«ОСОБЫЙ ТЕАТР» КАК ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

А. Б. Афонин

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ГОРОДЕЦ

Андрей Афонин

«Особый театр» как жизненный путь

ИД «Городец»

2018

УДК 159.9
ББК 88.9

Афонин А. Б.

«Особый театр» как жизненный путь / А. Б. Афонин — ИД «Городец», 2018

ISBN 978-5-906815-04-0

Книга посвящена актуальной проблеме реабилитации людей с особенностями развития в общество с помощью метода «особого театра», который является альтернативой терапии творческими видами деятельности, поскольку предполагает осуществление этими людьми полноценной творческой деятельности под руководством режиссера. Речь идет о людях с ментальной инвалидностью и/или психофизическими нарушениями, в том числе с генетическими нарушениями, расстройством аутистического спектра, с интеллектуальной недостаточностью, нарушением опорно-двигательного аппарата, различным психиатрическим опытом. В отличие от западных аналогов, описанный в книге опыт «особого театра» был накоплен в недрах российского социума и культуры и этим представляет для нас особую ценность.

УДК 159.9
ББК 88.9

ISBN 978-5-906815-04-0

© Афонин А. Б., 2018
© ИД «Городец», 2018

Содержание

Вступительное слово 6
Предисловие 10
Проблематика 12
Взаимодействие с внешним миром 12
Феномен времени 16
От близости к ис-целению 17
Терапия или искусство 19
Какой: социальный, инклюзивный, «особый»? 22
Конец ознакомительного фрагмента. 26

Андрей Борисович Афонин
«Особый театр» как жизненный путь

© Афонин А. Б., 2018
© Селеменев Л. В., фото, 2018
© Зарецкая-Питюрина О. В., фото, 2018
© ИД «Городец», 2018

* * *

«Не каждый художник – это особая личность, но каждая личность – это особый художник».
Эрик Гилл

Вступительное слово

«…магический театр – только для сумасшедших – плата за вход – разум.
Не для всех».
Г. Гессе. «Степной волк»[1]

Ох как трудно, как невообразимо трудно, сформулировать мне в двух простых и понятных словах, что же такое Театр! Что он такое вообще и для меня в частности. Сквозняком мимо «билетных бабушек», сквозь гардеробные зеркала, мимоходом смешивая свой головокружительный запах старых кулис и паркета с буфетными кофейными ароматами, он втягивает, втаскивает меня в другой, волшебный, кем-то подсмотренный мир. И в каждом персонаже на сцене вижу я себя, узнаю себя, смеюсь и плачу вместе с самой же собой. И не узнаю. Поражаюсь, как могла я не видеть, не замечать всего этого в себе и вокруг. Так прост, доступен, реален этот мир – только руку протяни, только захоти и воссоздашь все это волшебство самостоятельно! Но как он хрупок, тонок, еле осязаем! Овации. Занавес. Спектакль окончен.

Мне повезло. Я знаю, кто такие «Другие», «особые» люди. Как бы мне хотелось рассказать, показать, какой он, этот «особый» мир! Как он раним и страшен, чувствителен, жесток, наивен, как он порочен и чист одновременно. Как он красив! И как он не похож ни на что, виденное нами трезвым равнодушным взглядом в ежедневной житейской суете.

И вот, казалось бы, – решение на поверхности! «Особый театр»! Чего уж тут проще?! Приглашаешь «особых» актеров, а еще лучше вместе с «особыми» сценаристами, помогаешь им расставить по сцене реквизит, и дело «в шляпе»! Показывай себе на здоровье! Ан нет! Не выходит. Чего-то такого не хватает связующего. То ли тончайшей паутины взаимодействия, то ли, напротив, осязаемых земных навыков лицедейства.

Книга, которую Вы держите в руках, уважаемый читатель, это осмысление многолетнего опыта человека, который нашел способ создать самый настоящий «Особый театр». Это умение, которым он готов поделиться с нами. Это рассуждения о театре и «особом театре», о месте и роли в этом театре актера и зрителя, врача и режиссера, творца и исполнителя. Это практические советы, с чего начать «особый театр», чем его продолжить и как позволить ему жить долго, эволюционируя, изменяясь и совершенствуясь. Это книга не для всех. Она для влюбленных в театр. Только для сумасшедших.

Президент Союза охраны психического здоровья И.В. Треушникова

Представленная работа «Особый театр как жизненный путь» посвящена весьма актуальной для российской действительности теме – организации социально-творческой реабилитации лиц с особенностями в развитии.

Имеются в виду люди с ментальной инвалидностью и/или психофизическими нарушениями, в т. ч. с генетическими нарушениями, расстройством аутистического спектра, с интеллектуальной недостаточностью, нарушением опорно-двигательного аппарата, различным психиатрическим опытом.

В отечественной литературе данная проблема рассматривается преимущественно с точки зрения медицинской (психолого-психиатрической, реабилитационной) или педагогической моделей. Например, в рамках арт-терапии, терапии творческим самовыражением и т. п. Однако в данной работе речь идет о принципиально ином подходе – именно социально-творческой

[1] *Пер. с нем.* С. Апта.

реабилитации, в котором акцент делается на развитие, раскрытие человеческой индивидуальности в процессе творческой деятельности, направленной на создание произведений искусства.

Автор кратко описывает историю социального и/или инклюзивного театра в странах Западной Европы и имеющийся, в том числе и свой, российский опыт. «Особый театр» – т. е. театр, в котором играют люди «с особенностями развития» – ставит своей целью создание художественного произведения, а его воздействие на социум является дополнительным, вторичным эффектом. В своем театре, как пишет А. Б. Афонин, он прошел путь от инклюзии с участием подростков и молодых людей без особенностей развития в совместном творчестве с людьми с особенностями – к инклюзии с участием профессиональных актеров и танцоров.

Особо подчеркивается, и это полностью совпадает с современными медицинскими и психологическими концепциями, что проблема индивида с ментальной инвалидностью и/или психофизическими нарушениями – это, в конечном счете, проблема отсутствия взаимодействия со «значимыми-другими», что влечет за собой несформированность навыков социального взаимодействия. И «Особый театр» позволяет развивать и компенсировать эти особенности.

Значительная часть книги посвящена конкретным, практическим аспектам работы: взаимодействию с родителями и самими актерами. Автор подробно описывает различные комплексы развивающих телесных тренингов, партерную разминку, работу с партнером, этапность тренинга на парную коммуникацию, взаимодействие с пространством, постановку групповых пластических сцен, работу со сценической речью и др.

Данная работа позволит расширить представление о реабилитационных возможностях людей с особенностями в развитии и будет весьма полезна как профессионалам, так и всем заинтересованным в данной теме.

Президент Российской психотерапевтической ассоциации (РПА), заведующий кафедрой психотерапии и сексологии ФГБОУ ВО «Северо-Западный государственный медицинский университет им. И. И. Мечникова» Министерства здравоохранения РФ, доктор медицинских наук, профессор С.М. Бабин

Вице-президент Российского общества психиатров, главный врач Санкт-Петербургской психиатрической больницы № 1 им. П.П. Кащенко, доцент кафедры психотерапии и сексологии ФГБОУ ВО «Северо-Западный государственный медицинский университет им. И. И. Мечникова» Министерства здравоохранения РФ, главный внештатный психиатр эксперт Росздравнадзора по Северо-Западному ФО РФ, Заслуженный работник здравоохранения РФ, доктор медицинских наук О.В. Лиманкин

Книга, которую вы держите в руках, является частью и результатом того процесса, который запущен в российской культуре Андреем Афониным и его коллегами – деятелями «особого театра». Я бы так назвала этот процесс: человек с особенностями здоровья и развития обрел голос в культуре.

