

Е. А. Слуцкая <https://orcid.org/0000-0001-9517-3155>

Театральный режиссер в эпицентре социальных проблем

Социальный театр – одно из сложных, неординарных, но остро актуальных явлений в современной театральной культуре. В смысловое значение данного понятия чаще вкладывают организацию сценической деятельности с определенными социальными группами (среди которых могут быть люди с особенностями психофизического развития, с девиантным поведением и даже категория людей маргинального типа), понимая театральную деятельность как акцию, создающую действительную возможность социализации трудной личности, или как один из методов оздоровления инклюзивной группы людей – театротерапию. В качестве актеров, участвующих в этой акции, видят людей, не обучавшихся ранее театральному искусству. Автор статьи пытается расширить смысловые рамки вышеназванного явления, включив в понятие «социальный театр» участие не только театральных любителей, но и актеров высокопрофессионального уровня. Репертуарный фонд может содержать произведения классической драматургии, а также театральные постановки по этим произведениям, если в содержании пьесы и идейной концепции спектакля остро выявлена актуальная социальная проблема и имеется выход из создавшейся ситуации. Художественно-творческим проектом может стать любое театрализованное мероприятие (фестиваль, культурно-массовое действие, театрализация музейного пространства и т. д.), отражающее определенную социальную проблему. Целью предложенной статьи является выявление художественной и общественной миссии социального театра, для чего необходимо определить роль и значимость ключевой фигуры любого социально-театрализованного мероприятия. Поэтому основное место в статье отводится творческой и организационной роли режиссера в социально-театральной сфере как самого необходимого компонента данного феномена. Рассматривается вклад в работу социального театра таких признанных деятелей искусства, как Аугусто Бояль и Дмитрий Брусникин, а также молодого, но уже состоявшегося именно в сфере социального театра петербургского режиссера Бориса Павловича.

Ключевые слова: социальный театр, социально-театральная сфера, актуальное искусство, инклюзивная группа, документальный спектакль, социодрама.

Е. А. Slutskaya

Stage-Manager in the Centre of Social Problems

The Social theater is one of difficult, extraordinary, but also relevant phenomena in modern theatrical culture. The organization of scenic activity with certain social groups among which there can be people with features of psychophysical development, people of deviant behavior and even the category of people of the marginal type is put in the semantic value of this concept more often, assuming theatrical activity as the action creating the valid possibility of socialization of the difficult personality or as one of methods for improving an inclusive group of people – theatertherapy. Participants of this action can be actors people who were not studying theater before. The author of the article tries to expand a semantic framework of the above-named phenomenon, having included in the concept «Social Theatre» participation of not only theatrical fans, but also actors of a highly professional level. The repertoire fund may consist of works of classical dramatic art and also theatrical performances according to these works if in contents of the play and the ideological concept of the performance the current social problem is sharply revealed and there is an exit from the problem. Any dramatized action (festival, cultural and mass action, staging of museum space, etc.) reflecting a certain social problem can become an art and creative project. The purpose of the offered article is to identify the art and public mission of the Social theater and it is necessary to define the role and importance of a key figure of any social dramatized action. Therefore, the main place in the article is given to the creative and organizational role of the director in the social and theatrical sphere as the most necessary component of this phenomenon. Here is considered te contribution to work of the social theater of such recognized artists as Augusto Boyal and Dmitry Brusnikin and also young, but he has already taken place in the sphere of the social theater, director Boris Pavlovich from St. Petersburg.

.Keywords: social theatre, social-theatre sphere, actual art, real performance, sociodrama.

Издавна известно, что театр – есть «одно из средств, которое можно использовать для исправления мира» [7, с. 59]. Именно из этого соображения исходила еще более двухсот лет назад Екатерина Великая, издавая указ, по которому дозволялось устраивать «благопристойные для публики забавы». Императрица сознавала, что Театр – школа народная, должен быть непременно под ее надзором, и называла себя старшим учителем в этой школе, «и за нравы

народа мой ответ» [13, с. 101]. Признавая огромное государственное значение Театра как одного из важнейших видов искусства, Екатерина добавляла: «К тому же, народ, который поет и пляшет, зла не думает» [13, с. 101]. Как показывает история, основная миссия театра и роль театральных деятелей не изменилась и в сложном лабиринте современных социальных проблем. Театральное искусство выполняло и обязано выполнять важную общественно значи-

мую роль – этот постулат остается незыблемым и сегодня.

