

## “Special theatre” as a tool of social inclusion: Russian and international experience

**O.V. Rubtsova\***,

Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia,  
*ovrubsova@mail.ru*

**A.V. Sidorov\*\***,

Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia,  
*anton\_sidoroff@mail.ru*

The aim of this article is to get the reader acquainted with the history of the inclusive theatre movement in Russia and abroad, as well as to discuss its challenges and perspectives in the context of social inclusion. The authors make an attempt to elaborate an inclusive theatre model, focusing on the system of concepts of the cultural-historical scientific school. The model is based on L.S. Vygotsky's idea that every physical impairment reveals itself as a social “abnormality” of behaviour, which means that its overcoming can occur in a situation of organised social interaction. The authors argue that this kind of interaction can be created in the situation of inclusive theatrical activity, where “conflicts and collisions” are intentionally modeled, and where “perezhivanie” and reflection are regarded as the key mechanisms of organising the process of joint action.

**Keywords:** social inclusion, “special theatre”, theatrical activity, “drama”, “perezhivanie”, reflective communication.

---

## «Особый театр» как средство социальной инклюзии: зарубежный и отечественный опыт

**О.В. Рубцова,**

ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия,  
*ovrubsova@mail.ru*

**А.В. Сидоров,**

ФГБОУ ВО МПГУ, Москва, Россия,  
*anton\_sidoroff@mail.ru*

Цель статьи — познакомить читателей с историей создания «особого театра» в России и за рубежом, а также обсудить особенности его организации в контексте проблемы социальной инклюзии. Рассма-

**For citation:**

Rubtsova O.V., Sidorov A.V. “Special theatre” as a tool of social inclusion: Russian and international experience. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* = *Cultural-historical psychology*, 2017. Vol. 13, no. 1, pp. 68–80. (In Russ., abstr. in Engl.). doi: 10.17759/chp.2017130107

**Для цитаты:**

Рубцова О.В., Сидоров А.В. «Особый театр» как средство социальной инклюзии: зарубежный и отечественный опыт // Культурно-историческая психология. 2017. Т. 13. № 1. С. 68–80. doi:10.17759/chp.2017130107

\* *Rubtsova Olga V.*, PhD, assistant professor, Moscow State University of Psychology and Education, Moscow, Russia. E-mail: *ovrubsova@mail.ru*

\*\* *Sidorov Anton V.*, senior lecturer, Moscow State University of Education, Moscow, Russia. E-mail: *anton\_sidoroff@mail.ru*  
*Рубцова Ольга Витальевна*, кандидат психологических наук, доцент кафедры возрастной психологии факультета психологии образования, руководитель Центра междисциплинарных исследований современного детства, ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия. E-mail: *ovrubsova@mail.ru*

*Сидоров Антон Викторович*, старший преподаватель кафедры методики преподавания иностранных языков, Институт иностранных языков, ФГБОУ ВО МПГУ, Москва, Россия. E-mail: *anton\_sidoroff@mail.ru*

тривается модель инклюзивного театра, опирающаяся на систему понятий культурно-исторической научной школы. В основе модели — идея Л.С. Выготского о том, что всякий физический недостаток реализуется как социальная «ненормальность» поведения, в связи с чем его преодоление возможно в условиях специально организованного социального взаимодействия. По мнению авторов, эффективной формой такого взаимодействия может стать особый тип инклюзивной театральной деятельности, где «коллизии и столкновения» целенаправленно моделируются, а «переживание» и рефлексия выступают в качестве основных механизмов организации разворачивающегося совместного действия.

**Ключевые слова:** социальная инклюзия, «особый театр», театральная деятельность, драма, переживание, рефлексивная коммуникация.

## In English

### Introduction

Promoting social inclusion represents one of the most important tasks of contemporary society. Social inclusion may be understood as “a process by which efforts are made to ensure equal opportunities for all, regardless of their background, in order to enable full and active participation in all aspects of life, including civic, social, economic, and political activities, as well as participation in decision-making processes, combatting poverty and social exclusion [14, p. 12]. Importantly, the key aspect of social inclusion is that it is not aimed at adapting a concrete person, but at adapting the social environment to their individual abilities and needs [14].

In a broad sense inclusion is a social concept that presupposes humanisation of social relations by providing conditions for self-realisation of each member of society and by shaping readiness for accepting the uniqueness of “*the other*”— irrespective of their race, nationality, religious or political beliefs, or any other individual peculiarities. According to a number of researchers (A. Ju. Shemanov, N. T. Popova, A. M. Scherbakova), shaping the accepting position (attitude) in relation to “*the other*” represents the key condition of successive participation in inclusive environment and is usually the result of targeted effort, since it presupposes recognising the opportunity of changing one’s own life position (attitude). Needless to say that this kind of “openness to the “*other*” should not violate the security of the personality, which embraces preservation of one’s one identity as well as the opportunity of the person’s identification with a referent (cultural, ethnic or any other) group. However without the readiness to change one’s life position, “*the other*” is likely to be perceived as hostile or disruptive, which usually triggers resistance and rejection [11; 12].

Thus, successful social inclusion should be assured by corresponding changes of attitudes and life position. In our opinion this kind of changes may only occur in joint activity, in the process of which the participants could gain successful experience of inclusive interaction. An efficient way for organising this kind of joint activity could be the so-called “special theatre”.

“Special theatre” is a term designating theatrical troupes with the participation of disabled persons (e.g. with mental, physical and genetic disorders, visual, hear-

ing and motor impairments, emotional disturbances etc.), as well as integrated troupes, which bring together persons with and without disabilities<sup>1</sup>. “Special theatre” creates broad opportunities for promoting social inclusion. On the one hand, theatrical activity can provide conditions for creative self-realisation of people with various abilities and needs by giving them a chance to discover their capacities in the sphere of art. On the other hand, theatrical activity creates conditions for the so-called “reverse inclusion”, allowing to shape not only in actors, but also in spectators the accepting social position (attitude) that we have already mentioned earlier. It is thus no wonder that “special theatre” as a social phenomenon has spontaneously emerged in different countries at different time, gaining popularity with the humanisation of society.

### Inclusive theatre in Europe and the USA

Inclusive theatre troupes in Western Europe and in the USA made their first organised appearance in 1960s. Over the next decades they evolved from amateur movement into professional art, labeled today as “inclusive theatre” (or “special theatre” in Russia). The practice of including people with disabilities into theatrical plays both in Europe and in the USA developed in parallel with the social perception of inclusion per se. Interestingly enough, the process of the evolution of inclusive theatre movement in Europe and in Russia has many similarities. At the beginning a clear line was drawn between “traditional” theatre, featuring actors without special needs, and a kind of “exclusive” theatre, designed entirely for people with disabilities. This period in the history of “special theatre” was characterised by a clear “specialisation” of inclusive theatres, when people having a particular kind of disability were brought together on the stage (theatre of the deaf, theatre of the blind etc). An example of this kind of theatre is the National Theater of the Deaf, which was opened in the USA in 1967 and began producing shows with both spoken word and American sign language. It is at that very moment that American spectators were for the first time faced with an unusual form of theatre, which appeared rather challenging both for the American society, and for theatrical art in general [16].

<sup>1</sup> The term was introduced in Russia in 2000 by the Organising Committee of the All-Russia Festival “Proteatr” chaired by N. Popova and has become widespread in contemporary Russian culture.

The second stage in the development of the "special theatre" was characterised by a gradual transition from theatrical studios, featuring exclusively actors with a particular disability, to mixed troupes, open for participants with various kinds of special needs. At the same time disabled people made their first steps on the stage of "traditional theatres", however they were still supposed to be in minority compared with the other participants of the troupe. This historical period could be illustrated by the experience of a well-known Austrian specialist Hilde Hogler, who is considered the founder of modern integrated dance. Hogler started her work in 1960s, creating dance pieces for her son with Down syndrome, and later for other children with mental disorders. The main goal of her work became elaborating dances, designed both for people with and without disabilities. It is quite important, that Hogler did not only try to elaborate an original form of self-expression for the participants of her studio, but also to adapt it for a broader audience. Today Hogler's ideas are successfully developed by Rodney Bell – a well-known disabled dancer, who creates pair dances, performed by people with and without disabilities [20].

