью). Один только список тем, за которые взялись молодые драматические писатели, определенно повторяет заголовки рубрики «Срочно в номеру той самой, которая призвана изо дня в день пугать и привлекать читателей «МК»»<sup>15</sup>. Од- нако, Вербатим не оставляет без внимания и мир повседневности, так как под покровом рутинизированных практик, рассмотренных под микроскопом документальности, обнаруживаются глубинные экзистенциальные проблемы.

## Сбор информации

Основным методом сбора информации является интервью, иногда это автобиографические интервью, также используются письменные документы (в основном, это, конечно, письма, но также могут быть, например, и газетные статьи), материалы из Интернета (фрагменты переписки, различных дискуссий, форумов и т.п.). Нужно отметить, что в качестве интервьюера может выступать как сам драматург, так и режиссер, актеры, иногда и вся труппа. «Записывая беседу, актеры попутно внимательно наблюдают своих интервьюируемых, запоминая все характерные черты поведения - языковые особенности, жесты и так далее. Весь собранный материал передается драматургу, который «расшифровывает» его, не редактируя и оставляя все оригинальные свойства так называемых «информационных доноров» вплоть до пауз, охов, ахов, придыхания, заикания, «вредных словечек» и тому подобного. Затем на основе этого материала драматург пишет пьесу. Сложность в том, что автор не имеет права редактировать текст своих! персонажей. Он может только компилировать и сокращать. Но придумывать свои истории «по мотивам» услышанного, добавлять, где надо, саспенса или, скажем, недостающий «драматургический узел» - не имеет права» (Исаева Е., 2003). В процессе интервьюирования респонденты, (драматурги чаще называют их доноры) развертывают свою историю жизни или ее отдельные эпизоды своими словами, как правило, сам | они задают и ход повествования, и его лейтмотив. Естественно, все Вербатим-интервью неформализованные. Иногда интервью может быть полностью свободным, когда респондент структурирует беседу от начала и до конца. Интервьюер здесь влияет на процесс лишь тем, что он пришел именно в это место поговорить именно с этим человеком. Здесь может возникнуть даже нарративный монолог «донора», который драматург не нарушает ни репликами, ни вопросами. Это может быть и полуструктурированное интервью, с некими определенными и задающими ход разговора вопросами. Также это может быть и диалоговое интервью, где респондент и интервьюер, то есть драматург ведут беседу на равных, драматург тоже может что-то рассказывать про себя и свою жизнь, создавать ситуацию, которая может повернуть интервью в определенное русло.

<sup>15</sup> Что такое Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op-modload&name=News&file=article&sid=24>

К тому же двусторонний разговор может больше расположить респондента, повысить уровень доверия к этому мероприятию, а, значит, и степень его участия, готовности рассказывать, делиться, таким образом, можно обнаружить новые, скрытые стороны манифестирующей проблемы

### Вопросы в ходе интервью

Вопросы - главное орудие драматурга, особенно если респондент не является «самоиграющим» (то есть не способным на полный и самостоятельный нарратив), или если требуется осветить определенные моменты.