«Театр может помочь нам построить будущее, вместо того чтобы просто его ждать», – утверждал бразильский режиссер, выдающийся театральный и общественный деятель второй половины XX столетия Аугусто Боаль. «Бояль стал культовой фигурой, сравнимой по масштабу и степени влияния едва ли не с Брехтом» [9, с. 023]. «Культовая» значимость Боалья определяется, в первую очередь, его исключительной деятельностью в сфере социального театра, нашедшей свое выражение в созданном им «Театре угнетенных». Художественно-социальное кредо театра угнетенных заключалось в том, что Боаль стремился «заставить зрителей не только думать самим, но и самим действовать. Они должны не только ставить под вопрос свое теперешнее угнетенное положение, но и пробовать изменить его» [9, с. 25]. Боаль считал, что именно на сцене имеется «отличная возможность потренироваться» в трансформации собственного положения. Боалем придумана сценическая фигура – Джокер, выполняющий функции «своеобразного модератора театрального представления. Он может прервать действие, инициировать повтор отдельных сцен, может обращаться к зрителям, спрашивать их мнение, узнавать, что они хотят и как предлагают изменить его». Исследователь социально-терапевтической деятельности Боалья Алла Никитина предполагает, что «джокеру следует быть опытным специалистом. Желательно, чтобы он имел педагогическое, психологическое или режиссерское образование, потому что именно он организует процесс и отвечает за результат. Но при этом он постоянно сохраняет позицию модератора, никогда не выдвигаясь в позицию лидера». По убеждению Боалья, «идеальный зритель способен войти в спектакль как участник». Принцип «не согласен? предложи другой вариант» ляжет в основу изобретенного им театрального метода. Театральные исследователи отмечают, что «ни одна театроведческая конференция, ни один симпозиум, посвященный социальной работе, не обходится без доклада о Боале», добавляя, что «его ноу-хау использовались в работе с заключенными и ВИЧ-инфицированными, жертвами насилия и беженцами». Аугусто Бояль «обладал настоящей харизмой, был прирожденным лидером и ниспровергателем», а созданные им методы театральной работы стали моделью для зарождения и утверждения жанра социодрамы в России.

Современные многочисленные социальные проблемы создали почву для возникновения отечественного Социального театра, в деятельность которого включились немало как признанных, так и начинающих театральных режиссеров и других деятелей театра. Истоки зарождения и развития социального театра в России следует искать еще на рубе-

же 1910-1920-х гг., в послереволюционную эпоху, когда в различных театральных «манифестах утверждалось, что на место театра индивидуальностей (режиссера и обученных актеров) придет коллективное сотворчество любителей, не имеющих специальной актерской или режиссерской подготовки» [4, с. 9]. Действительно, в создании многообразных театрализованных форм, широко распространенных после Октябрьской революции, среди которых можно увидеть и различного рода инсценировки, вроде театрализованных судов над историческими фигурами или литературными персонажами, и политические игры, и театрализованные митинги, принимали участие крупнейшие фигуры дореволюционного театра, такие как Всеволод Мейерхольд и Николай Евреинов.

Так, «массовое действие “Взятие Зимнего дворца”, поставленное в третью годовщину революции Александром Кугелем и Николаем Петровым под руководством Евреинова, было одним из самых впечатляющих зрелищ такого рода. И, быть может, самым массовым опытом терапии с помощью театральной игры» [4, с. 9]. С целью театротерапии была осуществлена еще немыслимая на то время постановка, описанная Евреиновым в книге «О новой маске (автобио-реконструктивной)», камерного спектакля «Так было – так не было», показанного 25 июня 1921 г. учащимися 13-й Единой трудовой школы. Сюжетную основу спектакля представляет запутанная история одновременной влюбленности нескольких учеников одного из классов школы в девушку-подростка. Поскольку отношения ребят становились все более натянутыми, классный руководитель Ижевский задумал «инсценировать весь этот необычайный “роман”, со всеми его сложными перипетиями, и заставить кровных участников его изобразить самих себя, со всеми их интимными переживаниями на подмостках театра». Учащиеся школы с горячим увлечением включились в творческую импровизационную работу «на тему истории их взаимоотношений, сами сочиняли собственные роли, а получившейся инсценировке было решено придать форму спектакля *commedia dell'arte*». Молодые актеры-любители были поставлены перед «необходимостью повторения «действительно случившегося с ними». Таким образом, «изживание происходило с помощью проигрывания на сцене событий из действительности, которое восстанавливало разрушенные связи между его участниками и обогащало сообщество опытом решения конфликта» [4, с. 10-11].