The third period in the history of "special theatre" is characterized by a qualitative shift towards "integrated troupes", mixing people with and without disabilities as absolutely equal participants. The substantial difference of this period from the previous stages is connected with the transformation of the way of perceiving disability. If at the beginning of the inclusive theatre movement disability was mostly regarded as something that should be overcome or disguised, at this point it is perceived as a resource of development. In integrated theatre the participants are not divided into "persons with disabilities" or "persons without disabilities" – they are all treated as *personalities* with a unique set of individual characteristics. This approach focuses first of all on the art per se, rather than on the peculiarities of its creators. Nowadays both inclusive and integrated professional theatres exist almost in all European countries.

For example in Great Britain there are many theatres that practice performances featuring disabled actors. One of them is "Blue Apple Theatre" – an inclusive theatre company, founded in Winchester in 2005 with the aim of pioneering the inclusion of actors with intellectual disabilities on mainstream stages. In 2012 the theatre produced William Shakespeare's "Hamlet" featuring professional actors with Down syndrome for the first time in the history of the play [23].

One more example is "Pegasus", situated in Oxfordshire, which is a regional inclusive theatre, open for various groups of people, including children and adolescents from socially disadvantaged families, as well as vulnerable and disabled young persons. The mission of the theatre consists not only in bringing its participants on the stage, but in applying the potential of the theatre for their rehabilitation and socialisation. Thus, the theatre offers a system of workshops where young people can try themselves in music production, stage lighting, scenic and costume design. The theatre also offers a big variety of professional arts-based training programmes, the participants of which often stay to work in the theatre as group-leaders, actors and even stage directors [21; 8].

In Germany "special theatre" has a history of over 40 years. Many inclusive theatres collaborate with famous choreographers, stage directors, actors and musicians, gaining more and more popularity in society. Quite well-known is the Berlin theatre "THIKWA", founded in 1990. Recently "THIKWA" and Russian integrated theatre studio "Krug II" ("Circle II") have been working on a joint inclusive performance "BioFiction. Where does the real life end?". The first night of the show took place in Berlin, Moscow, St. Petersburg and Pskov in December 2016 [27].

In the USA there are many theatres open for people with various kinds of special needs. One of the pioneers of inclusive theatre movement in the country is "Alliance for Inclusion in the Arts" – organization that supports and promotes the inclusion of disabled people in all realms of performing and fine arts. The aim of this work is to increase diversity, as well as to bring theatrical art closer to real life throughout the United States [24].

"Breaking Through Barriers" is another example of an inclusive theatre. Founded in 1979, the theatre began as a company of sighted actors hired to record plays for the blind. At the beginning of 1980s, the theatre made a few shows that mixed blind, low-vision and sighted actors, which soon developed into full stage productions both for blind and sighted audiences. In 2008, the theatre expanded its mission to include performers with all kinds of disabilities [25].

An example of an integrated theatre in the USA is the "Apothetae" – a small theatre in New York, created by Gregg Mozgala, a professional actor with cerebral palsy. The theatre integrates able bodied actors with actors who have mental and physical disabilities [26].

It is worthy of note that at the present stage of development of inclusive theatre it has become possible for individual projects by actors and performers with disability to take wing. With provocative "different" and unconventional art forms being under public scrutiny and in great demand, the image of a disabled person is being perceived from the perspective of revitalising old cultural clichés and bias. The showcase for such successful individual projects in cinema and theatre are works by Mat Frazer, Lisa Bufano, Claire Cunningham, Neil Marcus and many others.

Mat Frazer, for example, is an active contributor to the theatre life of Great Britain. In his play called Thalidomide! (the name refers to the medicine for pregnant women that causes multiple deformities in infants and was the cause of Mat's own disability) he is both the leading actor and the playwright [19].

Lisa Bufano is an American performer and artist, who had her legs and fingers amputated at the age of 21. She creates her own style of dancing by using stilt-shaped prosthesis. Meanwhile Claire Cunningham, who dances on crutches, stages her performances by using ordinary rehabilitation equipment as props [15].

In art house cinema the name of director Neil Marcus is well-known. At 8, Marcus was diagnosed with generalised dystonia. At 14, he started his aesthetic experimentation with photography and film-making. Film critics regard Marcus as an innovator and inventor of a

unique cinematographic style that was called “intimate public conversation” [17].

On the whole, over the past twenty years in Europe and in the USA there has been a trend towards increasing the number of actors with disability both on special stages and on the stages of the so-called “traditional theatres”.

### **The history of inclusive theatres in Russia**

In Russia inclusive theatres started to appear only around 10–15 years ago, however even in this relatively short period of time Russian “special theatre” has elaborated its original style and its own way of development. Today there are more than one hundred inclusive theatres in the country. Among them are: Integrated theatrical studio “Krug” (“Circle”), featuring children, adolescents and young people with special needs (cerebral palsy, autistic spectrum disorders, schizophrenia, physical and mental disorders) and their age-mates without disabilities; theatre “Nedoslov”, featuring predominantly actors with hearing disorders; theatre “Prostodushnih”, where the majority of actors have Down syndrome; theatre “SinematograpH”, specialising in the work with deaf people and people with hearing disorders; integrated theatrical studio “Krug II” (“Circle II”), designed for adolescents, children and adult participants both with and without disabilities; Folk-theatre “Vnutrennee Zrenie” (“Inner Vision”) that features actors with visual impairments, theatre MAT “Otkritoe iskusstvo” (“Open Art”), designed mostly for disabled people and children with Down syndrome; theatrical school of the Foundation Supporting the Deaf and Blind People “Soedinenie” (“Uniting”), which brings together professional actors and people with disabilities; inclusive theatre “Taganka Shed”, open for anyone regardless of age, social status and health condition.

An important stage in the history of inclusive theatre movement in Russia is connected with the All-Russia Festival “Proteatr” that was launched in 2000. The First Festival was devoted to the discovery of the phenomenon of “special theatre” as of inalienable part of culture (till 2000 there were no festivals featuring inclusive or integrated theatrical troupes). In 2001 already more than 60 Russian inclusive theatres and studios took part in the Festival, bringing together not only people with various kinds of special needs, but also showing all the diversity of theatrical genres, particularly musical, plactical, dramatic, puppet, circus, pop etc. Now the Festival takes place three times a year, embracing a preliminary competition of video-recorded performances; the Festival week, when the winners of the competition come to show their performances in Moscow; educational programme, which includes workshops and creative meetings; special exhibitions; conferences etc.

As the names of theatrical troupes testify, the majority of Russian inclusive theatres currently specialise in the work with people having a particular kind (or kinds) of disabilities — with the exception of a few integrated theatrical studios featuring both people with and without special needs. Generally, in comparison

with Europe and the USA, in Russia only a small number of theatres position themselves as inclusive. People with special needs rarely have access to professional theatrical activity, since there is yet no professional training for people who want to work in this sphere and even no official profession of inclusive theatre stage director. Thus, elaboration of new approaches to organising “special theatre” and creation of models of inclusive theatrical platforms are particularly in demand in contemporary Russian society.

