

УДК 792.02, DOI 10.34064/khnum1-5009

ORCID 0000-0002-3828-3830

Аркадін-Школьник О. А.

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ІМПРОВІЗАЦІЙНЕ САМОПОЧУТТЯ У ВИХОВАННІ АКТОРСЬКОЇ І РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

АНОТАЦІЯ

Аркадін-Школьник О. А. Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської та режисерської майстерності.

Стихія імпровізації – основа основ, фундамент сценічного мистецтва. Стаття розглядає споріднені поняття імпровізації та імпровізаційного самопочуття – особливого внутрішнього стану, який дає змогу акторові повною мірою виявити свій талант, позбутися штампів, затисків і механістичної «гри на котурнах».

Тему імпровізації в художній творчості, зокрема, сценічному мистецтві можна віднести до кола «вічних», що з часом не втрачають актуальності та здатні й сьогодні набувати нового звучання. Проблема ідеального «актора-творця», вільного, незалежно мислячого, цікавила практично всіх театральних геніїв світу, експериментаторів і реформаторів сцени. У сфері уваги – теоретичні праці театральних корифеїв ХХ ст., часу формування вільного театру, – К. Станіславського, Є. Вахтангова, Б. Брехта та ін. Спираючись на їх спадщину, сучасні майстри сцени знаходять близькі собі мотиви і розвивають їх в своїй творчості і педагогіці. Дослідження має на меті узагальнення основних методів виховання імпровізаційних навичок та умов досягнення стану імпровізаційного самопочуття в сценічній практиці актора й режисера.

Театральні педагоги постійно оновлюють систему вправ для розвитку акторської майстерності, але константними є опора на ігрові елементи, властиві природі театру, та насичення їх живими образами й асоціаціями. Для досягнення імпровізаційного стану видається доречним додатково вводити музично-пластичні вправи як основу обов'язкової щоденної розминки студентів. Саме такий комплексний підхід сприяє досягненню імпровізаційного самопочуття актора – складової сучасної театральної режисури – і готує студентів до плідної роботи в театрі.

Ключові слова: імпровізація, імпровізаційне самопочуття, актор, режисер, театр, педагогіка, сценічне мистецтво.

АННОТАЦИЯ

Аркадин-Школьник А. А. Импровизационное самочувствие в воспитании актёрского и режиссёрского мастерства.

Стихия импровизации – основа основ, фундамент сценического искусства. Статья рассматривает родственные понятия импровизации и импровизационного

самочувствія – особого внутрішнього стану, яке дозволяє актору в повній мірі проявити свій талант, звільнитися від штампів, зажимів і механістическої «ігри на котурнах».

Тему імпровізації в художественному творчестві, в частині, сценічеському мистецтві, можна віднести до кола «вечних», не втрачаючих з часом своєї актуальності, спроможних і сьогодні здобувати нове звучання. Проблема ідеального «актора-творця», вільного, незалежно мислячого, цікавила практичеськи всіх театральних геніїв світа, експериментаторів і реформаторів сцени. В сфері уваги – теоретическі твори театральних корифеїв ХХ в., часи формування вільного театру, – К. Станіславського, Е. Вахтангова, Б. Брехта і др. Опіраючись на їх спадщину, сучасні майстри сцени знаходять близькі до себе мотиви і розвивають їх в своїм творчестві і педагогіці. Дослідження ставить мету обобщити основні методи виховання імпровізаційних навчельків і умов досягнення стану імпровізаційного самочувствія в сценічеській практиці актора і режиссера.

Театральні педагоги постійно оновлюють систему вправ для розвитку акторського майстерства, однак постійними є опора на ігрові елементи, присутні в природі театру, і насичення їх живими образами і асоціаціями. Для досягнення імпровізаційного стану представляється вмістним додатково вводити музичально-пластическі вправи як основу обовязальної щоденної розминки студентів. Іменно такою комплексною підходом сприяє досягненню імпровізаційного самочувствія актора – важливою складовою сучасної театральної режиссури – і готує студентів до плідної роботи в театрі.

Ключеві слова: імпровізація, імпровізаційне самочувствіє, актор, режиссер, театр, педагогіка, сценічеське мистецтво.

ABSTRACT

Arkadin-Shkolnik Oleksandr. Improvisational self-feeling in the upbringing of actor's and stage directing mastery.

Formulation of the problem. Relevance of the theme, the aim and material of research. The article deals with the related concepts of improvisation and improvisational self-feeling, state of health that is a special internal state that allows the actor to fully demonstrate his talent, to get rid of stamps, physical and psychological clamps and mechanistic “playing on cothurni”.