В современной отечественной культуре можно назвать немало имен профессиональных деятелей театра, которые внесли свой неопределимый вклад в сферу актуального искусства. Первым из них можно упомянуть знаменитого московского режиссера

Алексея Бородина. Благодаря его творческой энергии «у Молодежного (театра) всегда существовала масса программ для школьников разного возраста, для детей и их родителей; зрители РАМТа писали рецензии на спектакли и публиковали их в газете “Рамтограф”». В социально-театральной сфере, а точнее, с инклюзивной молодежной группой, немало поработал замечательный режиссер, актер, педагог – профессор школы студии МХАТ, к сожалению, недавно безвременно ушедший Дмитрий Брусникин. Работать с социальными проектами Брусникин начал еще в 2010-х гг. Как сказано в статье-некрологе «Весенне-летний призыв», «в начале 2010-х он предпринял важнейший для будущего шаг – молодые адепты Художественного театра отравились осваивать территорию подлинной, а не фиктивной реальности. Изучая технологию *verbatim*... они пытались соединить ее с русской театральной школой» [5].

В 2015 г. в «Москве появилась новая, инклюзивная театральная школа, созданная фондом помощи слепоглухим «Со-единение» при поддержке Министерства культуры. Это школа-лаборатория, в которой на первом этапе приняли участие три театральных вуза – ГИТИС, Щукинский институт и Школа-студия «МХАТ». Тот факт, что три первых театральных вуза страны были задействованы в этом социальном проекте, говорит о его весомой культурной значимости. «Куратором новой инклюзивной школы стал Дмитрий Брусникин» [14, с. 135]. О работе в инклюзивной школе Брусникин рассказывал, что на занятия приходили «балетмейстеры, педагоги по речи, по движению», при этом они были не «специально обученные» по инклюзивному развитию специалисты, а обычные театральные педагоги. «Конечно, в этом есть своя специфика. Как только ты вступаешь на эту территорию, сразу начинает работать художественная мысль. Потому что ты не имеешь возможности идти проторенным путем. Приходит хореограф, а у человека нет ног. И перед ним стоит уникальная задача найти новые выразительные возможности через отсутствие обычных возможностей. Это территория поиска, заранее художественная». Социальный проект стал частью и учебного процесса в педагогической деятельности Брусникина. Корреспонденту журнала «Театр» он рассказывал: «...наш первый курс работает с фондом Евгения Миронова “Артист”. Студенты приходят волонтерами в семьи пожилых актеров, помогают по дому, а заодно просят рассказать какие-то истории, собирают материал. Это ведь люди, которые уходят, говорят “до свидания” и они передают что-то тем, кто говорит “здравствуйте, мы пришли”» [14, с. 138].

Собранные материалы стали драматургической основой для спектакля, показанного на одном из фестивалей «Территория». «В общем, мы собираем

вокруг себя интересных людей и пытаемся расширить наш культурный горизонт» [14, с. 139]. Таким образом, осуществляется взаимопомощь между «материальными источниками» и участниками-исполнителями. А взаимопомощь, как и оказанная помощь, – одна из задач художественной миссии социального театра как компонента актуального искусства.

