

Труппа на одно представление

Любитов И.

One Performance Company

In this research, we examine the following situation. There is an event with constant member list that lasts from several days to a month. It can be a conference, an educational program, a field seminar, a children or student camp. It has a more or less intensive curriculum. The playback-company is built up from the participants; it rehearses and finally performs for all the others, once. We would like to suggest several possible spheres of interest for playback-practitioners, organizing this kind of playback events. Several existing schemes are discussed and some additions are proposed.

Труппа на одно представление

В этом исследовании мы рассматриваем следующую ситуацию. Имеется мероприятие с постоянным составом участников, которое длится от нескольких дней до месяца. Это может быть конференция, обучающая программа, семинар на выезде, детский лагерь. Есть программа - более или менее насыщенная. Из числа участников создается плэйбэк-труппа, которая репетирует и дает одно представление для всех остальных. Нам хотелось бы предложить несколько направлений, в которых можно смотреть плэйбэк-практикам, организующим "труппу на одно представление". Мы рассмотрели несколько описывающих плэйбэк театр схем и предложили некоторые необходимые расширения.

Любитов Игорь Евгеньевич – психолог, психодраматист, плэйбэк практик и тренер плэйбэк групп, семейный психотерапевт. Старший преподаватель Института Интегративной Семейной Терапии (Москва). Старший преподаватель кафедры Этнопсихологии и психологических проблем поликультурного образования Московского городского психолого-педагогического университета (МГППУ). lyubitev@yandex.ru, erlin@afx.ru

Ключевые слова: плэйбэк театр, плэйбэк представление, Труппа на одно представление
playback theatre, playback performance, One Performance Company

В нашей практике есть несколько случаев, которые кажутся нам интересными для исследования, поскольку представляют, на наш взгляд, ещё одну форму применения Плэйбэк Театра, причём не связанную с подготовкой «профессиональных» трупп.

Психодраматическая конференция, весна 2008. Заинтересованные участники мастер-класса по Плэйбэк Театру легко осваивали базовые техники (жидкая скульптура, палитра) и готовы были выступать перед коллегами. Разогретые психодраматисты оказались не только спонтанными, но и артистичными - действие на воркшопе было красивым. К сожалению, выход на Большую аудиторию не мог состояться по формату конференции.

Крым, лето 2008. Вдохновлённые успехом участников психодраматической конференции мы предложили собравшимся на небольшую, летнюю встречу

арттерапевтам подготовить плэйбэк перформанс для всех желающих - в том числе, соседей но пансионату...

Адриатика, лето, 2008. Институт Интегративной Семейной Терапии, в котором я преподаю, организовал традиционный ежегодный интенсив для своих сотрудников, студентов и их семей. На этот раз в Греции, на берегу моря. Мне было предложено провести ознакомительный курс техник плэйбэк-театра в режиме факультатива. Примечательно, что ни руководство, ни преподаватели, ни студенты не имели четкого представления о том, что же такое плэйбэк.

Мне показалось, что ограничиться лишь техниками - это значит отказаться от самой сути плэйбэк-театра, и мы решили в конце курса организовать выступление подготовленной труппы для всех участников образовательной программы.

Поскольку занятия были "факультативными", нам пришлось выдерживать серьезную конкуренцию с пребыванием на пляже. Кроме того, для подготовки представления у нас было около 14 часов - столько удалось безболезненно разместить в расписании наряду с другими занятиями, купанием, экскурсиями, прочими развлечениями и сном. Ежедневно занятия продолжались от часа до двух, а вся длительность программы составила 10 дней.

В результате нам удалось подготовить полноценный перформанс на 40 минут, который органично вписался в мероприятие по подведению итогов интенсива, стал гордостью актеров и был хорошо принят зрителями.

Харьков - апрель 2009, конференция по практической психологии, которая проходит 2 раза в год. На этот раз работа велась в еще более экстремальном режиме трехчасового мастер-класса. Пришедшие на него люди в основном уже были знакомы с плэйбэк-театром и участвовали в перформансах в качестве зрителей и рассказчиков. Кто-то видел меня в качестве актера и ведущего. Но таковых было только две трети. Ситуация осложнялась большим числом участников - около 50 человек. Разумеется, в таком формате подготовить действующую труппу было невозможно. Тем не менее, ближе к концу процесса, выделилось около пятнадцати человек, которые, сменяя друг друга, оказывались на импровизированной сцене и отвечали короткими формами на блиц-истории или самоотчеты зрителей.

Примечательно, что благодаря тому, что действие проходило на открытой площадке. На улице, к зрителям присоединялись проходившие мимо другие участники конференции, на самом мастер-классе не присутствовавшие. Мастер-класс проходил в последний день конференции и у рассказчиков, судя по их историям, была потребность если не дебрифинга, то, по крайней мере, шеринга, относительно всего происшедшего в предыдущие 5 дней работы.

Актерам вполне удалось удовлетворить эту потребность. Более того, организаторы конференции, опираясь, в том числе и на обратную связь участников, предлагают в следующий раз (в сентябре 2009) готовить труппу в течение всех четырех дней с тем, чтобы она выступила перед большей аудиторией.

