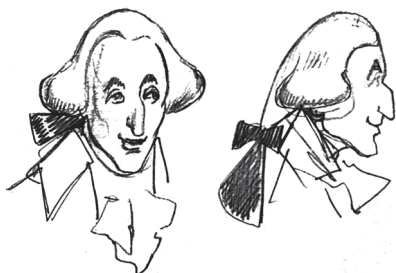


ВВЕДЕНИЕ



Творчество актера происходит «здесь и сейчас», в непосредственном общении со зрителем, поэтому импровизационность лежит в самой природе театрального искусства. В. Э. Мейерхольд видел в импровизации величие актерского искусства. М. А. Чехов связывал с импровизацией самостоятельность творчества актера, его авторское начало, — когда написанная автором пьеса является предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности. Г. А. Товстоногов писал: «Мне кажется, импровизация — одно из самых действенных средств, способных спасти современную сцену от окостенения». Он был убежден, что импровизация должна стать ведущим принципом театрального творчества. Отмечая то, что импровизация не может быть полностью объяснима, Г. А. Товстоногов утверждал, что дар импровизации или природную к ней склонность можно и необходимо воспитывать.

Профессиональное кредо актера предполагает свободу в предлагаемом режиссером рисунке роли, подлинное импровизационное взаимодействие с партнером, гибкое, сиюсекундное включение в предлагаемые обстоятельства, рождение оригинальной оценки и выражение ее в яркой художественной форме. Этого же требует от актера сегодняшний рынок труда.

Для современного этапа развития высшей театральной школы характерно многообразие методических приемов обучения актера. В их числе и применение импровизации.

Интерес к использованию импровизации в учебных целях родился давно. Известны опыты в этой области выдающихся отечественных театральных педагогов К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова, Ф. Ф. Комиссаржевского, а также их последователей — С. Э. Радлова, Н. М. Горчакова, В. О. Топоркова, Г. В. Кристи, Н. В. Демидова, М. О. Кнебель, Б. Е. Захавы, Ю. А. Кренке и др.

Работы Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова и их последователей выявили ряд сущностных особенностей импровизации как составной части эстетики театра, ее философии, как вида художественного творчества и как приема обучения. В трудах этих театральных педагогов были определены условия развития способности к актерской импровизации в период обучения актера и намечены области ее применения в учебном процессе. Импровизация как один из инновационных принципов обучения требовала определенных творческих установок: воспитания художественной индивидуальности, развития актерской самостоятельности, синтеза различных видов искусств, разностороннего образования и выразительной техники.

В двадцатые годы XX века в Ленинграде занятия сценической импровизацией включались в учебный план профессионального актерского образования. В проекте Положения о Школе актерского мастерства (ШАМе) В. Э. Мейерхольдом и Л. С. Вивьеном была определена работа над сценической импровизацией в третьем семестре обучения — он называл-

ся «индивидуализирующим». Примечательно, что практическая работа над импровизацией сочеталась с научно-теоретическим обоснованием такого рода практики. Импровизация связывалась с изучением «теории сценической композиции» и различных методов игры: с «театральностью», «натуралистичностью», «мимизмом» (маски, гротеск), игрой в различных сценических манерах.

В дальнейшем многие педагоги ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) театральной школы использовали импровизацию в целях развития восприятия, воображения, живого непосредственного взаимодействия между партнерами, в действенном, этюдном способе анализа пьесы и роли, в выявлении характерности и в ряде других моментов обучения.

Настоящая работа и вошедшие в нее упражнения есть обобщение многочисленных попыток связать импровизацию и обучение актера, развить разнообразные стороны актерского таланта с помощью импровизации. Для этого был систематизирован имеющийся в педагогической, театроведческой и психолого-педагогической литературе опыт применения импровизации как приема обучения актера. Данное учебное пособие опирается на опыт использования импровизации в Санкт-Петербургской театральной школе (В. Н. Соловьев, Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова, Л. Ф. Макарьев, И. Э. Кох, Г. А. Товстоногов, А. И. Кацман, Л. М. Рехельс, З. Я. Корогодский, И. Б. Малочевская, В. В. Петров, В. М. Фильштинский). В работе используется опыт преподавателей других школ и направлений: М. О. Кнебель, Б. Е. Захавы, Ю. А. Стримова, М. И. Туманишвили, О. П. Табакова, П. Н. Фоменко, В. А. Петрова, А. А. Васильева.