Одной из ярчайших фигур, занимающихся сегодня социальным театром, следует назвать молодого петербургского режиссера Бориса Павловича. Начав свою творческую деятельность в Кирове (в 2006 г. возглавил Кировский ТЮЗ, переименованный ныне в Театр на Спасской), он стал создателем документального спектакля. «Мы делали наш документальный спектакль “Так-то да”, для которого драматурги пять дней собирали материал», – отвечает в интервью журнала «Театр» Павлович, – «и вот в последний день горожане приглашены послушать результаты пятидневной лаборатории. Артисты читают документальные монологи, которые часто представляют город в неприглядном виде, но это все ужасно остроумно и обаятельно». На вопрос редактора газеты «Вятский край» про «сверхзадачу» данного спектакля Павлович ответил: «...мы имеем дело с попыткой описать город. Потому что, если город не осмыслен, его, вроде бы, нет. Мы знаем Петербург по Достоевскому, Пушкину, Гоголю, Белому. Нет этих книг – нет Петербурга. Мы знаем город тогда, когда про него создано произведение искусства. А Киров мы создаем сейчас – формируем гений места, пытаемся его уловить» [12, с. 58].

Павлович, конечно, слукавил: Киров (Вятка) XIX в. стал литературной основой для знаменитой «Истории города Глупова» Салтыкова-Щедрина, и идеей спектакля, скорее всего, для участников и постановщика стало желание отобразить неприглядные стороны жизни сегодняшней периферии, но благодаря Павловичу и его команде документальный спектакль стал одним из основных жанров социального театра. Руководимый Павловичем Театр на Спасской «превратился в интеллектуальный и культурный центр города. Спектакли Павловича служили поводом к общественным дискуссиям, которые здесь же, в театре, происходили». Необыкновенный общественный резонанс вызвал спектакль «Я (не) уеду из Кирова». О спектакле говорили, что «это необычная постановка, ведь на сцене не было ни одного профессионального актера – только простые подростки. Они сделали спектакль, продумав до мелочей каждую реплику и движение» [15]. ...Что «это не просто спектакль, но глобальный культурно-социальный эксперимент». Документальность спектакля состояла в следующем режиссерском замысле: «на первом этапе школьникам предлагали написать сочинение на тему “Я (не) уеду из Кирова” в сво-

бодной форме. По итогам конкурса сочинений Борис Павлович отобрал группу ребят, наиболее открытых и заинтересованных в работе над спектаклем» [15].

Проблема *столица – провинция* стала одной из актуальнейших и никак не решаемых в послеперестроечные десятилетия. Молодежь покидает родные небольшие города, не находя там применения своим профессиональным способностям, и «из-за отсутствия культурной среды». Киров не является жалкой провинцией. Город отличается стилистически выдержанной архитектурой, органично сочетающей современные монолиты и сохранившиеся старинные особняки и церковно-монастырские постройки. Архитектурный ансамбль города органично вписался в природный северный ландшафт, кульминацией которого можно назвать прогулочную зону набережной Вятки. Культурную инфраструктуру Кирова представляют несколько театров, филармония, различные по тематике музеи, среди которых – художественная галерея братьев Васнецовых с редкой экспозицией, дом-музей Салтыкова-Щедрина, даже музей Рембрандта в слободе Зинова, изумительный по красоте ботанический сад. Ценообразующая политика города – не самая непривлекательная по России. Но и обладая такой, казалось бы, привлекательной культурной средой, город сегодня становится чужим и неинтересным для молодежи. Поэтому «документальный спектакль получился не про тех, кто остается здесь жить, а про тех, кто уезжает из провинции за возможностью применить свои таланты, за деньгами, славой (если повезет), интересной жизнью и ритмом большого города, который «never sleeps», как пишет газета «Вятский край». Если в провинциальных городах молодежи скучно, то кто же должен быть обеспокоен задачей сделать город, наверное, не развлекательным центром, но местом, в котором интересно жить и не возникает вопроса, высказанного современным екатеринбургским поэтом Борисом Рыжим: «Может, правда, нам отсюда никуда не уезжать?». Корреспондент газеты «Вятский наблюдатель» отметил: «Была одна устрашающая сцена, ближе к концу. Сбившись в плотную кучку, дети начинают в упор задавать своему любимому городу нелюбезные вопросы: почему на твоих улицах столько грязи? и отчего здесь все такие злые? почему ты так рано ложишься спать? И дальше: Киров! Какие люди тебе нужны? – так что в итоге это вставное “не” (уеду) уже не воспринимается». И – финал спектакля: «Под бодрое прощание “Славянки” лучшие школьники Кирова с чемоданами покидают – ладно бы, сцену – нет, зрительный зал, намекая, что все всерьез» [8].