Чтобы раскрыть значение вопроса для метода Вербатим, приведем довольно обширную, но исчерпывающую цитату, принадлежащую арт-директору Театра.док Е. Гремминой. «И вопрос, и ответ - высказывания. Но вопрос - высказывание-минус; в том сообщении, которое он несет, заключен вакуум, который вызывает производство другого высказывания: ответа. Вопрос - единственный способ сказать и в то же время не сказать неправды. Вопрос - это высказывание, содержание которого не сообщает ничего, кроме декларации об отсутствии у говорящего определенного содержания. Что же именно в содержании высказывания-вопроса вызвало определенное содержание ответа, и как можно это сознательно планировать? Вопрос отличается от всех высказываний способностью к размножению. Вопрос - высказывание со способностью вызывать творчество. Вопрос - задача: творческая задача, которую спросивший предложил спрошенному: задача создать текст. Этим творческим упражнением занимаются в повседневности; в речи постоянно происходит творчество - необдуманное, непланируемое, функциональное. Это творческое происхождение Вербатим-текста - видимо, главный источник его художественной ценности. Это значение подтверждается и некоторыми законами Вербатим-интервью, направляющими отвечающего на ответы, не использующие его собственные старшие формулировки: избегание историй, которые впервые рассказаны отвечающим прежде и поэтому уже стали привычными; Вербатим нужны новые слова, ответы, которые человек никогда не говорил; первая формулировка того, что живет в его личности. Есть позитивная цель, направленная на умножение мира, его возобновление: чудом вопроса создать в мире то, чего не было только что. Вербатим-пьеса - это сохранение и раскрытие художественности этого приращения»<sup>6</sup>. Таким образом, техника и искусство вопроса призваны помочь раскрыться респонденту, высвободить-реабилитировать его язык как самоценный, позволить ему самому вести рассказ, обнажая тем самым логику его внутренней конструкции, и, как вершина искусства интервьюирования, добиться высвобождения респондента из-под клише застывших от употребления нарративных форм.

### Работа с текстом

После того, как интервью состоялось, драматург или актеры делают его дешифровки, и с ними предстоит еще работа. Конечно, если пьеса не являет собой точное воспроизведение прослушанного текста, она не будет Вербатим-ортодоксальная. Однако, Вербатим движется вперед и допускает новые вливания и эксперименты. Здесь мы коснемся только небольших вариаций, а более радикальные эксперименты и изменения метода вынесены в отдельную подглаву.

Итак, помимо простого транскрибирования и воспроизведения, текст может по-разному компоноваться. Это случается, когда берется несколько интервью, а потом, следуя

такое Verbatim <http://www.teatdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

# Индивид и общество

определенной логике, драматург «мешает» их фрагменты, что-то, возможно, и убирая, и получает, таким образом, некий новый текст.

Также это может быть компоновка отрывков из интервью и документов. Например, письма респондентов перемежаются с их репликами или репликами других респон-

Главное, что должно остаться - документальность, чистота «текста», то есть, не должно быть переинтерпретации сказанного респондентом, подмены смысла текста и его формы; «главная задача - сдержать собственные силы к пониманию того, что говорят и отнестись к интервью как ученый к заповеднику».

Таким образом, реализуется идея метода - «полное погружение актеров в произносимый текст. Они его не играют, а проживают. Поэтому актрисы говорят тихо, сосредоточенно и неторопливо, как будто вспоминая что-то очень важное. Соприкоснувшись не с пьесой, а с реальностью искалеченных судеб, они настолько прониклись этой реальностью, что боятся упустить малейшую интонацию, любую на первый взгляд ничего не значащую реплику»<sup>17</sup>.

## Модификации и стилизации Verbatim

Бывают и более смелые эксперименты с методом, это техники «лайф гейм» и «глубокое интервью». Есть мнение, что модификация необходима Вербатим уже сейчас, иначе дальше будут просто пьесы с конвейера, сделанные по одному образцу и подобию - «как только пройден определенный участок пути, прежние методы уже не действуют или становятся просто скучны. Под каждый новый речевой материал приходится

постоянно что-то изобретать. Конечно, есть проторенная дорожка: я беру диктофон! я делаю какой-то срез, я этот материал компоную в пьесу и выдаю фотографический снимки реальности. Но это становится малоинтересным. Нет новой идеи на уровне ме-

тодики. Получается такой конвейер, можно клепать спектакль за спектаклем. Так что сейчас нужен период накопления, насыщения чем-то новым»<sup>15</sup>.

