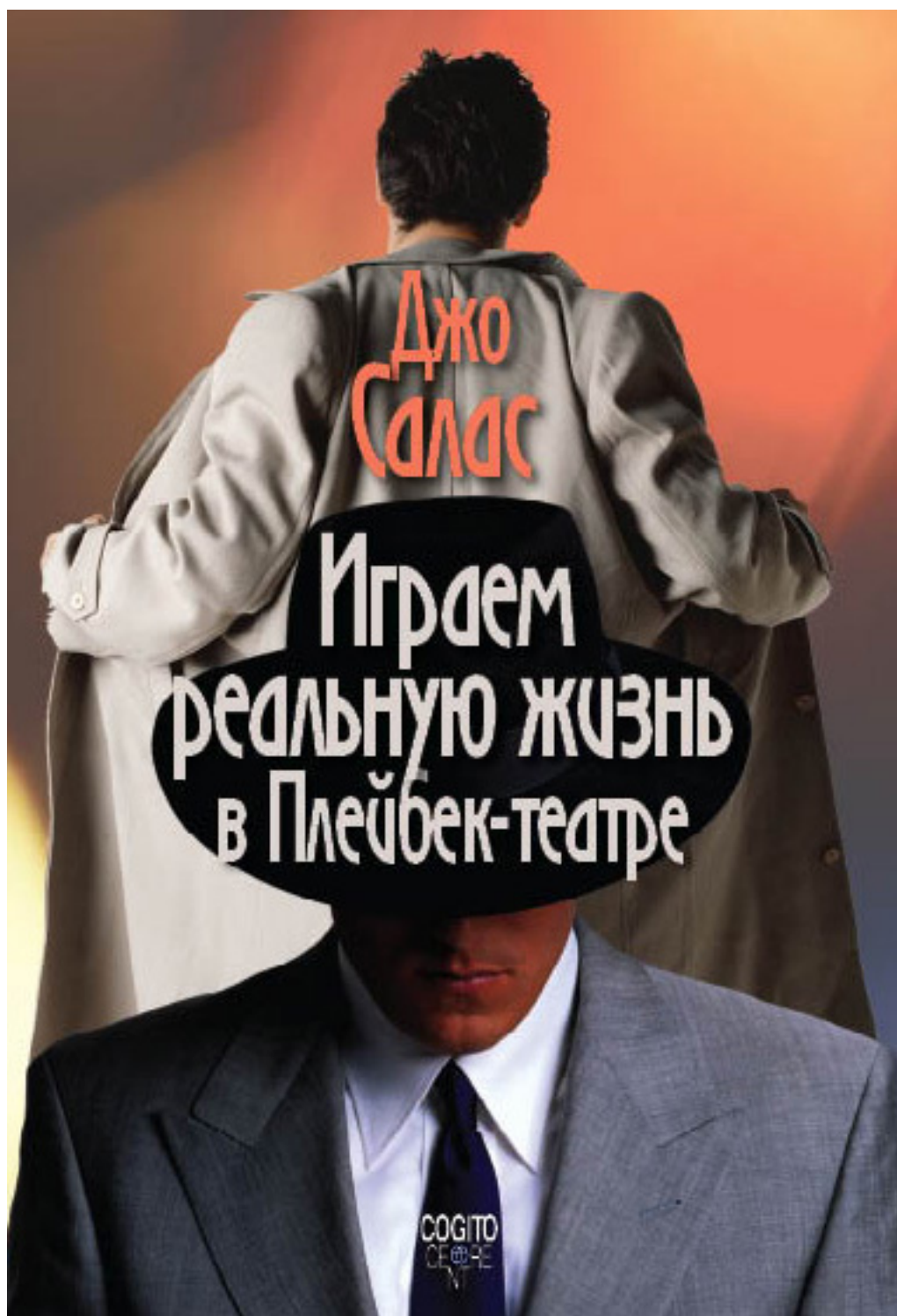




Джо Салас
Играем реальную жизнь в Плейбек-театре

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9370079

*Играем реальную жизнь в Плейбек-театре / Пер. с англ. М. Ю. Кривченко: Когито-Центр; Москва;
2009*

ISBN 978-5-89353-276-0, 0-9642450-1-3

Аннотация

В книге описана форма импровизации, которая основана на историях об обычных и не совсем обычных событиях жизни, рассказанных во время перформанса снах, воспоминаниях, фантазиях, трагедиях, фарсах – мимолетных снимках жизни реальных людей. Эта книга написана для тех, кто участвует в работе Плейбек-театра, а также для тех, кто хотел бы больше узнать о нем, о его истории, методах и возможностях.

Содержание

Предисловие ко второму изданию	5
Введение	7
1. Истоки	9
2. Ощущение истории	15
3. «Сцены» и другие формы	22
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Джо Салас

Играем реальную жизнь в Плейбек-театре

*Благодарность
Майклу Клементе, плейбек-актеру
Не выразить словами,
как много он дал нам
и как нам его не хватает*

Смысл лежит в основе творческого процесса и рассказывания историй. Это – и цель, и характерный признак. Когда мы рассказываем историю нашей собственной жизни или же какие-либо сюжеты из нее, мы осознаем, что не являемся жертвами случайных и хаотичных обстоятельств, но мы все же, несмотря на несчастье или чувство собственной незначительности, живем осмысленно во Вселенной, полной смысла. И снова в ответ на нашу историю, равно как и на истории других людей, мы слышим: «Да. Да, у меня есть история. Да, я существую».

Дина Метцгер

Jo Salas

**Improvising Real Life
Personal Story in Playback Theatre**

Tusitau Publishing

Перевод с английского М. Ю. Кривченко
© Jo Salas, 1993, 1996

Предисловие ко второму изданию

С тех пор как книга «Играем реальную жизнь» была впервые опубликована, Плейбек-театр развивался и ширился: все больше людей увлеклись Плейбек-театром в качестве актеров и рассказчиков, лидеров групп и тренеров. Популярность Плейбек-театра растет, расширяются области его социальной востребованности и география распространения.

Замечательно, что Плейбек стал средством социального изменения там, где людям необходимо услышать друг друга. Сейчас мы наблюдаем, как претворяются в жизнь наши ожидания двадцатилетней давности – возникновение театра, который может предложить сегодняшним сообществам определенные интегративные социальные функции, которые когда-то выполняли искусство рассказа и эстетические ритуалы.

Нужда давит. Кончается век, и нас преследует повсеместный разрыв связи между людьми. Как дыхание бодрости и надежды приходят вести о том, что Плейбек – у шахтеров, у аборигенов Западной Австралии, Плейбек – на неправительственном форуме Четвертой женской конференции Объединенных Наций в Бейджинге, Плейбек – в Израиле у иммигрантов Среднего Востока, пытающихся обрести свое место на новой родине, Плейбек – в городских трущобах Соединенных Штатов.

Тем временем Плейбек как искусство перформанса продолжает свое развитие. Новые сценические практики вводятся вместо традиционных. Важной признается работа с хором, она часто проводится в Соединенных Штатах и в Европе, так же как и в Австралии и Новой Зеландии, где эта практика впервые возникла. Многие группы экспериментируют со стилями ведения перформанса, стремясь к наиболее равномерному распределению ответственности за разыгрывание истории.

Развитие Плейбека имеет и негативные последствия. Как сообщество, мы столкнулись с необходимостью защищать наше искусство и от настойчивых требований упорядочить и формализовать его, с одной стороны, и от искажений в сторону коммерциализации и поверхностности – с другой. Плейбек крепок, но уязвим. Сама его суть не соответствует многим аспектам культурного контекста, усвоенным многими из нас. Вместе с успехом возникает вероятность того, что ценности Плейбека не всегда будут одобряемы.

К счастью, традиция устного рассказа, которую Плейбек несет по всему миру, – его самый надежный защитник. Большинство людей, увлеченных Плейбеком, осознают и оберегают самое уникальное в нем – слияние искусств, неформальность, аутентичность и социальный идеализм. Также важна и возможность обучения. Многие из нас, кто влюблен в это дело в течение многих лет, сейчас обучают Плейбеку, предлагая свой опыт всем, кто хочет узнать, что такое Плейбек-театр на самом деле.

Конечно, в некоторых областях работы, о которой я рассказывала в первом издании этой книги, произошли изменения. В главе 10 говорится о том, что в Японии существуют трудности формирования плейбек-групп и практики Плейбека в основном работают индивидуально. Но сейчас там образовалось несколько активно выступающих сообществ. Компании, описанные в главе 10 первого издания, продолжают совместную работу, хотя теперь они занимаются несколькими другими проблемами.

Если говорить о «делах домашних», то статус самой первой плейбек-группы, о которой я рассказывала в главе 1, изменился. После того как мы официально «вышли в отставку» в 1986 г., мы продолжали выступать вместе несколько раз в год. Со временем наши выступления становились все реже и реже, и в 1993 г. мы поняли, что со смертью нашего актера Майкла Клемента время нашей группы истекло.

Однако Плейбек-театр в этом регионе жив и процветает, его реализуют Школа Плейбек-театра и две компании: «Сообщество Плейбек-театр» и «Хадсон Ривер Плейбек-театр».

Все эти компании работают под руководством участников первой плейбек-группы (Джонатана Фокса, Джуди Своллоу) и под моим руководством.

Я надеюсь, что и второе издание этой книги, которое дополнено фотографиями и словарем терминов Плейбека, послужит введением в предмет для новичков и описанием принципов и практик Плейбек-театра для более опытных читателей.

Как всегда, я буду рада получить ваши комментарии и ваши истории.

Джо Салас

Нью-Палтц, штат Нью-Йорк

Декабрь 1995 г.