Покинул Киров и Борис Павлович. В 2013 г., «после возвращения в Петербург возглавил социально-просветительский отдел БДТ» [12, с. 55]. Благодаря трудам Павловича «главный театр Питера стал ло-

комотивом социального проектирования в государственном театре» [12, с. 53]. На вопрос корреспондента журнала «Театр» о том, «почему академический театр в большинстве случаев отторгает социальные проекты», Павлович отвечает: «Их отторгает не только академический театр, они сложно уживаются и с вполне неакадемичным Андреем Могучим (художественный руководитель БДТ им. Г. Товстоногова. – прим. Е. С.), который при этом всячески их приветствует. Но Андрей – перфекционист, и у него диктатура перфекционизма. Он может переносить премьеры, репетировать, пока не получится так, как надо. И в этом отношении я – его фанат, фанат театра формы». По мнению Павловича, в процессе театральной работы со школьниками, даже не с обычными школьниками, а с «людьми с расстройством аутистического спектра, людьми с улицы, мы должны выйти из-под этого диктата формы. Социальный театр – зона уплыwania, структура там не может жестко контролироваться. Нагляден пример “Неприкасаемых”. Это документальный спектакль о бездомных, в котором наряду с профессионалами участвуют сами бездомные» [12, с. 63]. Несмотря на сложность совместного проживания социального проекта с государственным театром, поскольку социальный театр – это «распад жестокой художественной формы и рождение чего-то иного», а, как считает Павлович, «это имеет прямое отношение к современному искусству» и «представить такую анархическую конструкцию в академическом театре сложно», все же БДТ делает такую попытку.

«Для Андрея Могучего это принципиальный момент – позиционировать БДТ как источник новых общественных отношений» [12, с. 63]. Знаковым результатом взаимодействия социального и художественного стал инклюзивный спектакль «Язык птиц», который «был впервые сыгран на Санкт-Петербургском культурном форуме – 2015, где, в свою очередь, впервые была поднята тема социального театра» [3, с. 86]. По сей день спектакль действует в репертуаре театра как фестивальный проект. В спектакле участвуют актеры БДТ и подопечные центра «Антон тут рядом». Центр социальной реабилитации, обучения и творчества для взрослых людей с аутизмом открылся в декабре 2013 г. Его миссия – дать обществу доступ к личностным, коммуникативным и творческим ресурсам людей с расстройством аутистического спектра, помочь им реализовать свой потенциал. Спектакль «Язык птиц» основан на произведении персидского поэта и философа Фариды ад-Дина Аттара, написанном более 800 лет назад. В содержании поэмы – темы любви и одиночества, радости и дружеского плеча, чувства растерянности. Все те темы, которые не просто сохраняют актуальность, но и чрезмерно обострились в современном мире. Сценическая версия поэмы

Атара состоит из монологов, написанных воспитанниками центра. «Птицы выходят к публике в разномастных пиджаках явно с чужого плеча: кто там “особый”, а кто “обычный” – сразу не поймешь. Садятся как придется по периметру, точно птицы на проводах. Передают друг другу взгляд как эстафету, устанавливая невидимую связь. Меняются пиджаками, влезая в шкуры друг друга» [3, с. 87]. Таким образом, социальный спектакль выполняет свою основную функцию – «вовлечение в культуру уязвимых социальных групп» [6, с. 47].

Деятельность Павловича в Петербурге не ограничена сценическими подмостками крупных театров. Он является автором и организатором ряда социально-театральных проектов (один из них – «Квартирник», спектакли которого разыгрываются в бывшей коммунальной квартире), а также ряда фестивальных проектов в сфере социального театра.