Эти процессы начались двадцать лет назад в недрах образовательных и социальных учреждений и выплеснулись в публичное театральное пространство совсем недавно, в 2012-м. Тогда Андрей Афонин со своим немецким коллегой Гердом Хартманом представил «особых» артистов в спектакле «Отдаленная близость» на площадке, с которой вплотную связана новейшая театральная история – в Центре драматургии и режиссуры. И этот спектакль получил признание театрального сообщества в лице экспертов и жюри национальной премии «Золотая маска».

Чего тут было больше – случайных совпадений, воли Андрея Афонина или неизбежности, – не берусь сказать. Но событие это войдет в историю.

Центр драматургии и режиссуры возник одновременно с интегрированным театром-студей «Круг», из которого вышли Афонин и его собственный театр-студия «Круг II». ЦДР был частной инициативой двух известных драматургов, Алексея Казанцева и Михаила Рощина, которые взялись поддерживать молодых коллег и новое театральное поколение в их попытке выразить мироощущение современного человека. Новая драма (так было названо театральное движение) ввело в культуру новой России маргинализированного, вытесненного на обочину маленького человека с его уязвимостью и его надеждами. Этике этого театра соответствовала и принципиально новая эстетика. Чтобы пояснить, приведу факт: «Чайкой» нового театра был «Пластилин» Кирилла Серебренникова. Новая драма обновила сценический язык и иначе, чем традиционный театр, строила отношения с публикой – она была по сути искусством коммуникации. Расширяя границы театра и ощущая свою связь с реальностью, новая драма породила другой тренд – социальный театр. Независимые компании, которые прежде рассказывали об уязвимых и уязвленных, стали работать с реальными наркозависимыми, глухими, заключенными, подростками, стариками.

В то же самое время «особый театр» работал с людьми с другой обочины общественной жизни. Они двигались навстречу друг к другу, не зная друг друга. Профессиональный театр шел в жизнь. «Особый театр» двигался навстречу профессиональному. Они должны были встретиться. И встретились благодаря Афонину. Театральное сообщество открыло для себя «особый театр» и завязалась дискуссия. Она разворачивалась на кухнях и за кулисами, на Петербургском и Московском культурных форумах, в Петербургском театральном журнале и журнале «Театр», на фестивале «особого театра» «Протеатр» и главном театральном фестивале «Золотая маска». Ответом на основные вопросы этой дискуссии и является книга Андрея Афонина.

Афонин определяет феномен «особого театра» и его место в театральном контексте, попутно наводя порядок в возникшей терминологической сумятице. Рассуждает Афонин антитетически – подобно Брехту, создавшему теорию эпического театра, и Леману, очертившему контуры постдраматического театра. «Особый театр», по Афонину, – это не терапия, не инклюзия и не социальный театр. Тогда что же? Афонин отвечает: это современный театр, укорененный в историческом авангарде, сюрреализме и дада. Исходя из практики «особого театра», собирателем которого был фестиваль «Протеатр», Афонин каталогизирует его по типам взаимоотношений лидеров с «особым» артистом. Опираясь на собственный опыт, описывает природу творчества в «особом театре», роль и компетенцию режиссера в нем, механизмы восприятия спектакля такого театра зрителем и собственно зрителя.

Глава за главой книга становится все менее абстрактным рассуждением и все более практическим руководством, раскрывая к середине метод самого Афонина (организация Игры). И далее – практические аспекты его работы: с артистом (движенческие тренинги, работа с пространством, сценическая речь), с коллективом артистов, их родителями, зрителями.

Главное сообщение, которое расслышит читающий эту книгу – будь то критик в поиске верных терминов, или практик, желающий создать инклюзивный проект, или руководитель инклюзивной студии, ищущий признания театральным сообществом, или любопытный зритель, – главное сообщение, как оказывается, вынесено в заглавие книги. «Особый театр» – не проект, тренд или сумма технологий. Это жизненный путь. «Особому театру» нужно присягнуть. Нужно посвятить себя ему. Причем, жертвы, которые вы ему принесете, совершенно не гарантируют публичного успеха у зрителей и критиков. Они не гарантируют даже удовлетворения своему создателю. Но это – необходимое условие.

Словом, Афонин предостерегает – например, тех практиков, которые торопятся осуществить себя в популярном тренде. Но и вдохновляет. Например, меня – на то, чтобы развивать свое восприятие театра. Уверена: «особый театр» сегодня открывает нам глаза на весь современный театр. Да что там, он открывает нам глаза на театр в целом.

Театральный критик, арт-директор Центра имени Вс. Мейерхольда Елена Ковальская

Предисловие

В 2017 году исполняется 20 лет с момента основания Интегрированного театра-студии «Круг II», сначала возникшего как вторая студия в общественной организации социально-творческой реабилитации семей и молодежи с отклонениями в развитии и их семей «Круг», а со временем ставшего самостоятельным театром-студией. Оглядываясь на долгий путь, мне хотелось в этой книге не собрать фактическую историю театра-студии, но описать те важные методологические принципы работы, которыми мы руководствовались в процессе становления нашего театра и которым верны по сей день.

Прежде всего хочу обозначить мою позицию по двум терминам. Один из них – «инвалид». Инвалид – это человек, попавший в ситуацию инвалидности, то есть в определенную ситуацию ограничения жизнедеятельности. Данный термин важен как для самого человека, так и для государства, ибо он регламентирует отношения человека с инвалидностью и с государством. Государство должно брать на себя ответственность за поддержку инвалида в реализации его гражданских прав и свобод. Сам же человек на основании официально оформленного инвалидного свидетельства имеет право требовать от государства эту помощь. Таким образом, можно сказать, что термин «инвалид» – социальный и юридический. Термины «человек с ограниченными возможностями» или «ограниченными возможностями здоровья» – это попытка смягчить стигматизирующий человека в ряде случаев термин «инвалид». Данная терминология не обладает ни правовыми основаниями, которыми обладает термин «инвалид», ни даже основаниями простого логического мышления, так как человек с ограниченными возможностями здоровья – это вообще любой человек, поскольку невозможно себе представить человека с безграничными возможностями здоровья. А глядя, скажем, на спортсменов-паралимпийцев, я, например, точно ощущаю ограничения своих возможностей по здоровью.

Термин «человек с ограниченными возможностями» – это тоже стигма, да еще посильнее «инвалида», так как претендует не просто на социальный статус индивида, но и на ценность его как человека вообще, сразу задавая какие-то ограничения. Боюсь, что данный термин тоже можно применить к любому человеку, хотя и с большим количеством оговорок. Термин «инвалид» необходимо сохранить, в противном случае огромное количество людей окажется без необходимой им социальной поддержки. Термины «ограниченные возможности» или «ограниченные возможности здоровья» – проходные, обладающие определенной этической функцией, но и определенными ограничениями и частично стигматизацией. В театре мы занимаемся творчеством и созданием произведений искусства. Мы знаем, что в нашем театре основной состав артистов имеет официальный статус «инвалид». Но нам для нашей деятельности этот статус дает лишь понимание того, что мы должны иметь особый подход к работе с такими людьми. Однако на творчество влияет не их инвалидный статус (хотя с его негативными последствиями нам часто приходится сталкиваться), а особенности развития того или иного нашего артиста. Особенности развития – это не просто ограничения, а определенные возможности внутри определенных ограничений. И вот с этими возможностями мы и работаем, когда занимаемся творчеством. Подобного рода размышления привели нас – оргкомитет Всероссийского фестиваля «особых театров» «Протеатр» (я был членом его с начала деятельности в 2000 году вплоть до 2012 года) – к созданию нового термина «особый театр»[2], то есть театр, в котором играют люди «с особенностями развития». Термин «человек с особенностями развития»,

[2] «Особый театр – термин, широко используемый в современной культуре, введен оргкомитетом фестиваля в 2000 г. Понятие обозначает театральные коллективы с участием людей с особенностями развития: с нарушениями зрения, слуха, опорно-двигательного аппарата, эмоциональной сферы, имеющих интеллектуальную недостаточность, с соматическими, генетическими и психическими заболеваниями и т. п., а также интегрированные коллективы, в которых участвуют люди, как имеющие ограниченные возможности здоровья, так и без таковых», https://proteatr.ru/kontseptsiya/

как и термин «ограниченные возможности», также не совершенен в социальном плане и не имеет никаких правовых оснований, но он акцентирует то, что в творчестве и искусстве важен не столько социальный или медицинский аспект жизни людей, которые этим занимаются, а их особый взгляд на мир и их особенные способы выражения себя в мире, что в конечном счете позволяет нам вместе с ними открывать новые эстетические ценности.