Автор опирался и на собственный актерский и педагогический опыт. Комплексы упражнений интегрируют приемы и формы обучения как из арсенала традиционных, отечественных методик (в том числе отраженных в поэтапных требованиях, разработанных кафедрой основ актерского мастерства СПГАТИ), так из методик зарубежных театральных школ (Д. Ходгсон и Э. Ричардс, К. Джонстон, Г. Аткинс, С. Карузо, Р. Запора, В. Сполин, С. Елдриджа, М. Гонзалес, О. Кук, М. Вестин). Многие упражнения автор развил, дополнил, видоизменил, исходя из собственной педагогической практики, некоторые оставил неизменными — такими, какими они дошли до нас в педагогической, театроведческой литературе, были извлечены из архивов или показаны во время занятий. В тексте после названия упражнения дается ссылка на автора упражнения, либо на того педагога, который это упражнение использует.

В психологии художественного творчества импровизация остается малоизученным явлением, поэтому исследование ее механизмов имеет как теоретическое, так и практическое значение. Изучение процесса развития способностей к импровизации потребовало обращения к литературе по психофизиологии и психологии творчества (работы Л. С. Выготского, Д. Н. Узнадзе, Н. А. Бернштейна, П. К. Анохина, Д. С. Лихачева, П. М. Якобсона, Е. В. Сидоренко, В. Л. Дранкова, Н. В. Рождественской, Б. М. Рунина и Н. В. Скрипниченко, С. И. Макшанова, Н. Ю. Хрящевой, Л. В. Грачевой, Л. Р. Грэхэма). На основе анализа этой литературы выявлены особенности и психологические механизмы сценической импровизации.

Данное учебное пособие обращено к студентам и аспирантам, обучающимся по специальности «актерское искусство». Исследуя опыт применения импровизации как методического приема в педагогической и театроведческой литературе, рассматривая результаты практики различных педагогов, автор постарался ответить на ряд вопросов. В чем суть сценической импровизации? Какие элементы психотехники необходимо развивать для пробуждения у студента потребности и способности к сценической импровизации? Каково место импровизации в педагогическом процессе? В какой степени формирование способности к импровизации должно быть представлено в теоретическом и практическом курсе воспитания актеров сегодня?

Чтобы определить условия и психологические механизмы импровизационного творчества актера, последнее рассматривается в нескольких взаимосвязанных аспектах: художественном, психологическом и педагогическом. В работе предпринята попытка определения многофункциональной природы сценической импровизации; описаны ее психологические механизмы и выявлены некоторые психологические особенности — многоуровневое сознание актера в процессе исполнения, импровизационное мышление и импровизационное самочувствие актера в роли. Это позволило теоретически обосновать методический прием обучения актера с помощью импровизации, подкрепить его системой упражнений и осмыслить результаты их применения в учебном процессе.

Принципы построения упражнений и их эффективность проверялись в ходе педагогической работы автора на кафедре основ актерского мастерства

СПАТИ (мастерская проф. В. В. Петрова (1994–1999), проф. А. С. Шведерского (1998, 2000), Б. Н. Голубицкого (1999), С. И. Паршина (2000–2002), С. Д. Черкасского (2002–2006), А. М. Зеланда (2006–2011) в собственной актерской практике в театре Комедии им. Н. П. Акимова. Эти принципы выверялись автором при проведении мастер-классов и занятий в программе университетского образования в Финляндии (1996) и Швеции (1999, 2000, 2003), в Академии певцов Мариинского театра (2005–2007), Российского педагогического университета им. А. И. Герцена (2008–2011).

**ТЕОРИЯ
ИМПРОВИЗАЦИЯ
КАК ФЕНОМЕН
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА**



ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОСОБЕННОСТИ ИМПРОВИЗАЦИИ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВ



Импровизация зародилась как одна из первоначальных форм художественного творчества¹. Пластические, музыкальные, драматические, поэтические (лирика и эпос), фольклорные виды искусства развивались посредством импровизации.