Таким образом, призвание социального театра – отразить острые проблемы действительности и посредством художественно-сценических возможностей способствовать врачеванию болезней. Но сегодня врачевать необходимо не только любого вида (физиологические и психологические) заболевания, но и злостные явления действительности. Как считают многие исследователи современной культурной реальности, «стремительные социокультурные трансформации конца XX – начала XXI в. ведут к усилению внутреннего неблагополучия и психофизиологической дегармонизации личности» [11, с. 54]. Сами деятели социального театра говорят, что их работа состоит из «*о*, *для* и *с*», где *О* – спектакли, в сюжете которых заложена проблема; *Для* – зрительский адресат, спектакли которого могут помочь адресату устранить проблему; и *С* – участники спектакля, которые, разыгрывая ситуацию на сцене, могут переосмыслить личностную проблемную ситуацию в жизни. Одной из основных причин проблемной ситуации, внутреннего неблагополучия и психофизиологической дегармонизации являются наркотики, как и другие виды вредной (алкогольной, игровой, интернет-, телефонной) зависимости. Театр обязан стать одним из способов избавления от этого несомненного зла, болезненного нарыва на теле современного социума, одним из лекарств во врачебном рецепте. Автор и постановщик, работающие в сфере актуального искусства, создают театральное произведение «в надежде способствовать тем самым тому или иному улучшению общества, поведения людей» [1, с. 15].

Немало различных общественно-культурных видов оружия брошено на борьбу с наркотической язвой, в том числе и номинация «Театрализованный проект антинаркотической направленности», которая стала одной из составляющей городского антинаркотического форума «Санкт-Петербург – территория

безопасности», проводимого Санкт-Петербургским Государственным бюджетным учреждением «Городской центр социальных программ и профилактики асоциальных явлений среди молодежи «Контакт» при поддержке Комитета по молодежной политике и взаимодействию с общественными организациями под патронажем Городской антинаркотической комиссии Санкт-Петербурга, реализуемых для молодежи в возрасте 14-30 лет. Цель форума – «создание единого понятийного пространства для взаимодействия специалистов, осуществляющих работу в сфере первичной профилактики незаконного потребления наркотических средств и психотропных веществ, а также тиражирования наиболее успешных программ и проектов, реализуемых в данном направлении деятельности» [2, с. 5]. В рамках форума в прошлом, 2017-м году стартовал городской конкурс-фестиваль социальных спектаклей «Грани». Участниками данной социально-художественной акции являются молодые актеры-любители, воспитанники культурно-творческих центров. Все показанные театрализованные проекты созданы в совершенно различных жанрово-сценических форматах: социодрама, пластическая миниатюра, эстрадный мюзикл, высокая трагедия, сказка. Необходимо отметить не формальное выполнение, казалось бы, «навязанного» задания, а горячую увлеченность ребят, их неравнодушие к современной человеческой трагедии. В качестве оценочного критерия экспертная комиссия опиралась на совокупность соответствия заданной тематике и художественного качества творческого проекта. Несмотря на различие в уровне подготовки участников сценических форм, отсутствие порой необходимого симбиоза – наличие социальной тематики и художественности сценического проекта, уже второй конкурс нынешнего года продемонстрировал растущую небезразличность молодежи к страшной проблеме наркотической зависимости и желание бороться с современным социальным злом посредством в том числе и языка театрально-сценического искусства. Чтобы оружие метко попало в цель, руководителем любой формы социально-театрального проекта обязательно должен быть истинный высокопрофессиональный и заинтересованный театральным режиссер. О высокой миссии социального театра и театрального режиссера в социальной сфере сказал Борис Павлович: «...социальный театр – проработка человеческих комплексов. *И очень круто, когда этим занимается большой художник*» [12, с. 65].

Завершая характеристическое описание социального театра, говоря о необходимости и значимости театрального режиссера в его деятельности, следует выявить основные черты данного социально-художественного понятия.

Социальный театр – многообразное по формам и жанрам явление, в репертуарный список которого входят

– классические и современные драматургические произведения, в сюжете и тематике которых заложены острые актуальные проблемы

– документальный спектакль, основанный не на сюжетном произведении, а на авторских высказываниях и собранных материалах участников спектакля

– социодрама – сценическое действие, разыгрывающее некую проблемную ситуацию и представляющее зрителям возможность самим разыграть вариант выхода из этой ситуации;

– перформанс как искусство взаимодействия. Классический перформанс предполагает современную форму искусства, где произведением выступают действия автора (художника), за которым наблюдает зритель в режиме реального времени. Перформанс в структуре социального театра представляет собственную несколько измененную разновидность общепринятого перформанса. Если «в классическом перформансе обязательно было задействовано тело художника, то искусство взаимодействия подразумевает включенность прежде всего тел зрителей. Художники перформанса «сотрудничают с целыми социальными группами и сообществами, делая их действия предметом искусства» [10, с. 116].