В связи с вышесказанным я употребляю в книге именно такую терминологию: «особый театр» и «человек с особенностями развития». В силу ряда причин в нашем театре по преимуществу участвуют люди с ментальной инвалидностью и/или психофизическими нарушениями: с генетическими нарушениями, расстройством аутистического спектра, с интеллектуальной недостаточностью, нарушением опорно-двигательного аппарата, различным психиатрическим опытом. Термин «ментальная инвалидность» – калька с английского *mental handicap* – описывает определенное многообразие нарушений интеллектуального развития и психофизических нарушений. Прежде всего речь о врожденных причинах, которые невозможно точно установить, но которые отложили свой отпечаток на способы восприятия и деятельности человека в мире. Этот термин в РФ также не имеет легитимного профессионального хождения. Но нам, не занимающимся постановкой диагнозов и реабилитацией людей с особенностями развития, этот термин просто помогает понять, с какой категорией особенностей по преимуществу мы имеем дело. То есть по преимуществу – это не слабослышащие, не слабовидящие, не слепоглухие, не люди, попавшие в аварию, не люди, больные раком, и т. д. Хотя это вовсе не означает, что, если к нам попадут люди с такого рода особенностями вследствие нарушений жизнедеятельности, мы не будем с ними работать в творческой области.

Председатель Регионального отделения Межрегиональной общественной организации в поддержку людей с ментальной инвалидностью и психофизическими нарушениями «Равные возможности» (г. Москва), художественный руководитель и режиссер Интегрированного театра-студии «Круг II»
Афонин Андрей Борисович

Проблематика

Взаимодействие с внешним миром

Прежде чем начать разговор о театре людей с особенностями развития, нужно обозначить ряд тем, прямо или косвенно имеющих отношение к развитию и становлению этих людей в нашем культурном сообществе, и, собственно, к проблемам, с которыми они встречаются. Первое, на чем стоит заострить внимание, – это цели педагогического и образовательного процессов, способы их достижения и результаты относительно людей с особенностями развития. Очень часто об этом не говорят и даже не думают. Кажется, что и так все понятно. Если мы декларируем социальное равенство, то у людей с особенностями должны быть те же равные со всеми права: на образование, труд, самостоятельную жизнь, включающую самостоятельную сексуальную жизнь, на отдых, развлечения и т. д. Это – неотъемлемые права любого (или все же не любого?) человека. Закон говорит, что с 18 лет человек становится полноправным членом социума со всеми вытекающими последствиями как прав, так и обязанностей. Мы понимаем, что к этому времени человек должен как-то приобрести навыки ответственного поведения члена социума. Видимо, этому способствует (хотя и не гарантировано) его нахождение в социальных институтах: детском саду, школе, вузе. Однако нам кажется, что этого недостаточно для развития полноценного человека, и мы отдаем детей в разные студии заниматься рисованием, игрой на скрипке или танцами. Таким образом, можно сказать, что существует достаточно большое количество различных учреждений, так или иначе занимающихся подготовкой зрелого члена общества. В педагогическом процессе для детей цель всегда определяет именно общество, которое заинтересовано в получении новых членов. В советское время было престижно учиться на инженера, чуть позже – на банкира или создателя компьютерных программ, сейчас модно учить китайский и т. д. Вроде бы в общем виде образовательная система работает и вполне понятно как. Обществу нужны люди, которые могли бы в дальнейшем развивать его. Однако внутри нашего общества не существует системы, позволяющей людям с особенностями развития быть вписанными в структуру социальных взаимоотношений. А если так, то не существует и социальных институтов, помогающих им становиться полезными членами общества. Что же с ними делать, с этими людьми?

Существуют два разных подхода: педагогический и медицинский. «Для первого – предметом внимания является вторичный дефект и педагогические пути его коррекции. Учителя строят свои методы обучения, опираясь прежде всего на современные им философские идеи, в меньшей степени интересуясь первичным биологическим дефектом и его этиологией… Медики концентрируют свое внимание на лечении, т. е. предметом их профессионального интереса становится первичный биологический дефект, а обусловленные им социальные ограничения, нарушения жизнедеятельности остаются вне сферы их внимания»[3]. То есть медики по роду своей деятельности не могут признать человека с особенностями развития «нормальным». Собственно, любой человек, попадая к медику, – уже «ненормальный». У человека с особенностями развития априори нет возможности вырваться из рук медика. Если в обществе преобладает медицинский подход, с одной стороны, это свидетельствует о признании права называться человеком, а с другой – об отсутствии признания социальной полезности. Профессионалы, занимающиеся развитием и коррекцией людей с особенностями, как правило, видят прежде всего патологию, ее симптомы, их неотвратимость и негативные последствия в ситу-

[3] *Малофеев Н.Н.* Специальное образование в России и за рубежом. Ч. 1. Западная Европа. – М: УПК «Федоровец», 1996.

ации современного социума. Такой специалист считает инвалида несостоятельным в контексте современных запросов и не видит выхода из ситуации неадекватных требований общества по отношению к нему. Требования общества считаются неизменными, патология, по большей части, тоже константна. Человека надо лечить, однако «болезнь» его неизлечима. Он становится объектом заботы, но ни в коем случае не является субъектом, с которым необходимо находить общий язык, иметь в виду его особое мнение. Естественно «объект» и не может претендовать на сколько-нибудь серьезное творчество, не говоря уже об искусстве. Для педагогов же, к которым частично относятся специалисты, занимающиеся искусством, важен человек и особенности его восприятия и действия, а также особенности его социальной коммуникации, связанные прежде всего с так называемой вторичной патологией личности, то есть с тем, что было сформировано окружавшим его социумом в качестве нормы социальных отношений.

В последнее время сформировался еще один популярный подход: люди с особенностями развития – такие же, как и мы. Пусть они будут иметь абсолютно такие же возможности: ходить в школу, в кино, в ресторан и т. д. Нам же это нужно, значит, и им нужно. И мы ведем аутичного ребенка туда, где громко говорят и сильно пахнет, и у него случается истерика; мы отдаем человека с интеллектуальной недостаточностью в массовую школу, и у него начинается невроз на почве несоответствия его способностей массовым требованиям; заставляем человека в коляске делать вид, что он танцует вальс, хотя ноги его не способны воспроизводить па этого танца и т. п. Оттого, что к нему приставляют помощника – няню, тьютора или профессионального танцора, – позиция человека с особенностями развития не меняется, он остается малосильным – инвалидом, так как не может соответствовать установленным социальным и культурным канонам, для нахождения внутри которых ему всегда будет требоваться помощь. Его родителям очень хочется, чтобы их ребенок был «как все», они «закрывают глаза пятерней» (как это делают маленькие дети, когда хотят спрятаться) и настаивают на том, чтобы и их ребенок пошел в школу, пусть с ними же, с родителями, за одной партой, пусть с тьютором, но в ту же самую школу, что и «все»…

Если у вас есть дети (даже если они уже выросли), вы наверняка можете вспомнить тот момент, когда ребенок отодвигает вашу поддерживающую руку и делает самостоятельный шаг: «Я сам!» То же происходит с любым человеком, когда он чему-нибудь научается, естественно, и с человеком с особенностями развития! Собственно, «научение» и заключается в том, что человек осваивает навык и начинает им самостоятельно пользоваться. Когда родители отдают своего «нормативного» ребенка в школу, они понимают, что он переступает ПОРОГ школы, то есть он перестает быть тем, кем был до этого, теперь у него есть своя жизнь и своя ответственность за нее в рамках данного учреждения. И не случайно это происходит, когда дети, в большинстве своем, уже готовы к такой перемене в жизни – в 7-летнем возрасте. До этого родители, так или иначе, учат своего ребенка правилам социального взаимодействия, чтобы, придя в школу, он смог ими воспользоваться, получить новый социальный опыт и новые знания.