Народная песня создавалась путем постепенного наслоения и развития отдельных импровизаций. Этому способствовал фольклорный характер песен, передаваемых «из уст в уста». Народные музыканты стремились сочетать четкую фиксацию однажды найденного музыкального образа с его свободным варьированием и развитием в процессе постоянного обновления и обогащения музыки. Показательно, что в музыкальном творчестве способность к импровизации часто сопутствует композиторскому таланту. Выдающимися импровизаторами были крупнейшие композиторы и пианисты XIX века: В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, А. Г. Рубинштейн и др.

Новые функции музыкальной импровизации раскрылись в XX веке. В симфонической, джазовой, поп-музыке и музыке авангарда импровизация стала одним из художественных элементов и принципов сочинения и исполнения музыкаль-

ного произведения. Примечательно, что в области музыки многие педагоги используют импровизацию как средство профессионального воспитания (такова практика Э. Жака-Далькроза, Ф. Йёде, К. Орфа и др.). Выдающийся швейцарский музыкант, педагог и композитор Э.-Ж. Далькроз (1865–1950) использовал импровизацию в обучении музыке и ритмике для формирования воображения, пластического восприятия и композиционного мышления учеников. Идеи Далькроза во многом перекликались с идеями Станиславского. Особенно это касалось метода физических действий и понимания теснейшей связи между переживанием и темпо-ритмом существования актера в роли. Не случайно система Далькроза преподавалась в студиях Станиславского. Любопытно, что Далькроз использовал импровизацию, завершая ею каждый этап обучения. В импровизационных упражнениях Далькроз опирался на звук, ритм, динамику и энергию музыкальной темы, осознанные через телесные импульсы, где острота музыкального чувства зависит от остроты физического восприятия. Через пластику ученики осваивали понятие темпа, ритма, гармонии, сольфеджио. Сам швейцарский педагог характеризовал импровизацию как «быструю, непосредственную, инструментальную композицию»². **Импровизация в методике Далькроза требовала синтеза физической, пластической и интеллектуальной основы дарования, то есть нерасторжимого единства души и тела ученика.**

Другая важная составляющая искусства драматического актера — искусство пластики. Импровизационность народного танца не вызывает сомнений. Так, в русской народной пляске — парной и сольной — импровизация помогает каждый раз

по-новому выражать содержание танца, выстраивает живые отношения между партнерами, между исполнителями и публикой. Пляска не имеет строго установленного рисунка, она вся построена на импровизации исполнителей, и каждая пара вносит в пляску свои движения, свою манеру³. Но при этом обязательным условием исполнения является наличие единой цели и задачи: исполнители пластически выражают любовную игру, чистоту отношений и задор.

Импровизация издавна существовала и в поэтическом творчестве — у русских сказителей-былинников, у исполнителей финской «Калевалы», в древнеарабских соревнованиях в хульбе и похвальбе и эскимосских состязаниях под барабан. В народной поэзии Казахстана, Хакасии известно соревнование акынов — народных песенников-импровизаторов. В Европе в поэзии трубадуров импровизация, или параллельное произнесение, считались необходимым талантом исполнителя — поэта. Европейские импровизаторы-поэты приезжали и в Россию. Джованни Джустиниани (1810–1866) — итальянский поэт и импровизатор, много путешествовавший по Европе, с 1840 года стал известен в России, где, между прочим, с успехом выступал в Одессе, Москве, Санкт-Петербурге. Здесь в 1841 году он издал часть своих импровизаций и в 1851 году был избран лектором Санкт-Петербургского университета. Известно, что замечательным импровизатором был польский поэт Адам Мицкевич.

С импровизацией были связаны практически все формы народного театра: древнегреческий (мим), древнеримский (фесценнины), древнеиндийский (ритуальный), древнерусский (театр скоморохов), итальянский (комедия дель арте), французский (яр-

марочный театр) и др. Они, в свою очередь, повлияли на развитие театров в поздние века. Многоплановая импровизация по намеченному сценарию в образе требовала высокой готовности и специально развитых качеств актера. Известны и выдающиеся актеры-импровизаторы Древней Греции, Египта, Рима, Франции, Италии. Некоторым из них, как, например, Бертинацци в Италии XVI века, удавалось безостановочно импровизировать на сцене целые пятиактные пьесы.