Today among the aims that pursue the organisers of inclusive theatrical troupes in Russia there are: development of the participants in the process of creative activity; improving the life quality of people with disabilities by means of theatrical art; creating a positive image of disabled persons in culture etc. Currently the main difference of the Russian “special theatre” from the European and American prototypes is connected with the fact that it is considerably less focused on the painful subjective experience of the participants with special needs. For example in contrast with their colleagues from abroad, Russian stage directors are much less likely to choose the disabled actors’ life stories as a plot for the play, emphasising not that much the therapeutic, but mostly the artistic effects of inclusive theatrical activity. As far as the form is concerned, Russian inclusive theatres and studios elaborate both the contemporary eclectic style and the classical tradition, while European and American stage directors give preference to post-modern theatrical forms. On the one hand, their choice is justified, since the means of modern theatre (both technical and expressive) allow to embody intricate philosophical plots and transfer meanings in the form of subtle visual metaphors, which definitely widens the horizons of inclusive theatre. On the other hand, classical theatrical forms, which appeal to aesthetic habits of the senior generations, allow to address a broader audience and attract more participants, whose need in self-expression has long remained neglected in theatrical art. One could suppose that only elaboration of various directions of inclusive theatrical activity could create a broad variety of inclusive theatre models that could be successfully applied in different socio-cultural contexts.

### **Cultural-historical approach to the organisation of special theatre: a reflective-communicative model of social inclusion**

The potential of the “special theatre” in Russia is inseparably connected with Russian philosophical, psychological and educational legacy, turning to which allows not only to enrich the form and content of theatrical activity, but also creates conditions for transforming it into an efficient means of social inclusion. Therefore we make an attempt to elaborate a new inclusive theatre model, focusing on the system of concepts of the cultural-historical scientific school.

The model is based on L.S. Vygotsky’s idea that every physical impairment (“organic defect”) reveals

itself as a social "abnormality" of behaviour, which means that its overcoming can occur in a situation of organised social interaction [4]. We suppose that this kind of social interaction could be created by means of joint impersonation and its "pereghivanie" by the participants in the process of theatrical activity, when not only the actor, but also the spectator and the stage director jointly experience the semantic field of theatrical activity. It is quite probable that this kind of "polyphonic theatre", based on the processes of reflective communication, could soon replace the so-called "traditional" theatrical art.

The elaborated model of "special theatre" is based on the ideas of the cultural-historical theory, founded by a prominent Russian psychologist L.S. Vygotsky (1896–1934). In the early years of his scientific career Vygotsky had a very strong connection with theatre. As a member of the Art Council of the city of Gomel, Vygotsky found himself at the very heart of Russia's theatrical life and wrote critical reviews (he is considered the author of around 80 reviews). There are strong grounds to believe that Vygotsky's theatrical background had a life-long influence on his ideas and on the theory which he created [5; 10]. Moreover, according to M.G. Yaroshevsky, Vygotsky set the goal of "creating psychology in terms of drama" [13]. Yaroshevsky claims that cultural-historical theory might be perceived as "psychology in terms of drama", with drama representing one of its key concepts [13].

Vygotsky's theory underlies the general genetic law of development, according to which "...any function in the child's cultural development appears on stage twice, that is, on two planes. It firstly appears on the social plane and then on a psychological plane. Firstly among people as an inter-psychological category and then within the child as an intra-psychological category. This is equally true with regard to voluntary attention, logical memory, the formation of concepts and the development of volition" [3, p. 145]. The key notion in Vygotsky's formulation of the general genetic law is the word "category", which, according to N. Veresov, in Russian pre-revolutionary theatre's vocabulary meant "dramatic event, collision of characters on the stage" [22]. As Vygotsky was familiar with the language of Russian theatre and arts, he used the word "category" to emphasise the character of the social relation, which becomes the individual function: "The social relation he means is not an ordinary social relation between the two individuals. This is a social relation that appears as a category, i.e. as emotionally colored ... collision, the contradiction between the two people, the dramatical event, drama between two individuals. Being emotionally and mentally experienced as social drama (on the social plane) it later becomes the individual intra-psychological category" [22, p. 6].

Thus, in the framework of L.S. Vygotsky's theory, the source of development is represented by the social environment, where any higher mental function or process first appears as a social relation between the people. This relation is then "interiorised", which means, that it moves from the external into internal plane, becoming the ability of the child. Importantly, not any social relation is "interiorised", but only the one which emerges as an emotionally coloured collision, a contradiction, a conflict. That is why L.S. Vygotsky regards development as a series of dramatic events, and drama as an important condition of development, due to which "interiorisation" or "subjectivation" of social relations can occur. It is also important to highlight that the key constituent of drama is "pereghivanie" – an emotional reaction of the child (or adult) to the social situation, without which they are unable to join the process of interaction with the *others*<sup>2</sup>.

Following L.S. Vygotsky's ideas, we could say that development always presupposes a specific "drama" – that is, a situation of interaction, where collisions and conflicts occur, triggering emotional reactions of the participants ("pereghivanie"). From this perspective "pereghivanie" may be perceived as a mechanism of transforming the social situation of development. In the context of the elaborated model, "collisions and conflicts" that emerge in the process of joint activity, become the subject of particular consideration and further analysis by each participant of theatrical activity, which is impossible without *reflection* – another key mechanism, responsible for the organisation of interaction with *the others* in the situation of joint activity<sup>3</sup>. Reflection ensures reversible transitions from the "pereghivanie" of "drama" by each participant of the joint action to its further reconsideration in the situation of organised discussion (the so-called "principle of reflective communication").

Therefore the main difference of the elaborated model from the existing patterns of "special theatres" is connected with its orientation on developing such kind of theatrical activity, where "conflicts and collisions" are intentionally modeled, and where "pereghivanie" and reflection are regarded as the key mechanisms of organising the process of joint action.

### The principles of organising the activity of "special theatres"

The main principles of the elaborated model include:

- the principle of individual trajectories;
- the principle of interactive role exchanges;
- the principle of reflective communication.

**The principle of modeling individual trajectories** presupposes that the participants of "special theatre"

<sup>2</sup> "Pereghivanie" in the context of development is currently in the focus of discussion by the professional community. However this discussion is beyond the topic of this article. A possible interpretation of this issue can be found in the Collection of Abstracts for the International Symposium "Scientific School of L.S. Vygotsky: Traditions and Innovations". Moscow, MSUPE, 2016. 343 p. URL: <http://psyjournals.ru/files/82342/iscarschool2016.pdf>.

<sup>3</sup> For more detailed information about various aspects of reflection see [1], [2], [6], [7], [9].

gain positive experience of inclusion via different trajectories, which are elaborated according with their individual abilities and needs. One of the tasks of the elaborated “special theatre” model is development of self-expression, emotional flexibility, improvisation skills and ability to accept the subjectivity of *the other*. Therefore, the emphasis in the work of the theatre is put not on the play per se, but on the participants’ reflection on their roles and “pereghivanie” in the process of theatrical activity. This determines the key element in the work of the theatre, that is — elaboration of personal aesthetics, or, in other words, searching for individual means of self-expression, which the participants could use not only on the stage, but in everyday life. The palette of the means, which the participants have for “experimenting” with form and content, allows them to find such tool/way of self-presentation, that, on the one hand, would match their actual abilities and needs, and, on the other hand, would be used as a means of creating a new image and developing the dialogue with *the other*. This idea in the framework of our research could be illustrated by the use of digital media by people with various disabilities: applying the subjective camera by participants with visual impairments, using self-recorded monologues by participants with ASD, applying dynamic projections by people with loco-motor difficulties, etc. This approach is novel in the work with people with special needs, since it suggests reconsideration of the concepts of “norm”, “beauty” and “aesthetics”, in order to create a particular kind of aesthetic form, based on the participants’ actual abilities and appearance. From this perspective, the elaborated model of “special theatre” challenges both concepts of “making normal” and “wearing a mask”, making a step towards perceiving peculiarities and disabilities as individual resource. The practices of the “special theatre” in this context may be regarded as an alternative to the concepts of “making normal” or “disguising disability”, which allows to perceive disability as an individual resource.