Что происходит с детьми с особенностями развития? Их никто не спрашивает, готовы ли они к школе, их не учат быть готовыми к школе, их просто отдают туда, потому что они имеют право! Часто родители не учат ребенка даже шнурки завязывать, я уж не говорю о том, чтобы готовить себе еду или убираться в своем жилище, но приводят его в школу! С какими ожиданиями? С какими целями? Чтобы научили завязывать шнурки, готовить еду, убираться. Родители хотят, чтобы их детей учили и математике, и русскому, и навыкам самообслуживания, да еще и социализации в придачу. Но у той общеобразовательной школы, которая существует сейчас, другие функции, и она была придумана для других детей. Вот если бы мы могли изменить программу школы и сделать ее специально для детей с особенностями, чтобы она отвечала их уровню развития и готовила бы к реальной жизни в социуме, а в социуме были бы специальные сообщества, в которых этим людям было бы чем заниматься и где они были

бы желанны, тогда, возможно, такая школа стала бы специальным социальным институтом для людей с особенностями развития[4].

Педагогическая деятельность – это «садоводство», а не компьютерное программирование. Боюсь только, что усиленный крен в сторону программирования в последние двадцать лет воспитал поколение людей, не способных к работе на земле и даже не способных понять, чем она отличается от манипуляций пальцами по экрану или «мышкой» на столе. Требуется серьезное переосмысление целей и задач образования, а также форм этого образования. Кроме того, нужно воспитать «садоводов», которые могут заниматься выращиванием новых поколений людей, имеющих в том числе особенности развития. Современное общество еще и не очень понимает, зачем ему нужно столь неэкономичные процессы поддерживать. В последнее время на Западе появились новые течения, связанные с так называемой «интуитивной педагогикой», то есть педагогикой, в которой личность учителя приобретает особое значение, поскольку он должен быть ориентирован и на личность ученика. Нам в нашем театре-студии такой подход понятен, так как мы занимаемся творчеством человека с особенностями развития, а творчество невозможно без раскрытия человеческой индивидуальности. Конечно, такого рода педагогическая система неэкономична в контексте сиюминутных задач, но может принести очень важные плоды в контексте долговременной перспективы.

Мы действительно равны с людьми с особенностями развития перед Трансцендентным/Богом, перед базовыми социальными нормами, перед Игрой, перед ценностями культуры. Мы можем сказать, что приняли в свой социум человека с особенностями развития только тогда, когда его мировоззрение принято нашими религиозными и общественными системами, когда мы позволяем ему жить рядом с нами и при этом не мешаем строить его собственную жизнь в соответствии с его особенностями и общечеловеческими потребностями, когда мы признаем за ним право быть создателем новых эстетических ценностей.

Один из родителей нашей взрослой актрисы с особенностями развития сказал мне однажды: «Моя дочь видит пример старшего брата. Он сам зарабатывает, имеет квартиру, машину. Совершенно естественно, что она хочет в чем-то ему подражать, быть похожей на него…» В данной фразе содержатся ценностные ориентиры взрослого современного человека. Эти ценности очевидны: нужно самостоятельно зарабатывать деньги, количество денег должно быть достаточным для ощущения себя свободным человеком и т. п. При этом отец актрисы прекрасно знал, чем занимается его дочь в нашем театре-студии. Она получает следующий набор видов деятельности: комплекс развивающих телесных тренингов, основы сценического движения, сценической импровизации, основы акробатики, эстрадно-циркового искусства, спортивных и народных игр, вокальный тренинг, хоровое пение, речевой тренинг, основы игры на музыкальных инструментах, в том числе в ансамбле барабанщиков, гримерное искусство. Она выезжает на гастроли, выступает на различных площадках, общается с друзьями из разных стран… Более чем уверен, что ее брат не имеет и сотой части той полноценной творческой жизни, которую ведет она. Так откуда же берется это представление папы о неполноценной жизни его дочери?

Для «обычного» человека творческая деятельность – дополнение к жизни. Она изначально вторична по отношению к материальному производству, факультативна, необязательна.

---

[4] Конечно, следует отметить, что система специализированных школ для детей с инвалидностью долгое время существовала и у нас в стране, и за рубежом. Лишь в последнее время мы наблюдаем разрушение данной системы образования. Однако я говорю о принципиально ином подходе к образованию, когда именно субкультура внутри доминирующей культуры создает определенные формы жизнедеятельности для людей с особенностями развития, а система образования готовит их именно к этим формам жизнедеятельности, учитывая способности, возможности и особенности данной конкретной группы детей с определенными, схожими особенностями развития. Эта идея не противоречит идеи инклюзии, если мы понимаем инклюзию как взаимный процесс сближения и взаимного узнавания принципиально различных групп людей. Человека нужно научить основам социализации в поддерживающей, понимающей и принимающей среде, чтобы иметь возможность ожидать от него движения навстречу с «Иным» – собственно движения инклюзии.

Но когда же происходит подмена средства на цель? Когда деньги становятся целью, а не средством? Когда детский рисунок, продиктованный желанием ребенка познавать мир с его помощью, становится рутинной обязанностью?

Люди с особенностями развития являются лакмусовой бумагой современного общества. По отношению к ним, к перспективам их жизни и развития можно оценить ценностные основы общества. В Западной Европе в течение нескольких десятилетий шел процесс интеграции людей с ограниченными возможностями здоровья. Они были вписаны в стройную систему социальной поддержки. Были созданы условия, переводящие их из сегрегирующих институтов в инклюзивные. Развивалось искусство людей с ограниченными возможностями здоровья. Казалось бы, все шло неплохо. И вдруг появились достижения пренатальной диагностики, позволяющие уже на ранних этапах избавляться от людей с синдромом Дауна. Этими достижениями начали пользоваться чуть ли не в 90 % случаев. Общество потребления не хочет более иметь людей с синдромом Дауна, начинающих уж слишком активно влиять на социальную жизнь. Просто в силу своей численности. Люди с особенностями развития всей своей жизнью свидетельствуют об иных экзистенциальных ценностях, и мы либо обратим внимание на эти ценности, либо вынуждены будем избавиться от этих людей, что поставит перед нами новый этический вопрос: кто есть человек? И кем являемся мы?

Феномен времени

Живем ли мы в настоящем? Есть люди, застывшие в прошлом. Есть люди, не имеющие прошлого. Люди, бегущие от настоящего в будущее. Одна из острейших проблем нашего времени – это убегание или невозможность переживать себя в настоящем. Это странность или особенность нашего ускоряющегося времени. Кажется, что даже столь популярный на протяжении многих веков миф о Золотом веке сегодня отступает перед натиском мифа о грядущем. Правда грядущее очень часто пугает, в очередной раз заставляя в настоящем еще быстрее добиваться новых результатов. Почему нам некомфортно в настоящем? Мы не любим себя и свое настоящее – мы стремимся в лучшее прошлое или будущее, не замечая красоты имеющегося. Думаю, что в этом – мы дети своей эпохи, эпохи потребления всевозможных благ, связанных с их производством и перепроизводством. Если мы не будем потреблять, производство остановится, потому производство и подталкивает нас к тому, чтобы нестись с ним все дальше и дальше, до бесконечности. В этом наша судьба и наша беда. Если раньше увеличение продукции было жизненно необходимым, то сейчас – это просто бесконечная гонка производства для потребления ради потребления. Наше сознание становится разорванным. Мы живем в одном мире, думаем в другом, а мечтаем о третьем. Нет возможности принять и пережить настоящее как связь прошлого и будущего. Мы нуждаемся в том, чтобы собрать себя в целое – ис-целиться!