Участниками социальных спектаклей могут быть как высокопрофессиональные актеры, так и любители: воспитанники детских и юношеских театральных студий и люди с ограниченными возможностями здоровья, представители определенных социальных категорий, проявляющие девиантное поведение, в число которых могут войти нарко- и алкозависимые, ВИЧ-инфицированные и группа лиц, находящихся в заключении.

Основная цель социального спектакля – оказание личностной помощи сценическими средствами. Необходимо, чтобы в каждом спектакле «был еще и элемент социальной пользы» [6, с. 43].

Библиографический список

1. Аль, Д. И. Основы драматургии [Текст] : учебное пособие [Текст] / Д. И. Аль. – Л. : Ленинградский государственный институт культуры им. Н. К. Крупской, 1988. – 112 с.
2. Анонс Первого Санкт-Петербургского антинаркотического форума «Санкт-Петербург – территория безопасности» [Текст] // Сборник антинаркотических программ, реализуемых для молодежи в возрасте 14-30 лет. – СПб., 2015.
3. Бредихина, М. Проблемы – театр особых утрат и возможностей [Текст] / М. Бредихина // Театр. – 2016. – № 24-25. – С. 76-87.
4. Золотухин, В. История – Евреинов, Смышляев, Пиотровский: социальный театр после революции [Текст] / В. Золотухин // Театр. – 2016. – № 24-25. – С. 8-16.

5. Карась, А. Весеннее-летний призыв. Памяти Дмитрия Брусникина [Электронный ресурс] / А. Карась // Интернет-портал. – Colta.ru. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/18822> (дата обращения 10.12.2018).

6. Ковальская, Е. Проблемы – хождение по кругу [Текст] / Е. Ковальская // Театр. – 2016. – № 24-25. – С. 42-53.

7. Королева, Н. Декабристы и театр [Текст] / Н. Королева. – Л. : Искусство, 1975. – 264 с.

8. Куклина, М. Павлович поставил эксперимент над школьниками [Электронный ресурс] / М. Куклина // Театр на Спасской. – URL: <https://ekvus-kirov.ru/press/110> (дата обращения 10.12.2018).

9. Пархомовская, Н. История – Аугусто Бояль и «Театр угнетенных» [Текст] / Н. Пархомовская // Театр. – 2016. – № 24-25. – С. 20-32.

10. Спиваковская, Е., Гордиенко, Е. Проблемы – стеснительный, наблюдательный, молчаливый эмпат [Текст] / Е. Спиваковская, Е. Гордиенко // Театр. – № 24-25. – С. 114-127.

11. Чукуров, А. Ю. Культура и механизмы самоадаптации: проблема взаимодействия (к постановке вопроса) [Текст] / А. Ю. Чукуров // Вестник психофизиологии. – 2015. – № 3. Международное научное психофизическое содружество, Санкт-Петербург. – С. 54-57.

12. Шендерова, А. Проблемы – социальный театр против феодального: плоды просвещения [Текст] / А. Шендерова // Театр. – 2016. – № 24-25. – С. 54-67.

13. Шереметевы в судьбе России. Воспоминания. Дневники. Письма [Текст]. – М. : Издательский дом «Звонница-МГ». 2003. – 424 с.

14. Шимадина, М. Сюжеты – Дмитрий Брусникин: инклюзивная «Чайка» [Текст] / М. Шимадина // Театр. – 2016. – № 24-25. – С. 134-139.

15. «Я (не) уеду из Кирова»: ожидание/реальность [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Свойкировский. рф.». – URL: <https://kirov-portal.ru/afisha/articles/ya-ne-uedu-iz-kirova-ozhidanie-realnost/> (дата обращения 10.12.2018).