Введение

В этой книге описана форма импровизации, которая основана на рассказах об обычных и не совсем обычных событиях жизни. Истории, рассказанные во время перформанса, – сны, воспоминания, фантазии, трагедии, фарсы – мимолетные голографические снимки из жизни реальных людей. Это легко и забавно, но также содержит и глубину, и изощренность. Это происходит в театре, а также вне его – в сущности, это может работать при любых обстоятельствах, потому что по своей природе такая форма адаптирована к нуждам и заботам всех присутствующих в зале. В исполнении блестящих актеров или неловких новичков Плейбек-театр восхваляет индивидуальный опыт и связь между людьми – их коллективный опыт – посредством их историй.

Те, кто увлечен Плейбеком, обычно занимаются им во имя внутреннего вознаграждения – во имя удовольствия, удовлетворения от сознания того, что ты оживил чью-то историю и сделал незабываемый подарок незнакомцу или другу. Награды другого рода – деньги, слава, престиж – не так легко достижимы, так как по какой-то причине Плейбек-театр не поддается категоризации. Плейбек – артистичный, целительный, спланивающий, фантастичный, все вместе, одновременно. Возможно, это что-то вроде синтеза всех этих функций, с которым наша культура не встречалась уже сотни лет.

Я пишу эту книгу прежде всего для тех многих людей, которые сейчас занимаются Плейбек-театром, а также для тех, кто хотел бы больше узнать о нем. Я сама обучаю Плейбеку и новичков, и уже опытных актеров, поэтому знаю, что на самом деле в книге нет ничего, чему нужно учиться. То, что я хочу предложить, будет, надеюсь, дополнением к текущему обучению, поддерживающим и информативным помощником.

В главе 1 рассказано об истоках Плейбек-театра, когда, где и как он возник, а также о пути, который прошла самая первая группа Плейбек-театра. В главе 2 обсуждается ощущение истории, эстетический и психологический базис работы. В главе 3 описаны различные формы, при помощи которых мы можем разыграть зрительскую историю. Глава 4 – о работе плейбек-актера, ее печалих и радостях. В главе 5 мы рассмотрим сложную роль ведущего, или конферансье, перформанса. В главе 6 говорится о музыке в Плейбек-театре, о том, как этот интегрирующий элемент помогает формировать сцены и поддержать актеров. В главе 7 исследуются основные рамки презентации и ритуала в театре, в котором содержание действия всегда непредсказуемо. Глава 8 затрагивает аспекты целительства в Плейбеке, его терапевтическое воздействие и более общий контекст. В главе 9 мы увидим, как можно применить Плейбек-театр в самых разных областях социальной жизни. Наконец, в главе 10 наше исследование распространится на многие страны мира, мы посмотрим, как в этих странах изменяется метод Плейбека и в чем он остается неизменным.

Когда я говорю о Плейбек-театре, я использую преимущество своего положения, которое несколько отличается от других. Это необходимо подчеркнуть, тем более что мы говорим о работе, которая, помимо прочего, обращается к субъективному опыту человека и выражает ему свое уважение. Плейбек-театр стал существенной частью моей жизни начиная с 1975 г. Я участвовала в создании первой его команды, а теперь как тренер, приглашенный актер, друг и соратник связана со многими группами и отдельными людьми, которые с тех пор пришли в Плейбек-театр. Я очень хорошо знакома с тем, как эта работа меняется и адаптируется, также я знаю, что мой способ, наш способ организации работы Плейбека не является единственно правильным, так что эта книга не имеет цели установить ортодоксальный подход. Плейбек-театр слишком динамичен и подвижен, чтобы я или кто-то еще мог охватить и навсегда запечатлеть его. Однако я уверена в ценности описания Плейбек-театра в его более или менее изначальной форме, в качестве отправной точки для тех, кто вступает

в собственное путешествие к открытиям Плейбека. Существуют определенные базисные положения и практики, которые остаются постоянными при всех видоизменениях, без которых работа становится уже не Плейбек-театром, а чем-то другим. Эти качества, я надеюсь, наглядно проявятся на последующих страницах книги.

Примеры, которые иллюстрируют книгу, основаны на реальных историях, рассказанных во время перформансов, семинаров и репетиций. Некоторые из них были немного адаптированы в соответствии с темой главы, в которую они включены. Я изменила имена всех рассказчиков, актеров и ведущих для того, чтобы сохранить их анонимность. Не считая Джонатана Фокса, реальными являются только имена и фамилии ведущих, которые упоминаются в главах 5, 8 и 10.

1. Истоки

«У кого еще есть история?»

Человек, задающий этот вопрос, – это ведущий, или конферансье, перформанса Плейбек-театра. За ним на низкой сцене пять человек – две женщины и трое мужчин в простой одежде темных тонов, они сидят в ожидании на деревянных ящиках. Один из них только что изображал чайку, другой – нью-йоркского полицейского. Но сейчас они на сцене в роли самих себя до тех пор, пока не начнется следующая история. В стороне от них сидит музыкант, рядом с ним разложен набор разнообразных инструментов.

Двое в зрительном зале поднимают руки. Ведущий указывает на одного из них:

– Я вижу, вы были первым, – говорит он, улыбаясь другому с сочувствием. Молодой человек поднимается на сцену и садится рядом с ведущим.

– Привет! – говорит ведущий. – Тебя зовут?..

– Гэри, – отвечает молодой человек. В его глазах светятся ум и веселье.

– Добро пожаловать на стул рассказчика, Гэри. Так где случилась твоя история?

– Ну, это было в двух местах, я думаю. Я работаю в газовой компании – копаю траншеи для газовых труб. Но раз в три недели я уезжаю на выходные в Колледж Святой Катерины, там я учусь на степень бакалавра. Это – программа для таких, как я, тех, кто не может бросить работу ради учебы. Так что в такие выходные у нас плотное расписание занятий и нам дают большие задания на дом.

– Выбери, пожалуйста, актера, который сыграет тебя.

Гэри внимательно смотрит на актеров. Он показывает на одного из них: «Извините, не помню, как вас зовут. Вы могли бы сыграть меня?»

Актер кивает и встает с ящика.

– Кто еще важен в вашей истории?

– Ну, на самом деле эта история о женщине, которая участвует в той же программе. Ее зовут Евгения. Она такая жизнерадостная, и я знаю, что ее работа гораздо сложнее, чем моя. Она приехала с Ямайки, ей все еще приходится приспосабливаться к нашей культуре. У нее маленький ребенок. Но при этом она всегда полна энергии и энтузиазма. И еще она очень остроумная. Мне так приятно просто поговорить с ней.

Гэри выбирает другого актера на роль Евгении. Еще несколько вопросов и ответов.

Затем: «Давайте посмотрим!» – говорит ведущий.

Свет приглушается. Играет музыка. В полутьме актеры молча расставляют ящики вокруг сцены. Некоторые из них облачаются в куски цветной ткани. Музыка смолкает, зажигается свет. Разворачивается действие. Вот она, история рассказчика, наполненная движением, диалогами и музыкой. Актеры раскрывают энергию и энтузиазм Гэри, его смелость, когда он входит в класс вместе с Евгенией. Эта сцена отдает дань уважения его видению жизни за пределами газовых траншей.

Сидя на сцене рядом с ведущим, Гэри наблюдает, как оживает его рассказ. Для остальных зрителей эмоции, меняющиеся на его лице, становятся частью драмы. Постановка завершается. Актеры поворачиваются к рассказчику, жестами подкрепляя подарок, который они только что ему преподнесли.

Ведущий просит Гэри прокомментировать увиденное:

– Так все и было?

Гэри кивает:

– Да, очень похоже.

– Гэри, спасибо за твою историю. И удачи тебе!

Он с улыбкой возвращается на свое место. На сцену выходит еще один рассказчик, затем еще и еще. Одна история сменяет другую, как разноцветные бусы на нитке. Их все связывает одна нить, скрытая, но осязаемая.

Плейбек-театр – это оригинальная форма театральной импровизации, в которой люди рассказывают о реальных событиях, произошедших в их жизни, а затем наблюдают, как эти рассказы немедленно воплощаются в сценическое действие. Плейбек-театр часто проходит в рамках перформанса, где обученная труппа актеров разыгрывает истории зрителей, или же это может быть частная встреча группы, где все участники становятся актерами в постановках историй друг друга. Это – четко очерченный формат, хотя он постоянно адаптируется в различных вариантах. В Плейбек-театре может быть рассказана и разыграна любая сцена из жизненного опыта человека: от бытовой до мистической, от забавной до трагедийной, а некоторые истории могут содержать все сразу. Этот процесс эффективен почти на любом уровне актерского мастерства. Главное, что необходимо, – это уважение, эмпатия и игровой настрой. С другой стороны, особенно это касается тех, кто занимается Плейбеком в рамках перформанса, здесь есть огромное пространство для обогащения опытом и развития артистичности.

Название «Плейбек-театр» относится и к самому методу, и к группе людей, его практикующих. На сегодняшний день существует множество плейбек-групп по всему миру, и если они называют себя «Плейбек-театр» (хотя так делают не все), они добавляют название, которое отличало бы их от других организаций, – обычно это название соответствующего города или региона. Есть Сиднейский Плейбек-театр, Лондонский Плейбек-театр, Плейбек-театр Северо-Запада и т. д.