The theme of improvisation in artistic creativity in general and in stage art in particular, undoubtedly, can be attributed to the circle of “eternal” ones, which over the time not lose their relevance and can acquire new sounding and coloring. Since improvisation is the basis and an integral part of a theater and scenic playing. This clearly demonstrates, for example, the existence from the very origins of the stage art of its separate branch – the theater of improvisation – which has experienced a number of transformations from the Antiquity to our time, ups (such as the Renaissance comedy dell arte) and downs, and reviving today in the new experimental forms. Or the modern flourishing of the

“directorial” theater, where improvisation often becomes a full-fledged component of stage action.

Anyway, in the works of almost all theatrical geniuses of the world, the greatest experimenters and reformers of the scene we can see the idea of finding the perfect actor, free, independent-minded, an ideal “actor-creator”. In the field of our attention – the theoretical works of theatrical luminaries of the twentieth century, the time of the formation of a free theater – K. Stanislavsky, B. Brecht, E. Vakhtangov and others. Based on this heritage, modern masters of the scene find their own motives and develop them in their work and pedagogy. **The study aims** to summarize the main methods of developing improvisational skills and conditions for achieving the state of improvisational well-being in the practice of an actor and stage director.

Results of the study. In the domestic theater of the new generation, the improvisational method was actively developed and promoted by K. S. Stanislavsky and his follower E. B. Vakhtangov. They relied on the principles and mechanisms operating in the Italian comedy dell’arte; however, the transfer to the new ground and reality has fundamentally changed the principles of improvisation, which resulted in the unique phenomenon – the synthesis of the psychological theater with improvisational one.

Rejecting the outdated kind of improvisation, Stanislavsky brought up this method to technical perfection in tandem with the inner spiritual fullness of the actor. Stanislavsky’s new interpretation of this idea was based on the fact that a person (and, therefore, the actor on the stage) cannot repeat any actions twice exactly the same. Thus, if an actor performs his actions on the stage absolutely truthfully, then each rehearsal and performance will be held in free improvisation or, as they say, in “improvisational well-being”. E. Vakhtangov, the successor of the great master, considered the same. The best proof of his ideas judgments is the play “Princess Turandot”, which from the beginning to the end was created in the form of an improvisational theatrical performance.

For successful improvisation work it is necessary the actor need to not expect what is happening. For example, actor’s etudes educate the unexpected reaction of the actor in the perception of the current event, which inevitably leads to the transparency and truthfulness of the role picture. The methodological application of B. Brecht’s formula, entitled “*not A*”, is directed at this: the actor, showing what he does, in all-important places should make the viewer understand, what he does not. He plays so that we could see the alternative as clearly as possible, hinting on the other plot possibilities when the piece gives only one of the possible options.

For the successful upbringing of the “ideal” type of actor mentioned above, it is first and foremost important to apply game, training methods of development not only to the physical form, but also to the imagination, the flexibility of the mind and the wit of an actor. Therefore, only an integrated approach in teaching methods and the rehearsal process is able to develop the creative potential of an actor and direct it to the necessary course.

It was this approach that was used during this study in practice, which resulted in the birth of such a methodological technique as “blind rehearsals”. Before the rehearsals of the performance were started, a long preparatory period was held on the Stanislavsky system, and after a deep “intelligence research” and mastering the text, the actors

began to work, being “blind» absolutely. For almost a month, the actors worked at the rehearsals with a blindfold, which sharpened their perception of the text, the scene and the partner. Left alone in the dark with the material, the actors showed a brilliant result in studying of it.

Conclusions. The ability to improvise or “improvisational abilities” should be attributed to the general abilities of the person, which complement the special creative abilities, are subject to improvement and are mandatory for the development of future actor and director.

Making use of the innovation in the psychology of creativity, actors-masters permanently update a system of exercises, always bringing in these game images and associations. This helps to avoid of mechanistic and artificial methods. In addition, it is necessary to introduce a set of plastic musical exercises that are the beginning of a lesson for students and develop in such important forms of theater education as a musical-plastic sketches, fragments, and so on. Thus, an *integrated approach* to work on improvisation-being of students prepares them for the next step in the mastery of acting and future work in the theater.

The developed sense of improvisation, in our opinion, is the basis upon which all other features of actor’s personality will put on. That is why we consider the most difficult task of theater pedagogy to see, discover and apply the student’s creative abilities.