Техника «лайф гейм» - «когда прямо на аудитории разыгрывается жизнь персонажей «глубокое интервью» артиста, - погружение в обстоятельства героя, актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала и т. д.» . И это наиболее театральное направление Вербатим, как ни странно, имеет свои аналог в социологической практике полевых исследований<sup>24</sup> Их роднит близкое понимание роли актера/социолога – исследователя проблемы: он вовлекается в изучение сюжета целиком, превращаясь рода инструмент познания. Игровой момент перевоплощения становится возможным, лишь тогда, когда высока сензитивность как актера, так и социолога к изучаемой проблеме, когда чувства, восприимчивость не отключены как нарушающие пре объективность, а, наоборот, соприсутствуют и соучаствуют наряду с анализирующим сознанием.

Нужно заметить, что метод Вербатим породил не только модификации, но и стилизации, пьесы в стиле Вербатим. Некоторые из них заявляют себя под флагом Вербатим, но далее обнаруживают свою недокументальную суть. Здесь можно говорить о некоторой игре со зрителем в реальность, однако такая игра рассчитана на то, что зритель

---

<sup>17</sup> Агишова Н Дочки-материв тюрьме // Московские новости <http://www.mn.ru/printphp72004-1-60>

<sup>18</sup> Забалуев В Зензинов А. Hot DOC или Некоторые предпочитают погорячее// Русский журнал 21.04.04. [www.russ.ru/culture/podmostki/20040421\\_zz.html](http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html)

<sup>19</sup> Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=Npw4&file=article&sid=24>

<sup>20</sup> Так, Институт независимых социальных исследований под руководством В. Воронкова проводит в том числе этнографические полевые штудии, изучая социальное положение и менталитет персонажей, живущих на границе, между определенными культурными мирами.



знаком с контекстом и может отличить настоящее от выдуманного. В этой идее заложен интересный ход, - у зрителя, который начинает сомневаться в том, действительно ли эта пьеса документальна, разворачивается внутренний процесс, поднимающий механизмы демаркации реальности на рефлексивный, сознательный уровень. Зритель начинает размышлять, что отнести к реальности, а что - нет, что конституирует и маркирует реальность. Таким образом, стилизация под Вербатим может заставить зрителя задуматься об этом.

## Вербатим и дискурс гуманистической социологии

Подробно рассмотрев театральную практику Вербатим, мы бы хотели попытаться сопоставить его с дискурсом гуманистической социологии через выявление схожих черт. Возможно, речь идет о явлении культурной интерференции, влияниях и интеллектуальной заимствовании.

Если обращаться к теории, то в поле нашего зрения попадает «жизненный мир» А.Шюца и драматургический подход И.Гофмана, принадлежащие интерпретативной парадигме, которая основывается на идентификации субъективного смысла действия его значения для вовлеченных в действие. Вербатим претендует на обращение к глубинной реальности социальной жизни, к субъективным значениям действий людей а значит, и к «жизненному миру». Фокус этого метода также направлен на то что образует жизненный мир по Шюцу, который определенным образом типизирован, схематизирован в обыденном мышлении, и лишь воспринимается индивидами как данность как мир объективный. Но, следуя Шюцу, на самом деле он интересубъективен, интересубъективно сконструирован, - «сообщность окружения и совместность переживания в мы-отношении придают доступному нашему переживанию миру его интересубъективный характер- Это окружение не является ни моим, ни твоим, ни даже их суммой; это – интерубъективный мир, доступный нашему общему переживанию» (Шюц А. 2003. с. 126).

Вербатим дает возможность проникнуть на глубинный уровень социальной реальности берущий начало из субъективности, но именно той которая вынесена дискурсом на поверхность общественного осуждения, «сделана» актуальной. В определенном смысле Вербатим исподволь работает на создание дискурсивной культуры обсуждения тех вопросов и тем, которые прежде были табуированы или оформлены как масс-медийны сообщения, призванные ужаснуть, поразить, но не задуматься и объяснить. Одновременно обращение к Вербатим означает недоверие к традиционно понимаемой Роли писателя, «искажающего» этот уровень социальной реальности, слишком много привносящего от себя. Таким образом, в ответ на возникающий новый запрос по отношению к социальной реальности, интересной во всех ее нишах, будь то жизнь замкнутых субкультур или мир реальных чувств и переживаний, связанных с изломами идентичности разного порядка, предопределяется и писательская задача драматурга.