Людям с особенностями развития – тем, что не успевают в этой гонке – требуется больше времени на освоение навыков, которыми «обычные» люди овладевают быстрее (а некоторые навыки им вообще недоступны). Во взаимодействии с ними мы замедляем скорость и имеем возможность прикоснуться к существу времени в настоящем. Таким образом, мы можем говорить о том, что люди с особенностями развития побуждают нас обратить внимание на сущностные аспекты жизни и обратиться тем самым к собственному исцелению. Изменяя отношение к ним, мы изменяем и их статус, и наше собственное восприятие действительности, то есть и они, и мы делаем шаг к исцелению. Другой человек взывает к тебе – это погружение в настоящее. Исцеление происходит в связи прошлого и будущего в настоящем через ближнего. Время лечит. Мы не можем знать будущее, но без вектора, направленного в него из настоящего, мы теряем само настоящее. Без живого, подвижного прошлого настоящее тоже не становится настоящим. Прошлое, настоящее и будущее находятся в динамическом равновесии, где настоящее – это постоянно меняющаяся точка пересечения прошлого и будущего, а человек с особенностями развития указывает нам на нее.

В разные эпохи существует разное представление о целостности, о человеке и способах его коммуникации. «Я» человека формируется в данном конкретном времени, в данную конкретную эпоху, в данном пространстве, в данном социуме. В результате развития в нашем подсознании формируются строгие и четкие представления о целостности, которую мы называем красотой. Эстетическое – это наше бессознательное знание о красоте и безобразии, о том, что хорошо и что плохо. Это наши базовые ценностные ориентиры, и мы защищаем их наиболее отважно. Они-то и являются бессознательными ориентирами наших поступков. Но при взаимодействии с «Иным» нам всегда приходится переосмысливать наши ценностные критерии. Время не стоит на месте, и внешний мир в лице других людей с их культурными, эстетическими ценностями заставляет нас пересматривать наши представления о целостности, как бы подтверждая, что, вопреки ригидности, эстетические каноны изменяются. Происходит это, как правило, бессознательно. И лишь в искусстве мы можем наглядно наблюдать, как изменяется эстетический канон человека с течением времени. Связь со временем дает нам возможность быть актуальными в искусстве и коммуникации.

От близости к ис-целению

Ис-целение – в этом слове есть значение целостности, точнее – восстановление целостности. Но что такое целостность? Как мы ее можем определить? Почувствовать? Вопрос целостности – это вопрос внешней критики и внешних критериев или внутреннего самоощущения? Каковы критерии? Когда человек болеет, он сам знает, что болеет, или это ему говорят, что он болеет? А если ему говорят, что он болеет, а сам он этого не чувствует, то болеет ли он? Очевидно, что, лишь когда внутреннее и внешнее приходят в определенное динамическое равновесие, возникает ощущение целого. Мы встречаемся с представлениями о целостности или ее отсутствии в тот момент, когда соприкасаемся с «Иным», когда чувствуем границу собственного «Я». Целостность имеет отношение к сущности «Я». «Я» строится всегда в социуме, в соприкосновении с «Иными», в конфликте и диалоге. В психологии есть понятие «значимого-другого», того, кого мы особенно ценим и на кого ориентируемся в своих действиях.

Основой успешного существования человека в социуме является способность осуществлять социокультурное взаимодействие. Определенный уровень адаптации к социальным предписаниям, которые предъявляет человеку общество, можно обозначить как социальную компетентность. Социальная компетентность подразумевается как способность к отношениям с «другим», умение выбрать продуктивные социальные ориентиры и организовать свою деятельность в соответствии с этими ориентирами. Наличие или отсутствие социальной компетентности у человека определяет возможность его нахождения в данном сообществе и, как следствие, перспективу его дальнейшего развития.

Путь к социальной компетентности лежит через последовательное освоение человеком уровней телесно-аффективной регуляции[5] во взаимодействии со значимыми-другими.

Проблема человека с ментальной инвалидностью и/или психофизическими нарушениями – это проблема, в конечном счете, отсутствия взаимодействия со значимыми-другими, что влечет за собой несформированность навыков усвоения социального опыта. Ребенок с особенностями развития живет, как правило, в замкнутой социокультурной среде, ограниченной родителями и близкими. В такой среде нет напряжения и нет развития. Эта среда не расширяется и качественно не меняется. Ребенок существует в ней по преимуществу в качестве пассивного потребителя, вынужденно живя в замкнутой системе родительской опеки, часто в ситуации со-зависимости мать-ребенок. Человек как бы останавливается в этом случае на стадии «природного тела», где законы существования, функционирования, развития живого организма преобладают над законами, порожденными социальными и культурными воздействиями.

Культура в своей основе является системой продуктивных ограничений. Ограничивая свободу, культура расставляет систему координат, руководствуясь которой человек может быть успешным. Принятие культурных ограничений как своих и является основным показателем социальной компетентности.

Действия ребенка с особенностями развития, как правило, полностью или частично не классифицируются как норма в доминирующем культурном сообществе, и ему ставят «неуд»

---

[5] Бардышевская М. К. и Лебединский В. В. выделяют пять уровней телесно-аффективной регуляции, относящихся к развитию ребенка от младенчества до школьного возраста:1. Уровень оценки средовых воздействий – регуляция сенсорных модальностей через оценку количественных воздействий среды.2. Уровень аффективных стереотипов – построение сенсорного образа «другого» через ритмически повторяющуюся качественную оценку среды.3. Уровень аффективной экспансии – ограничение стремления к экспансии через различные формы запретов.4. Уровень аффективной коммуникации – управление своим поведением и поведением «другого» на основе эмоциональной информации.5. Уровень символической регуляции – овладение собственными переживаниями и способностью символического представления эмоционального опыта.См.: *Бардышевская М.К., Лебединский В.В.* Диагностика эмоциональных нарушений у детей: Учебное пособие. М.: УМК Психология, 2003.

по социальной компетентности. На развитие ребенка обычно смотрят, исходя из представления о норме развития. Соответственно и коррекция строится, исходя из того, что хотелось бы видеть в результате как норму поведения. Таким образом его пытаются загнать в «прокрустово ложе» современной культуры, куда он уже не попал, что усугубляет вторичную патологию. Ребенок с ментальной инвалидностью или психофизическими нарушениями вряд ли когда-нибудь сможет достичь нормы поведения, признанной как норма в современном доминирующем сообществе. Что делать? Необходимо принять уже сейчас специфику его восприятия, особенности жизнедеятельности и придать им целесообразность в контексте социальных и культурных отношений.

Тело и эмоции присущи каждому человеку. Культурное сообщество помогает оформить и осознать тело в единстве его многофункциональных частей и чувства в разнообразии выражений. Необходимо создать культурные формы, помогающие устанавливать детям с особенностями развития непосредственные, телесно-аффективные отношения внутри адекватного им сообщества. Специалисту, работающему с такими детьми, придется опуститься на тот уровень аффективно-телесной регуляции, на котором находится данный конкретный ребенок с особенностями развития в настоящем времени, и поддержать его действия, дав им право на существование, помогая им проявиться, радуясь, что они проявляются, помогая ему обозначить, назвать, принять собственные аффективно-телесные проявления и показать возможности управлениями ими.

Взаимодействие с «Иным» может быть наиболее полным, целостным лишь через близость. Собственно, именно близость дает нам понимание друг друга. Это и есть собственно человеческое – возможность быть с «Иным» близко, не бояться за свою жизнь, изменять ее и менять жизнь другого – значимого для нас другого. Того, кого мы называем близким, того, в ком мы заинтересованы. Заинтересованность – очень важная часть социальной жизни. Без нее нет понимания, нет коммуникации и нет целостности. Без нее не происходит развитие. Именно поэтому не происходит развитие в детских домах ребенка или закрытых интернатах, где у детей/пациентов ни с кем нет близких отношений. Близость – это то, что помогает нам понимать друг друга непосредственно. То, что делает нас значимыми друг для друга. Ис-целение происходит через близость…

Терапия или искусство

В России при упоминании «особого театра» у людей, с ним не знакомых, часто возникает ответная реакция: «…А, я знаю – это терапия, терапия театральной деятельностью». Так человек пытается неизвестный ему феномен поместить в известную ему ячейку сознания, чтобы не потерять собственную идентичность от встречи с неизведанным, чужим.