Modern theatrical practice implies that the actor is free within the overall outline of the role that the director offers him. Modern stage direction encourages actors to mobility, a variety of creative solutions, independent thinking – that is, to improvise. It is that opens wide **research prospects** within the chosen theme.

Keywords: actor, stage director, improvisation, improvisational self-feeling, theater, education, pedagogy, stage art.

Постановка проблеми. Актуальність, розробленість теми, мета й матеріал дослідження. Особливий стан самопочуття, коли ніби самі собою, на інтуїтивному, підсвідомому рівні народжуються несподівані блискучі акторські й режисерські знахідки, миттєво приходять щасливі сценічні рішення, що викликають подяку й захоплення публіки, а, буває, виводять акторську роботу чи загалом театральну виставу на рівень геніальності – саме такий творчий стан є вершинним у сценічній майстерності. В сучасному театральному дискурсі він здобув визначення «*імпровізаційне самопочуття*» [напр.:16]. Саме такий внутрішній творчий стан є необхідною передумовою та живильним середовищем процесу *імпровізації* – першооснови та невід’ємної складової сценічної *гри*, тобто – самого театального мистецтва. *Імпровізаційне самопочуття* та *імпровізація* – споріднені поняття, які мають принципові відмінності (до них ми звернемося нижче); при цьому

остання – один з найзагадковіших феноменів, насамперед, завдяки своїй стихійній природі.

Тему імпровізації в художній творчості взагалі та в сценічному мистецтві зокрема, безперечно, можна віднести до кола «вічних», тих, які з плином часу не втрачають своєї актуальності та здатні набувати нового звучання й забарвлення. Оскільки стихія імпровізації – основа основ, фундамент сценічного мистецтва. Це наочно доказує, наприклад, існування від самих витоків сценічного мистецтва його окремої гілки – *театру імпровізації* – що від Античності до нашого часу пережив низку трансформацій, зліти (як-то ренесансна комедія dell'arte) й періоди занепаду, відродившись сьогодні у нових експериментальних формах. Або – зобов'язаний ХХ століттю сучасний розквіт «режисерського» театру, у якому імпровізація часто стає повноправним компонентом сценічної дії.

Отже, проблема виховання ідеального, вільного, без внутрішніх «меж» і затисків, актора мислячого, «актора-творця», тою чи іншою мірою цікавила майже всіх театральних геніїв світу, експериментаторів і реформаторів сцени. Так само, як і шляхи досягнення бажаного стану «*імпровізаційного самопочуття*» як відправної точки акторського й режисерського пошуку; адже тільки гармонійна взаємодія актора й режисера уможливорює народження сценічних шедеврів.

Якщо акторська складова імпровізаційного процесу у сучасних дослідженнях видається певною мірою висвітленою, особливо в плані практичного тренінгу (доступні праці російських сценічних майстрів і педагогів А. Толшина [15, 16], Н. Рождественської [8] та ін., персональні акторські публікації в соціальних інтернет-мережах та блогах; серед робіт українських дослідників за останній час привертає увагу праця С. Глушка [3]), то імпровізаційний аспект театральної режисури ще потребує подальшого розгляду. Особливо це стосується національної науки, хоча певний рух в цьому напрямі в останні роки й спостерігався (так, вихованню імпровізаційних навичок режисера естради присвячена публікація В. Стрельчук, 2015 [11]). Однак сьогодні, за даними автора статті, в українському театрознавстві не робилося спроб *узагальнити і систематизувати* досвід майстрів театру стосовно сценічної імпровізації.

Метою цієї роботи є узагальнення щодо основних методів виховання імпровізаційних навичок та умов виникнення стану імпровіза-

ційного самопочуття в сценічній практиці актора й режисера. Живий театр потребує й живої акторської школи, тобто постійного вдосконалення театральної освіти, творчих імпульсів до оволодіння професійними навичками та вміннями. Чи не найміцнішим з них було й є звернення до спадщини театральних корифеїв ХХ ст. – часу зародження й формування вільного театру – до теоретичних робіт В. Мейерхольда, К. Станіславського, Б. Брехта, М. Чехова та інших, які увійшли у сферу нашої уваги – оскільки, спираючись саме на їх напрацювання, сучасні діячі сцени знаходять близькі собі мотиви і розвивають їх в своїй творчості і педагогіці.