Если воспользоваться терминологией И.Гофмана, во время постановки Вербатим-пьес репрезентируются социальные практики, поскольку сохраняется стремление к единству социальной интеракции и исполнения, так, как они происходили в реальности «Анализируя Я, мы отвлекаемся от его обладателя, от персоны, которая посредством него большего всего выигрывает или проигрывает, поскольку она и ее тело всего лишь представляют крючок вешалки, на которой будет на какое-то время повешено нечто, сфабрикованное совместными усилиями и средства производства и поддержания Я не находится внутри крючки; фактически. эти средства зачастую закреплены в социальных установлениях<sup>21</sup>. Так как вербатим стремится дословно, этнографически

## Индивид и общество

фактуально воспроизвести происходившее некоторое время назад, мы можем увидеть как раз то, что «вешается на крючок», так как заранее знаем, что крючком в данное случае является кто-то другой, не подлинный участник прошедшего взаимодействия. Ц благодаря этому отвлечению можно увидеть канву этого порядка взаимодействия, эти типизации, образцы, схемы поведения, - мы можем наблюдать, как именно происходит проецирование «определения ситуации». Но при этом остается за кадром невидимая работа сценариста/режиссера, которые уплотняют озвученные жизненные практики до искомой типизации, фактически воспроизводя аналитическую работу социолога, который проходит этапы генерализаций, прежде чем сформулировать обоснованную гипотезу относительно сути наблюдаемой социальности.

Необходимо отметить, что часто встречаемые в Вербатим-пьесах ситуации взорванного социального порядка, срыва исполнения социализированных ролей, слома ожиданий и манифестации разочарований очень важны, так как они находятся на другом полюсе эффективного исполнения. Но, что более важно для формирования дискурсивной культуры, они выводят на уровень понимания того, как функционируют меняющиеся социальные институты — армия, семья, современная политика, пенитенциарная система и т.д. Таким образом, Вербатим позволяет приблизиться к осознанию процессов, обеспечивающих поддержание социального порядка, и, наоборот, разрушающих этот порядок, а также его маргинальные версии, претендующие возможно на институционализацию. Если так можно выразиться, Вербатим-пьеса приглашает на экскурсии по незнакомому знакомому обществу.

Как и биографический метод, Вербатим может демонстрировать различное отношение к лежащему в основе пьесы биографическому тексту — использовать текст как социальный факт, иллюстрацию или как социальный конструкт, и перенести интерес на конструирование биографии рассказчиком. Интересным для нас является близость Вербатим-пьес тематике биографических исследований. Это ведь были не только истории типичных представителей, но и маргиналов, причем в поле социологического интереса находились острые проблемные точки. «В социологии «истории жизни» чаще всего использовались для изучения социальных меньшинств — тех групп, которые довольно трудно поддаются пространственной и временной локализации (и, следовательно, менее доступны для масштабных выборочных обследований)» (Девятко И. 1999 с.44); «со времен Чикагской школы биографический метод постоянно употреблялся для изучения белых пятен и проблемных групп общества. Наркоманы, бродяги, молодые правонарушители, социокультурные меньшинства и т.д. — предпочтительные предметы исследования» (Фукс-Хайнриц В. 1994, с.24). Предметом Вербатим также становятся маргинальные группы, социальные меньшинства, проблемные социальные группы события.

В некотором смысле, и «устная история» также имеет право на родственную близость с Вербатим, претендуя на сравнение и типологизацию субъективных опытов, также их взаимоотношение с официальным дискурсом. Социальные группы, объединенные историческим опытом (маргинальным), не вошедшим в официальную историю стремятся задокументировать его как альтернативный дискурс, как основу для своей групповой идентичности. Так например, среди планов Театра.док на будущее - пьеса на тему жизненных историй тех, кто был угнан в Германию во время Второй мировой войны.