Reference List

1. Al', D. I. Osnovy dramaturgii = Fundamentals of dramatic art [Tekst] : uchebnoe posobie [Tekst] / D. I. Al'. – L. : Leningradskij gosudarstvennyj institut kul'tury im. N. K. Krupskoj, 1988. – 112 s.
2. Anons Pervogo Sankt-Peterburgskogo antinarkoticheskogo foruma «Sankt-Peterburg – territorija bezopasnosti» Announcement of the First St. Petersburg counter-narcotics forum «St. Petersburg – the Territory of Safety» [Tekst] // Sbornik antinarkoticheskikh programm, realizuemyh dlja molodezhi v vozraste 14-30 let = The collection of counter-narcotics programs implemented for youth at the age of 14-30 years. – SPb., 2015.
3. Bredihina, M. Problemy. – teatr osobyh utrat i vozmozhnostej = Problems. – theater of special losses and opportunities [Tekst] / M. Bredihina // Teatr. – 2016. – № 24-25. – S. 76-87.
4. Zolotuhin, V. Istorija. – Evreinov, Smyshljaev, Piotrovskij: social'nij teatr posle revoljucii = History. – Evreinov, Smyshlyajev, Piotrovsky: social theater after the revolution [Tekst] / V. Zolotuhin // Teatr. – 2016. – № 24-25. – S. 8-16.
5. Karas', A. Vesennee-letnij prizyv. Pamjati Dmitrija Brusnikina = Spring-year appeal. In memory of Dmitry Brusnikin [Elektronnyj resurs] / A. Karas' // Internet-portal. – Col-

ta.ru. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/18822> (data obrashhenija 10.12.2018).

6. Koval'skaja, E. Problemy. – hozhdenie po krugu = Problems. – circulation around [Tekst] / E. Koval'skaja // Teatr. – 2016. – № 24-25. – S. 42-53.

7. Koroleva, N. Dekabristy i teatr = Decembrists and theater [Tekst] / N. Koroleva. – L. : Iskusstvo, 1975. – 264 s.

8. Kuklina, M. Pavlovich postavil jeksperiment nad shkol'nikami = Pavlovich made an experiment with school students [Elektronnyj resurs] / M. Kuklina // Teatr na Spasskoj. – URL: <https://ekvus-kirov.ru/press/110> (data obrashhenija 10.12.2018).

9. Parhomovskaja, N. Istorija. – Augusto Bojal' i «Teatr ugnjetennyh» = History. – Augusto Boyal and «Theater of the oppressed» [Tekst] / N. Parhomovskaja // Teatr. – 2016. – № 24-25. – S. 20-32.

10. Spivakovskaja, E., Gordienko, E. Problemy. – stesnitel'nyj, nabljudatel'nyj, molchalivyj jempat = Problems. – constraining, observant, silent empath [Tekst] / E. Spivakovskaja, E. Gordienko // Teatr. – № 24-25. – S. 114-127.

11. Chukurov, A. Ju. Kul'tura i mehanizmy samoadaptacii: problema vzaimodejstvija (k postanovke voprosa) Culture and

mechanisms of self-adapting: an interaction problem (to formulation of the question) [Tekst] / A. Ju. Chukurov // Vestnik psihofiziologii = Bulletin of psychophysiology. – 2015. – № 3. Mezhdunarodnoe nauchnoe psihofizicheskoe sodruzhestvo, Sankt-Peterburg. – S. 54-57.

12. Shenderova, A. Problemy. – social'nyj teatr protiv feodal'nogo: plody prosveshhenija = Problems. – social theater against feudal: education fruits [Tekst] / A. Shenderova // Teatr. – 2016. – № 24-25. – S. 54-67.

13. Sheremetevy v sud'be Rossii. Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma = The Sheremetevs in the fate of Russia. Memoirs. Diaries. Letters [Tekst]. – M. : Izdatel'skij dom «Zvonnica-MG». 2003. – 424 s.

14. Shimadina, M. Sjuzhety. – Dmitrij Brusnikin: inkljuzivnaja «Chajka» Plots = Dmitry Brusnikin: inclusive «Seagull» [Tekst] / M. Shimadina // Teatr. – 2016. – № 24-25. – S. 134-139.

15. «Ja (ne) uedu iz Kirova»: ozhidanie/real'nost' = «I will (not) leave Kirov»: expectation/reality [Elektronnyj resurs] // Internet-portal «Svojkirovskij. rf.» – URL: <https://kirovportal.ru/afisha/articles/ya-ne-uedu-iz-kirova-ozhidanie-realnost/> (data obrashhenija 10.12.2018).