Длительность перформанса - около 25 минут. Сыграно было 7 форм.

(Подобные перформансы спонтанно возникают на мероприятиях Плэйбэк Театра, но отличие существенно - актеры подготовлены и уже знакомы с основными техниками ПТ.)

Мы хотим рассмотреть следующую ситуацию:

Имеется мероприятие с постоянным составом участников, которое длится от нескольких дней до месяца. Это может быть конференция, обучающая программа, семинар на выезде, детский лагерь. Есть программа - более или менее насыщенная. Из числа участников создается плэйбэк-труппа, которая репетирует и дает одно представление для всех остальных.

Мы назвали такой вариант плэйбэк-практики «Группа на одно представление» и выделяем следующие особенности:

- актеры не выразили намерения оставаться вместе и практиковать Плэйбэк, а, может быть, и не имеют такой возможности - они должны разъехаться в разные города или даже страны
- труппа работает с "внешним" кондактором, тренировать эту роль нет возможности и опыта кондактинга, необходимого для продолжения работы, нет
- перформанс эксклюзивен, служит данному конкретному мероприятию, труппа обрабатывает аспекты включения в данное сообщество, живет внутри него
- и зрители, и актеры (а может быть и кондактор) - члены реальной группы
- представление единственное

Рассмотрение такой ситуации привело к расширению некоторых существующих схем. В этом эссе мне хотелось бы поделиться некоторыми мыслями и обобщениями.

Карты для исследования

Плэйбэк Театр начался с идеи Джонатана Фокса в США в середине семидесятых. Возможно, родился он, отвечая «индивидуальным и социальным потребностям людей, в коммуникации и признании личного опыта» (Salas, 1993).

Являясь "путем для признания различий и установления связей " (Salas, 1993) Плэйбэк театр "открывает арену, на которой значимость индивидуального опыта расширяется настолько, что становится частью общих пониманий осмысленного существования " (Salas, 1993, с.22).

С самого своего рождения Плэйбэк Театр рассматривали со многих точек зрения и предложили не одну схему. Для рассмотрения ситуации «Группа на один перформанс» мы выбрали несколько «карт», которые могут быть использованы непосредственно или же с некоторыми дополнениями.

Шесть контекстов Плэйбэк практики

Фокс (Fox, 1999) выделяет шесть категорий контекстов практики Плэйбэк Театра: театр для сообщества, образование, социальные службы, ритуал, развитие организаций и психотерапия.

Наиболее важными в случае организации труппы на одно представление нам представляются контексты:

- театр для сообщества, «театр соседей» - участники мероприятия пребывают в очень тесной и многоуровневой связи.
- Социальные службы - Плэйбэк театр это "объединяющий процесс... , подчеркивающий различия и сходства..." и фасилитирующий социальные взаимодействия между вышеупомянутыми «соседями».
- Ритуальные события - не только специальные ритуалы, вроде открытия и закрытия конференций или маркировка особенных событий, но, в принципе, любые ритуалы для данного конкретного сообщества.
- Развитие организаций – с нашей точки зрения не обязательный, но возможный контекст, значимый не для любого мероприятия.

Природа плэйбэк театра и коллективная, и индивидуальная. С одной стороны его можно понять лишь в субъективно – то есть посредством (индивидуальной и коллективной) саморефлексии. С другой стороны, возможно описание и в объективной перспективе –

как реальный опыт театрального представления в определенном социальном контексте (Dauber, 1999). Даубер предлагает также четыре возможных направления в исследованиях плейбэк театра: опыт рассказчика, эстетическое рассмотрение формы представления, эстетика ритуала, и/или социально-политический контекст. Все четыре аспекта ПТ взаимодействуют друг с другом.

Если следовать этой схеме, наша работа сфокусирована, прежде всего, на коллективных измерениях, субъективном и объективном, то есть на ритуале и социальном контексте.

Составляющие элементы Плейбэк Театра: трехмерная модель

Фокс (Fox, 1999a) описывает Плейбэк Театр при помощи трехмерной модели, включающей ритуальное, измерение искусства и измерение социальных взаимодействий, которые постоянно взаимодействуют и поочередно могут выходить на первый план. В «хорошем» перформансе все три составляющие находятся в постоянном динамическом равновесии.

Определяя составляющие Плейбэк театра, Фокс сообщает каждой из трех – искусству, ритуалу и социальным взаимодействиям – определенный набор спецификаторов. (Dennis 2004, p19)

Искусство	Социальные взаимодействия	Ритуал
Эстетическое чувство Выразительность Оригинальность Многосторонность Командность Язык историй	Управление мероприятиями Безопасность Психологическая компетентность Включенность Внимание к социальным процессам Язык разъяснения	Правила Экстатические переживания Трансперсональное Трансформация как цель Язык заклинаний

Хороший плейбэк – пересечение всех трех областей (Fox, 1999a).