Виклад основного матеріалу дослідження. На багатьох мовах слово «імпровізація» звучить приблизно однаково (латиною – *improvisus*, італійською – *improvvisazione*, французькою – *improvisation*) і перекладається як «несподіваний», «раптовий». Отже, сама етимологія слова наполягає на раптовості як визначальній ознаці імпровізації. Процес визрівання творчої думки починається без попередньої підготовки і має гарантувати максимальну раптовість результату. У словнику Патріса Паві наводиться таке визначення театральної імпровізації: «Акторська техніка, що має на увазі введення в гру елементів непередбаченого, не підготовленого заздалегідь, а народжуваного по ходу дії» [6, с. 153]¹.

У театрі «нової генерації» (ХХ ст.) цей метод активно розвивали і пропагували К. С. Станіславський і його послідовник Є. Б. Вахтангов, спираючись на принципи і механізми, задіяні в італійській комедії «дель арте». Втім, перенесення їх на новий ґрунт і інші реалії в корені змінило принципи імпровізації, в результаті чого виник унікальний феномен – синтез імпровізаційного й психологічного театру.

Відкинувши застарілі види імпровізації, Станіславський довів цей метод до технічної досконалості, в тандемі з внутрішньою духовною наповненістю актора. Нова інтерпретація Станіславським цього поняття була заснована на тому, що людина (а, отже, і актор на сцені) не може повторити будь-які дії двічі абсолютно однаково. Таким чином, якщо актор виконує свої дії на сцені цілком правдиво, то кожна репетиція і спектакль будуть проходити у вільній імпровізації, або, як кажуть, в «імпровізаційному самопочутті». Так само вважав і наступник вели-

¹ Тут і далі переклади автора статті.

кого майстра, Є. Б. Вахтангов. Найкращим доказом на користь його суджень є спектакль «Принцеса Турандот», який від початку і до кінця був створений ним у формі імпровізаційної театральної вистави.

«Найгірші мізансцени ті, які дає режисер. Я бачив, як вони [актори] стояли переді мною спиною, щось робили, – і я все чув і розумів. Я жодної такої мізансцени придумати не можу. Я хочу добитися вистави без усяких мізансцен. Ось сьогодні ця стіна відкрита, а завтра актор прийде і не буде знати, яка стіна відкриється. Він може прийти в театр, а павільйон поставлений інакше, ніж вчора, і все мізансцени змінюються. І те, що він повинен шукати експромтом нові мізансцени, – це дає дуже багато цікавого і несподіваного. Жоден режисер не придумав таких мізансцен» – пише К. Станіславський [10, с. 688], . Тобто поступове звільнення актора від сценічних штампів і застарілих технічних прийомів можливо лише шляхом «вільного плавання» в драматургічній основі, шляхом імпровізації.

Отже, можна підсумувати, що *імпровізація* – це непростий процес творення в цю саму секунду, без будь-якої попередньої підготовки. Однак особливий інтерес для дослідження представляє *імпровізаційне самопочуття*. Для розуміння цього терміна зупинимося, перш за все, на понятті сценічного самопочуття актора. За твердженням Станіславського, початковий рівень в оволодінні мистецтвом актора полягає в його умінні створити в собі на сцені абсолютно природне людське світосприйняття, всупереч всім умовностям сценічної вистави: «Загальне сценічне самопочуття ... поєднує в собі як внутрішнє, так і зовнішнє самопочуття. При ньому всяке створюване всередині почуття, настрої, переживання рефлекторно відбивається зовні. В такому стані артисту легко відгукуватися на всі завдання, які ставлять перед ним п'єса ... режисер, нарешті, він сам. Загальне сценічне самопочуття – робоче самопочуття. Що б не чинилося артистом в процесі творчості, він повинен знаходитися в цьому загальному душевному та фізичному стані» [9, с. 270–271]. Саме таке, за його думкою, правильне і природне самопочуття актора, майстер і називає творчим (сценічним) самопочуттям, на противагу «ремісничому», «технічно акторському» сценічному станові.

Вахтангов, слідом за Станіславським, стверджував, що «імпровізаційний характер сучасного спектаклю не в тому, щоб імпровізувати на сцені, а в тому, щоб все зробити заздалегідь, зробивши, відлити

в точну, визначену, на роботі знайдену, не випадкову, одну-єдину форму, але підносити так, щоб все здавалося глядачеві таким, що виникає тут, на місці. Якби випадково, мимоволі, несвідомо, зовсім ненавмисно. Самий текст п'єси повинен звучати так, немов би він зовсім не був задалегідь вивчений напам'ять, а створювався б акторами на очах у публіки» [5, с. 166]. Тобто продуманий актором внутрішній малюнок ролі психологічно й духовно оновлюється за рахунок знаходження артиста в стані імпровізаційного самопочуття, створюючи «ідеальний» варіант виконання.