**The principle of interactive role exchanges** — is one of the cornerstones of the elaborated model of “special theatre”. It presupposes interaction of all participants in the process of working on a play, with the condition that at a certain point the spectator also takes part in this interaction. This approach is quite efficient for persons with special needs, since barriers, which emerge in the interaction between people with and without disabilities, are often due to baseless stereotypes. Interactivity as the possibility of improvisation on the stage represents, on the one hand, a situation of intentionally organised convention, which invites to revealing the inner “self” and experimenting with one’s own identity, and, on the other hand, adds a realistic component into the process of theatrical activity. Thus, choosing the ways of interaction, both via joint work on the scenario or via interactive improvisation and its “pereghivanie”, allows the participants to creatively model the trajectories of their own personal development and manage the dramatic mo-

ment, oriented on the audience and other participants. The play (as the final product) is also perceived first of all as a meeting of various opinions, interpretations and unexpected situations, where the participants act as organisers and authors of the interaction with the spectators.

**The principle of reflective communication.** In the context of the elaborated model reflection is perceived as an important mechanism, responsible for the organisation of interaction between the person and *the others* in the situation of joint activity. Reflection allows the person to go beyond one’s individual experience and change position, leading to qualitative changes in the personality’s system of values. Therefore, reflection plays the key role in transforming various structural components of identity and in the person’s constructing of new images of the “Self”. Moreover, it is reflection that determines the person’s readiness for changes, oriented at *the other*. From this perspective, the elaborated kind of “special theatre” may be regarded as a model of two-way reflective-communicative inclusion, aimed at the reconsideration of the possibilities and limitations of one’s own action, which are experienced (“pereghivanie”) in the process of joint activity. Reflection ensures reversible transitions from the “pereghivanie” of “drama” by each participant of the joint action to its further reconsideration in the situation of organised discussion [8; 9].

Reflective communication presupposes openness in discussing success and difficulties in joint activity, as well as further application of the results of analysing the limitations of one’s own action and the action of *the other* in order to transform and reconsider various aspects of the “self”. An important role in this process belongs to the stage director, who is faced not only with the task of creating a concrete play, but also with the task of organising such kind of theatrical activity, that could contribute to developing communicative and reflective skills in its participants. Thus, on the one hand, stage director is challenged with the necessity of working with the boundaries of his or her own perception of the situation and at the same time with the perception of other participants. On the other hand, he or she is also challenged with the task of jointly elaborating new aspects of perceiving oneself and *the other* in the process of experiencing a certain play (plot). From this point of view, each meeting of the “special theatre” is a possibility for each participant (including the stage director) to discover something about oneself and *the other* (to “feel” and to “live through” abilities and disabilities of *the other* as one’s own collision), as well as to find and to agree on the ways of expressing one’s “pereghivanie” in the situation of joint interaction.

Thus, reflective-communicative model of “special theatre” is quite different from the existing examples of inclusive theatres and could become an efficient means of social inclusion in contemporary society. Currently this model is at the stage of practical approbation and experimental study.

Решение проблемы социальной инклюзии — одна из актуальных задач, стоящих перед современным обществом. Социальная инклюзия может быть понята как «процесс, включающий определенные усилия для достижения равных возможностей для всех, независимо от пола, возраста, социального статуса, образования, этнической принадлежности и т. д., с тем, чтобы обеспечить полноценное и активное участие во всех сферах жизни, включая гражданскую, социальную, экономическую и политическую активность, участие в процессе принятия решений, а также процесс, с помощью которого общество борется с бедностью и социальной эксклюзией» [14, с. 12]. При этом ключевым аспектом социальной инклюзии является то, что она нацелена не на изменение или исправление отдельного человека, но на адаптацию социальной среды к его индивидуальным возможностям и потребностям [14].

В широком смысле инклюзия является социальной концепцией, которая предполагает гуманизацию общественных отношений посредством обеспечения условий для самореализации каждого члена социума и формирования готовности к принятию уникальности другого — будь то человек иной расы или национальности, иных религиозных или политических убеждений, имеющий иные потребности или особенности развития. По мнению ряда исследователей (А.Ю. Шеманов, Н.Т. Попова, А.М. Щербакова), формирование принимающей позиции по отношению к другому является важнейшим условием успешного включения в инклюзивную среду и, как правило, носит целенаправленный характер, поскольку предполагает осознание возможности изменения собственной жизненной позиции. Разумеется, открытость другому не должна нарушать основы безопасности личности, куда входят и сохранение собственной идентичности, и возможность идентификации индивида с референтной группой (культурной, этнической или какой-либо другой). Однако без наличия готовности к изменению собственной позиции естественно ожидать восприятия другого как враждебного или разрушительного, что влечет за собой сопротивление и отторжение [11; 12].

Таким образом, успешная социальная инклюзия предполагает изменения личностных смыслов и жизненной позиции. На наш взгляд, подобного рода изменения могут быть достигнуты лишь посредством специально организованной совместной деятельности, в условиях которой участники получают успешный опыт инклюзивного взаимодействия. Эффективной площадкой для организации такого типа совместной деятельности может стать «особый театр».

«Особый театр» — термин, обозначающий театральные коллективы с участием людей с особенностями развития (например, имеющих интеллектуальную недостаточность, соматические, генетические и психические заболевания, нарушения зрения, слуха, опорно-двигательного аппарата, эмоциональной

сферы и т. д.), а также интегрированные коллективы, в которых участвуют люди, как с ОВЗ, так и без таковых<sup>1</sup>. «Особый театр» открывает широкие возможности для подготовки общества к социальной инклюзии. С одной стороны, театральная деятельность способна обеспечить условия для творческой самореализации людей с разными возможностями и потребностями через раскрытие их способностей в области театрального искусства. С другой стороны, театральная деятельность создает условия для формирования «обратной» инклюзии, т. е. позволяет сформировать не только у участников, но и у зрителей особую принимающую социальную позицию, о которой уже говорилось выше. Таким образом, нет ничего удивительного в том, что «особый театр» как социальный феномен стихийно возникал в разных странах в разное время, приобретая все большую популярность в условиях гуманизации общества.

### Опыт реализации инклюзивных театров за рубежом

Первые инклюзивные театральные труппы начали появляться в Западной Европе и Америке в 1960-е гг. Со временем они стали выходить за рамки любительского искусства, положив начало направлению, известному сегодня как «особый театр». Необходимо отметить, что идея включения актеров с различными особенностями в театральные спектакли развивалась параллельно с эволюцией представлений об инклюзии как в западном, так и в российском обществе. Причем и в Европе, и в России «особому театру» предстояло пройти, по сути, схожий путь. Для начала этого пути характерно наличие строгих границ между «обычным» театром, где играют представители условно здорового большинства, и, по сути, «эксклюзивным» театром закрытого типа, в котором выступают исключительно актеры с особенностями. Характерной чертой данного этапа является также достаточно жесткая «специализация» инклюзивных театров, когда на одной сцене играют преимущественно люди с определенной нозологией («театр глухих», «театр слепых» и др.). Одной из ярких иллюстраций данного исторического периода является Национальный театр глухих, открывшийся в США в 1967 г. Театр первым стал использовать американский язык глухих наряду с художественной декламацией. Именно тогда американский зритель впервые столкнулся с необычной формой театра, что явилось испытанием и для него, и для театральной сферы в целом [16].

Второй этап становления «особого театра» связан с постепенным отходом от жесткой «специализации» и созданием смешанных коллективов, участниками которых становятся люди с самыми разными осо-

<sup>1</sup> Термин был введен в 2000 г. оргкомитетом Всероссийского фестиваля «Протеатр» под председательством Н.Т. Поповой и получил широкое распространение в современной культуре.

бенностями. В это же время начинается постепенное включение людей с ОВЗ в постановки «обычных» театров, однако это включение носит весьма избирательный характер и предполагает, что актеры с особенностями находятся в неизменном меньшинстве по отношению к условно здоровым участникам труппы. Для иллюстрации данного исторического периода можно было бы упомянуть австрийского специалиста Хильду Хоглер, которая считается основоположницей школы современного интегративного танца. Хоглер начала свою работу в 1960-е гг., придумывая танцевальные этюды для сына, родившегося с синдромом Дауна. Постепенно она стала привлекать к работе и других детей с ментальными нарушениями, однако главной идеей ее работы стало создание такой формы танца, которая была бы одновременно доступна для танцоров как с инвалидностью, так и без нее. Важно отметить, что Хоглер стремилась не просто разработать оригинальную форму самовыражения для участников своей студии, но и адаптировать ее для широкой аудитории. Сегодня идеи Хоглер успешно развивает танцор Родни Белл — известный постановщик парного танца с участием обычных танцоров и танцоров-колясочников [20].