Рассмотрим, как каждая из составляющих проявляется в ситуации Труппы на одно представление.

Искусство

Пожалуй, эта область была наименее проявлена и исследована в нашей работе.

Мы во многом полагались на артистизм и спонтанность участников, всячески ее поддерживали. К счастью, те, кто имел достаточный драйв актерства, были и творческими и спонтанными.

Ограничение объема репетиций потребовало разумного выбора форм для освоения.

На представлении актеры могли полагаться на более структурированные инструкции кондактора и безопасно проявлять спонтанность в заданных рамках. То есть кондактор мог больше проявляться как «директор», что конечно же, требует разумного баланса.

Социальные Взаимодействия

Джо Салас (Salas, 1993, с.33) пишет о том, что собирающиеся на перформанс зрители переживают "чувство общности" или разделяют интересы сообщества, к которому принадлежат.

Фокс (Fox, 1987, с.18) полагает, что зрители представляют собой группу организованную социальными и культурными ролями, которые в той или иной степени разделяют все носители культуры... Следовательно, не имеют значения личности конкретных зрителей, неважно из кого именно состоит группа или насколько она велика.

Гуд (Good, 2003) сравнивает Плейбэк Театр с зеркалом, отражающим сообщество. Деннис же (Dennis, 2004) склонен рассматривать Перформанс Плейбэк Театра как окошко, в котором, посредством зрительских историй, открывается вид на сиюминутное состояние интересов и забот данного конкретного сообщества.

В ситуации Труппы на одно представление, во-первых, необходимо иметь в виду, что актеры и зрители представляют собой реальную группу со всем многообразием внутренних связей и контекстов. Осознание этого факта жизненно важна для обеспечения атмосферы безопасности, которая делает возможным и предьявление историй рассказчиком, и свободный показ их на сцене актерами и спонтанную реакцию аудитории, из которой рождаются новые сюжеты.

Кроме того, важно понимать, каким образом в данном случае происходит взаимодействие между актерами, выделившимися в труппу и всем остальным сообществом. Что значит для данного сообщества выход рассказчика с историей. Насколько готова труппа, рассказчик и аудитория принять фигуру кондактора.

Во-вторых, следует помнить, что перформанс становится частью мероприятия, имеющего свои задачи, программу и собственную логику развития. Именно мероприятие объединяет в первую очередь аудиторию (и актеров) и этот факт непременно будет проявляться.

По Джо Салас (Salas, 1993, с. 65) у кондактора "во время представления есть три области фокусировки внимания – история [рассказчика], зрители и сам рассказчик". Однако, нам необходимо удерживать и четвертую область – аспект мероприятия – его цели и задачи, а также место перформанса в теле мероприятия.

Кондактор должен удерживать данный фокус, чтобы улавливать или поднимать важные для сообщества темы, языковые конструкции или отсылки к событиям, произошедшим во время мероприятия или влияющим на контекст, например, профессиональный или связанный с мифологией сообщества.

В некоторых случаях именно этот фокус может быть единственным «окном» для понимания аудитории.

Например, Джо Салас описывает, как во время турне по Австралии в 1980 она участвовала в плейбэк перформансе в большом и престижном театре Сиднея и труппа должна была играть не "хорошие" истории о глубоких жизненных переживаниях, а рассказы о опоссумах, забравшихся на крышу и прочие анекдоты из жизни животных ... “ Долгие годы после этого выступления (писала Джо Салас) мы считали это представление хорошим примером поверхностного уровня, типичного для больших публичных перформансов. Но сейчас я думаю, что там были, по меньшей мере, два момента, которые мы тогда упустили из вида. Первое – связь темы чужаков, диких животных, внезапно вторгающихся в жизнь горожан, и нас иностранцев, незнакомцев, оказавшихся среди них. Второе – тотемическая природа самих животных. И хотя в сознании городских жителей, это может быть и не самая главная тема, на земле Австралии мистическое присутствие животных чувствуется очень сильно. Опоссумы и кукабурры и кенгуру обитают в самом

сердце сновиденческой космологии Австралии. Истории о животных в Австралии, несомненно, должны быть услышаны в этом контексте” (Salas, 1993, с.26).

Ритуал

Ритуальный аспект перформанса рассмотрим немного подробнее.

Трехфазная схема

По мнению Тернера (Turner, 1986), перформанс трансформирует как у актеров, так и зрителей. В своей работе, посвященной ритуальным перформансам, он сообщает, что ритуализированная или символическая драматизация важных событий культуры вызывает трансформацию у членов аудитории (Turner, 1986),.

Шешнер (Schechner, 1988) считает, что в театре трансформации происходят в трех различных пространствах и на трех уровнях. В самой пьесе, то есть в разыгрываемой истории, во внутренней жизни исполняющих пьесу актеров и в зрителях; причем изменения эти могут быть как временными (в случае развлекательного представления), так и постоянными (в представлениях ритуальных).