Считается, что психотерапия искусством – это метод лечения посредством творческой деятельности. Собственно, сам предтеча современной арт-терапии – психоанализ – задал отношение к творчеству в наиболее радикальной форме: всякое искусство – сублимация, т. е. своего рода психотерапия. При этом сами терапевты считают, что между психотерапией искусством и художественным творчеством существует четкая граница, заключающаяся в том, что для пациента психотерапевтической группы искусство является не самоцелью, а лишь средством, помогающим лучше себя понять. Творческая деятельность интересует психотерапевта и его пациента только как процесс, результат же ее – не в создании максимально совершенного произведения искусства, а, в конечном счете, в изменении состояния пациента. Результат творческой деятельности является средством коммуникации между психотерапевтом и клиентом, наличие у этого результата определенных эстетических достоинств не рассматривается. Необходимо отметить, что эстетические критерии, тем не менее, присутствуют в психотерапевтическом взгляде, в силу того, что сама психотерапия искусством укоренена в эстетике доминирующей культуры. Терапевт совершенно отчетливо знает, что является «здоровым»=«красивым» и, значит, «хорошим», а что «не здоровым»=«не красивым» – «не хорошим», но как бы оставляет это за скобками. Собственно, его задачей и является вернуть пациента в «хорошее» русло жизни с помощью психотерапевтической деятельности с использованием различных видов искусства. Слово «использование» очень точно описывает в данном случае отношение к искусству.

Неприменение каких-либо эстетических стандартов к оценке произведений, создаваемых в процессе психотерапии искусством, априори снимает их художественную ценность. Это может иметь двоякое значение: с одной стороны, взгляд терапевта – как бы беспристрастный взгляд, позволяющий увидеть некие сокровенные смыслы как терапевту, так и самому пациенту через пример терапевта: у пациента должна произойти интериоризация внешнего взгляда. С другой стороны, во взгляде терапевта уже присутствует отрицательный эстетический критерий – это не произведение искусства, а значит, определенная часть смыслов данного произведения сразу признается несущественной и не принимается к рассмотрению. Терапевт ищет в произведении знаки, указывающие на отклонения от так называемой нормы развития. Он не видит того, что может иметь отношение к универсальному, в том числе к самому терапевту как человеку. Отличие терапии искусством от творческой деятельности с людьми с особенностями развития заключается в используемом дискурсе. Терапевту важна работа пациента постольку, поскольку она рассказывает о его сокровенном. Однако терапевт не может себе позволить быть заинтересованным зрителем. Он не может заинтересоваться работой пациента настолько, чтобы увидеть в ней рассказ и о нем – терапевте, да и вообще о любом. В противном случае он рискует потерять свою профессиональную идентичность. Если при арт-психотерапевтическом сеансе возникает некоторый творческий продукт, то можно сказать, что он не является произвольным творческим актом в том смысле, что автор этого акта и продукта не намеревался что-либо делать в творческой сфере. Более того, его убеждают вообще не ограничивать себя в проявлениях, чтобы снять страх перед внешним взглядом, чтобы раскрепостить этот произвольный акт для высвобождения определенных пластов бессознательного. «В арт-терапии не делается акцент на целенаправленное обучение и, следовательно, овладение навыками и умениями в каком-либо виде художественной деятельности (музыкальном,

изобразительном, театрализовано-игровом, художественно-речевом), как в арт-педагогике»[6]. Указанные основы терапии искусством имеют непосредственное отношение к представлениям современной западноевропейской науки о человеке и способах его восприятия и деятельности.

Любое творчество – это выражение человеком себя в мире с целью познания мира, себя в нем, его в себе. И это всегда процесс, если говорить о процессе жизни и творчества автора. Творческая деятельность присуща каждому человеку, однако и в случае терапии, и в случае творчества речь идет об авторитетном взгляде, устанавливающем оценочную шкалу: это – продукт творчества, а это – результат терапевтического процесса. Наличие внешнего зрителя и наличие у него определенных эстетических критериев может свидетельствовать о ценности продуктов творческой деятельности для другого человека. Эстетические критерии оценки связаны, помимо прочего, с социальной компетентностью внешнего зрителя. Они же формируют социальную компетентность автора. Именно внешний зритель может открыть значение артефакта. Когда продукт творческой деятельности начинает обрастать критериями внешней оценки, это значит, что у него появляются признаки произведения искусства.

На мой взгляд, чтобы говорить об искусстве, стоит еще ввести понятие произвольного осознанного творческого акта автора. Я умышленно не упоминаю наличие у автора тех или иных формальных подтверждений его профессиональной пригодности. С начала XX и вплоть до начала XXI века четко прослеживается линия художников, для которых разрыв связей с академизмом был признаком обновления современного искусства. Так в европейской культуре с появлением дадаистов и сюрреалистов в 10–30-х годах XX века кардинально изменилось отношение к творчеству, ремеслу и самому автору. Андре Бретон отмечал, что для сюрреалиста не важна техника рисунка, а важна лишь психическая реальность, «внутрь которой он заглядывает»[7]. Эстетика дадаистов и сюрреалистов – это отрицание традиционного понимания красоты, но декларация поэтического «отношения», «состояния души», формы чувствования. Дадаисты используют случайности, сюрреалисты – «автоматизм». И те, и другие противопоставляют себя традиционным художественным школам. В 20-е же годы XX века появляется и искусство душевнобольных, позже названное «Ар брют»[8]. Сюрреалисты чувствовали схожесть своего подхода со спонтанным, не зависящим от культурных шаблонов искусством маргиналов. Для западных художников – наследников сюрреализма и дадаизма – творчество людей с особенностями развития самоценно по определению. Они готовы его всесторонне поддерживать, предоставлять возможности для реализации. Однако стоит отметить, что спонтанность дадаистов или автоматизм сюрреалистов отличаются от спонтанности или автоматизма, например, человека с расстройством аутистического спектра. Первые знают, что они играют, и для них важна, в конечном счете, ценность этой игры и ее результата как поиск свежести в искусстве. Человек с аутизмом часто не имеет представления об игре, спонтанность или автоматизм – это симптомы его особенностей восприятия и действия, а не произвольное осознанное творческое действие. Это означает, что не всякое действие человека с особенностями развития можно расценивать как творческую попытку осмысления действительности и в результате классифицировать как произведение искусства. Лесной ручей, камнепад, огонь костра изменяют реальность, завораживают, но не произвольны в своих действиях. С одной стороны, мы можем говорить о том, что дадаизм и сюрреализм положили начало легитимизации неакадемического и

---

[6] Арт-педагогика и арт-терапия в специальном образовании: Учебник для вузов / Е.А. Медведева, И.Ю. Левченко, Л.Н. Комиссарова, Т.А. Добровольская. – М.: Академия, 2001.

[7] *Хопкинс Д.* Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение/ Пер. с англ. А. А. Крымова. – М.: Астрель: АСТ, 2009.

[8] «Ар брют (*фр.* Art Brut – грубое искусство, здесь: необработанное, неограненное искусство) – термин, введенный французским художником Жаном Дюбюффе (1945) для описания собранной им коллекции картин, рисунков и скульптуры, созданных непрофессиональными мастерами, которые как с общественной, так и с психической точки зрения являются маргиналами (душевнобольные, инвалиды, заключенные, чудаки – одиночки, медиумы и т. п.). Их работы несут в высшей степени спонтанный характер и практически не зависят от культурных шаблонов». https://goo.gl/jy6iAV

неконвенционального искусства (впрочем, как и терапии искусством), а с другой стороны, в «особом» искусстве есть свои границы и свои правила игры.

Творческие люди на Западе, занимающиеся развитием и поддержкой «особого» искусства, стараются максимально дистанцироваться от образования и терапии ввиду жестких рамок, ими задаваемых: «ты еще недочеловек, если не выучился»; «ты еще недочеловек, если не прошел курс терапии или реабилитации». Искусство – всегда иной взгляд на мир. Человек с особенностями развития как раз и обладает иным взглядом на мир. Западные художники работают над его проявлением и появлением в пространстве искусства. Психотерапевт направляет свою деятельность на пациента, стараясь вернуть его в рамки доминирующего сообщества, из которого он по тем или иным причинам выпал. Современный западный художник направляет деятельность человека с особенностями развития вовне – на разрушение общественных культурных устоев. Так мы встречаемся с принципиальным различием взглядов на процесс творчества: один взгляд – консервативный, призывающий к нивелированию различий и введению человека в социум, состояние которого (социума) в настоящее время берется как эталонное, – это психотерапия искусством; и взгляд революционный – стремление к разрушению норм и условностей, стремление к реализации каждого именно в его отличии от других, и это – альтернативное современное творчество в различных его проявлениях. Терапия остается терапией, а творчество творчеством. Не стоит смешивать эти понятия, хотя иногда они и могут быть похожи друг на друга.

Какой: социальный, инклюзивный, «особый»?

Социальный театр – это наиболее современный и актуальный театр, так как не только по форме, но и по содержанию он является собственно современным искусством, отвечающим запросам общества. На мой взгляд, социальный театр – прямой наследник русской классической литературы XIX века и русского театра XX века, интересовавшихся судьбой человека, находящегося в трудных жизненных обстоятельствах[9]. При этом он может быть нелитературным и/или вообще не драматическим в обычном понимании слова: неконвенциональным, проектным, репертуарным, с участием в театральном действии, в том или ином виде, самих различных социальных групп или без их участия[10]. Такой театр всегда направлен в конечном счете на так называемое «общественное благо». Здесь неминуемо происходит встреча театра и общества. И у этого театра есть свой зритель. Ведь именно наличие зрителя дает возможность существовать театру как театру. И это не просто зритель, а социально активный зритель, который готов менять что-то в социуме, в том числе на собственном примере. Социальный театр предлагает ему темы, а иной раз и способы решения.

Иногда социальные проекты в театре являются провозвестниками серьезных социальных изменений. В спектакле «Театра Солнца» (*фр. Théâtre du Soleil*) Арианы Мнушкиной (*фр. Ariane Mnouchkine*) «И вдруг ночи стали бессонными» о бежавших в Париж тибетцах, сталкивались две культуры: Тибет отрицал Париж, а Париж отрицал Тибет. Новейшая история Франции, да и всей Европы, очень ярко показывает всю сложность этой встречи разных культур, пережитую непосредственно «Театром Солнца» еще двадцать лет назад.

Еще одной важной частью социального театра является непосредственная работа с маргинальными социальными слоями. Результаты этой деятельности бывают гораздо более успешными в плане социальной терапии или инклюзии, чем у институтов социальной защиты, несмотря на то, что они обладают совершенно иными средствами, да и руководствуются иными целями[11].

История социального и/или инклюзивного театра в странах Западной Европы свидетельствует о том, что театр и художественные мастерские вокруг него часто создаются прежде изменений в системе социальной защиты именно там и тогда, когда возникает серьезная социальная проблема или риск социальной напряженности. В Италии 70-х годов, а вслед за ней и во Франции возникли театральные и художественные центры для людей с нарушениями психики на фоне уничтожения системы закрытых психиатрических больниц-стационаров. Так, например, в марте 1973 года в Триесте (Италия) по инициативе известного психиатра Франко Базальи (*итал. Franco Basaglia*) состоялось уличное театрализованное шествие, в котором среди 400 человек были художники, артисты, персонал и пациенты психиатрической больницы. Под звуки музыкальных инструментов во главе процессии двигалась голубая лошадь, получившая прозвище Марко Кавалло (*ит. Marco Cavallo*), ставшая символом итальянской демократической психиатрической реформы. До сих пор ее изображение фигурирует на бланках Департамента психиатрической помощи Италии[12]. В 1978 году во Франции возник один из первых в

---

[9] Вспомним героев Достоевского, Толстого, Чехова, Горького или спектакли МХАТа, «Современника», Театра на Таганке и т. д.

[10] Я сознательно не упоминаю здесь театральные и пара-театральные направления с известной формой, структурой и школой, как например: психодрама, плэйбек-театр, форум-театр и т. д. Эти направления имеют свое особое место и свою историю. В данной статье нас интересуют лишь становящиеся формы социального театра в России, и преимущественно инклюзивные.

[11] Например, в Великобритании существует некоммерческая организация Dance United, которая помогает вернуть к нормальной жизни бездомных, беспризорных, заключенных, совершивших нетяжкие преступления, через обучение танцу. Полугодовой интенсив включает ежедневные шестичасовые тренировки и общеобразовательный элемент. Те, кто доходит до конца, меняют свою жизнь в корне. https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_United

[12] https://goo.gl/8e3f95

Европе театров с участием людей с инвалидностью «Компания Уазо-Муш» (*фр. Compagnie de Loiseau-Mouche*), ставший в 1981-м профессиональным. В 1986 году на фоне закрытия психиатрических стационаров в городе Бремен (Германия) возник центр Блаумайер-Ателье (*нем. Blaumeir-Atelier*), который и по сей день является неотъемлемой частью культурного ландшафта города.

В начале 90-х годов XX века провозвестником возникновения инклюзивных театров в России стал Борис Юхананов с проектом «Сад»[13]. В конце 90-х возник театр «Простодушных» Игоря Неупокоева и театры «Круг» Натальи Поповой и «Круг II» Андрея Афонина. В начале 2000-х появился Всероссийский фестиваль «особых театров» «Протеатр»[14], которому удалось собрать порядка 70 театров со всей России, в то время уже занимавшихся «особым театральным искусством». В 2010 году при поддержке Гёте-института и Департамента культуры г. Москвы Интегрированный театр-студия «Круг II» начал работу над постановкой спектакля на профессиональной сцене – в театре Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина (сцена на Беговой), где он и шел регулярно, продержавшись в репертуаре в течение двух лет, что само по себе является беспрецедентным случаем систематической игры актеров с ментальной инвалидностью на профессиональной сцене. В конечном счете этот спектакль «Отдаленная близость» получил российскую национальную театральную премию «Золотая маска» в 2014 году в номинации «Эксперимент». Параллельно уже шло развитие социального театра в других сегментах, а после данного успеха возникли крупные социальные и инклюзивные театральные проекты больших государственных театров. В последние годы появляются новые «особые театры», ставятся все больше и больше спектаклей на профессиональной сцене с участием актеров с особенностями развития. Все это свидетельствует о востребованности социального, инклюзивного и «особого театров» в современном обществе, их потенциальной успешности, в том числе как художественных феноменов.

На мой взгляд, не стоит путать «особый театр» с социальными проектами в театре, схожие социальные результаты которых можно обобщить формулировкой «общественное благо». Но изначально они имеют различные цели. Социальный проект в театре – это выход профессионального театра в социальную сферу, встреча эстетики с этикой. Здесь важна не столько самоценность художественного произведения, сколько его воздействие на «обычный» социум. «Особый театр» с помощью актеров с особенностями развития ставит своей целью именно создание художественного произведения, а его воздействие на социум является дополнительным, вторичным эффектом. Человек, имеющий инвалидность, как правило, является социальным изгоем, он не может быть социально активным и приносящим пользу обществу наряду с так называемыми «нормальными» людьми. К нему нужно проявлять толерантность, ему необходимо всесторонне помогать, над ним не принято смеяться. И потому, когда на сцене вдруг появляется человек с особенностями развития, который не боится показаться смешным, не боится ошибиться, который играет настолько зажигательно, что зал разражается овациями, у зрителя происходит переоценка социальных стандартов и собственных представлений о границах человеческого творчества. За этим подходом к театральной деятельности стоит понимание того, что инвалид в социуме – не всегда инвалид в искусстве и никогда – в личном

[13] Я не упоминаю сейчас ни театр «Внутреннее зрение», возникший при Всероссийском обществе слепых в 1967 году, ни театр «Мимики и жеста» при Всероссийском обществе глухих, образованный в 1963 году, которые, несомненно, сыграли свою роль в становлении «особого театра» в России. Однако именно Борис Юхананов вывел актеров с синдромом Дауна на профессиональные подмостки, создав уникальный прецедент.

[14] Необходимо отметить, что термин «особый театр» был придуман оргкомитетом Всероссийского фестиваля «особых театров» «Протеатр» в 2000 году как термин, обозначающий театр, в котором играют люди с особенностями развития. Этот термин признан только в России. В странах Западной Европы, например, к нему относятся скептически, считая его сегрегирующим по отношению к людям с особенностями развития и их искусству. Однако различия в социальном и культурном контексте России и стран Западной Европы все же говорят о правомочности использования данного термина в реалиях российской культуры, дабы подчеркнуть уникальность феномена.

творчестве. И наоборот, каждый ли из нас, так называемых не инвалидов, способен выйти на сцену и удерживать внимание публики в течение часа? «Особый театр» позволяет увидеть особый взгляд особого человека, увидеть его потребности, ощутить высоту его мастерства. Особенность «особого искусства» – в его уникальном взгляде на мир, взгляде, сочетающем в себе черты архаики и актуального искусства. Это искусство имеет свои формы, неординарное содержание, своих зрителей по всему миру. Для определения особости «особого театра» я предлагаю ввести внутренний ценз самим режиссерам, работающим в этой сфере: если спектакль может состояться без актеров с особенностями развития, значит, спектакль не имеет отношения к «особому театру».

В последнее время вместо термина «особый театр» стал возникать термин «инклюзивный» театр. Термин «инклюзивный» перешел в культуру из образования вследствие тренда последних лет на инклюзивное образование. Однако, как мне кажется, этот термин лишь отчасти описывает феномен театра, в котором играют актеры с особенностями развития. На мой взгляд, инклюзивный – включающий театр – это театр, в котором играют люди с инвалидностью совместно с людьми без инвалидности на профессиональной или любительской основе. Более того, инклюзивный театр – это театр не только с участием актеров с особенностями развития, но также и с неактерами, например, с пожилыми людьми, людьми других профессий. Постановки инклюзивного театра – это частный случай социального театра или социальных проектов в театре, направленных на инклюзию людей с инвалидностью и не только в общество. Каков бы ни был художественный эффект такого театра, он не столь важен по сравнению с его социальным эффектом. И этот термин точно не описывает постановки «особого театра», где на сцене играют только люди с особенностями развития и где целью является создание произведения искусства, не обязательно связанного с непосредственной социальной проблематикой людей с инвалидностью.

Иногда в глазах зрителей смешивается произведение с его автором. Это принципиально не верно! Произведение – лишь часть сознания автора, и мы никогда не узнаем, какая его часть. Иногда в силу определенных трендов могут использовать чувства зрителей и начинают дополнять произведение искусства рассказом о том, как страдает инвалид, создавая то или иное произведение искусства. Такой мыслительный ход не имеет никакого отношения собственно к обсуждению самого произведения. Тем более что обычно – это очень вредные спекуляции, когда жалеют инвалидов, ибо кажется, что они страдают от какой-то болезни, и болезнь мешает им заниматься творчеством, создавать произведения искусства, и именно поэтому их произведения должны быть нами оценены в качестве произведений искусства. Однако, по сути, подобный подход, наоборот, исключает возможность признания за данным артефактом произведения искусства. Люди с особенностями развития страдают не от своих особенностей восприятия и жизнедеятельности, так как часто вообще о них ничего не знают – об этих особенностях. Страдают они именно от жалости, которая сегрегирует их, нивелируя человеческую ценность. Для них существует лишь их собственная целостность, а окружающий мир решает, что они от чего-то там страдают, поскольку они – «Другие». Это происходит ввиду того, что доминирующая культура в своей консервативной части не принимает нового до тех пор, пока это новое не доказывает свою жизнеспособность через влияние на определенную группу, которая становится заметной. Искусство ценно не только для того, кто производит тот или иной продукт, но и для определенной группы людей, которые этот продукт воспринимают и нуждаются в нем. Произведение становится ценным во взгляде на него зрителя. Ценным – значит способным быть проданным. Это не обязательно денежный эквивалент, хотя в современном обществе – по преимуществу. Важным является то, что данное произведение не утилитарно, оно – чистая Игра. И, если мы таким образом подходим к произведению искусства, нам становится абсолютно не важно, его автор – человек с интеллектуальной недостаточностью, незрячий или без ноги. Нам интересен факт самой Игры и ее произведения!

Современный человек потерялся в потоке информации. Это можно сказать о любой сфере человеческой деятельности: от сельского хозяйства до компьютерных технологий, от школьного образования до множественности стилей любого из искусств. С одной стороны, множественность «напрягает» своей неохватностью, с другой – множественность референтных групп позволяет настолько дифференцировать потребности и их реализацию, что предоставляет практически любому человеку возможность найти ответ на непростые экзистенциальные вопросы. Человек может присваивать достижения культуры только в том случае, если он сам является активным творцом культуры. В искусстве современного неконвенционального театра четко прослеживается тенденция поиска человеком самого себя во времени и в пространстве, когда через обновление своих непосредственных ощущений происходит возврат к первичным каналам восприятия[15]. Деконструируя себя с целью нового рождения, театр снова проходит через «филогенетические» этапы развития: обновляя миф и ритуал, возвращаясь к телесности и аффекту, ища новых богов, отвергая старые пантеоны. Яркими примерами сказанного являются театральные эксперименты, в которых зрителям отводится большая роль, нежели протагонистам. Экстремально это выражается, например, в проекте Всеволода Лисовского «Молчание на свободную тему», где на сцене нет зрелища, где зрителю предлагается помолчать вместе с другим зрителем. Это действие в своей экзистенциальной глубине напоминает как практику аутентичного движения, так и различного рода религиозные медитативные практики. На сцене нет бога-демиурга. Но он присутствует в своем отсутствии – кто-то ведь собрал всех в зрительный зал. Как в эффекте недорисованного яблока наше сознание дорисовывает его до целого, так и при пустой сцене сознание начинает создавать непосредственно здесь и сейчас новые смыслы, исходя как из индивидуального, так и из группового бессознательного. Несмотря на то, что такого рода театр называют социально ориентированным, нетрадиционным, экспериментальным, он продолжает традиции ритуальных практик древности, а также поиски театральных новаторов прошлого века: Антонена Арто, Ежи Гротовского, Йозефа Бойса и других. Можно сказать иначе: современный экспериментальный театр, разрушая четвертую, да и вообще все стены, разрушает барьеры между современными людьми, созданные современной урбанистической и компьютеризированной цивилизацией. Он смешивает социальные страты, устраняя напряжение между ними, помещая их в пространство общей игры, в которой все равны вне зависимости от происхождения. И не важно, стремятся ли создатели социального, инклюзивного или «особого» театра к «общественному благу»: если они действительно ИГРАЮТ, то сама игра меняет социальное и культурное окружение, являясь, как писал об этом Йохан Хейзинга (*нидерл. Johan Huizinga*)[16], основой культуры. Более того, ИГРУ нельзя использовать, в том числе для «общественного блага», но, играя, можно встретиться с «Иным», другим, даже с трансцендентным.

[15] Подробнее о современном неконвенциональном театре и его различных формах см. в журнале «Социальный театр и его имена». «ТЕАТР», июль, 2016, № 24–25.

[16] *Хейзинга И.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.