Третий этап развития «особого театра» характеризуется качественным сдвигом в сторону «интегрированных коллективов», где люди как с различными особенностями, так и без таковых являются равноправными участниками постановок. Важнейшей чертой данного этапа можно считать переход от понимания особенности как того, что необходимо либо преодолевать, либо маскировать, к представлению об особенности как о ресурсе развития. В интегрированном театре каждый участник выступает не как «носитель» или «не-носитель» особенности, но как личность с уникальным набором присущих ей характеристик. При таком подходе в центре внимания оказывается, в первую очередь, само искусство, а не сопутствующие его возникновению особенности его создателей. Сегодня практически во всех западноевропейских странах существуют как инклюзивные, так и интегрированные театры профессионального уровня.

Так, например, в Великобритании работает множество театров, практикующих постановки с участием людей с ОВЗ. Один из них — Театр «Блу эпл» («Blue Apple Theatre») — инклюзивный театр, который открылся в Винчестере в 2005 г. с целью продвижения инклюзии актеров с интеллектуальными нарушениями на ведущие сцены мира. В 2012 г. театр организовал первую в мире постановку «Гамлета», в которой сыграли профессиональные актеры с синдромом Дауна [23].

Еще один театр — театр «Пегас» («Pegasus») в Оксфорде — представляет собой уникальный пример площадки, открытой для самых разных категорий людей, включая детей и подростков из социально неблагополучных семей, лиц, находящихся в сложной жизненной ситуации, переживших насилие или имеющих ОВЗ. Миссия театра заключается не столько в том, чтобы вывести этих людей на сцену, сколько в том, чтобы использовать потенциал театра для их

реабилитации и социализации. Так, театр предлагает систему мастер-классов, в рамках которых участники могут попробовать себя в изготовлении театральных декораций, музыкальном сопровождении спектаклей или шитье костюмов. Театр предлагает также широкий спектр программ профессиональной подготовки по направлениям, связанным с театральной деятельностью и искусством. Впоследствии многие участники театра становятся его сотрудниками и самостоятельно проводят мастер-классы и даже ставят спектакли [21; 8].

В Германии практика инклюзивных театров существует уже более 40 лет. Многие из этих театров работают со знаменитыми хореографами, режиссерами, актерами и музыкантами, вызывая все больший интерес со стороны общества. Примером такого театра является Берлинский театр «Тиква» («TIKWA»), созданный в 1990 г. В 2016 г. театр «Тиква» и российская театр-студия «Круг-П» подготовили совместный инклюзивный спектакль «BioFiction. Где заканчивается реальная жизнь?», премьера которого состоялась в Берлине, Москве, Санкт-Петербурге и Пскове в декабре прошлого года [27].

Множество театров, чьи двери открыты для людей с разнообразными особенностями, в настоящее время работает в США. Одной из крупнейших площадок, продвигающих идею социальной инклюзии, является организация «Альянс инклюзии в искусстве США» («The Alliance for Inclusion in the Art»), которая поддерживает проекты, направленные на привлечение людей с ОВЗ в театральную деятельность. Цель этой работы — максимальное приближение театральных постановок к реальной жизни, а также избавление театральной сферы от имиджа элитарности и искусственности [24].

Театр «Брейкин тру бэрриерз» («Theater Breaking Through Barriers») — еще один инклюзивный театр, основанный в 1979 г. Деятельность театра началась с записи постановок для слепых, где играли зрячие актеры. В начале 1980-х гг. театр предпринял первые попытки постановок с участием слепых, слабовидящих и зрячих актеров, которые вскоре переросли в полномасштабные постановки, предназначенные как для обычной аудитории, так и для людей с нарушениями зрения. В 2008 г. театр расширил границы своей миссии до работы с представителями самых разных категорий лиц с ОВЗ [25].

В качестве примера интегрированного театра в США можно привести также «Апотете» («The Apothetae») — небольшой театр в Нью-Йорке, основанный Греггом Мозгала — профессиональным актером с ДЦП. В постановках театра участвуют как обычные актеры, так и актеры с ментальными и физическими особенностями [26].

Важно отметить, что на современном этапе развития инклюзивного театра стала возможной реализация индивидуальных проектов актеров и перформансистов с ОВЗ. В условиях повышенного внимания и интереса к необычным, «иным», неконвенциональным формам в искусстве образ человека с инвалидностью воспринимается с позиции обнов-

ления культурных клише и стереотипов восприятия. Примерами успешной реализации индивидуальных театральных и кино- проектов могут стать работы М. Фрейзера, Л. Буфано, К. Кэннингхэм, Н. Маркуса и многих других.

Мэт Фрейзер активно участвует в театральной жизни Англии. В его постановке и с его участием на сцене нескольких театров был показан мюзикл «Талидомид!» (по названию лекарства для беременных, вызывающего телесную деформацию плода и ставшего причиной инвалидности самого М. Фрейзера) [19].

Лиза Буфано, американская перформансистка, лишившаяся ног и пальцев на руках в возрасте 21 года, разрабатывает уникальный вид танца с использованием удлиненных протезов особой формы.

Клэр Каннингхэм, танцующая на костылях, создает свои постановки, используя в качестве реквизита обычные средства реабилитации [15].

В арт-хаусном кинематографе широко известно имя режиссера Нила Маркуса, у которого в возрасте 8 лет диагностировали прогрессирующую мышечную дистонию. В 14 лет Маркус начал эстетические эксперименты с фото- и видеосъемкой. Кинокритики считают Маркуса новатором, разработчиком особого стиля в кино, получившего название «публичной интимной беседы» со зрителем [17].

В целом можно сказать, что за последние двадцать лет в Европе и США наблюдается устойчивая тенденция к увеличению числа актеров с ОВЗ на специализированных и «обычных» сценических площадках, что свидетельствует о возрастающей востребованности «особого театра» как средства социальной инклюзии.

### **Отечественный опыт организации инклюзивных театров**

В России инклюзивные театры начали появляться лишь около десяти-пятнадцати лет назад, однако даже за столь короткую историю российский «особый театр» уже успел приобрести самобытные черты и наметить самостоятельный путь развития. На сегодняшний день в нашей стране существует более ста инклюзивных театральных коллективов. Среди них: Интегрированная театральная студия «Круг», где занимаются как дети, подростки и юноши с ограниченными возможностями здоровья (ДЦП, аутизм, шизофрения, соматические, генетические заболевания), так и их условно здоровые сверстники; театр «Недослов», ориентированный преимущественно на слабослышащих актеров; театр «Простодушных», где играют актеры с синдромом Дауна; театр «СинематографЪ», специализирующийся на работе с незлышащими и слабослышащими актерами; Народный театр «Внутреннее зрение», где играют слабовидящие актеры; Театр МЭТ «Открытое искусство», предназначенный, в первую очередь, для людей с ограниченными возможностями и для детей с синдромом Дауна; театральная школа Фонда поддержки слепоглохих

«Со-единение», объединяющая профессиональных актеров и людей с инвалидностью; Инклюзивный театр «Таганка Шед», чьи двери открыты для всех желающих без ограничений в возрасте, статусе или состоянии здоровья и др.

Важным этапом развития инклюзивного театра в нашей стране стал Всероссийский фестиваль особых театров «Протеатр», который стартовал в 2000 г. Первый фестиваль «Протеатр» был посвящен открытию феномена «особого театра» как неотъемлемой части культуры, ведь до 2000 г. в России не проводились фестивали театральных коллективов с участием лиц с ОВЗ. В 2001 г. в фестивале приняли участие уже более 60 театральных коллективов России, которые не только объединили людей с разными типами функциональных нарушений, но и представили практически все жанровое разнообразие «особых театров»: музыкальное, пластическое, драматическое, кукольное, цирковое, эстрадное и др. Теперь фестиваль проходит раз в три года, он включает в себя: предварительный конкурс видеоконверсий; фестивальную неделю — показ спектаклей-лауреатов в Москве; образовательную программу мастер-классов и творческие встречи; тематические выставки; научно-практическую конференцию и многое другое.