Ритуал Плэйбэк представления рассматривается многими авторами (Dennis, 2004) с точки зрения трехфазной схемы, предложенной Ван Геннепом (Genep, 1960). В нее входят фаза отделения, фаза перехода и фаза возвращения. Ван Геннеп считает, что перформанс происходит в контексте повседневной жизни, но в особом «промежуточном» пространстве.

Первая фаза – фаза отделения. Гусс (Guss, 2001) описывает ее как "состояние отделения участников в пространстве и времени от хода повседневной жизни. Участники переходят в особое "священное пространство и время - в сравнении с обычными, профанными, пространством и временем " (Turner, 1982, с.24). Это переход открывает пространство представления, которое существует «между», а не «отдельно». Пространство перформанса являет собой «край, границу, порог, место переговоров» (Carlson, 1996, с.20).

Здесь участники вступают во вторую фазу ритуала, лиминальную или фазу перехода. Ван Геннеп описывает ее как фазу границы или порога от латинского «limen», порог. Гусс (Guss, 2001) пишет, что данная фаза вызывает "неопределенность смыслов, которая возникает на границе между структурами, принадлежащими прошлому и будущему ". Тернер (1982) утверждает, что в этой фазе "субъекты ритуала... проходят через некий социальный лимб " (с.24). С его точки зрения, в лиминальном пространстве возникает "анти-структура" и проявляются коллективные процессы (с.45).

Пройдя фазу перехода, участники попадают в третью фазу, определяемую Ван Геннепом как инкорпорацию, возвращение. Она предполагает присоединение лиминального опыта. Участники ритуала воссоединяются с сообществом, реинтегрируются в него (Guss, 2001). Они вновь принимают повседневные социальные роли, однако исполняют их с новой уже наполненностью, которая может быть вынесена из ритуала. Гусс также полагает, что "последовательность стадий может трансформировать самосознание". Кабрал (Cabral, 2001) заявляет, что трансформация происходит благодаря тому, что структура ритуал позволяет «навести мосты» в «области. в обыденном социальном контексте труднодостижимые».

Четырехфазная схема

Основываясь на нашем опыте применения этнокультурных техник в психологической помощи, мы предлагаем схему из четырех этапов, в которой стадии сепарации предшествует стадия «подготовки» введения в пространство, в котором данный конкретный ритуал возможен (Любитов, 2008). В традиционных культурах эта фаза чаще всего не проявлена и состоит из множества не прямых и прямых сообщений, адресованных

конкретному члену сообщества в течение всей его жизни с момента рождения. Именно на этой стадии идет подготовка того, что будет происходить на последующих трех.

Для того, чтобы новый ритуал, взятый из другой традиции "заработал", оказывал трансформационное действие, требуется подготовительная работа (Любитов, Старова, 2007), которая может проводиться в нескольких направлениях - подготовка среды, подготовка участников (в том числе помощников и зрителей). Говоря языком трехчастной модели - тех, кто будет провожать на стадии отделения и принимать обратно на стадии воссоединения. А также тех, кто будет символически представлять антагонистов и помощников (Пропп, 1988), предоставляя себя для проекций или исполняя роли (в зависимости от того, будем ли мы рассматривать ритуал под психоаналитическим, этнографическим или психодраматическим углом зрения). В любом случае, подготовка требует ознакомления с соответствующим мифом, который в дальнейшем послужит опорой для ритуального действия, «опорным мифом»¹ (Любитов, Старова 2007).

Любому ритуалу присущи формирующие его правила (Turner, 1982).

Введение рамок ритуала провозглашает, что в силу вступил определенный набор правил и освобождает участников для действия за пределами ограничивающих домашних ролей и заставляет по-новому взаимодействовать самим с собой, друг с другом и социальным окружением (Turner, 1982).

Введение в культуру, обозначение границ ритуалов, подготовка к пониманию смысла ритуала - именно здесь вводится представление о сакральности ритуального пространства, раздаются роли и ритуал определяется как таковой, как на уровне контекста, так и на уровне сообщения правил. Фактически **ритуал создается** для данной конкретной группы, поскольку прецедента именно такого перформанса группа не имела. Мы предполагаем, что ритуал созданный данной группой гораздо могущественнее, чем принятый извне.

Отметим, что с нашей точки зрения фаза подготовки присутствует и в обычной Плэйбэк практике, но в неявном виде. Зрители проходят ее, узнавая о Плэйбэк Театре и собираясь на перформанс. Частично фаза подготовки слита с первой традиционной частью - с разделением и происходит в то время, когда кондактор рассказывает о театре, об истории и контексте, о правилах и ценностях, которые уже знакомы актерам и разделяемы ими.

Некоторые наблюдения и размышления

Далее нам хотелось бы поделиться некоторыми наблюдениями и размышлениями по поводу ситуации Труппы на одно представление. Мы полагаем, что это только начало работы и не претендуем на полноту рассмотрения.

Контекст мероприятия

Баруха (Bharucha 1993) справедливо отмечает, что для исследования любого перформанса необходимо учитывать различные контексты, в которых он происходит. То, каким образом мероприятие принимает перформанс и труппу, определяет контекст социальных взаимодействий (трехчастная модель Fox). Вот некоторые вопросы, которые помогают его определить.