Ще один з великих майстрів сцени, Г. А. Товстоногов, вважав, що імпровізація є одним з найефективніших засобів сценічної виразності, що врятовує сучасну сцену «від закріплення», та механізм її поки залишається загадковим; проте дар імпровізації або природну схильність до такої можна і потрібно виховувати [12]. Щоб зрозуміти шляхи й методи цього виховання, необхідно звернути увагу на основні *психологічні домінанти* та особливості імпровізаційного самопочуття і визначити *умови його виникнення*.

Виховання у актора імпровізаційного самопочуття, яке становить суть творчої природи артиста, пов'язане з найважливішим елементом акторської техніки – сприйняттям. *Акторське сприйняття* – поняття, на якому ми зупинимося в першу чергу – це константна готовність прийняти й осмислити явище, подію, дії партнерів. При *взаємодії партнерів* на сцені утворюється певного роду зв'язок, який Станіславський називав «внутрішньою зчіпкою». Оскільки процеси, що відбуваються на сцені, можуть мати непостійний і випадковий характер, вона нерідко формується з деяких випадкових епізодів, що призводить і до зміни характеру взаємодії між залом і артистами. В результаті увага глядача розподіляється хвилями – він то зосереджується на сценічній дії, то втрачає до неї інтерес. Та якщо побудувати тривалий логічно вірний ряд переживань, то «зчіпка» буде тільки зміцнюватися і, зрештою, може стати «хваткою»: «Ця “хватка” – не що інше, як сприйняття партнера. На сцені вона повинна бути у всіх п'яти органах почуттів: в очах, у вухах ... Коли слухати, так вже – слухати і чути. Коли нюхати, так вже – нюхати. Коли дивитися, так вже – дивитися й бачити, а не ковзати оком по об'єкту, не зачіпаючи, а лише злизуючи його своїм зором. Треба вчіплятися в об'єкт, так би мовити, зубами. Але це не означає, звичайно, що треба надмірно напружуватися» [9, с. 184], – ствер-

джував Станіславський. Отже, саме тоді, коли актор сприймає кожен спектакль як прем'єру, тримається в позитивній піднесеній напрузі і стані розкутого діалогу із партнером, виникає і підвищена увага глядача до вистави.

Імпровізація в процесі навчання і розвитку майбутнього актора вимагає *особливих методичних прийомів та вправ*. Враховуючи психологічні особливості та функції імпровізації на різних щаблях сценічного перевтілення, їх розробка та використання базуються на певних загальних засадах.

Так, для успішної імпровізаційної роботи необхідно, щоб актор *не очікував* того, що відбувається. Наприклад, в розборі і етюдах тренуються акторські реакції на повну несподіваність подій, які відбуваються, що неминуче призводить до прозорості й правдивості малюнка ролі. Режисер дає артистові владу вибудовувати внутрішнє життя свого персонажа, його внутрішній монолог; таким чином факт, подія або дія стають однаковою мірою непередбачуваними. Внаслідок цього відкривається наступний етап в освоєнні імпровізаційного самопочуття актора на сцені, який можна назвати «альтернативною поведінкою». В основі розуміння цього терміна лежить теорія про те, що написано автором, безумовно, не є єдиним результатом драматургічної ситуації, адже в сюжеті кожної п'єси закладена можливість альтернативних рішень і вчинків її героїв. Примітно, що даний метод можна застосовувати і до режисури: Г. Товстоногов в своїх теоретичних працях [12–14] нерідко рекомендує режисерам не знати сюжету п'єси.

На це ж спрямовано методологічний прийом Бертольда Брехта під назвою «не “А”!»: «Актор, показуючи, що він робить, у всіх важливих місцях повинен змусити глядача зрозуміти, відчути те, чого він не робить, тобто, він грає так, щоб можливо ясніше було видно альтернативу, щоб гра натякала на можливість вибрати, представляла лише один з можливих варіантів. Наприклад, він говорить: “Ти за це поплатишся”. І НЕ говорить: “Я тебе прощаю”. Він ненавидить своїх дітей, а це значить – він їх НЕ любить. Він йде вперед наліво, а НЕ назад направо» [2, с. 327]. На його думку, весь шлях персонажа (а з ним і актора) не вартий нічого в очах глядача, якщо заздалегідь відомо, що він вчинить. Наприклад, Катерина з «Грози» Островського виносить собі смертний вирок. Актриса напевно знає, що її героїня втопиться. Персонаж в результаті фатально рухається по прокладеному для нього рус-