Основная идея Плейбек-театра очень проста, в то время как ее воплощения сложны и глубоки. Когда люди собираются вместе и рассказывают свои личные истории для того, чтобы разыграть их, в коммуникацию вступает множество человеческих посланий и ценностей, многие из которых радикально противоречат преобладающим ценностям нашей культуры. Однако идея состоит в том, что вы, ваш личный опыт *достойны* такого рода внимания. Мы говорим, что ваша жизнь – подходящий объект для искусства, что другим ваша история может быть интересной, они могут чему-то научиться, продвинуться вперед благодаря ей. Мы говорим, что находимся ближе к сути, чем культуральные иконы Голливуда и Бродвея, можем найти такие отражения, которые принесут смысл в наш мир. Мы говорим также, что эффективное артистическое выражение – это не эксклюзивная компетенция профессионального актера, что каждый из нас, и даже вы, и даже я, может достичь таких уровней внутри себя или вне себя, чтобы создать красоту, способную тронуть другие сердца. Мы говорим, что *история* сама по себе – объект величайшей важности, что нам необходимы истории для выстраивания смысла наших жизней, сама наша жизнь наполнена историями, если мы умеем распознавать их. Мы говорим, что мы гораздо ближе – и в то же время дальше – по отношению к театру, чем великие драматические постановки прошлого, что до возникновения традиции литературного театра, а затем и параллельно с ней, всегда существовал театр более непосредственный, более личный, более простой, более доступный, и этот театр произрастает из неумирающей потребности в общении посредством эстетического ритуала¹.

Связанный с древней традицией нетехнологичного театра, Плейбек-театр в то же время – явление новое. Это продукт нашего времени, современного хода событий, он адресован современным потребностям. Откуда он возник?

¹ Некоторые положения, представленные в этой книге, исследуются с большей теоретической глубиной в работе Джонатана Фокса: *Acts of Service: Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*. New Paltz, NY: Tusitala, 1994.

Плейбек-театр начался в воображении Джонатана Фокса, и здесь я хочу рассказать свою собственную историю, потому что, как жена Джонатана и его профессиональный партнер, я участвовала в зарождении Плейбека.

В 1974 г. мы жили в Нью-Лондоне, штат Коннектикут, в маленьком прибрежном городке, укрытом мрачной тенью промышленных заводов. Джонатан занимался писательством и несколько часов в неделю работал в колледже преподавателем английского языка. У нас были друзья, чьи дети посещали небольшую экспериментальную школу. Однажды они попросили Джонатана помочь им поставить театральную пьесу, которую они хотели сыграть для своих детей. Хотя Джонатан не занимался театром непосредственно, но те, кто знал его, знали и его театральную, клоунадную экспрессивность, его страсть к спектаклю и его манеру поведения, которая была одновременно и развлекающей, и содержательной, и уважительной.

Джонатан с детства интересовался театром. Но он был обескуражен соревновательными, иногда нарциссическими проявлениями основных течений театрального мира. Вместо этого он нашел свою модель театра и свое вдохновение благодаря ценностям и эстетике самых ранних устных традиций, современным альтернативным театрам, а также возрожденной роли ритуала и устного рассказа в доиндустриальной жизни непальских деревень, где он провел два года в качестве добровольца Корпуса Мира. Там он нашел определенные параллели западному наследию средневековых мистерий и мираклей, которые он изучал в Гарварде. Эти постановки были неформальными, созвучными временам года и праздникам, очень личными и неприкрыто любительскими.

Когда театральный проект с родителями из Нью-Лондона был завершен, то все захотели продолжать работать вместе. Они пригласили меня быть их музыкантом. Я была польщена – и обеспокоена. Хотя я исполняла музыку всю свою жизнь, я не знала, как импровизировать, как играть без записанных нот, лежащих передо мной. Это было начало долгого процесса отучения от старого и научения новому, поиска моей потерянной спонтанности и обладания музыкой.

Мы назвали свою группу «Вся эта грация». Мы выступали на пляжах, на лужайке перед домом умственно отсталых, в церковном подвале. Наши шоу были импровизационными, глубокими по тематике, основанными на ритуалах, в них присутствовало много энергии и определенная доля анархии. Они пробуждали интерес и приносили удовлетворение. Но Джонатан все еще находился в поиске.

Однажды после обеденной чашки горячего шоколада ему пришла в голову идея: импровизационный театр, основанный просто на реальных историях людей из зрительного зала, разыгрываемых немедленно командой актеров.

Некоторые члены «Всей этой грации» были полны решимости двигаться в этом новом направлении. Все вместе мы экспериментировали с тем, что, как мы думали, создаст театр посредством наших личных историй, без предварительных приготовлений, используя лишь то, что наша спонтанность предоставляла нам в текущий момент. Мы сделали одно шоу. Материал был сырой, но процесс пошел.

В августе 1975 г. Джонатан и я переехали в город Нью-Палтц, штат Нью-Йорк, что находится в трех часах езды от Нью-Лондона. Прощание было тяжелым. Джонатану предложили закончить психодраматическое образование в Институте Морено в Биконе, штат Нью-Йорк, подготовку, которая, как он надеялся, даст ему решимость и мудрость повернуться лицом к любой зрительской истории, даже к самой деликатной и болезненной.

К ноябрю того года мы собрали еще одну группу людей, готовых присоединиться к нам для развития нового театра. Большая часть из них пришла из сети психодраматистов, которые были увлечены интимностью и напряженностью разыгрывания историй из реальной жизни. Некоторые из них интересовались обычным театром, некоторые к театру не имели

никакого отношения. Они принесли с собой богатое разнообразие жизненного опыта. По мере продвижения нашей работы, мы все больше осознавали важность такого разнообразия: различия в личностных качествах, возрасте, социальном положении, карьере, культурном уровне и театральной подготовке. Как и в то время, когда мы играли мистические пьесы, обычные люди в качестве актеров вносили ценный вклад в работу.

Зерка Морено, вдова основателя метода психодрамы Я. Л. Морено и всемирно известный лидер психодраматического движения, была заинтригована нашими идеями и оплатила аренду нашего репетиционного помещения за первый год. Даже на самой начальной стадии она увидела родство между нашей работой и театром спонтанности Морено, из которого развилась классическая психодрама.

Однажды вечером в Институте Морено мы сидели за столом, накрытым клеенкой, пили чай и подбирали название для этой коллективной авантюры. Названия летали вокруг стола: одни из них были воодушевляющими, другие – претенциозными, третьи – невразумительными, четвертые – остроумными. Мы отфильтровали несколько названий и в духе настоящей психодрамы поменялись с ними ролями: как ты себя чувствуешь, Название, презентуя то, что мы делаем? Было одно название, которое показало себя правильным образом, – Плейбек-театр.

Первые пять лет Плейбек-театра были временем больших надежд и разочарований. Часто мы чувствовали, что движемся на ощупь в темноте, ведомые только проблесками нашего видения. Мы подолгу останавливались на усовершенствованиях, которые могли бы работать, и они становились частью нашей театральной формы. Мы учились тому, как внимательно слушать и как находить в себе смелость играть, не зная наверняка, правильно ли мы поняли историю. Мы обучались важности соблюдения ритуала, в который вплетались наши эфемерные истории, важности рамок игры, состоящих из знакомых, неизменных элементов, таких как последовательность разыгрывания истории и физическое расположение актеров на сцене. Мы много работали в тесной связи друг с другом, понимая, что наш театр зависит от нашей командной интуиции. Некоторые из участников первоначальной группы ушли, но оставшийся костяк команды сохраняется и по сей день. Многие присоединились к нам в течение последующих лет, поддавшись распространяющимся слухам, которые мы пытались сделать как можно более радостными и гуманистическими.

Наши первые перформансы были просто открытыми репетициями. Прекрасно понимая, как мало у нас гладкости и мастерства, мы приглашали людей экспериментировать вместе с нами, играть в наши игры просто ради разминки и рассказывать друг другу истории. Постепенно мы ощутили, что готовы представлять наши перформансы более официально: теперь у нас была входная плата, зрители и команда, которая чувствовала себя командой по ту сторону рамп. Но мы никогда не отгораживались четвертой стеной. Во время наших перформансов зрители присоединялись к нам на сцене и актеры развивали свою индивидуальность в ролях.

В 1977 г. наш театр покинул помещение церкви в Биконе, утратил поддерживающую близость Института Морено и переехал в Центр науки и искусства Мид-Хадсон в городе Покипси, который стал нашим домом в последующие девять лет. Наши перформансы стали проходить регулярно под названием «Первая пятница». Каждый месяц приходили новые люди, но каждый месяц мы видели лица тех, кто преданно посещал наш «Театр соседей, а не прохожих», как часто называл его Джонатан в своих описаниях. И хотя некоторые из зрителей были просто случайно зашедшими прохожими, но рассказывание историй, несомненно, приводило к ощущению общности. Человек мог наблюдать, как рассказ его соседа по зрительному залу оживает на сцене, и думать: «На его месте мог быть я».

Некоторые зрители, видевшие, что происходит, когда люди рассказывают свои истории в таком мягком, уважительном и артистическом контексте, просили нас выступить с Плей-

бек-театром у них на работе. Мы начали участвовать в различных общественных мероприятиях. Мы посещали детскую больницу. Некоторых детей даже привозили на кроватях, они рассказывали о своих операциях, несчастных случаях, о своих чувствах в связи с этим. Мы выступали на фестивале на берегу реки, наш выход был необычен: мы спускались с холма, играя на ударных инструментах. Мы выскакивали в перерывах между докладами на конференции о будущем округа Дачесс, давая шанс зрителям выразить свой отклик на то, что они только что услышали.

В 1979 г. один австралиец увидел наш перформанс на психодраматической конференции в Нью-Йорке. Он хотел узнать, сможем ли мы приехать в Австралию. Да, сможем, если он организует поездку и заплатит за нее. На следующий год четверо из нас отправились в Австралию и Новую Зеландию. Мы проводили мастер-классы и выступали с перформансами в Окленде, Веллингтоне,

Сиднее и Мельбурне. Поскольку четверых человек для перформанса не хватало, то мы решили взять в нашу плейбек-команду участников мастер-классов из каждого центра, где мы их проводили. Это получилось. Процесс отбора был непростым и для нас, и для участников мастер-классов, но везде заканчивалось тем, что у нас складывалась отличная «компания». И зрители относились к нам более дружелюбно, чем если бы мы были просто американскими визитерами. Местные актеры на выступлениях помогали, когда случались лингвистические затруднения. Хотя мы все говорили по-английски, иногда рассказчики использовали идиомы, которые никогда не пересекали Тихий океан. Например, американцы никак не могли «въехать» в одну драматическую историю о «chook» до тех пор, пока их соратники-осси не объяснили, что «chook» означает цыпленок.