### Заключение

Таким образом, можно сказать, что театральная технология Вербатим принципе не чужда полю социологии. Метод Вербатим, социальный проект документального театра и идеологически, и технологически, если не совпадает с общественными зада-

чами и методами понимающей социологии, то движется в том же направлении. Более того, контекстуально Вербатим-пьесы выходят по своему резонансу за границы театрального поля, поскольку развязывают дискурсивный конфликт. Во многих пьесах обозначено противоречие официальному дискурсу, который создают СМИ и власть. Многие темы и проблемы (дедовщина в армии, трудовая миграция, криминальность, инцест и пр.) лежат в зоне полной монополии СМИ, и попытка говорить о них, преподносить их иначе, есть попытка разрушить эту монополию, поставить под сомнение официальное мнение о проблеме или выдвинуть альтернативную версию. В определенном смысле документальная пьеса, созданная в технике Вербатим, разрушает абсолютную власть над интерпретацией, которой обладает в обществе СМИ.

Появление театра.doc, на наш взгляд, симптоматично. Оно укладывается в определенные тенденции. Во-первых, это, видимо, перешедший критическую точку уровень асоциальности театра. Обратная связь между театром и публикой, пусть и опосредованная, запоздалая, но все же есть. И появление театра, где ставятся документальные новые пьесы, говорит о том, что потребность в таком театре приобрела институциональный характер. Зритель приходит в документальный театр именно за неофициальным дискурсом, который конфронтирует с официальным, разрушает его тотальную власть над интерпретацией социальных событий. Зритель нуждается в таком диалоге, в соучастии, в совместном проговаривании актуальных проблем, что собственно и диагностирует недостаток дискурсивной культуры нашего общества. И документальный театр помимо погружения в аутентичную субъективную социальную реальность, предоставляет пространство общего разговора о ней, возможность самостоятельно разобраться в происходящем, затягивает в театральную игру собственного определения ситуации.

Наконец, социологические практики в театральной жизни Москвы заставляют задуматься, каким должен быть язык современной социологии. Возможно, она должна быть более публичистичной, должна давать своевременные ответы на актуальные, интересующие общество вопросы, быть более инкорпорированной в социальную жизнь. Публицистичность, реакция на происходящее, продуцирование и вывнешнение собственного дискурса - не менее важные задачи, чем изучение проблем того же общества.

Список использованной литературы

About the royal court [http://www.royalcourttheatre.com/about\\_detail.asp?ArticleID=14](http://www.royalcourttheatre.com/about_detail.asp?ArticleID=14)  
Plummer K. Documents of Life. An introduction to the Problems and Literature of umamstic Method.-London: Unnwin Hyman Ltd, 1990.

The AustLit Gateway News May/June 2004 <http://www.austlit.edu.au>

Агишова Н. Дочки-матери в тюрьме //Московские новости

<http://www.mn.ru/print/php?2004-1-60>.

Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem 2003.

Гофман И. Порядок взаимодействия. Теоретическая социология: Антология: 2 часть/под ред. С П. Баньковской. М.: Книжный дом «Университет», 2002.

Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000

Давыдова М. Конец театральной эпохи, М.: ОГИ, 2005.

Девятко И Ф. Методы социологического исследования. Екатеринбург: из-во кого университета, 1998.

Догама 95//Искусство Кино №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>

Документальный театр. Пьесы, М.: «Три квадрата», 2003.

Забалуев В. Зензинов А. Hot DOC, или Некоторые предпочитают погорячее// Русский журнал 21.04.04 [http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421\\_zz.html](http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html)

Исаева Е. Первый мужчина //Новый мир № 11 2003.