лу, не залишаючи простору для глядацького здивування. Як подолати цю неправду? Скористаємося формулою «не «А»!». «А» позначає вчинок персонажа, який йому необхідно обов'язково зробити відповідно до написаної автором фабули. Брехт закликає артиста фокусувати свою свідомість на формулі «не «А»!»: тільки не «А!». Все що завгодно, тільки не «А!», не те, що зараз трапиться. Діючи відповідно до цього внутрішнього заклику, актор несе іншу можливість розвитку сюжету, і завдяки цьому його «сюжетний» вчинок виявляється для всіх приголомшуючою несподіванкою. Основна мета цієї практики – дати можливість акторові постійно перебувати в імпровізаційному самопочутті.

Мабуть, одне з найбільш переконливих узагальнень щодо ефективних методологічних прийомів для освоєння принципів імпровізаційного самопочуття згенерував Оскар Ремез: «Все різноманіття сценічного буття в школі переживання можна, врешті-решт, звести до трьох найпростіших правил: 1) щоб перетворитися на іншу людину, треба, перш за все, лишатися самим собою (“ставати іншим, залишаючись самим собою”); 2) грати один з одним; 3) не знати, що далі. Це ті правила сценічної гри, які є дійсними для будь-якого її випадку, будь-якого жанру, п'єси будь-якого автора, вистав всіх режисерів» [7, с. 87]. Слова режисера підтверджують, що, поряд із фактором раптовості і свободою сценічної поведінки, одним з першорядних завдань для успішної імпровізаційної роботи є налагодження *взаємодії партнерів*, «гри одного з одним». Це уможлиблюється лише в разі переживання п'єси заново, не в автоматичному, вивченому режимі, але кожного разу – знов.

У шуканій стихії гри присутні безпосереднє імпульсивне начало, динаміка дії, багате емоційне життя, виражені пластично. Для успішного виховання типу актора, про який велося вище, в першу чергу, важливо *застосування ігрових, тренінгових методів*, що розвивають не тільки фізичну форму, а й уяву, гнучкість розуму і кмітливість артиста. Перший крок на цьому шляху – це так звана миттева, імпульсивна імпровізація, яка народжується від заданої ситуації, сценічної пози, слова і так далі, яка більш відома як *етюд*. Станіславський попереджає, що «деякі викладачі занадто захоплюються кількістю зроблених етюдів, а не їх якістю. Слід пам'ятати, що тільки друге, тобто якість цієї роботи, а не кількість зроблених етюдів, є важливим. Нехай краще зроблять тільки один етюд і доведуть його до самого останнього кінця, ніж сотні їх, розроблених лише зовні, по верхівках. Етюд, дороблений до кінця, підводить до

справжньої творчості, тоді як робота по верхівках вчить хаптурі, ремеслу» [4, с. 470]. Саме в таких імпровізаціях досягається ще одна важлива мета початкового етапу навчання – розкріпачення, звільнення студента, фізичне і психологічне. Одночасно, в комплексі, в цьому процесі тренуються всі складові внутрішньої і зовнішньої техніки актора.

Саме *комплексний підхід* до методів навчання і репетиційного процесу здатний розвинути творчий потенціал актора і направити його в потрібне русло. Такий підхід, зокрема, застосовувався в період практичної режисерської роботи при підготовці цього дослідження, в результаті чого народився новий методичний прийом – «сліпі репетиції». Перед початком репетицій вистави було проведено тривалий «застільний період» по Станіславському, і після глибокої «розвідки розумом» і освоєння тексту актори взялися за роботу. Абсолютно «сліпими». Практично місяць артисти працювали на майданчику із зав'язаними очима, що гранично загострило їх сприйняття тексту, сцени і партнера. Залишившись в темряві один на один з матеріалом, актори добулися прекрасних результатів в його вивченні, внаслідок чого при світлі рамп був показаний блискучий спектакль.

З перших кроків навчання студенти повинні привчатися до виконання багатьох складних імпровізаційних завдань, різноманітності запропонованих обставин, сутність яких пов'язана з самою природою акторської творчості. Необхідно з самого початку навчання виробляти творчу реакцію актора на поведінку його персонажа, що викликається сценічними подіями, адже на цьому будуються основи імпровізаційного самопочуття, виховання образного мислення артиста. Саме в такому випадку фізична точність акторського тренінгу неодмінно з'єднується з повною свободою розуму. Додатково необхідно вводити комплекс музично-пластичних вправ, які складають основу для щоденної обов'язкової розминки студентів, а в подальшому переростають в такі дуже важливі форми театрального навчання, як музично-пластичні етюди, уривки і тому подібне.