Как видно даже из названий перечисленных выше коллективов, на данном этапе для нашей страны характерна ориентация на инклюзивные театры, специализирующиеся на работе с определенной категорией лиц с ОВЗ. Исключение составляет лишь небольшое число интегрированных театральных студий и коллективов, которые ориентированы на создание постановок с участием людей как с различными особенностями и ограничениями, так и без таковых. При этом необходимо отметить, что сегодня в России, в отличие от Европы и США, лишь небольшой процент театров ориентирован на инклюзию, а для людей с особенностями развития практически нет условий для профессиональной театральной деятельности, поскольку до сих пор нет инклюзивного обучения в этой сфере, как нет и профессии режиссера «особого театра». В этой связи разработка новых подходов к организации «особого театра» и создание моделей инклюзивных театральных площадок представляют особую актуальность для современного Российского общества.

Среди основных целей, которые ставят перед собой организаторы инклюзивных театральных коллективов в России, следует указать: развитие личности участников в процессе творческой деятельности, повышение качества жизни людей с особенностями развития посредством театрального искусства, содействие формированию положительного образа человека с ОВЗ в культуре и др. На данный момент существенным отличием российского «особого театра» от его западных прототипов является меньшая ориентация на психологическую проработку субъективного болезненного опыта актеров с ОВЗ. Так, например, в отличие от зарубежных коллег российские режиссеры значительно реже выбирают в качестве сюжета для

спектаклей истории самих участников действия, делая акцент не столько на терапевтической, сколько на художественной составляющей инклюзивной театральной деятельности. При этом, если говорить о форме, то российские инклюзивные коллективы работают как в современном эклектичном стиле, так и в классической традиции, в то время как западные режиссеры все чаще отдают предпочтение постмодернистским формам театра. С одной стороны, их выбор вполне оправдан, поскольку средства современного театра (технические и экспрессивные) позволяют воплощать замысловатые философские сюжеты и транслировать смыслы в форме тонких визуальных метафор, что, безусловно, расширяет возможности инклюзивного театра. С другой стороны, классическая форма театра, апеллирующая к эстетическим привычкам старшего поколения, позволяет охватить более широкую аудиторию и привлечь в качестве участников людей с ОВЗ, чьи потребности в самовыражении долгое время оставались за пределами театрального искусства. Можно предположить, что только разработка различных направлений инклюзивной театральной деятельности способна создать широкий выбор моделей «особого театра», которые смогут успешно приживаться на почве разного социального и культурного опыта.

### **Культурно-исторический подход в организации «особого театра»: рефлексивно-коммуникативная модель социальной инклюзии**

Потенциал российского «особого театра» неразрывно связан с отечественным философским и психолого-педагогическим наследием, обращение к которому не только позволяет обогатить форму и содержание театральной деятельности, но также создает предпосылки ее превращения в эффективное средство социальной инклюзии. С учетом этого авторами настоящей статьи предпринята попытка разработать новую модель инклюзивного театра, опирающегося на идеи культурно-исторической научной школы.

В основе предлагаемой модели — идея Л.С. Выготского о том, что всякий физический недостаток (или «органический дефект») реализуется как социальная «ненормальность» поведения, в связи с чем его преодоление возможно в условиях специально организованного социального взаимодействия [4]. На наш взгляд, эффективной формой такого взаимодействия может стать совместное перевоплощение и его переживание участниками в процессе совместной театральной деятельности, когда не только актер, но также и зритель, и режиссер находятся в общем смысловом поле художественного действия. Можно предположить, что именно такой «полифонический» театр, основанный на процессах рефлексивной коммуникации, приходит на смену «традиционному» театру.

Предлагаемая модель «особого театра» в нашем исследовании опирается на идеи культурно-исторической теории, у истоков которой стоял выдающийся отечественный психолог Л.С. Выготский (1896—1934).

Ранние годы творческого пути Л.С. Выготского были неразрывно связаны с театром: как член Художественного Совета г. Гомеля Л.С. Выготский находился в самом сердце театральной жизни того времени и писал рецензии на театральные постановки (его перу принадлежит около 80 работ). Есть серьезные основания полагать, что именно театр сформировал интерес Л.С. Выготского к психологии человеческих отношений и существенно влиял на его научные взгляды на протяжении всей жизни [5; 10]. Более того, согласно М.Г. Ярошевскому, Л.С. Выготский поставил перед собой цель «создать психологию в терминах драмы» — каковой, по своей сути, и является культурно-историческая концепция, где именно «драма» выступает в качестве ключевого понятия [13].

В основе теории Выготского лежит сформулированный автором общий генетический закон развития, согласно которому «всякая функция в культурном развитии ребенка появляется на сцену дважды, в двух планах, сперва — социальном, потом — психологическом, сперва — между людьми, как категория интерпсихическая, затем внутри ребенка, как категория интрапсихическая. Это относится одинаково к произвольному вниманию, к логической памяти, к образованию понятий, к развитию воли» [3, с. 145]. Ключевым в формулировке закона является слово «категория», которое, как утверждает Н.Н. Вересов, на языке того времени обозначало «драматическое событие, столкновение характеров на сцене» [22]. Будучи хорошо знаком с языком русского театра того времени, «Выготский должен был использовать слово “категория”, чтобы обратить внимание на характер того социального отношения, которое затем становится индивидуальной функцией. Социальное отношение, о котором он говорит, представляет собой не обычное социальное отношение между двумя индивидами. Речь идет о таком социальном отношении, которое возникает как категория, т. е. как эмоционально окрашенная ... коллизия, столкновение между двумя людьми, как драматическое событие, как драма между двумя индивидами. Переживаемое эмоционально и умственно как социальная драма (на социальном плане), это социальное отношение позднее становится индивидуальной интрапсихологической категорией» [22, с. 6].

Таким образом, согласно теории Л.С. Выготского, источником развития является социальная среда, где любая высшая психическая функция или процесс возникает сначала как социальное отношение между людьми. Это отношение затем интериоризируется, т. е. переходит из внешнего плана во внутренний, становясь собственной способностью ребенка. Важно понимать, что интериоризируется не всякое социальное отношение, но лишь то, которое возникает как эмоционально окрашенная коллизия, противоречие, конфликт. Именно потому Л.С. Выготский говорит о развитии как о «серии драматических событий», и о «драме» как о важнейшем условии развития, благодаря которому и происходит интериоризация, или «субъективация», социальных отношений. При этом ключевой составляющей «драмы» является «переживание» — эмоциональный отклик ребенка (или взрослого) на социальную

ситуацию, без которого невозможно его включение в процесс взаимодействия с другими<sup>2</sup>.

Продолжая подход Л.С. Выготского, правомерно говорить о том, что развитие всегда подразумевает наличие специфической «драмы» — т. е. такой ситуации взаимодействия, в которой разворачиваются коллизии и столкновения, эмоционально переживаемые участниками. С этой точки зрения «переживание» правомерно рассматривать как механизм изменения и развития социальной ситуации. Далее, в контексте предлагаемой модели, эти «коллизии и столкновения» становятся предметом специального рассмотрения и последующего анализа каждым участником театрального действия, что предполагает наличие рефлексии — другого важнейшего механизма, отвечающего за организацию взаимодействия человека с другими в условиях совместной деятельности<sup>3</sup>. Рефлексия в данном случае обеспечивает обратимые переходы между переживаниями «драмы» каждым участником совместного действия и ее последующим осмыслением в условиях специально организованной дискуссии («принцип рефлексивной коммуникации»; о нем речь пойдет ниже).

Таким образом, главным отличием предлагаемой модели «особого театра» от существующих образцов является ориентация на проектирование такого типа театральной деятельности, где «коллизии и столкновения» целенаправленно моделируются, а «переживание» и рефлексия выступают в качестве ключевых механизмов регуляции разворачивающегося совместного действия.

### Принципы организации деятельности «особого театра»

К основным принципам предлагаемой модели относятся:

- принцип моделирования индивидуальных траекторий;
- принцип интерактивных ролевых обменов;
- принцип рефлексивной коммуникации.

**Принцип моделирования индивидуальных траекторий.** Он подразумевает, что участники «особого театра» двигаются к успешному опыту инклюзии по различным траекториям, которые моделируются с учетом их индивидуальных особенностей, возможностей и ограничений. При этом поскольку одной из задач предлагаемой модели является формирование у участников навыков самоэкспрессии, эмоциональной гибкости, импровизации, а также способности к принятию чужой субъективности, в работе театра акцент сделан не столько на постановке как таковой, сколько на рефлексивном размышлении над своей ролью и переживаниями в процессе театральной

деятельности. В связи с этим ключевой составляющей участия в работе театра становится разработка индивидуальной эстетики — поиск индивидуальных средств самовыражения, «на языке» которых участник сможет «говорить» — причем не только на сцене, но и в жизни. Репертуар средств, предлагаемый участникам для экспериментирования с формой и содержанием, дает возможность выбора такого способа самопрезентации, который, с одной стороны, будет наилучшим образом соответствовать *актуальным данным* участника (в том числе особенностям, связанным с ОВЗ), с другой стороны, позволит использовать эти данные в качестве средств создания нового образа, развития диалога с другим.

Примером вышесказанного в рамках предлагаемой модели может служить использование средств мультимедиа людьми с различными нозологиями: применение субъективной камеры актерами с нарушениями зрения при движении на сцене, использование видеозаписи собственных монологов актерами с РАС, использование динамических проекций в постановках с участниками с ДЦП и т. д. Такой подход является новым в работе с людьми с ОВЗ, поскольку предлагает переосмыслить понятия «норма», «красота», «эстетика» с тем, чтобы, взяв за основу актуальные способности и внешние данные участников, создать особую эстетическую форму. Практики «особого театра» в данном случае — это противоположность «онормализации» и пренебрежению индивидуальными особенностями («естественностью»), отказ от концепции «маскировки» и переход к представлению об особенностях и ограничениях как об индивидуальном ресурсе.

**Принцип интерактивных ролевых обменов.** Это — основополагающий принцип работы предлагаемой модели «особого театра». Он подразумевает общение всех участников в процессе подготовки и представления спектакля зрителю с условием, что зритель также становится на короткое время активным участником происходящего. Такой подход актуален для людей с ОВЗ, поскольку барьеры, возникающие в общении между условно нормальными людьми и людьми с ОВЗ, часто обусловлены стереотипами, не относящимися к действительности. Интерактивность как импровизационная возможность, предоставляемая сценой, с одной стороны, воплощает ситуацию позволительной условности, располагающую к внутреннему раскрепощению и эксперименту с собственной идентичностью, а с другой — добавляет реалистичности условно-игровому процессу театрализованного действия.

Таким образом, выбор способов взаимодействия как через совместное создание сценария, так и посредством интерактивной импровизации и сопро-

<sup>2</sup> Переживание как механизм развития в настоящее время является предметом обсуждения в профессиональном научном сообществе и выходит за рамки настоящей статьи. Возможный взгляд на эту проблему представлен в дискуссии, состоявшейся на круглом столе в рамках Международного симпозиума «Научная школа Л.С. Выготского: традиции и инновации» (см. Материалы Международного симпозиума «Научная школа Л.С. Выготского: традиции и инновации». М.: МГППУ, 2016. 343 с. URL: <http://psyjournals.ru/files/82342/iscarschool2016.pdf>).

<sup>3</sup> О различных аспектах рефлексии см. [1; 2; 6; 7; 9].

вождающего ее переживания позволяет участникам творчески моделировать траекторию собственного личностного развития и управлять драматическим моментом, направленным на аудиторию и других участников. При этом спектакль (как конечный продукт) также предстает, в первую очередь, как встреча разных взглядов, интерпретаций, неожиданных ситуаций, в которых актеры выступают организаторами и авторами взаимодействия со зрителем.

**Принцип рефлексивной коммуникации.** В контексте предлагаемой модели рефлексия рассматривается как важнейший механизм, отвечающий за организацию взаимодействия человека с другими в условиях совместной деятельности. Рефлексия обеспечивает способность человека выходить за границы собственного опыта, изменять позицию, приводя к качественным изменениям ценностно-смысловых образований и структур личности. Таким образом, рефлексия играет ключевую роль в трансформации различных структурных компонентов идентичности и построении человеком новых образов своего «Я». Кроме того, именно рефлексия определяет степень готовности человека к изменениям, направленным навстречу *другому*. В этой связи предлагаемая концепция «особого театра» может рассматриваться как модель двусторонней рефлексивно-коммуникативной инклюзии, направленной на переосмысление переживаемых возможностей и ограничений собственного действия в совместной деятельности. Рефлексия обеспечивает обратимые переходы между переживаниями «драмы» каждым участником совместного действия и ее последующим осмыслением в условиях специально организованной дискуссии — *рефлексивной коммуникации* [8; 9].

Рефлексивная коммуникация предполагает как открытость в обсуждении удач и трудностей в совместной работе, так и дальнейшее использование результатов анализа ограничений собственного действия и действия *другого* для трансформации собственного образа «Я» и его переосмысления. Важнейшую роль в этом процессе играет режиссер, перед которым стоит задача не только создания конкретной постановки (спектакля), но и организации такого типа театральной деятельности, которая будет способствовать развитию у ее участников коммуникативных и рефлексивных навыков. В этой связи важной задачей режиссера является его работа как с границами своего собственного понимания разворачивающегося события, так и с особенностями понимания других участников, а также совместное создание новых аспектов видения себя и *другого* в условиях переживания определенной темы/произведения. С этой точки зрения каждая встреча «особого театра» — это возможность для всех участников (включая самого режиссера) совершить открытие о себе и о *другом* (как бы «прочувствовать» и «прожить» возможности и ограничения *другого* как собственную коллизию), а также найти и согласовать между собой средства выражения своего переживания в условиях разворачивающегося взаимодействия.

Рефлексивно-коммуникативная модель «особого театра» существенно отличается от описанных и известных аналогов и может стать эффективным средством социальной инклюзии в современном обществе. В настоящее время эта модель находится на стадии практической апробации и экспериментального изучения.

## References

1. Vasilyuk F.E. Psikhologiya perezhivaniya. Analiz preodoleniya kriticheskikh situatsii [Psychology of overcoming of crisis]. Moscow. Publ. Moskovskogo universiteta, 1984.
2. Vygotskii L.S. Dinamika i struktura lichnosti podrostka. Khrestomatiya po vozrastnoi i pedagogicheskoi psikhologii [Dynamics and structure of person of adult]. Moscow. Publ. Moskovskogo universiteta, 1980, pp. 138–142.
3. Vygotskii L.S. Sbornik sochinenii: v 6 t. T. 3. Problemy razvitiya psikhiki [Problem of development of psycho]. Moscow. Publ. Pedagogika, 1983, 368 p.
4. Vygotskii L.S. Sbornik sochinenii: v 6 t. T. 5. Osnovy defektologii [The fundamentals of defectology]. Moscow. Publ. Pedagogika, 1983, 369 p.
5. Zavershneva E.Yu. K publikatsii zametok L.S. Vygotskogo [On the publication of the Notes by L.S. Vygotsky]. *Metodologiya i istoriya psikhologii* [Methodology and history of psychology], 2007. Vol. 2. Vypusk 4. pp. 15–24.
6. Zaretskii V.K. Dinamika urovnevoi organizatsii myshleniya pri reshenii tvorcheskikh zadach. Diss. kand. psikh. nauk. [Dynamics of hierarchical organization of thinking in solving creative tasks. Dr. Sci. (Psychology) diss.]. Moscow, 1984. 278 p.
7. Leont'ev A.N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Action. Consciousness. Personality]. Moscow, Publ. Politizdat, 1977. 304 p.