Каким образом репетиции и будущий перформанс позиционированы в расписании всего мероприятия? Как перформанс встраивается в расписание: будет он на старте, в середине или в завершении? Сколько перформансов предполагается? Как часто и как много запланировано репетиций?

¹ Термин, предложенный для мифа, дающего опору, систему координат, для понимания событий личной и семейной истории, а в некоторых случаях организующего их.

Кто, как, когда объявляет участникам о том, что у нас будет Плейбэк Театр и о наборе труппы? Перформанс и репетиции могут быть изначально обозначены в программе, а могут стать неожиданностью. В качестве презентации может быть текст, разосланный участникам заранее вместе с программой, лекция, представление профессиональной труппы, ознакомительный мастер-класс для всех участников.

Перформанс может проводиться как Факультатив или как обязательный пункт программы, обозначенный в расписании.

В зависимости от положения перформанса в теле мероприятия, он может выполнять различные ритуальные и психотехнические функции:

- старт²
- знакомство с участниками
- знакомство с мероприятием
- знакомство с проблемами и целями
- передача эстафеты
- фасилитация
- поддержка одной специфической части мероприятия
- группа поддержки участников
- рекреационное мероприятие
- завершение
- подведение итогов
- ассимиляция опыта
- расставание
- дебрифинг

Кондактору необходимо суметь расставить соответствующие акценты сначала на репетициях, а потом и на перформансе.

Зрители

Зрители находятся в сложном положении. Во-первых, они присутствуют на перформансе как «частные лица», имеющие личный материал, который они готовы или не готовы выразить в самопрезентации. Кондактору и актерам нужно быть готовым к этому и понимать, каким образом личный материал может быть вынесен – напрямую или иносказательно? Насколько уместно говорить перед другими о личном?

Во-вторых, зрители присутствуют как участники мероприятия. В таком качестве они помещают свои истории в контекст мероприятия, выражая свое отношение к (профессиональным) событиям и т.д.

² Маловероятно, чтобы удалось подготовить труппу на этом этапе. Я могу представить ситуацию передачи эстафеты, когда, например, первая смена участников летнего лагеря отдыха или обучающей программы готовит встречу своим приемникам. (Такого рода эксперимент мы планируем на кафедре Этнопсихологии МГППУ: студенты 5 курса готовят представление для поступивших на кафедру новичков.) Передача эстафеты носит двойной характер: для одних это старт, а для других - завершение.

В зависимости от места перформанса в теле мероприятия, для зрителей может оказаться более важной одна из ипостасей. Разумеется, по ходу перформанса, возможны переходы от одного состояния к другому, и кондактору необходимо их отслеживать.

Тот, кто выходит на место рассказчика, оказывается в особом положении. Ему приходится доверить свою историю не прекрасным незнакомцам, актерам, персонажам немного картонным, существующим только на сцене, а своим коллегам, с которыми у него сложились определенные отношения.

Это и сложно и просто – иногда «своим» - а актеры именно «свои» для зрителей - можно доверить что-то особенное.

Кроме того, публика на представлении, слушающая историю рассказчика, - также знакомые, связанные личными и профессиональными связями. Так бывает на перформансе плэйбэк-театра в небольшом сообществе, группе, учебном учреждении, городке и т.д.

Актеры

Актеры выступают в двух ипостасях - как участники общего процесса и как "частные лица". Соответственно, их интересы, особенности и ограничения группируются таким же образом.

Актеры, как частные лица

Известно, что процесс отбора актеров в труппу может быть весьма непростым (Salas, 1993, с.12).

В нашем случае откликнулись наиболее готовые и мотивированные участники мероприятия. Среди мотиваций включения в труппу, называемых актерами - желание побыть на сцене ("ранее участвовал, а теперь хочу вспомнить" или "всегда мечтал"), желание понять, что же это такое плэйбэк, включение в привычную активность ("всегда играю в капустницах и представлениях"). Любая из причин включения в труппу дает и преимущества и осложнения. Например, включение как в привычную активность связано с ожиданиями, часть из которых не оправдывается или не может в принципе оправдаться в плэйбэке. Кондактору приходится иметь дело с этими ожиданиями.

При некоторых акцентуациях личности (истероидная или нарциссическая), и тяжелых ситуациях личной истории, имеется большой драйв самопрезентации, но затруднена эмпатия. Тогда на сцену выносятся наиболее интенсивный материал непроработанных личных травм, а не более тонкий эмпатический отклик.

Невозможность немедленной проработки такого личного материала в процессе репетиций ограничивает слаженность труппы и накладывает на кондактора ограничения по выбору форм, требует более детального инструктажа актеров при игре историй.

Но даже при отсутствии серьезных акцентуаций кондактор и актеры не в состоянии подготовиться ко всем сложностям, связанным с личным материалом и обязательно останутся темы, которые могут быть серьезным вызовом.

Некоторые участники начинали, но затем выходили из репетиций. В интервью они участники сообщали следующие причины: смущение от необходимости оказаться на сцене, неуверенность в возможности освоения форм и техник, потребность в отдыхе и даже желание "потом обучаться по-настоящему".

С другой стороны, несколько человек присоединилось к труппе не с первой репетиции.

Таким образом, состав труппы, как и в случае «обычного» Плэйбэк Театра – переменный, но темп изменений гораздо выше, так что у труппы нет возможности «притереться» и прожить смену состава. Эмоциональная составляющая процесса встреч и расставаний не

рефлексируется. С нашей точки зрения, выходом может стать индуцированное кондактором представление о принадлежности актеров к большому сообществу «всех участников мероприятия», то есть четвертый фокус по Дауберу, упомянутый ранее (Dauber, 1999).

Актеры как участники мероприятия

Актерам, принадлежащим сообществу (т.е. включенным в реальную Группу), предстоит проявиться перед своими коллегами (на сцене и в зрительном зале), и такая экспозиция своего отношения к материалу конференции требует не меньшей смелости, чем позиция рассказчика. Актеры вышедшие из участников мероприятия воспринимаются как «свои». На таких актеров зрители «могут полагаться иначе и более доверительно...» (Salas, 1993 с. 12). Кроме того, «свои» знают специфические темы мероприятия. Известно, что игра с местными актерами помогала также преодолеть некоторые языковые затруднения. (Salas, 1993, с.12).

Отметим также, что некоторые актеры чувствовали ответственность перед сообществом и тревожились, согласятся ли остальные, чтобы их представляли именно они. О возможности подобных тревог следует помнить кондактору.

Репетиции

Число репетиций определяется форматом мероприятия. Будут ли они проходить во время, отведенное в расписании или в свободное, сколько дней, сколько раз и как долго. Явная задача репетиций - научить актеров техникам и практике ПБ, подготовить кондактора, синхронизировать труппу, подготовить представление. Кроме того, репетиции неявно служат прохождению «подготовительной» фазы ритуала.

Репетиции как подготовительная фаза ритуала

Несмотря на ограниченное время, отведенное для репетиций, нам кажется, что рассказ о Плэйбэк Театре необходим, поскольку является той самой подготовительной фазой ритуала, о которой мы говорили ранее. Рассказывая о Плэйбэк Театре, мы транслируем актерам опорный миф, который позволит им почувствовать себя более устойчивыми и уверенными на сцене.

В промежутках между репетициями, в «обыденной» жизни сообщества, сами актеры прямо или косвенно передадут эти послания другим, то есть будущим зрителям и рассказчикам. С другой стороны в это время актеры продолжают налаживать контакты, собирают информацию, входят в контекст происходящего на мероприятии.

Движение происходит и в обратном направлении – на репетиции приходят "погостить" участники мероприятия, не принимающие участия в работе труппы. И иногда остаются актерами.

Важно сохранить эту часть процесса, даже если "основному" составу труппы может быть трудно репетировать перед "чужими". С одной стороны при этом происходит знакомство всего сообщества с Плэйбэк Театром, а значит идет подготовка к ритуалу. С другой от кондактора требуется вести процесс так, чтобы не происходило десакрализации ритуала (например, ближе к концу репетиций закрыть группу для посещений). В нашем опыте состав труппы менялся во время первых репетиций, на стадии освоения отдельных техник и умений и эффекта раскрытия "секрета фокуса" удалось избежать.

Статусные фигуры

Для запуска процесса репетиций была важна поддержка участников с высоким статусом - при презентации Плэйбэк Театра, например. Мы благодарны им за то, что они

"легализовали" Плэйбэк, приняв участие в первых репетициях. Тем не менее, постоянное присутствие руководителей на репетициях может иметь "побочные эффекты".

Мы также наблюдали, что фигуры с высоким статусом по необходимости обращали на себя больше внимания на репетициях и испытывали сложности при отработке техник в упражнениях. Некоторые из участников говорили, что в отсутствие статусных фигур чувствовали себя свободнее на репетициях. Любопытно, что, на перформансе, такого, похоже, не происходило. Что соотносится с идеей лиминального пространства второй фазы как некоего «социального Лимба» (Turner, 1982 с.24).

Подготовка кондактора

Кондактор может быть приглашенным или принадлежать к тому же сообществу, в любом случае он единственный обученный плэйбэк-практик. Именно он является носителем традиции и основным транслятором опорного мифа. Поэтому он несет большую ответственность по отбору форм, правил и ритуалов, действующих в труппе. С другой стороны, в интервью с актерами выясняется, что они ждут от кондактора большой поддержки и принятия ответственности за то, что будет происходить на сцене: за выбранный сюжет истории, за реакцию рассказчика и даже за взаимодействие актеров между собой. Разумеется, не все зависит от кондактора, но ему следует быть готовым к такому давлению, как внешнему, так и внутреннему.