Величезним внеском у розвиток здібностей до імпровізації є створення особливого *творчого мікроклімату, атмосфери*, що сприяє саморозвитку актора і його роботі над роллю. І в цьому процесі дуже багато важить фігура режисера і його вміння створити позитивну комфортну робочу обстановку, що дозволяє акторові повністю розкрити свій творчий потенціал.

Вважається, що професіоналізм режисера визначається саме його вмінням працювати з актором. Показовими є слова Г. Товстоногова: «з моєї точки зору, в процесі репетиції актор навіть не повинен відчувати того, що режисер розмовляє. Йде колективний пошук, в якому режисерові належить визначальна і спрямовуюча роль, і для того щоб підвести актора до вірної природі почуттів, зовсім не потрібно розповідати йому про всю суму елементів, з яких вона складається. Важливо розбудити його фантазію, направити його думку в потрібне русло. Іноді буває корисніше замість великого режисерського монологу двома словами підказати акторові вірну фізичну дію, яка допоможе йому швидше знайти потрібне самопочуття в цій сцені. Розлогі коментарі часто є руйнівниками творчого процесу» [13, с. 452].

Висновки. Проаналізувавши висловлювання стосовно сутності імпровізації, її визначення, можна зробити висновок, що здатність до імпровізації або «імпровізаційні здібності» слід віднести до загальних здібностей людини, які доповнюють спеціальні творчі здібності, піддаються вдосконаленню і є обов'язковими до розвитку у майбутніх актора й режисера.

Спираючись на спадщину видатних майстрів, кожен із сучасних діячів сцени знаходить близькі йому мотиви і розвиває їх в своїй творчості і педагогіці. Вводячи в практику інновації, пов'язані з прогресом у вивченні психології творчості, майстри сцени перманентно оновлюють систему вправ, спрямованих на розвиток здібностей до імпровізації. Однак обов'язковою, константною умовою залишається привнесення в них ігрового елемента, притаманного природі театру, наповнення їх живими образами і асоціаціями задля уникнення механістичності, «гри на котурнах».

Згідно з нашими спостереженнями, для освоєння імпровізаційного самопочуття як специфічного акторського досвіду необхідна *комплексна* продумана педагогічна методика. Починаючи з найпростіших вправ у вигляді гри, в майбутніх акторів виховуються навички логічної і послідовної дії в запропонованих обставинах для досягнення встановленої творчої мети. У центрі уваги педагога – розвиток основних якостей «ідеального актора»: сценічної уваги, активної уяви, позбавлення від м'язових і психологічних затисків, вміння миттєво взаємодіяти з партнером в непередбачених заздалегідь умовах, миттєво «входити» у запропоновані обставинні, давати власну оцінку ситуації, яка,

відповідно, віддзеркалюється в малюнку ролі, виливаючись у яскраву й досконалу художню форму. Комплексний підхід до формування у студентів здібності знаходитись в стані імпровізаційного самопочуття готує їх до наступних кроків в оволодінні акторською майстерністю і подальшої роботи в театрі.

Саме розвинене почуття імпровізації, на нашу думку, є основою, на яку накладатимуться всі інші риси акторської індивідуальності. І тому ми вважаємо найважчим завданням театральної педагогіки побачити, розкрити і застосувати творчі здібності студента.

Сучасна театральна практика передбачає, що актор є вільним у межах того загального обриса ролі, який пропонує йому режисер. Сучасна режисюра заохочує акторів до мобільності, розмаїття творчих рішень, самостійного мислення – тобто, до імпровізації. І це відкриває широкі дослідницькі перспективи в межах обраної теми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/1. Комментар. И. Фрадкина. 527 с.
2. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/2. Комментар. Е. Эткинда. 566 с.
3. Глушко С. Система театральной импровизации. Киев : Освита Украины, 2010. 48 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций / Ред. Н. Д. Волков ; предисл. А. Анастасьева. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Искусство, 1952. 566 с.
5. Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия ; предисл. В. А. Филиппова. Ленинград : Academia, 1927. 155 с.
6. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
7. Ремез О. Мастерство режиссёра: Пространство и время спектакля. Москва : Просвещение, 1983. 144 с.
8. Рождественская Н. В., Толшин А. В. Креативность: пути развития и тренинги. Санкт-Петербург : Речь, 2006. 320 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. 511 с.

10. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1953. 240 с.
11. Стрельчук В. О. Імпровізація як важливий чинник виховання майбутніх режисерів естради. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 155–159.
12. Товстоногов Г. А. Заметки о театральной импровизации. *Театр*. 1985. № 4. С. 133–141.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. Москва : Искусство, 1984. Кн. 1. О профессии режиссера. 303 с.
14. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. Москва : Искусство, 1984. Кн. 2. Статьи, записи репетиций. 367 с.
15. Толшин А. В. Импровизация в обучении актёра : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Петрополис, 2011. 132 с.
16. Толшин А. В. Импровизация в процессе воспитания актёра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 : Санкт-Петербург, 2001. 199 с.

REFERENCES

1. Breht B. (1965). *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvanija* [Theater: Pieces. Articles. Utterance] : In 5 vol. Moscow : Iskusstvo,. Vol. 5/1. 527 [in Russian].
2. Breht B. (1965). *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvanija* [Theater: Pieces. Articles. Utterance] : In 5 vol. Moscow : Iskusstvo,. Vol. 5/2. 566 [in Russian].
3. Hlushko S. *Systema teatralnoi improvizatsii* [The system of theatrical improvisation]. Kiev : Osvita Ukrainy, 2010. 48 [in Russian].
4. Gorchakov N. M. (1952). *Rezhisserskie uroki K. S. Stanislavskogo: Besedy i zapisi repetitsij* [Directing lessons by K. S. Stanislavsky: Conversations and rehearsal recordings]. Ed. N. D. Volkov. 2nd ed., add. and corrected. Moscow : Iskusstvo. 566 [in Russian].
5. Zahava B. E. (1927) *Vahtangov i ego Studija* [Vakhtangov and his studio]. Leningrad : Academia, 155 [in Russian].
6. Pavi P. (1991) *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Moscow : Progress. 504 [in Russian].
7. Remez O. (1983) *Masterstvo rezhissera: Prostranstvo i vremja spektaklja* [Mastery of a Stage Director: Space and time of the performance]. Moscow : Prosveshhenie. 144 [in Russian].

8. Rozhdestvenskaya N. V., Tolshin A. V. (2006). Kreativnost': puty razvytyja y trenynhy [Creativity: Ways of development and trainings]. St. Petersburg: Rech, 320 [in Russian].
9. Stanislavskij K. S. (1989). Sobranie sochinenij [Collected of the Works] : in 9 vol. Moscow : Iskusstvo. Vol. 2. Rabota aktera nad soboj. Chast' 1: Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya: Dnevnik uchenika [Actor's work on himself. Part 1: Work on himself in the creative process of experiencing: Diary of the pupil] / Edited and prefaced by A. M. Smeljanskij. Commented by G. V. Kristi, V. V. Dybovsky. 511 [in Russian].
10. Stanislavskij K. S. (1953). Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma [Articles. Speech. Conversations. Letters]. Moscow : Iskusstvo. 240 [in Russian].
11. Strelchuk V. O. (2015) Improvizatsiia yak vazhlyvyi chynnyk vykhovannia maibutnikh rezhyserv estrady [Improvisation as an important factor in the upbringing of future stage directors]. Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvovnavstvo [Herald of Kiev National University of Culture and Arts. Series: Art Studies]. Issue 33. 155–159 [in Ukrainian].
12. Tovstonogov G. A. (1985). Zametki o teatral'noj improvizacii [Notes on theatrical improvisation]. Teatr. № 4. 133–141 [in Russian].
13. Tovstonogov G. A. (1984). Zerkalo sceny [Scene mirror] : in 2 vol. / Compiled by. Ju. S. Rybakov. 2nd ed., add. and corrected. Moscow : Iskusstvo. Vol. 1. O professii rezhissera [About stage director's profession]. 303 [in Russian].
14. Tovstonogov G. A. (1984). Zerkalo sceny [Scene mirror] : in 2 Vol. / Compiled by. Ju. S. Rybakov. 2nd ed., add. and corrected. Moscow : Iskusstvo. Vol. 2. Stat'i, zapisi repeticii [Articles, notes, rehearsals]. 367 [in Russian].
15. Tolshin A. V. (2011). Improvizatsiya v obuchenii aktera : ucheb. posobie [Improvisation in actor's training: tutorial]. St. Petersburg : Petropolis. 132 [in Russian].
16. Tolshin A. V. (2001). Improvizatsiya v protsesse vospitaniya aktera : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.01 [Improvisation in the process of actor's education : Ph. D. diss. ... in Art Studies : 17.00.01]. St. Petersburg. 199 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.