Актер-импровизатор был поставлен в условия обязательного оправдания (обживания) схемы-сценария. Так, выдающийся итальянский актер, режиссер и драматург Дарио Фо в книге «Секреты ремесла», говоря о средневековом артисте — «guillare» или менестреле, пишет, что «знание всех в мире трюков актерской профессии никогда не могло быть достаточным, если актер не обладал врожденной способностью, особым даром, незаменимым при импровизации. Это дар постоянно производить впечатление, что все, что актер ни делает, — абсолютно ново и только что пришло ему в голову»⁴. Следует отметить высокий уровень подготовки актеров итальянского театра комедии дель арте, которые обладали разнообразными способностями в области пластики, музыки и драматургии.

Влияние итальянской комедии дель арте испытали на себе многие драматурги: В. Шекспир в Англии, Лопе де Вега в Испании, А.-Р. Лесаж, Ш.-Ф. Пирон, Ш.-Ф. Панар, Ж.-Б. Мольер во Франции, К. Гоцци и К. Гольдони в Италии. Известны великие актеры-импровизаторы: Ф.-Л. Шредер в Германии (1744–1816), Ф. Леметр (1800–1876) во Франции, В. И. Живокини (1805–1876), П. С. Мочалов (1800–1848) и К. А. Варламов (1848–1915) в России.

Рассмотрев зарождение феномена импровизации в различных видах искусства, отметим, что импровизация появляется в исполнительском творчестве там, где публика воспринимает не только результат, но и сам процесс творчества, а художник является одновременно и автором и исполнителем. В синтетическом театральном искусстве многообразие видов сценической импровизации обусловлено формой и жанром театрального представления.

ВИДЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В XX ВЕКЕ

Патрис Пави в своей театральной энциклопедии пишет о различных типах использования приема «сценической импровизации»:

- Придумывание текста на основе известной и очень четкой канвы (как это предусмотрено в комедии дель арте).
- Игра на заданную тему или ответ на указание.
- Полная пластическая и разговорная импровизация при отсутствии модели, вопреки условности и правилам (как у Гротовского).
- Вербальная деконструкция (отступление от текста) и поиск нового «физического языка», как у Арто⁵.

Как показала исследователь процессов сценического творчества Н. В. Рождественская, импровизация является основным художественным приемом в таких разных типах зрелища, как театр Гротовского, хеппенинг и психодрама.⁶ Наличие импровизации как органической составляющей различных искусств давало широкие возможности ее использования в процессе художественных и педагогических театральных исканий начала XX века.

Английский режиссер, теоретик и реформатор театра Гордон Крэг (1872–1966) в статьях «Актер и сверхмарионетка», «Заметка о масках», «Призыв к двум театрам», «Артисты театра будущего» ставил вопрос о вневременном процессе обновления театра, воспитании нового поколения актеров, режиссеров на новаторских принципах. Крэгом был провозглашен принцип универсальности актера: соединение в сценической игре авторского, личностного начала со сверхвыразительностью. **Одним из непременных условий универсальности актера была способность к импровизации:** «Все должно быть непринужденным, непосредственным. Всякая словесная ткань должна быть импровизацией. В танце должна быть полная свобода, какая бывает в народных танцах; в пении тоже должна царить импровизация»⁷. 20 февраля 1911 года Крэг обращается с письмом к Станиславскому и просит оказать содействие в открытии театральной школы. Программа будущей школы, изложенная вкратце в этом письме, содержит последовательное развитие психотехники, начиная с простого движения человеческого тела и до действия в сцене. В завершение работы Крэг хотел показать Станиславскому «принципы импровизации или спонтанной игры со словами и без слов».

В русском театре велись поиски в области коллективного сочинения пьесы и создания спектакля — импровизации. Они далеко не всегда приносили успех. Известно, что опыты по созданию такого спектакля методом коллективных импровизаций К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого при участии А. М. Горького в Первой, а Е. Б. Вахтангова в Мансуровской студиях в 1912–1913 годах закончились неудачей. Тем не менее, они утвердили Станиславского и Вахтангова в возможностях

импровизации психологической жизни человека-артиста. При этом стало ясно, что в **психологическом театре нужны не импровизированные спектакли, не обновление текста на каждом представлении, а умение сочетать прочтение актером драматургии со свободой выполнения сценических задач.** Сулержицкий писал об особенности психотехники актера, который в момент исполнения импровизации «точно так же, как и в чужой пьесе, от слов спускается вниз, в глубину, к корням, породившим их». Оправдывая сюжет импровизации, актер должен всегда мотивировать свое поведение правдивым существованием в предлагаемых обстоятельствах, созданных собственным воображением.