Мы еще ни разу не готовили кондактора из числа участников. Мне кажется, что небольшое время репетиций для этого недостаточно. Однако, даже кондактору-ведущему нужно время на подготовку, чтобы он и актеры могли друг другу доверять, чтобы он представлял возможности труппы, ее слабые и сильные места, какие формы освоены, а какие лучше не применять в представлении, какие слова поддержки окажутся наиболее действенными и т.д. Короче говоря, у "готового" кондактора также не слишком много времени для того, чтобы синхронизироваться с труппой.

Мы бы рекомендовали кондактору большую часть упражнений сохранять свою роль. Все "Let's watch!" звучат только из его уст. Может быть, для большего понимания функционирования труппы, участникам при наличии времени и стоит побывать в роли кондактора, но цель такого упражнения должна быть ясно обозначена, а результаты специально отрефлексированы.

Упражнения

Поскольку объем репетиций ограничен, упражнения должны быть направлены на решение сразу нескольких задач. Вот некоторые из них:

Отношения актеров между собой – здесь уместны (особенно в начале процесса репетиций) техники знакомства и поддержки.

Синхронизация актеров в труппе – все, что направлено на совместные спонтанные действия. Мы использовали упражнение «Давайте!».

Тренировка следованию ритуалам плэйбэк - совершенно необходимая часть подготовки. Ритуалы дают опору актерам, которые еще недостаточно освоились на сцене и могут теряться перед большой аудиторией, помогают компенсировать недостаточную состройку труппы (вследствие малого времени, отведенного на подготовку). Благодаря ритуалам действие на сцене становится более согласованным, компактным и, как следствие, красивым, а спонтанность не превращается в хаос.

В число ритуалов, на наш взгляд обязательных для тренировки, входит пребывание на сцене в нейтральных позициях, переход к действию по команде “Давайте посмотрим!”, взгляд на рассказчика в завершении формы, возвращение на место.

Следует отметить, что в отличие от обычной Плейбэк труппы, которая со временем сама вырабатывает собственные ритуалы, в труппе на одно представление ритуалы выбирает кондактор, а потому он должен позаботиться о том, чтобы они были приняты актерами.

Сценичность

Кроме того. Мы отработывали презентацию себя на сцене – самые простейшие навыки – не поворачиваться спиной, говорить громко и давать говорить другим. Мы акцентировали внимание на удерживании фокуса, передаче фокуса от одного участника сцены к другому (в качестве упражнений применяли «Бум!» и «Звезды и группа поддержки»). С самого начала мы предлагали группе использовать качестве реквизита интенсивно окрашенные платки, специально для этого подготовленные кондактором.

Тренировка форм

Значительная часть репетиций была посвящена формам. Именно в процессе освоения форм мы отработывали и согласованность, и сценичность, и ритуалы и особый характер представляемых историй (вспоминая трехчастную схему (Fox, 1999a)).

Нам представляется перспективным использование большего числа малых форм и в перформансе, - в них больше структуры, чем в историях, а потому они лучше поддерживают актеров и создают «ритуальный» настрой у зрителей.

Возможно, следует использовать минимальный набор форм. Мне, например, нравится такой: Жидкая скульптура, Палитра, Пары и, как ни странно, Балет рук. Во вторую очередь я бы называл Хор и может быть, Эхо, поскольку они представляются мне наиболее трудными для освоения. Для завершения перформанса традиционно – Табло.

Подготовка к перформансу

Мы полагаем, что к перформансу готовится нужно самой первой репетиции. Важно показать актерам, как все, что они делают на репетициях, готовит кульминационную точку. Как показывает наш скромный опыт, генеральная репетиция часто оказывается наиболее вдохновенной частью всего процесса. Актеры проявляют максимум спонтанности, играют бодро, соблюдают ритуалы. С методической точки зрения, важно сместить акцент с генеральной репетиции на будущий перформанс перед публикой.

Перформанс

Многие аспекты представления: работа кондактора и актеров, особенности аудитории, в том числе рассказчика, выбор техник, исполнение историй и т.д. обсуждались ранее. Добавим еще несколько наблюдений.

Музыкант

Роль музыканта оказывалась редуцированной во всех, исследованных нами, случаях. В основном она сводилась к подаче синхронизирующих сигналов (гонг или колокольчик) в начале и в конце сцен. Это опять-таки связано с «режимом экономии» - с тем, что на репетиции было очень мало времени. Мы предполагаем, что синхронизирующую функцию может брать на себя кондактор – мы испытали такой вариант на конференции в Харькове, когда кондактор позволял себе в малых формах ритуальным жестом обозначать завершение сцены. Разумеется, ситуация может быть иной, если среди актеров окажется человек свободно владеющий каким-либо инструментом или желающий быть музыкантом.

Формы и истории

Реальная группа и двойственное положение актеров и зрителей, а котором мы говорили ранее, может привести к тому, что истории будут «поверхностными». Небольшая глубина

историй может фрустрировать актёров, особенно после того, как они смогли ощутить возможности Плэйбэк Театра на репетициях. Поскольку причина представляется нам относящейся к области социальных взаимодействий, кондактору имеет смысл удерживать фокус на том, *что* перформанс означает для мероприятия и вести соответствующую работу с залом, обращаясь по ходу представления к специфическим темам.