Эта поездка стала поворотным пунктом. Австралийцы и новозеландцы на наших мастер-классах отреагировали на Плейбек-театр с большим интересом. На каждом месте группы людей начали работать, формируя плейбек-команды, которые с тех пор развили свой творческий импульс и свой особый стиль. Впервые Плейбек стал больше, чем просто одна наша группа. Начавшись в 1980 г., этот процесс продолжается. Сейчас люди занимаются Плейбек-театром в 17 странах мира и во всех Соединенных Штатах. Они работают в театрах, школах, клиниках, бизнес-организациях, тюрьмах – везде, где есть люди со своими историями.

Наша компания, известная теперь как «первая группа Плейбек-театра», чтобы отличать ее от сформировавшихся других групп, в 1980-е годы продолжала расти и изменяться. Мы проделали огромную социальную работу с престарелыми, с трудной молодежью, с инвалидами, с заключенными в тюрьмах. Мы стремились совершенствоваться в артистическом плане, понимая, что чем больше у нас мастерства, тем глубже мы сможем разыграть историю. Мы экспериментировали, привнося в наши шоу уже подготовленный материал, перемежая заранее поставленные сцены со зрительскими историями на определенную тематику, такую как любовь или ядерная война. Почти на каждом нашем шоу мы приглашали зрителей поменяться местами с актерами и самим разыграть историю. Спонтанность актеров-зрителей, их «мышление новичка» часто становилось кульминацией вечера. Иногда мы находили новые способы привлечь аудиторию. На одном из выступлений, где явно звучала тема рождения, на сцену вышли двенадцать мужчин из зрительного зала и друг за другом представляли себя в роли женщины на разных стадиях беременности, родов и первого периода материнства – пародии на первый визит к акушеру, на физические проблемы беременности, на магические моменты укачивания ребенка в спящем доме.

Мы ощутили потребность вести семинары, зачастую для тех людей, кто был заинтересован в этой работе в интересах личностного роста, а не для того, чтобы стать плейбек-актером. Мы проводили занятия для детей и видели, сколько свежести и интуиции привносили дети, включая и наших собственных, в Плейбек-театр.

Для некоторых из нас Плейбек стал официальным местом работы. Чтобы иметь средства на жизнь, мы получали гранты – скудные и ненадежные, как всякие гранты. Мы арендовали офис и наняли администратора. У нас был совет директоров, бюджет организации и все возрастающее количество забот. В конце 1980-х мы поняли, что устали. Мы все так же любили истории, и за многие годы совместной работы мы стали частью жизни друг друга. Но мы исчерпали энергию для того, чтобы собираться раз в неделю, организовывать выступления, находить деньги для пополнения бюджета. Хотя это было больно, но мы решили остановиться. По крайней мере, мы решили отменить расписание семинаров и выступлений, завершить аренду офиса, отпустить нашего администратора и посмотреть, что случится. Мы выступали на нашей последней «Первой пятнице». Две женщины в зрительном зале, регулярно посещавшие наши перформансы, плакали, когда я пела «Карнавал окончен».

И все-таки он не окончен. Плейбек-театр – форма, созданная нами, – непрерывно растет, все больше и больше людей ощущают на себе ее простое влияние. Некоторые из нашей первой группы теперь работают с другими группами, в родном городе или по всему миру. И мы все еще выступаем как команда, когда нам этого хочется, когда приглашение пробуждает наш интерес. Мы вернулись к корням, снова обретая ту простоту, которая была у нас в наши первые годы.

Тем временем Плейбек-театр продолжает развиваться и шириться. Новые контексты приносят новые идеи и усовершенствования, некоторые из них оказывают продолжительное влияние, а некоторые становятся лишь кратким экспериментом. Через Международную сеть Плейбек-театра люди, практикующие Плейбек, узнают о том, что делают другие их соратники по всему земному шару и, возможно, вдохновляются этим. Однако суть Плейбека остается все той же: это театр, основанный на спонтанном разыгрывании личных историй.

2. Ощущение истории

История должна быть рассказана

На летнем обучающем семинаре я видела плейбек-актеров со всего мира, импровизирующих вместе. Там были австралийцы с энергичными движениями и громкими головами; русские, использующие метафоры и тишину; европейцы, ведущие несвязанные поэтические диалоги; американцы, играющие от всего сердца. Те сцены, которые я наблюдала, часто были далеки по стилю от нашей изначальной работы. И все же было очевидно, что даже при такой вариативности процесс Плейбек-театра работает – *до тех пор, пока истории рассказывают*. Не так важно, сыграна ли сцена искусно или грубовато, с диалогами, в движении, реалистично, импрессионистично, с влиянием комедии дель арте или традиционного русского театра. Если история рассказана, то сцена будет успешной, рассказчик будет тронут, аудитория будет удовлетворена. Если нет, то не поможет весь блеск театрального искусства.

В сценах того семинара история была рассказана не всегда. Порой она тонула в несущественных деталях, или в спутанной коммуникации актеров, или в чьей-то потребности быть в центре внимания. Иногда символическое действие теряло смысл и отдалялось от конкретного переживания. Я стала обращать особое внимание на то, чем характерны успешно разыгранные сцены. Мне показалось, что есть два основных элемента, лежащих в основе всех остальных соображений: интуитивное ощущение смысла переживания рассказчика и эстетическое чувство самой истории.

Каждому в плейбек-команде – актеру, ведущему, музыканту, осветителю, если такой имеется, – нужно уметь быть рассказчиком.

Они должны уметь вызвать в воображении форму истории и наложить ее на сообщение рассказчика, которое может быть небрежным. Если они этого не сделают, то все почувствуют себя некоторым образом обманутыми – и рассказчик, и зрители, и даже сами актеры. Но если у них это получится, то возникнет явное чувство восторга и удовлетворения. Мы глубоко верим в историю, когда мы видим кусочек жизни, облеченный в такую форму.

Потребность в историях

Откуда мы знаем, что такое история? Знаем, потому что мы окружены историями с самого начала жизни. Мы знаем, что история откуда-то начинается и проясняет для нас некие обстоятельства. Затем идет некоторое развитие или неожиданный поворот, а затем – конец, то место, на котором можно выйти из истории. Существует бесконечное количество масштабов и форм, от поучительной тонкости минутной притчи до массивных очертаний викторианского романа. Наличие формы, смысла, элементов, сочетающихся друг с другом, говорят нам: вот история.

Форма истории настолько базовая и всеобъемлющая, что дети в возрасте одного-двух лет могут узнать ее, если услышат. И как каждый родитель или учитель, или няня, или старшая сестра могут вам подтвердить, дети всегда хотят слушать истории. Фактически мы не можем жить без них, мы все *хотим* слушать истории, мы ищем их везде, где только можно: в кино, в романах, в газетах, в подслушанных разговорах в поезде.

И мы учимся рассказывать собственные истории. Нам это нужно для того, чтобы выжить. Течение нашей жизни может показаться случайным и ненаправленным. И часто бывает так, что только когда мы рассказываем о том, что с нами случилось, некоторый поря-

док возникает из огромной мешанины деталей и впечатлений. Когда мы связываем наш опыт в рисунок истории, мы обретаем смысл того, что с нами происходит. Рассказывая другим свою историю, мы можем интегрировать ее смысл лично для себя. К тому же это еще и способ сделать свой вклад во всеобщий поиск смысла. Присущий истории элемент формы может преобразовать хаос и восстановить чувство принадлежности миру, а это фундаментально важно. Даже самое болезненное переживание отчаяния некоторым образом отступает, если оно высказано в виде истории. Вспомните незабываемые истории выживших во время Холокоста, когда и рассказчик, и читатель или слушатель ощущают в себе новую силу от рассказа.

Когда потребность не удовлетворяется

Люди, которые по какой-либо причине не могут рассказать свою историю, находятся в ужасном положении. Каждому из нас *нужно*, чтобы его услышали, оценили и приняли как одного из тех, кто разделяет человеческую участь. И нам нужно обрести смысл нашего существования. В книге Оливера Сакса «Человек, который принял жену за шляпу» описан мужчина, страдающий синдромом Корсакова. Болезнь разрушила его память, он обречен жить только в настоящем, лишен возможности подтвердить свою текущую ситуацию воспоминаниями, отчаянно сражается за то, чтобы удержать случающиеся с ним события как можно дольше, формируя их в истории. Сакс пишет:

«Каждый из нас совпадает с единственным в своем роде сюжетом, непрерывно разворачивающимся в нас и посредством нас. Он состоит из наших впечатлений, чувств, мыслей, действий и (далеко не в последнюю очередь) наших собственных слов и рассказов... Чтобы оставаться собой, мы должны собой *обладать*: владеть историей своей жизни, помнить свою внутреннюю драму, свое повествование»².

Я часто принимаю участие в перформансах Плейбек-театра для детей с эмоциональными расстройствами, которые проходят амбулаторное лечение. Дети в возрасте от пяти до четырнадцати лет с большим желанием приходят на эти выступления. Ребенку нужно рассказать о важных событиях в его жизни – о том, как его усыновили, о смерти своей сестры, о том, как он играл с детьми в парке – ему нужно почувствовать хоть ненадолго, что вы являетесь частью его семьи. Единственная проблема на таких выступлениях в том, что желание детей рассказать свою историю очень велико, и наш перформанс всегда заканчивается разочарованием для тех, кому не выпал шанс стать рассказчиком. Случается, что десять рук одновременно взлетают в воздух: «Можно я!», «Можно я!» Но времени всегда не хватает, чтобы разыграть историю каждого.

Больно видеть эту неутоленную жажду быть услышанным. Когда еще в своей жизни они получают такую возможность? В клинике, переполненной больными детьми, редко случается, чтобы кто-то из персонала смог внимательно выслушать историю ребенка.

Лишь немногие дети имеют терпение или зрелость слушать друг друга. Большинство детей приходят сюда из семей, где конкретные нужды выживания, такие как потребности в еде, крове и физической безопасности, превалируют над более утонченной потребностью рассказать историю.

В отличие от пациента доктора Сакса эти дети и многие другие страждущие люди понимают свои истории. Они понимают, что рассказать их – дело настоящей важности. Однако у них нет той возможности, которая есть у нас, – делиться своими рассказами в будничном течении своей жизни.

² Текст приведен по изданию: Сакс Оливер. Человек, который принял жену за шляпу. СПб.: Science Press, 2006 / Пер. с англ. Григория Хасина и Юлии Численко.

Повседневные истории

Что происходит, когда мы рассказываем друг другу свои истории? Все начинается с того, что мы ощущаем фундаментальную потребность сообщить что-то, что случилось с нами, что-то, что мы видели, или пережили, или осознали. Мы чувствуем, что, будучи рассказана другому, история получит свое завершение. Наше ощущение истории начинает свою игру. Мы делаем все, чтобы облечь наши впечатления и воспоминания в наилучшую форму. Основываясь на собственном чувстве, о чем эта история, что должно быть рассказано, мы включаем в нее одни детали и пропускаем другие, мы акцентируем внимание на одном ее эпизоде и едва касаемся другого. Мы более или менее представляем себе, где история должна начаться, а где закончиться и в чем ее суть.

Искусство повседневного рассказа не дается легко. Иногда наша история настолько скрыта от нас, что кажется недоступной. Или же, сбивые с толку каким-либо эпизодом в своей истории, мы начинаем блуждать в дебрях многочисленных подробностей. Одни люди обладают большим талантом рассказчика, чем другие. У каждого из нас есть друзья, которые могут увлекательно рассказывать даже о самых обычных вещах, а есть такие, которые говорят скучно и бессвязно вне зависимости от содержания истории.

Моя подруга рассказывает мне о событии, только что происшедшем у нее на работе: «Сегодня я вела урок, и посередине урока мы вдруг увидели, как огромный воздушный шар приземлился рядом с площадкой для игр. Мы все побежали на улицу – и учителя, и дети. Боже, мы так разволновались! Из корзины шара вылезли люди и сказали, что что-то там у них не заладилось и они были вынуждены совершить экстренную посадку. Затем вышел заместитель директора. Невероятно! Он сказал им, что школа – это государственная собственность и у них нет прав находиться на ее территории. Если они сейчас же не покинут школу, то он вызовет полицию».

Она инстинктивно облекла свое сообщение в форму истории. Она не рассказала мне все мельчайшие подробности, а лишь описала происшествие в общих чертах, но я получила очень живое представление о том, что с ней случилось.

Истории, которые мы рассказываем о самих себе, аккумулируют ощущение «я», нашу идентичность, самое личностное в нашей мифологии. Мы также рассказываем истории о нашем мире, и они помогают нам постигать то, что иначе было бы хаосом и случайностью. История мира, миф и легенда – вот основания наших историй, которые имеют те же функции. Это способ организации и упорядочения человеческого опыта для того, чтобы понять его и запечатлеть в своей памяти.

Истории в Плейбек-театре

Все мы – рассказчики. Наш способ мышления выстраивает истории. Нам необходимы истории, чтобы быть эмоционально здоровыми и чтобы ощущать свое место в мире. Всю свою жизнь мы ищем возможность послушать и рассказать. Я убеждена, что именно по этой причине Плейбек-театр стал тем, чем он сейчас является, – местом, где может быть удовлетворена потребность в историях.

«Можно я расскажу что-то совсем обычное?» – спросила студентка после того, как на сцене была разыграна драма кошмарного сновидения. Ее история была о том, как они с матерью посетили горячие источники и впервые в жизни принимали грязевые ванны. Ведущий своими вопросами вскрыл глубину этого рассказа. Мама девушки живет вдали от нее. История случилась в период редкого, драгоценного времени, проведенного вместе. На все

роли рассказчица выбрала женщин, даже на роли приветливого служителя и самой грязи. Сценическое действие проходило в ауре женского ритуала, материнской заботы, терапевтического переживания погружения в изначальную грязь, утешения и согревания.

В Плейбек-театре наша задача заключается в том, чтобы сделать больше, чем мы делаем, рассказывая истории в обычной жизни. Наша задача – обнаружить форму и смысл в любом пересказанном опыте, даже если в самом рассказе нет ясности и формы. Мы облагораживаем истории посредством ритуального и эстетического их оформления и связываем их вместе так, чтобы они образовали коллективную историю сообщества людей, будь то единовременное собрание зрительской аудитории или же группы, в которой жизни участников связаны друг с другом. Собравшиеся люди, которые делятся своими историями, не могут помочь друг другу, но чувствуют общую связь. Плейбек-театр – это потенциальный строитель сообщества. Мы предлагаем публичную арену, на которой смысл индивидуального опыта становится частью общего смысла осознанного существования. Иногда в Плейбек-театре люди рассказывают о глубоко трагичных событиях в их жизни. Эти истории ведут к исцелению не только самих рассказчиков, но и всех, кто при этом присутствует. Наблюдая, как на ваших глазах разворачивается история незнакомца, вы можете ощутить, что это – и ваша жизнь тоже, ваши глубокие чувства, при этом не столь важно, действительно ли вы испытали в жизни нечто подобное или нет. Мы гораздо глубже связаны нашими эмоциями и жизненными потоками, чем отдельными подробностями индивидуального опыта.

Я помню мужчину, который рассказывал, как несколько лет назад у него умерла жена. После ее смерти он не мог быть эмоционально рядом со своими детьми так, как ему бы этого хотелось. В зале сидел его сын, уже взрослый юноша. По окончании истории эти двое мужчин заключили друг друга в объятия, а маленькая аудитория и плейбек-актеры все вместе плакали слезами исцеления.

Чтобы выполнить то, что обещает Плейбек-театр, мы должны иметь сильное чувство эстетики, гибкого контура истории, должны знать, как создать ее из всего, чтобы ни предложил нам рассказчик. Мы должны представить начало, повороты и завершение истории, даже если они не совсем понятны из сообщения рассказчика. Мы должны быть чувствительны к нюансам, которые наделяют историю живостью и грацией. Нам нужно редактировать ее в процессе импровизации, принимая мгновенное решение: какие из тех деталей, что мы услышали, существенны. Мы должны спрашивать себя: «Почему именно эта история? Почему здесь и сейчас?», чтобы ощутить ее скрытый глубокий смысл.

Суть истории

Обнаружить сущность истории – это непростая задача. Невозможно просто решить ее и констатировать решение как разгадку головоломки. Невозможно свести ее к некой схеме как химическую формулу. В чем бы ни была ее суть, *нужно* выразить особенности истории. Это ядро взаимосвязанных смыслов, неотделимых от самих событий истории, без которых история не была бы рассказана.

Иногда исчерпывающий смысл истории находится вне слов, например в выражении лица рассказчика и в языке его тела. Однажды на репетиции Плейбек-театра мужчина рассказал ужасную историю о том, как, будучи ребенком, он ходил к дантисту. Казалось, что это история о том, как быть «хорошим мальчиком», если ты полон страха и боли. Я была ведущей, и, когда я спросила его, кто сопровождал его к дантисту, он повернулся ко мне всем корпусом и глаза его засияли. «Мой отец!» – сказал он. Эта перемена в позе и выражении лица подсказали мне, что, возможно, эта история также и о близости между ним и его отцом, который давно умер. Это прояснение истории не означало, что наша игра должна специально фокусироваться на отношениях между мальчиком Сетом и его отцом. Богатство

и эффективность разыгрывания истории не только для рассказчика, но и для всех остальных состоит в том, чтобы позволить присутствовать всем уровням смысла, которые перекликаются и оживляют друг друга.

Более глубокая история

У большинства людей, которые приходят в Плейбек-театр, есть жизненный опыт рассказывания и слушания всевозможных личных историй. Как только они понимают, в чем суть этого театра, эта суть кажется им знакомой. «О, что-то такое со мной уже было», – утверждают они. И все-таки это совершенно другое. Рассказать историю на публике, пусть и в неформальной обстановке, – это совсем не то, что говорить с другом по телефону. Здесь есть круг зрителей и актеров, есть пустое место на сцене, рамки ритуала. Эти элементы изменяют поле, в котором рассказываются истории. Подобно пению в пещере с эхом, в отличие от пения в гостиной, здесь есть резонансное усиление. Рассказчики обычно чувствуют это и откликаются, рассказывая сильные истории – истории, которые выражают часть их истины, воплощенной в живом субъективном опыте. Они свидетельствуют, предлагая свою личную историю социальным реалиям.

Еще есть рассказчики, которым, как кажется, недоступны глубокие истории. Они встают и рассказывают простые анекдоты или повторяют истории предыдущих рассказчиков по типу: «И у меня так же». Или же они путаются в том, что хотят сказать, и не могут ответить на попытки ведущего прояснить их рассказ. В нашей труппе такие рассказчики обычно расстраивали нас и мы злились на них за то, что нам отказано в удовольствии разыграть «хорошую» историю.

Но спустя время мы поняли, что в рассказах всегда существует более глубокая история – та, что выходит за пределы индивидуальной истории рассказчика. Это история данного отдельного вечера, и все, что происходит на выступлении, является ее частью, пока мы находимся вместе до момента прощания. В основном задача ведущего и состоит в том, чтобы помочь всем увидеть эту обобщающую историю; напомнить людям этот замечательный факт, что мы собрались здесь, чтобы отдать дань уважения нашим историям; указать стихийно возникшую тему, связь между прозвучавшими рассказами, предназначение в ней того или иного рассказчика; и даже если перформанс был не совсем удачным, призвать зрителей увидеть коллективную ответственность за то, что произошло этим вечером. Истории неотделимы от контекста, в котором они рассказываются, и детали этого контекста так же значимы, как и детали историй.

Постоянно держать в сознании это измерение непросто. Находясь на сцене, мы стремимся сфокусироваться на рассказываемой истории и трудностях ее исполнения. Мы должны в уме панорамировать происходящее, как кинокамера, чтобы увидеть полную картину. Перформанс пронизан моментами, которые могут нам помочь, если мы открыты, чтобы заметить их. Один такой момент наступает в начале выступления. Этап разогрева заканчивается, и ведущий спрашивает: «Кто сегодня хочет первым рассказать историю?» Тишина и спокойствие. Затем какое-то движение среди зрителей. Фигура отделяется от группы, выходит на сцену, становится личностью с лицом, голосом, именем, историей. Каждый раз, когда я вижу это, я застываю в изумлении. Удивительно, что так и происходит – мы говорим: «Мы здесь для того, чтобы разыграть вашу историю», а незнакомый нам человек отвечает: «У меня есть история».

Во время нашего тура по Австралии в 1980 г. мы выступали в довольно большом и престижном театре в Сиднее. Он был переполнен, и это нас радовало, но также мы знали, что это плохой знак в отношении тех историй, которых можно было ожидать. К тому времени мы уже поняли, что «хорошие» истории, колоритные, о глубоких жизненных вопро-

сах, обычно возникают, если зрителей мало или они каким-то образом тесно связаны друг с другом. Тогда у людей есть причины доверять друг другу. Однако в большой аудитории публичного выступления мало шансов услышать что-то, кроме анекдотов.

Именно это мы и получили в Сиднее. Истории про опоссумов на крыше, наблюдения, как кукабурра – большой австралийский зимородок – кормит своих детенышей. Долгие годы после этого выступления мы вспоминали о нем как о хорошем примере поверхностного уровня, типичного для больших публичных перформансов. Но сейчас я думаю, что там были, по меньшей мере, два важных направления, которые мы не смогли осознать тогда. Одним из них была связь между темой чужаков, диких животных, грубо вторгающихся в городскую жизнь, и нашим визитом – мы, иностранцы, незнакомцы, внезапно оказавшиеся среди них. Другим была тотемическая природа самих животных. И хотя в сознании городских жителей эти темы вряд ли были главными, Австралия – это земля, на которой сильно чувствуется присутствие животных. Опоссумы, и кукабурры, и кенгуру занимают центральное место в космологии туземных сказаний. Истории про животных в Австралии, без сомнения, должны были быть услышаны в этом контексте.

Когда начинается вечер Плейбек-театра, мы не знаем, какие будут истории, как и откуда возникнут темы, которые вплетутся в ткань события. Когда мы слушаем слова рассказчика, когда мы постигаем уровни смысла в том, что мы собрались вот так, в этом месте и в это время, ощущение истории должно присутствовать в нашем сознании.

История Элайн

В публичном плейбек-перформансе седая женщина, по имени Элайн, рассказала историю о том, как по стечению обстоятельств она плавала в пруду обнаженной вместе с молодым человеком. Он был намного младше нее, они встретились недавно на семинаре. Плавание было великолепным, но, когда пришло время выходить из воды, оказалось, что она не может выбраться из пруда. Тогда молодой человек схватил ее за руки и вытащил на берег. Она стояла полностью обнаженной лицом к лицу не только с ним, но и с бескомпромиссным ощущением собственного стареющего тела.

Описание этого случая указывало на его значение для Элайн. Она была удивлена, но, очевидно, не подавлена этим моментом растерянности с отзвуком смерти. Вместо этого она рассказала нам, что приняла факт своего старения и даже нашла удовольствие в том, что жизнь обернулась к ней голой правдой.

Эта история также была частью большей истории. Значимые элементы лежали скорее вне, чем внутри самой истории, хотя два аспекта – содержание и контекст – перекликались и дополняли друг друга. Ведущая была знакома с Элайн и знала, что на самом деле она гораздо старше, чем выглядит. Ей было семьдесят, а выглядела она не старше пятидесяти. С ее разрешения ведущая сообщила об этом зрителям. Это придало истории еще больший драматизм. Элайн была первым рассказчиком этого вечера, и это уже говорило о ее смелости и желании быть замеченной – оба эти качества соответствовали истории.

Сценическое действие началось с того, что они путешествовали на машине, осматривая достопримечательности, а затем подъехали к пруду. Актриса-рассказчица (актриса, играющая Элайн) была полна эмоций, в отличие от ее более спокойного компаньона. Сцена подошла к тому моменту, когда они уже на обратном пути увидели привлекательный пруд и Элайн решила искупаться. «Я не взял с собой плавки», – сообщил молодой человек. «О, ничего страшного, у меня тоже нет купальника», – сказала актриса, игравшая роль рассказчицы, в неудержимом веселье срывая с себя куски ткани, которые она набросила перед началом сцены. Они плавали и плескались в прохладной воде. Музыка сопровождала их наслаждение и уединенность. А затем кульминация: молодой человек без усилий выскакивает на

берег, а Элайн не может последовать за ним. Он вытягивает ее из воды. Долгие минуты они стоят вот так, молодое тело и старое тело. Внутреннее переживание Элайн отражается на лице актрисы и в аккомпанирующей музыке. И на этом все заканчивается.

Элайн была одной из тех рассказчиц, которые мастерски представляли свои истории. Команда плейбек-актеров без труда нашла эстетическую форму для ее рассказа. И все же они обратились к ее ощущению истории, чтобы выбрать и оформить ключевые моменты. Они решили начать с осмотра достопримечательностей, осознавая, что нам не обязательно видеть сцену их встречи на семинаре, но история должна иметь свое начало, свое обрамление, как гряда холмов должна иметь обрамление прилегающей равнины. Когда действие достигло кульминационной точки, актеры растянули их столкновение лицом к лицу так, что на сцене оно длилось гораздо дольше, чем в реальности, демонстрируя видимую аналогию внутреннего переживания Элайн. Они поняли, что на этом история должна быть закончена. Не было необходимости показывать что-то еще, и они закончили сцену.

Решение актеров по поводу того, что акцентировать, а что пропустить, исходит из их коллективного ощущения, о чем эта история. Со слов Элайн и из общего контекста, о котором я говорила раньше, они почувствовали, что это история о противостоянии старости,

рассказанная с изяществом и чувством юмора. Совместное ощущение смысла, соединенное с ощущением самой истории, позволило им выполнить сцену очень эффектно без предварительного обсуждения и планирования. Если бы кто-то из актеров чувствовал по-другому и решил бы, например, что эта история о сексуальных проблемах между Элайн и молодым человеком, то все действие могло принять другое направление, с меньшим артистическим единством.

Наблюдая действие, Элайн смеялась, сжав руки и наклонившись в сторону актеров. В конце она обернулась к ведущему с выражением удовлетворения. «О, да!» – сказала она.

Зрители также забавлялись этой историей. Но при истерическом смехе в кульминации сцены было и осознание глубины этого момента. Элайн была не одинока в своем знании времени и изменения, молодости и старости, спонтанности и горьких ограничений.

Обнаружить сплетающиеся смыслы в переживаниях рассказчика и воспроизвести их в форме истории – это самое главное в процессе Плейбек-театра. В следующих главах будут рассмотрены все аспекты плейбек-практики и то, как они способствуют решению этой задачи.

3. «Сцены» и другие формы

Перформанс Плейбек-театра включает несколько разных способов разыгрывания зрительских историй. Основными формами являются «сцены», «жидкие скульптуры» и «пары»³. Мы рассмотрим каждую из них в том порядке, в котором они могут появиться в процессе выступления.

Предположим, мы пришли на одно из регулярных ежемесячных выступлений (как это практикуют многие плейбек-труппы). Среди зрителей есть те, кто ходит на выступления постоянно, а также несколько человек, кто попал на такой перформанс впервые. Ведущий знает, что в его первоначальные задачи входит задача познакомить новых зрителей с тем, что такое Плейбек, и показать им, что здесь они в безопасности могут рассказывать свои истории. И для завсегдатаев, и для новичков этот привычный ритуал открытия очень важен. С его помощью ведущий подчеркивает, что реальные истории обычных людей достойны рассказа на публике и художественного исполнения.

Выступление начинается с того, что играет музыка, а затем ведущий объясняет, что такое Плейбек-театр, и создает атмосферу теплоты и уважения.

«Жидкие скульптуры»

Однако время для разыгрывания историй еще не наступило. Зрителям нужно втянуться в процесс Плейбека. Для этого труппа выполняет серию из трех-четырех «жидких скульптур» – совокупность звука и движения, которые отображают зрительский отклик на вопросы ведущего.

Первый вопрос ведущего очень простой, это такой вопрос, на который зрители, вероятно, сразу захотели бы ответить:

- Ну вот и наступил вечер пятницы. Как вы себя чувствуете под конец рабочей недели? Поднимаются три руки. Ведущий указывает на одну из них.
- Какие у вас ощущения?
- Я просто выжата. Не верю, что еще одна неделя закончилась.
- Хорошо. Вас зовут...
- Донна.
- Спасибо, Донна. Давайте посмотрим.

Один из актеров встает с места, где он сидел вместе с другими актерами. Он выходит на середину сцены. Его тело кажется ослабевшим, он бормочет: «Закончилась. Не могу поверить. Закончилась.» Музыкант играет медленные, диссонирующие аккорды на гитаре. Через несколько секунд другой актер подходит к первому, стучит ему по голове и издает резкие звуки. Еще трое актеров присоединяются к игре, согласовывая свои действия с тем, что уже происходит на сцене, так что в конце концов получается органичная, кинетическая, человеческая скульптура, которая выражает переживание Донны. Действие короткое, от начала до конца проходит не более минуты.