<http://old-kinoart.ru/1998/12/10.html>

Мещеркина Е. Ю. Введение//Биографический метод: История, методология, практика. Под ред. Мещеркиной Е.Ю., Семенов В. В. - Москва: Институт социологии РАН, 1994.

Нарши Е. Погружение// Отечественные записки № 4-5 2002.

Семенова В. В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.Добросвет, 1998.

Словарь современной культуры: Вербатим

<http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=6>

Словарь современной культуры: Вербатим - Евгения Гоишкова не без основания считают предтечей документального театра

[http://www.grishkovets.com/press/release\\_32.html](http://www.grishkovets.com/press/release_32.html)

Смелянский А. Профессия - артист

<http://www.lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKI/akter.txt>

Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Артист. Режиссер. Театр

2003.

Угаров М. Красота погубит мир! - Манифест новой драмы//Искусство кино №2 2004 <http://www.kinoart.ru/magazine/02-2004>.

Фукс-Хайнриц Биографический метод //Биографический метод: История, методология, практика. Под ред. Мещеркиной Е.Ю., Семенов В.В. - Москва: Институт социологии РАН, 1994.

Хоффман А. Достоверность и надежность в устной истории// Биографический метод: История, методология, практика. Под ред. Мещеркиной Е.Ю., Семенов В.В. - Москва: Институт социологии РАН, 1994.

Что такое Verbatim

<http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News?file=article&sid=24>

Шюц А. Аспекты социального мира //Смысловая структура повседневного мира очерки по феноменологической социологии, М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003.

Михаил Роханский

*Избавиться ли от гнетущего чувства тупика, в который исторический человек завел самого себя, если не предположить, что вездесущность, всеприсутствие истории в мыслях и делах людских есть специфический обман зрения?*

**Михаил Гефтер**

*В двадцатом веке дневники не пишутся, и ни строки потомкам не оставят.*

*Наш век ни спор, ни разговор, ни заговор, ни оговор записывать не станет.*

**Борис Слуцкий**

Историк Михаил Гефтер и поэт Борис Слуцкий - ровесники, представители первого поколения «советских мальчиков» - людей, не только выросших при советской власти, но призванных ею и самими собой осуществлять грандиозные исторические задачи. Окончив школу, провинциальные юноши стали участниками двух параллельных сталинских проектов по формированию новой советской гуманитарной интеллигенции как «прослойки», как пропагандистов, творчески обосновывающих и разъясняющих советскому народу высокие исторические смыслы советских деяний. Борис Слуцкий поступил в созданный в порядке социального эксперимента Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ), а Михаил Гефтер - в МГУ на вновь открытый после долгого перерыва исторический факультет. Стихотворение, вынесенное в эпиграф, Борис Слуцкий написал «в стол», и это протестное, по сути, стихотворение было опубликовано после смерти поэта и распада советского мира. Протест был не против партии и правительства, а против власти истории над человеком, и власть эта представлялась выросшему «советскому мальчику» почти абсолютной. Оспаривание этой абсолютности и в вопрошаила Гефтера, взятого в качестве еще одного эпиграфа. Это вопрос стал одним из ключевых для человека, на судьбе и профессиональным опыте которого (если их очень условно разделить) власть истории проявилась настолько, насколько это возможно было, в России XX века.

И все же оспаривание власти истории (оно легло и в основу одного из проектов, вдохновителем эпохи которого был Гефтер) можно увидеть при исследовании личных дневников эпохи «большого террора». Этот исследовательский проект реализовался в начале девяностых годов интернациональной группой исследователей, к которой принадлежит и автор статьи. Пытаясь ослабить давление идейно-политических оценок, мешающих «разгосударствить» социальную историю эпохи «большого террора», инициаторы проекта заранее ввели самоограничение и отказались от дневников «палачей» или «жертв» (Garros V., 2001) Фокус внимания попали две сотни дневников, авторы которых принадлежали к самым разным социальным группам (Garros V., 2001, p.138).