Примечательна оценка опытов Московского театра коллективной импровизации «Семперанте» (1917–1938 гг.) театральным режиссером и педагогом А. М. Лобановым (1900–1959). Он размышляет о том, что **импровизация не может быть бесконтрольным проявлением актерской стихии.** «Лишенная формы (а следовательно, и чрезвычайно бедная содержанием) импровизация, практиковавшаяся в театре “Семперанте”, не имеет никакого смысла: она не обогащает спектакль, а ведет к его постоянному обеднению и разрушению. Это не творчество, а бессмысленный анархизм»⁸. Тут же Лобанов пишет о воспитании особой актерской самодисциплины, строгом и взыскательном отношении к каждому проявлению актерского «нутра».

В начале XX века всемирной известностью пользовались пластические импровизации Айседоры Дункан (1878–1927). Именно благодаря сиюсекундности возникновения и воплощения замысла современники, в частности Станиславский и Крэг, рассматривали творчество Дункан как живое,

импровизационное искусство. Крэг отмечал, что Дункан не танцевала танцы, она танцевала идеи; она выполняла движения, обусловленные эмоциями, вызванными в ней музыкой Глюка, Бетховена, и зрители откликались на эти идеи. В свою очередь режиссер и педагог Ф. Ф. Комиссаржевский (1882–1954) подчеркивал, что Дункан не иллюстрировала то или иное музыкальное произведение, а передавала под звуки музыкального произведения в пластической форме те переживания, которые в ней вызвало это музыкальное произведение. Эти душевные переживания были чисто субъективными, личными, отражающими «мысли и чаяния тысяч женщин»⁹. В этом процессе Дункан становилась «художником-исполнителем» и соавтором композитора.

Импровизация не раз являлась одним из средств театрального эксперимента. Так, режиссер и педагог С. Э. Радлов (1892–1958) связывал импровизацию с поисками **универсального актерского языка** («Искусство актера — это чистый звук + чистое движение + чистая эмоция, правильно расположенные во времени и пространстве»¹⁰). Он утверждал, что у актера есть тело, которое движется, голос, который звучит, и нечто, бьющееся эмоционально. Всеми этими орудиями выражения, заложенными в человеке, актер творит свое искусство.

В середине XX века известны опыты английского режиссера и педагога П. Брука (род. 1925), который также обращается к импровизации в поисках универсального театрального языка. Он рассматривает импровизацию как один из способов создания ансамбля исполнителей, способ «отойти от Неживого театра»¹¹, т. е. возможность обретения актерской свободы. Брук связывает с импровизацией поиски

общих принципов невербального языка для актеров различных национальностей. Он ищет форму театра, свободную от привычных театральных клише: подготовленных реприз, штампованных характеров, анекдотических ситуаций и банальных диалогов. Такая форма соединяет все сценические элементы — звук, жест, отчетливо выраженную взаимосвязь актеров на сцене. Такой театральный язык, по мнению Брука, понятен зрителю и может превосходить театр слова. Это, скорее, язык физики, который говорит с помощью ритмов, а ритмы общения рождаются через дыхание актера.

Анализ некоторых режиссерских опытов С. Радлова и П. Брука дает основание видеть в импровизации инструмент театрального эксперимента, прием исследования актерского искусства, поиска некоего универсального языка психофизики. В исковой стихии игры присутствует непосредственное импульсивное начало, динамика действия, богатая эмоциональная жизнь, выраженная пластически и вербально. В свободно развивающемся импровизационном драматическом акте актер является и автором, и главным материалом, «мифическим властелином сцены» (выражение Радлова). Этим актер обогащает формы театрального искусства.

В 1960-е годы появился еще один вид импровизации, столь модный на Западе, — «хеппенинг». Хеппенинг представляет собой ряд происшествий или событий, всегда неожиданных для зрителей и следующих одно за другим. Целью хеппенинга является вовлечение публики в действие, провокация неожиданных подсознательных реакций, развитие непосредственности восприятия. По мнению английских режиссеров и преподавателей Д. Ходгсона и Е. Ричардса (1974), все импровизации

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru