

---

---

## ИМПРОВИЗАЦИЯ И МАСКА

### К вопросу о развитии творческих способностей актера

**А.В. Толшин**

**М**аска, по В. Далю, — «личина» в прямом и переносном смысле. Она может быть «накладной рожей для потехи», но может быть выражением притворства, двоедушия человека — инструментом сокрытия, маскировки истинных действий и намерений. Маска в древних культурах — символ божества, атрибут власти, выразитель любви и ужаса смерти, олицетворение первородных сил земли и неба, знак коллективного подсознательного, выраженного в ритуальных формах (причем это касалось и того, кто надевал маску и тех, кто на него смотрел). Маска в какой-то степени структурировала стихию непознанного и вводила ее в некую систему. Поэтому она являлась орудием колдовства и непременным атрибутом игрищ у самых различных народов.

Маска — простой инструмент трансформации, преобразования человека. Ребенок с удовольствием надевает картонные маски и играет. Ему комфортно, он чувствует защиту и его психика освобождается. В такой игре я — уже

«не я», а « не я» может позволить себе делать неожиданные вещи. Эта игра одновременно и постижение мира и познание себя.

Структурно маску можно представить, как синтез трех ипостасей: первая — видимая «личина». Это содержание маски лежит в области символики мимики. По Ф. Ницше, это аполлоновское начало. Доведенная до символического выражения первоначальная форма явления — маска горя, смерти, радости и т.д. Пластический образ, который мы можем созерцать — «субстрат страстно взволнованного человеческого тела»<sup>1</sup>. Вторая ее ипостась — явление, событие, которое за маской стоит. Это подтекст, шопенгауэрская «воля» со всей гаммой приятных и неприятных ощущений, та «воля», которая, по эстетической аксиоме Ницше «есть предмет музыки, но не ее источник». Эта ипостась, несомненно, несет в себе дионисическое начало. И третья ипостась — процесс «оживления» маски человеком. Такой процесс — структура живая, игровая, ее невозможно зафиксировать. Она существует здесь и сейчас и в полной мере присутствует в театральной игре актера. Содержание игры определяется отношением актера к первым двум ипостасям. Думается, что «оживленная» маска представляет собой феномен, в котором, говоря словами Петера Слотердайка, человеческое Я «есть лишь окаем большого поля, где происходит столкновение сил витально-сексуального Диониса и созерцательно-мечтательного Аполлона»<sup>2</sup>. При этом изначальная энергетика основ бытия и искусств сдерживается формой маски. Переходы от одной ипостаси к другой определяют движение мысли актера. Не случайно маска в ее высшем проявлении исчезла из театра. Аполлоновское начало безоговорочно победило и вся история развития театра XX века свидетельствует о разнообразных по форме попытках возродить начало ему противоположное.

Слово маска по латыни: «persona», и относится оно во-первых, к маске, которую использует актер, во-вторых, к самому актеру, и в-третьих, к создаваемому характеру. То есть, говоря о театральной игре в маске можно говорить о маске, актере и персонаже (как результате творческого триединства). Работа в театральной маске, основана на импровизации и никакого другого способа освоить маску нет. В такой импровизации присутствуют все элементы художественного перевоплощения, она необычайно динамична и возникает на основе импровизационного самочувствия.

С импровизацией и маской были связаны практически все формы народного театра: древнегреческий — мим, древнеримский — фесценнины, древнерусский — театр скоморохов, итальянский — комедия дель арте,

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. О музыке и слове // *Философия в трагическую эпоху*. М., 1994.

<sup>2</sup> Слотердаик П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше // *Ницше Ф. Рождение трагедии*. М., 2001. С. 573-574.

французский — ярмарочный театр и др. Они, в свою очередь, повлияли на развитие театров в поздние века. XX Век принес новый и необычайно стойкий интерес к театральной маске: Г. Крэг в журнале «Маска» провозгласил необходимость возвращения маски на сцену как первейшего средства возрождения драматического театра. Он поставил вопрос о вневременном процессе обновления театра, воспитании нового поколения актеров, режиссеров на новаторских принципах. Крэг утверждал принцип универсальности актера: **соединения в сценической игре авторского, личностного начала со сверхвыразительностью**. Одним из непреходящих условий универсальности актера была способность к импровизации. Крэг попытался восстановить и объединить тренинг в масках комедии дель арте и импровизационную технику в учебной программе театральной школы. При этом Крэг говорил в 1913 году, что маска будет невостребована современным театром, речь идет о театре будущего.

Принципы, декларировавшиеся Крэгом, имеют тесную связь с теми поисками, которые велись в русском театральном искусстве. Многие русские режиссеры — В.Э. Мейерхольд, В.Н. Соловьев, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов обращались к импровизации и маске. Они исследовали воздействие маски на психофизику актера и применяли маску в спектаклях и в обучении актера.

Мейерхольд считал подлинную импровизацию неким философским камнем театра, стягивающим, «как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов»<sup>1</sup>. Опираясь на Вагнеровский принцип синтетического театра, в котором и слово, и музыка, и свет, и изобразительное искусство, и ритмическое движение — все вплетается в органическую ткань спектакля, Мейерхольд создал свой образ синтетического театра и актерской техники, где соседствует игра драматического и оперного артиста, танцовщика, эквилибриста, гимнаста, клоуна. Так же, как и Крэг, он думал о «желанном новом актере» Такого актера Мейерхольд погружал в игровую стихию профессии, в импровизацию, связывая ее с комедией дель арте и другими приемами игры различных театральных эпох. В программе Студии на Бородинской изучались импровизационный театр масок, — французский, китайский, «старояпонский, староанглийский», индусский, античный, испанский». И везде Мейерхольд старался обнаружить «единые, одинаковые явления в театральной практике драматургии»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 28.

<sup>2</sup> Мейерхольд В.Э. Из выступления в ГАХНЕ // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 670.

Представляется принципиально важным, что в различных учебных программах Мейерхольд подчеркивал самостоятельность актера: в каждую минуту тот является **композитором своей роли**. Говоря об отношениях творца и его создания, Мейерхольд исходил из мысли, что всякое искусство — это, прежде всего, организация материала. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время — материал и организатор. «А1 — конструктор, давая задание А2 — материалу, не только видит его все время на сценической площадке, но и делает выводы из тех или иных положений А2, что дает толчок к новым, еще неизвестным А1, комбинациям технических навыков (импровизация)»<sup>1</sup>. Таким образом, импровизация в мейерхольдовском понимании связана с **авторским творческим началом** А1 актера, которое остается за пределами образа. Актер-творец «конструирует» свое поведение через комбинацию технических навыков, предвидит и организует развитие и повороты поведения персонажа, управляя импровизацией. Тем самым актер, ставя перед собой определенные задачи, руководит действиями А2, т.е. создает образ из своего собственного материала.

В импровизации, как ее понимал другой реформатор русской сцены М. Чехов, актер использует взаимодействие различных уровней сознания. Чехов разделял наше обыденное «я» — как материал для творчества (У Мейерхольда это А2), высшее «я», пробужденное творческим импульсом, которое руководит материалом (У Мейерхольда это А1). Третье сознание принадлежит создаваемому сценическому образу.

В минуты вдохновения, по Чехову, высшее «я» становится вторым сознанием актера, наряду с обыденным. Высшему «я» принадлежит функция вдохновения, а низшему — «здравый смысл» или, иными словами, функции контроля. «Ваше высшее «я» всегда импровизирует», — считал Чехов<sup>2</sup>. Высшему «я» принадлежат и функции интуиции.

Блестящий французский режиссер и театральный педагог Жак Копо (1930) считал, что импровизация в маске это не тренаж мима, не двигательный тренинг — это актерский метод подготовки, освобождающий воображение и чувствительность актера. Ж. Копо, М. Сэн-Дени, Ж. Леко, К. Джонстон, М. Гонзалес, С. Элдридж применяли и применяют занятия в маске для развития выразительной игры актера **без маски**.

Работа с маской многообразна. Это и нейтральная маска, которая не имеет индивидуального выражения, она нема. Работа в ней — достижение

<sup>1</sup> Положение об актере, выпускаемом ГЭТЕМАСом при Театре имени Вс. Мейерхольда // РГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 75, л. 1.

<sup>2</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. В 2. т. М., 1986. Т. 2. С. 270.

состояния «нейтрального тела» и «нейтрального сознания». Это своего рода деконструкция самого себя, снятие своих собственных масок, перестройка способа мышления актера. За тренингом в нейтральной маске следует тренинг в маске характерной. Она имеет свои степени и качества развития: начальная характерная маска, контрмаска, жизнеподобная маска, маска тотем (нечеловеческое живое существо), маски различных объектов, комплексная характерная маска. Важной особенностью импровизации в маске является многоплановые образные возможности и продуктивность такого вида творчества. Актер способен к воспроизведению, оживлению множества персонажей, которые до поры, до времени живут своей «невоплощенной» жизнью в памяти исполнителя. Импровизация в маске учит не только оживлять персонажи, которыми наполнена память, но и наполнять ее новыми созданиями. При этом поиск характера, форм его проявления и содержания взаимодействия с партнерами происходит импровизационно.

Современные теоретики театра также говорят о многоуровневом сознании самого актера, актера-образа (другой) и актера-амплуа<sup>1</sup>. Американские педагоги и исследователи импровизации Г. Аткинс и С. Эддридж пишут о том, что одним из важных психофизических качеств импровизации является постоянное колебание и взаимодействие между многочисленными слоями творческого сознания актера. Так Г. Аткинс (1994) считает, что импровизация учит особой гибкости-трехмерности мышления, способности актера соединять одновременно актерский, режиссерский и авторский (взгляд драматурга) подход к решению сценической проблемы. Поэтому он советует развивать трехмерное и абстрактное мышление. В свою очередь Эддридж (1996), интерес которого сосредоточен на импровизации в маске, утверждает, что на колебаниях между слоями творческого сознания актера основана техника импровизации в контрмаске. Концепция и техника маски и контрмаски, — по мнению Эддриджа, фундаментальный творческий принцип анализа и развития характеров. Такой принцип связан с игрой текстом и против него. Это текст и подтекст, Эго и Альтер Эго персонажа. Он дает актеру возможность создавать разные персонажи в одной маске, или соединять контрастные характерности в одном персонаже<sup>2</sup>.

Таким образом, можно предположить, что многоуровневое сознание актера импровизатора может обеспечить и различные возможности структурирования сценического образа в современном спектакле. При данном подходе взаимоотношения актера и роли, как это исследовано в работе

---

<sup>1</sup> Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 71.

<sup>2</sup> Eldredge S.A. Mask improvisation for actor training and performance. The compelling image. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996. P. 99-100.

Ю.М. Барбоя (1988), могут быть самые разнообразные. Здесь возможен и подход Станиславского к характерности, как средству перевоплощения и влияние структуры личности актера на сверх-сверхзадачу роли и спектакля. Возможны вахтанговское «Творчество игры» и личностная, философская мотивация исполнителя, и мейерхольдовское построение маски-амплуа, которое определяет взаимоотношения с ролью.

Особое состояние сознания позволяет актеру-импровизатору сохранять «чувство целого», обеспечивают свободный поиск ассоциаций, определяет их количество и качество и дает возможность управлять всеми неожиданностями, выстраивая их в единую композицию. Воплощение замысла (то есть процесс перевоплощения) осуществляется при помощи продуктивного действия, особого действенного мышления при наличии творческого импровизационного самочувствия актера. Это особое психическое состояние, по сути, близко вдохновению. Для него характерна **взаимосвязь осознанного и неосознанного, познавательного и эмоционального компонентов.**

Как же сегодня воспитать и обучить актера импровизатора? Прежде всего, мы должны думать о воспитании актерской творческой индивидуальности, авторского, личностного начала. Личностное начало — это желание постигнуть явления жизни, способность увидеть, осмыслить и воплотить увиденное в сценическом действии, непременно выразив отношение к происходящему в образной форме. С авторской позицией связан и поиск тем, волнующих художника, и средств их воплощения. Иными словами, когда видение актера оформляется в осмысленное мироощущение, творчество актера приобретает личностное измерение. Иначе нельзя вообще говорить о творчестве, а сценическая игра сводится к имитации.

Выдающийся советский театральный педагог Л.Ф. Макарьев указывал на идентичность искусства драматического актера и искусства поэзии, выделял вдохновение актера **мыслителя**<sup>1</sup>. Ум, мыслетворчество, индивидуальность связывается у Макарьева в одно **«единство личностного дарования»**.