- Донна, это было похоже на ваши чувства?
- Да! Спасибо.

Ведущий готов рассматривать переживания зрителей по мере их возникновения. Так как у Донны чувства были мрачные, то ведущий спрашивает, есть ли у кого-нибудь другие впечатления от прошедшей недели. Кто-то отвечает: «Лучше, чем обычно, все шло как по

³ Некоторые труппы в Австралии вместо наименований «жидкие скульптуры» и «пары» используют другие: «моменты» и «конфликты».

маслу». Эта «жидкая скульптура» уже совершенно отлична от предыдущей. Актерам требуется больше пространства на сцене, так как они переводят слова «шло как по маслу» в физические образы. Звучит веселая музыка, исполняемая на ударных инструментах. Затем следуют еще несколько вопросов, ответов и «жидких скульптур», каждая из которых – мгновение жизни.

К тому времени, как ведущий переходит непосредственно к «сценам», кое-что происходит в зрительном зале, поскольку зрители втягиваются в действие. Суть плейбек-процесса – творческий театр, основанный на реальных переживаниях – становится ясна каждому. Зрители видят, что их приглашают участвовать, но на них не будут давить. Их отклики вызывают уважение и эстетическое понимание. Они чувствуют удовлетворение, непосредственно по отношению к себе или же по отношению к переживаниям других, узнавая эпизоды своего жизненного опыта, облеченные в артистическую форму. Они начинают чувствовать связь с другими, ощущать себя в сообществе. И некоторые из них задумываются о разных событиях своей жизни, которые они хотели бы представить в контексте этого вечера. Они готовы стать рассказчиками.

«Сцены»: интервью

– А теперь мы перейдем к историям – историям о том, что случилось с вами, может быть, сегодня утром, может быть, когда вы были детьми, а может быть, во сне, – ведущий делает паузу. – Кто из вас хотел бы стать нашим первым рассказчиком сегодня?

До сих пор люди откликались на вопросы со своих мест в зрительном зале. Но теперь настало время кому-то выйти на сцену, сесть на стул рассказчика рядом с ведущим и начать рассказывать.

Ничего не происходит. Кое-кто из зрителей посматривает на остальных с легкой тревогой – а вдруг ни у кого не найдется истории? Но ведущий и актеры спокойны. Они знают, что в этот период затишья созревают многие истории. Нужно только набраться терпения и одна из них, наконец, «сорвется с ветки».

Мужчина поднимает руку, сразу же вставая со своего места. Это один из тех, кто часто посещает наши ежемесячные перформансы.

– Привет, Ричард. У тебя сегодня есть история?

– Ну, я почему-то все время думаю об этом. Это случилось, когда я был ребенком.

Сейчас мы находимся на первом из пяти этапов *разыгрывания* истории. Этот этап – «интервью». Ведущий задает вопросы, чтобы выявить историю. С самого начала задача состоит в том, чтобы отыскать ключи, которые позволят актерам создать театральное действие из сырого материала рассказа. Как мы показали в предыдущей главе, главное, что нам нужно, – это понимание сущности истории, причины, по которой она была рассказана, и эстетическое ощущение истории, без которого «сцена» не сможет приобрести ясную и убедительную форму. Посредством интервью ведущий пытается обнаружить основные факты истории – с кем, где и что случилось – максимально придерживаясь делового тона. Ведущий предлагает рассказчику выбрать актеров на каждую из ролей, которые возникают в ходе рассказа. Он также может попросить актеров сыграть абстрактные или неодушевленные образы, если они важны для понимания истории. После того как роли распределены, актеры встают, внутренне подготавливаясь к своим ролям, но пока еще не действуя.

– Итак, тебе шесть лет, и ты живешь на ферме. Выбери кого-нибудь из актеров, кто мог бы сыграть шестилетнего Ричарда.

– Энди мог бы сыграть меня.

– Прекрасно. Кто еще присутствует в твоей истории?

– Мой отец.

– Хорошо. Выбери кого-нибудь на роль твоего отца.

Когда актера выбирают, он становится перед ящиком, на котором сидел. Пока что он не играет, а слушает историю, зная теперь о своей особой роли в ней. Процесс выбора актеров сам по себе драматичен. В нем есть визуальное обещание, что этот разговор между ведущим и рассказчиком является преамбулой к действию. Будущая сцена начинает вырисовываться в нашем воображении на пустом пространстве между актерами и рассказчиком.

Интервью заканчивается кратким подведением итогов и, возможно, некоторыми предположениями о том, какова должна быть постановка истории. На этом работа ведущего на время прекращается, так же как и работа рассказчика. «Итак, вот история Ричарда о стремлении к свободе и наказании. Давайте посмотрим».

Приготовление

Второй этап, приготовление, переносит нас в реалии постановки. Свет приглушается до полумрака. Музыканты играют, импровизируя музыку, которая создает настроение ребяческого веселья. Актеры молча и не спеша занимают свои позиции. Некоторые из них выбирают цветные куски ткани в качестве импрессионистических костюмов или реквизита. Другие расставляют на сцене ящики, создавая простые декорации. Все это делается без обсуждений⁴. Когда все готово, музыканты прекращают играть. Снова зажигается свет, и сцена начинается.

Для зрителей это что-то вроде магии, особенно когда «сцена» удастся очень хорошо. Откуда актеры смогли узнать, что делать, если не было обсуждений? Секрет заключается в том, что в отсутствие сценария или плана действий актеры полагаются на свое высоко развитое ощущение истории, на свою эмпатическую способность схватывать смысловые уровни в переживании этого человека, а также на свою открытость друг другу. Обязательное условие создавать «сцену» без вербального ее планирования оттачивает эти необходимые им способности.

Разыгрывание

Третий этап – это разыгрывание само по себе.

Сцену начинает Энди, актер, играющий маленького Ричарда. Он без устали бежит возле своего отца, фермера, который пытается починить какую-то машину. Ребенок то и дело попадает под ноги отцу.

– Слушай, перестань мешать мне, Ричи, – в конце концов говорит отец с некоторым раздражением.

– Пап, можно я поиграю в сеном сарае? – спрашивает мальчик.

– Хорошо, только без баловства, – говорит отец, в его угрожающем тоне слышится: «Помнишь, что было в прошлый раз?»

Ричи убегает в сарай на другом конце сцены. Трое актеров стоят там без движения, обмотанные яркими кусками ткани. Теперь, когда к ним подошел Ричи, они начинают немного двигаться. Актер, играющий мальчика, бежит вокруг, пронзительно кричит от восторга, прыгает на груды сена, не связанного веревками. Все это выражается в панто-

⁴ В некоторых труппах Плейбек-театра актеры перед приготовлением отходят посоветоваться. По моему мнению, это необязательно приводит к улучшению качества «сцены». Помимо того, что на приготовления уходит значительное количество времени, есть еще дополнительный фактор: то, что вы можете спланировать вербально, вряд ли будет лучше, чем то, что вы создадите при помощи интуиции и командной работы. К тому же совещание может привести к неожиданным проблемам, см. главу 6.

миме, конечно, но мы слышали историю, мы с готовностью присоединяемся к актеру в том воображаемом мире, который он создает. Музыка сопутствует действию высокими нотами переливчатого свиста. Другие актеры усиливают выражение радости мальчика импрессионистическими звуками и движениями. Они – духи сенного сарая.

Ребенок скачет вокруг них. Он начинает снимать рубашку, затем останавливается: «Папа сказал...» Но его снова охватывает чувственная свобода. Забыв обо всем, он снимает всю свою одежду.

Музыка становится громче, с ней слышится угрожающая нота. Внезапно она прерывается. В установившейся тишине появляется отец Ричи. Духи сарая отступают.

«Ах ты, чертенок! Я тебе что сказал?» Он грозно идет к мальчику, снимая ремень. Освещение становится тусклым, синеватым. Под медленный ритм барабана, демонстрирующий мрачную атмосферу, отец бьет своего сына.

Мужчина выходит из сарая. Свет остается слабым. Актер-рассказчик, свернувшись калачиком, лежит на полу. Духи сенного сарая эхом повторяют его тихий плач.

Благодарность (взгляд на рассказчика)

Четвертый этап «сцены» – короткий, но важный момент благодарности. История рассказана, и действие завершено. Оставаясь в своих позах на сцене, актеры поворачиваются и смотрят на Ричарда. Они сейчас и в роли, и вне ее. Их вид свидетельствует: «Мы слышали твою историю и сделали все, что в наших силах, чтобы изобразить ее. Пожалуйста, прими наш подарок». Есть определенное выражение смирения, уважения и смелости в том, чтобы принять игру актеров, какой бы несовершенной она ни была.

Возвращаясь к рассказчику

На пятом и последнем этапе внимание снова обращено на рассказчика и ведущего. Ричард шмыгает носом. Ведущий мягко дает ему шанс прокомментировать игру.

– Это было похоже на твою историю, Ричард?

Ричард кивает, он пока не готов довериться своему голосу.

– Иногда в Плейбеке, как ты знаешь, мы можем совершить трансформацию, мы можем изменить концовку действия или что-нибудь еще, если ты хочешь.

Ричард размышляет над этой возможностью. Затем он качает головой.

– Все нормально, я бы оставил так, как есть.

Он смотрит на актеров, которые все еще на сцене.

– В каком-то смысле с тех пор вся моя жизнь и есть трансформация. Я сочиняю музыку, я все время танцую с теми духами сенного сарая.

– В одежде и без нее, – говорит ведущий. Ричард смеется, и зрители тоже смеются.

– Точно, – говорит он.