Кроме того, актеры могли полагаться на более структурированные инструкции кондактора – явные, когда он больше проявлялся как «директор», и неявные – когда он больше фокусировал истории рассказчика. Отчасти кондактор проявлял себя как тренер на первых перформансах учебных групп, однако, без задачи процесс-анализа в голове.

Шеринг

В завершении перформанса мы оставляли некоторое место для шеринга, напомнив предварительно, что актеры особо чувствительны к критике, и попросив ограничиться сообщениями о чувствах. В случае, если общий шеринг невозможно поместить в расписание, необходимо предусмотреть, по крайней мере, шеринг для участников труппы.

Плэйбэк Сообщество

Как и всякий плэйбэк перформанс, "труппа на одно представление" служит целям плэйбэк сообщества. Он может показать, на что способен Плэйбэк, способствовать распространению информации, ценностей Плэйбэк практики.

В то же время, формат представления связан с риском увидеть Плэйбэк Театр как нечто непрофессиональное, "любительское", некоторые формы могут "не сработать" и т.д. Во многом это результат завышенных ожиданий и кондактору стоит в таких случаях обращать внимание на то, чего в действительности удалось добиться актерам и зрителям за столь небольшой промежуток времени.

Заключение

Подводя итог, хотелось бы предложить несколько направлений, в которых можно смотреть плэйбэк-практикам, организующим "труппу на одно представление". Этот список может быть дополнен и усовершенствован.

Прежде всего, мы хотим обратить внимание на дополнение трехчастной схемы ритуала до четырех частей и на важность стадии подготовки, которая позволяет взглянуть на Плэйбэк с точки зрения создания ритуала для данной конкретной группы.

Нам представляется важным социальный контекст, в котором происходит перформанс: наличие реальной группы, членами которой являются и зрители (в том числе рассказчик), и актеры и, в некоторых случаях, кондактор. Такой подход позволяет учитывать многообразие социальных связей между членами сообщества.

В третьих, мы предлагаем обращать внимание на контекст мероприятия, в жизнь которого включен перформанс и которому он служит. В некоторых случаях это может дать ключ к пониманию происходящего в перспективе чего-то большего.

И, наконец, мы были рады поделиться нашим опытом Плэйбэк -практики в формате «труппа на одно представление».

Литература

Bharucha, R. (1993). *Theatre and the world: Performance and the politics of culture*. NY: Routledge.

Cabral, B.A.V. (2001). Ritual and ethics: Structuring participation in a theatrical mode. *Research in Drama Education* 6(1) (с. 56).

- Carlson, M. (1996). *Performance: a critical introduction*. (c. 20) London: Routledge.
- Dauber, H. (1999). How Playback Theatre works: A matter for practical research. In J. Fox & H. Dauber (Eds.), *Gathering voices: Essays on Playback Theatre*, (c.159-162). New Platz, NY: Tusitala Publishing.
- Dennis R. (2004) *Public Performance, Personal Story: A Study of Playback Theatre*. (c. 42-43), The Centre for Playback Theatre, www.playbackcentre.org
- Fox, J. (1987). (Ed.), *The essential Moreno: Writings on psychodrama, group method and spontaneity by J. L. Moreno*. NY: M.D. Springer Publishing Co.
- Fox, J. (1999). Introduction. In J. Fox & H. Dauber (Eds.), *Gathering voices: Essays on Playback Theatre*, (c.9-16). New Platz, NY: Tusitala Publishing.
- Fox, J. (1999a) A Ritual for our Time. In J. Fox & H. Dauber, *Essays on Playback Theatre*, (c. 127). New Platz, NY: Tusitala Publishing.
- Genep, A. van. (1960). *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Good, M. (2003). Who is your neighbour?: Playback Theatre and community development. Paper presented at *Vision unlimited. Towards community cultural development: the past, the present and the global experience*. Hong Kong: Co-organised by Arts with the Disabled Association and Boys & Girls Clubs Association, February.
- Guss, F.G. (2001). Ritual performance and children's "play-drama". In B. Rasmussen, T. Kjølnør, V. Rasmussen & H. Heikkinen (Eds.), *Nordic voices: In drama, theatre and education*, (c.161). IDEA Publications and IDEA 2001 World Congress: Bergen.
- Salas, J (1993). *Improvising real life: Personal story in Playback Theatre*. New Platz, NY: Tusitala Publishing.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. (c. 170) NY: Routledge.
- Turner, V, (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. NY: PAJ Publications.
- Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. PAJ Publications, NY.
- Любитов И. (2008). Шит равнинных индейцев как этнокультурный прототип для структурированного психодраматического действия. *Тезисы конференции «Практическая этнопсихология»*, Москва.
- Любитов И. (рук.), Старова Т. (2007). *Методика контакта с ресурсами на основе этнокультурного прототипа шаманского путешествия*. Москва, МГППУ.
- Пропп В. (1998), *Морфология волшебной сказки*. Лабиринт, Москва.