На закате жизни Макарьев формулирует комплекс проблем связанных с формированием личности, воспитанием актерской творческой индивидуальности. Перефразируя слова Б. Шоу, Макарьев определяет и позицию педагога-воспитателя: «Если хочешь чему-нибудь научить молодого человека, то его личность должна быть для тебя священной». Макарьев пишет, что между учителем и личностью ученика стоит индивидуальная загадка последнего, которую необходимо (и возможно) разгадать педагогическими средствами. Личность же ученика всегда есть тайна, которую нужно не

---

<sup>1</sup> Макарьев Л.Ф. Театрально-педагогический дневник // Леонид Макарьев. М., 1985. С. 95.

только открыть, но и построить. «Поэтому весь педагогический процесс должен быть построен на широком фоне индивидуального развития студента (всех его способностей) и на глубокой разведке его духовного потенциала».

В последние годы театральные педагоги обеспокоены неразвитым воображением студентов. Сегодня многим абитуриентам и студентам академии так непросто проявить наивность, доверчивость, увлеченность вымыслом, фантазией, т.е. те качества, которые приводят в результате и к сопереживанию, и к образному мышлению, и к возникновению глубоких сценических чувств. Причина этого явления, видимо, кроется в системе школьного образования, да и в образе жизни современного школьника. Педагогический процесс ориентирован на логическое мышление и теорию познания. Эмоциональная сфера ученика и его воображение игнорируются.

В этой ситуации преподавателю на помощь может прийти игра, та игра, которая со временем может перейти в игру воображения художника, игру творческую. Такая игра сопровождается особым игровым самочувствием. Оно со временем может стать творческим импровизационным самочувствием. Импровизация как вид спонтанного художественного творчества, суть которого заключается в объединении здесь и сейчас процессов рождения замысла и его воплощения предполагает авторство и большую творческую самостоятельность.

Примечательно, что о необходимости новых подходов к воспитанию и развитию в области педагогики и психологии искусства, писали не только театральные педагоги: Е.Б. Вахтангов, М.О. Кнебель, Л.Ф. Макарьев, но и теоретики культуры: М.М. Бахтин, П.М. Якобсон, Д.С. Лихачев, М.С. Каган, а в конце 80-х — психолог искусства В.Г. Ражников. М.С. Каган справедливо полагает, что наша педагогическая система должна определить свою главную цель, как формирование в ученике целостной личности, а не одностороннего расчетчика, программиста, «технаря», живого компьютера<sup>1</sup>. Это проблема формирования «целостного человека», его духовной жизни, его экзистенциальных ценностей. Речь идет о сочетании образования и воспитания, о «диалогическом» пути формирования сознания юного существа, соединении принципов антропологизма и культуроцентризма с техницистской концепцией школы

Импровизация, в частности импровизация в маске — темпоральный феномен. Она позволяет человеку вступать в сложные и напряженные отношения со временем — лишает человека права на ошибку, права на пробу. Она выводит нас в прекрасную зону игры с фатумом — с судьбой, где необходима смелость. Способность к импровизации раскрывает самое су-

---

<sup>1</sup> Каган М.С. На перекрестке четырех дисциплин // С.-Пб. ведомости. 2002. 5 сент.

щественное и сокровенное в человеке. Импровизация в маске заставляет человека вступать в сложные отношения с самим собой. Он рискует преимуществом использования своих собственных клише и привычек поведения, рискует обнажить самые сокровенные мысли, чувства, чтобы утвердиться в своей поистине ничем не ограниченной свободе. Эта свобода позволяет ему ставить архетипически простые вопросы<sup>1</sup>: Что есть человек? Что есть мир? Почему мир заставляет человека страдать — и как можно избавить человека от страданий? Эти вопросы являются открытием факта своей индивидуации.

В театральном образовании импровизация в маске, является сильным средством развития воображения, ассоциативного и композиционного мышления, прямым ходом к использованию подсознательных процессов в психотехнике актера и практическое присутствие такого вида тренинга в современной русской актерской школе явилось бы очевидным обогащением процесса обучения.

Но импровизация, способность к ней, методы обучения и область применения — это универсальная проблема — она актуальна не только для театральной школы, но и для многих видов творческой деятельности человека. В большей степени это касается профессий, содержанием которых является общение, например, педагогика, медицина, журналистика, психология, и т.д. Можно утверждать, что импровизация развивает творческие способности человека.

---

<sup>1</sup> Слотердаик. С. 589.