## Литература

1. Васильюк Ф.Е. Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 200 с.
2. Выготский Л.С. Динамика и структура личности подростка // Хрестоматия по возрастной и педагогической психологии. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 138–142.
3. Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. Проблемы развития психики. М.: Педагогика, 1983. 368 с.
4. Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Основы дефектологии. М.: Педагогика, 1983. 369 с.
5. Завершнева Е.Ю. К публикации заметок Л.С. Выготского // *Методология и история психологии*. 2007. Т. 2. Вып. 4. С. 15–24.
6. Зарецкий В.К. Динамика уровневой организации мышления при решении творческих задач: Дис. ... канд. психол. наук. М., 1984. 278 с.
7. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1977. 304 с.
8. Рубцова О.В., Дэниелс Г. Понятие «драмы» в концепции Л.С. Выготского: культурно-исторический и исследовательский контекст // *Культурно-историческая психология*. 2016. Т. 12. № 3. С. 189–207.
9. Рубцова О.В., Уланова Н.С. Психологические предпосылки развития рефлексии в условиях применения цифровых технологий // *Психологическая наука и образование*. 2014. Т. 19. № 4. С. 101–112.

8. Rubtsova O.V., Daniels H. The Concept of Drama in Vygotsky's Theory: Application in Research. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-Historical Psychology], 2016. Vol. 12, no. 3, pp. 189–207.
9. Rubtsova O.V., Ulanova N.S. Psychological Prerequisites of Reflection Development in the Conditions of Digital Technologies Use. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological Science and Education], 2014. Vol. 19, no. 4, pp. 101–112. (In Russ., abstr. in Engl.)
10. Sobkin V.S. Kommentarii k teatral'nym retsenziyam L'va Vygotskogo [Comments to the theater reviews by L. Vygotsky]. Moscow: Institut sotsiologii obrazovaniya RAO, 2015. 568 p.
11. Shemanov A.Yu., Popova N.T. Inklyuziya v kul'turologicheskoi perspektive [Inklusion in cultural perspective]. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological science and education], 2011, no. 1, pp. 74–82.
12. Shcherbakova A.M., Shemanov A.Yu. Diskussionnye voprosy razvitiya lichnosti rebenka s intellektual'noi nedostatochnost'yu [Discussion the development of personality of a child with intellectual disabilities]. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological science and education], 2010, no. 2, pp. 63–71.
13. Yaroshevskii M.G. L.S. Vygotskii: v poiskakh novoi psikhologii [L.S. Vygotskii: in search of a new psychology]. Sankt-Peterburg: Publ. Mezhdunarodnogo fonda istorii nauki, 1993. 300 p.
14. Creating an Inclusive Society: Practical Strategies to Promote Social Integration [Elektronnyi resurs]. DESA, 2009. URL: <http://www.un.org/esa/socdev/egms/docs/2009/Ghana/inclusive-society.pdf> (Accessed 15.07.1916).
15. Durham-Wall M. What are you looking at? Staring down notions of the disabled body in dance. *Choreographic Practices*, 2015. Vol. 6 (1), pp. 25 – 40.
16. King F., Kimball T. (eds.). Peering Behind the Curtain: Disability, Illness, and the Extraordinary Body in Contemporary Theater. New York: Routledge, 2002.
17. Koppers, P. Disability Culture and Community Performance. London, UK: Palgrave, 2011.
18. Lefevere P. Theatre Workshop aids the handicapped. In: Goldstein J. , *No Stone Unturned: A Father's Memoir of His Son's Encounter With Traumatic Brain Injury*. Potomac Books, 2012.
19. Mitchell D., Snyder S. Exploitations of Embodiment: Born Freak and the Academic Bally Plank. *Disability Studies Quarterly*, 2005. Vol. 25 (3).
20. Pascal J. Hilde Holger: As a dancer and teacher she kept the spirit of German expressionism alive in London. *The Guardian*, 2001-09-26). Retrieved 2012-12-27. URL: <https://www.theguardian.com/news/2001/sep/26/guardianobituaries1> (Accessed 15.07.1916).
21. Tawell A. et al. Being other: the effectiveness of artsbased approaches in engaging with disaffected young people. University of Oxford, Department of Education, 2015. 39 p.
22. Veresov N.N. Zone of Proximal Development: The Hidden Dimension? In Ostern A., Heila-Ylikallio R. (eds.), *Language as culture – tensions in time and space*, 2004. Vol. 1, pp. 13–30. URL: <http://nveresov.narod.ru/ZPD.pdf> (P. 1–6) (Accessed: 15.07.1916).
23. URL: <http://blueappletheatre.com/hamlet/>
24. URL:<http://inclusioninthearts.org>
25. URL:<http://www.tbtb.org>
26. URL:<http://www.theapothetae.org>
27. URL:<http://www.thikwa.de/repertoire/biofiction.html>
21. Собкин В.С. Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского. М.: Институт социологии образования РАО, 2015. 568 с.
11. Шеманов А.Ю., Попова Н.Т. Инклюзия в культурологической перспективе // Психологическая наука и образование. 2011. № 1. С. 74–82.
12. Щербакова А.М., Шеманов А.Ю. Дискуссионные вопросы развития личности ребенка с интеллектуальной недостаточностью // Психологическая наука и образование. 2010. № 2. С. 63–71.
13. Ярошевский М.Г. Л.С. Выготский: в поисках новой психологии. СПб.: Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1993. 300 с.
14. Creating an Inclusive Society: Practical Strategies to Promote Social Integration. DESA, 2009. [Электронный ресурс] // URL : <http://www.un.org/esa/socdev/egms/docs/2009/Ghana/inclusive-society.pdf> (дата обращения: 10.04.2017).
15. Durham-Wall M. What are you looking at? Staring down notions of the disabled body in dance // *Choreographic Practices*. 2015. Vol. 6 (1). P. 25–40.
16. King F., Kimball T. (Eds.). Peering Behind the Curtain: Disability, Illness, and the Extraordinary Body in Contemporary Theater. N. Y.: Routledge, 2002. 177 p.
17. Koppers P. Disability Culture and Community Performance. L., UK: Palgrave, 2011. 296 p.
18. Lefevere P. Theatre Workshop aids the handicapped// Goldstein J. No Stone Unturned: A Father's Memoir of His Son's Encounter with Traumatic Brain Injury. Potomac Books, 2012. P. 5–13.
19. Mitchell D., Snyder S. Exploitations of Embodiment: Born Freak and the Academic Bally Plank // *Disability Studies Quarterly*. 2005. Vol. 25 (3). P. 37–45.
20. Pascal J. Hilde Holger: As a dancer and teacher she kept the spirit of German expressionism alive in London [Электронный ресурс] // *The Guardian* (2001-09-26); Retrieved (2012-12-27). URL: <https://www.theguardian.com/news/2001/sep/26/guardianobituaries1> (дата обращения: 11.04.2017).
21. Tawell A. et al. Being Other: the Effectiveness of Artsbased Approaches in Engaging with Disaffected Young People. University of Oxford, Department of Education, 2015. 39 p.
22. Veresov N.N. Zone of Proximal development: The hidden dimension? [Электронный ресурс] // Ostern A., Heila-Ylikallio R. (Eds.) *Language as Culture – Tensions in Time and Space*. 2004. Vol. 1. P. 13–30. URL: <http://nveresov.narod.ru/ZPD.pdf> (P. 1–6) (дата обращения: 15.07.1916).
23. URL: <http://blueappletheatre.com/hamlet/>
24. URL:<http://inclusioninthearts.org>
25. URL:<http://www.tbtb.org>
26. URL:<http://www.theapothetae.org>
27. URL:<http://www.thikwa.de/repertoire/biofiction.html>