– Что ж, большое спасибо за эту историю. Довольно сильное начало у нас сегодня.

Исправления и трансформации

Когда история Ричарда была завершена, ведущий сделал так, чтобы у рассказчика была возможность сказать последнее слово. Если он отмечает, что в действии было что-то, серьезно отличающееся от его истории, умаляющее для него эффект сцены, тогда ведущий может попросить актеров внести *исправления* – переиграть сцену с учетом коммента-

рия Ричарда. Однако Ричард ясно дал понять, что он удовлетворен, что разыгранная сцена вполне соответствует его переживанию.

Поскольку история была не простая, ведущий спросил Ричарда, не хочет ли он увидеть свой рассказ с другим исходом – *трансформацию*. На этот раз рассказчик почувствовал, что нет необходимости трансформировать историю на сцене. Он понимал, что сама его жизнь дала ему целительное продолжение этого опыта.

Хотя случается так, что трансформация может сильно изменить историю к лучшему как для рассказчика, так и для зрителей, и для актеров, со временем мы поняли, что часто история с болезненным концом находит свое целительное завершение в истории следующего рассказчика. Одна история отвечает другой в тонком процессе диалога. Это происходит непредумышленно для рассказчиков. Спонтанным образом история о смерти в начале перформанса может косвенно быть продолжена позже историей о радостном рождении, или же за рассказом об унижении может последовать рассказ о триумфе. Мы стали предлагать трансформации все реже, доверяя тенденции более глубокой истории сплестись в целостный узор.

Ричард вернулся на свое место, следующий человек занял стул рассказчика. Последовала еще пара историй, после которых ведущий заявил: «А теперь мы сделаем кое-что другое».

«Пары»

Актеры стоят на сцене парами. Партнеры в паре находятся близко друг к другу – один впереди, другой за ним. Все обращены лицом к зрителям. В зависимости от количества актеров на сцене может быть две или три пары. Ведущий просит зрителей вспомнить такие моменты в их жизни, когда они испытывали одновременно две противоречивых или конфликтующих между собой эмоции.

- Любовь и отвращение, – сказал кто-то из зала.
- Хорошо, когда такое было? – спрашивает ведущий.
- С моими первоклашками. Я любила их, но иногда меня выворачивало от их соплей и вшей, а от некоторых еще и воняло.

Каждая пара актеров шепотом выясняет, кто какую эмоцию будет изображать и кто будет стоять впереди, а кто сзади. Все остальное действие является импровизацией. Одна из пар на сцене начинает играть. Актеры сплетаются и борются друг с другом, слова и звуки, которые они издают, противоречат и перекрывают друг друга. Их близость создает ощущение, что это не два актера, а один человек с разными частями личности.

Первая пара играет не более минуты, за ней тут же вступает вторая пара, а затем третья. Игра каждой пары своеобразна. Актеры настраиваются на различные аспекты переживания рассказчика. Может случиться так, что одна пара будет лучше соответствовать переживанию рассказчика, но богатство нескольких интерпретаций дает возможность другим зрителям также увидеть себя в этих парах.

Ведущий снова просит зрителей вспомнить свои конфликтующие эмоции. Поскольку идея теперь понятна, многие поднимают руки. Ощущение зажатости между двумя различными чувствами почти всем хорошо знакомо, и увидеть такой внутренний конфликт разыгранным на сцене бывает очень полезно.

В смысле театральности «пары» обеспечивают высокий уровень интенсивности действия, его темпа по сравнению с более долгим и порой многословным процессом разыгрывания «сцен». «Пары» также могут развивать те темы, которые возникли в «сценах». Например, ведущий может попросить зрителей подумать о поляризованных чувствах в истории

Ричарда и о своих подобных переживаниях в ситуации двойственности: чувственности и договора о запрете.

Помимо этих основных трех форм – «сцен», «жидких скульптур» и «пар», существует множество вариаций, используемых в перформансах. Некоторые из них мы сейчас рассмотрим.

«Хор»

Актеры, как минимум, трое, стоят кучкой близко друг к другу. Один из них начинает действие посредством движений, звуков или слов. Тотчас другие подхватывают его действие, откликаясь эхом, так что весь хор вместе совершает одно действие. Затем кто-либо из актеров выражает новую идею, немедленно подхватываемую и усиливаемую остальными. Вся кучка может передвигаться по сцене, как амеба.

Целая история может быть рассказана таким импрессионистическим и нелинейным способом. Время от времени актеры могут отделяться от группы, играя свою роль, а затем снова сливаться с группой. Или же «хор» может стать элементом обычной «сцены», выражающим особое драматическое настроение. (В таком случае он называется «скульптурой настроения».) «Хор» был придуман и разработан плейбек-труппами Австралии и Новой Зеландии.

Плейбек-марионетки

Зритель выходит на сцену и садится на стул рассказчика для того, чтобы рассказать историю. Однако актеры исчезли. Вместо них на сцене появился занавес, он высоко натянут, из-под него виднеются пять пар ног. Рассказчик несколько озадачен. Ведущий начинает свое обычное интервью. Рассказчик излагает свою историю. «Выбери что-нибудь из этих предметов, что будет тобой», – говорит ведущий, показывая на занавес, поверх которого медленно высовываются четыре-пять странных предметов. Здесь есть топор, игрушечная метла, бутылочка с моющим средством, маленькая лошадка с гривой, украшенной блестками. Рассказчик раскрывает рот от изумления. Затем он смотрит более внимательно. «Лошадка», – говорит он. Предметы снова прячутся за занавес, но лошадка на мгновение задерживается. Интервью продолжается. Рассказчик выбирает метлу на роль себя в пятилетнем возрасте, топор на роль своей воспитательницы в детском саду, деревянную ложку на роль своего мужа. «Давайте посмотрим», – говорит ведущий. Несколько мгновений играет музыка. Затем марионетки начинают разыгрывать историю.

Удивительно, но нет ничего сложного в том, чтобы почувствовать увлеченность и даже волнение от взаимодействия между бутылкой очистителя и игрушечной метлой. В этом воображаемом ритуальном контексте мы готовы наделять предметы обихода человеческими характеристиками, как это делают в своих играх маленькие дети. В плейбек-перформансе «сцена», разыгрываемая при помощи марионеток вместо наблюдаемых актеров, может внести разнообразие в театральность действия. Это возможность демонстрации другого вида выражения и отклика. Марионеткой может стать все что угодно. Вместо заранее приготовленных предметов вы можете вовлечь зрителей в поиск таких предметов непосредственно в зале. Здесь можно найти, например, растение, туфлю или линейку.

«Фотография»

Еще один способ представить историю был изобретен Плейбек-театром Мельбурна. В самом начале перформанса, когда еще происходит разогрев публики, одного из зрителей просят рассказать историю, чуть более развернутую, чем в случае «жидких скульптур». Рассказчик может не вставать со своего места в зале. Ведущий слушает, а затем пересказывает сюжет истории короткими титрами: «Ванесса опаздывает на работу». «Она едет очень быстро и едва не попадает в аварию». «Когда она приезжает, то видит, что парковка пуста». «Тогда она вспоминает, что сегодня в школе нет занятий». После каждой из таких фраз актеры создают «фотографию» – скульптуру, которая застывает, не движется, выражая один из этапов истории, как серии кадров в немом кино, сопровождаемых субтитрами, производимыми ведущим. И так же, как в немом кино, здесь музыка помогает вызвать нужную атмосферу.

Действие «Хайку»

Эта форма основана на упражнении, разработанном Джонатаном. С ее помощью можно заканчивать перформанс. Один из актеров встает посередине сцены. Другой встает сбоку. Ведущий просит зрителей высказать свои мысли, которые возникли у них в ходе этого вечера. «Потеря». «Найти красоту в неожиданном месте». «Сказать то, что ты думаешь». «Вспомнить прошлое». Затем ведущий передает эти фразы двум актерам на сцене. Ингрид, которая стоит в центре сцены, – это спикер, она делает короткие заявления по поводу того, что она услышала.

– Внутри меня огромная, зияющая дыра.

Льюис, другой актер, слушает, а затем придает телу Ингрид такую позу, которая выражает ее утверждение. Сохраняя эту скульптурную позу, Ингрид говорит дальше:

– Я сидела тихо и вспоминала.

Льюис прикладывает одну руку Ингрид к ее сердцу, а другую с указующим пальцем простирает в сторону. Ингрид копирует выражение его лица.

– Я нашла что-то такое, чего даже и не искала.

Скульптор складывает ее руки так, будто они держат что-то очень дорогое и хрупкое. Ее лицо выражает восхищение.

В этих словах и визуальных образах заключается некая кристаллизация высказываний зрителей, а также выражение послания актерского содружества и их настройки на слова зрителей, что делает эту форму сильной эстетической концовкой всего выступления.

Зрители как актеры

В нашей группе, а также в некоторых других, во время перформансов часто используется «выход зрителей». Мы довольно быстро поняли, что, наблюдая за тем, как мы разыгрываем их истории, люди в зрительном зале часто сами желают стать актерами. Им кажется это очень забавным. И поскольку манера игры у плейбек-актеров совершенно простая, то нет никакой мистики – любой зритель, включая тех, у кого совсем нет опыта актерской игры, может сравнить себя с актерами и подумать: «Я хотел бы тоже так попробовать». Так что после разыгрывания пары «сцен», большая часть актеров покидает сцену и мы приглашаем зрителей из зала занять их места. Следует новая история. Ведущий дает зрителям-актерам некоторые указания, как разыгрывать историю, а оставшиеся на сцене плейбек-актеры обес-

печивают поддержку. И хотя такое действие чаще всего бывает бесформенным, отсутствие мастерства зрители-актеры с лихвой перекрывают своей энергией. Спонтанность зрителей очень высока, с нашей помощью пробуждается их креативность и выразительность.

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.