

Григорій МАКСИМЕНКО

ФІЛОСОФІЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ВИКОНАВЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Те, що письменник хоче сказати, найменш важливе: найважливішим є сказане через нього, або всупереч йому.

Хорхе Луїс Борхес

У кожній культурній практиці вибудовуються свої моделі відхилень вихідного виконання від мета-текстів традицій. Це є свідченням культурної еволюції, і визначається ступенем віддаленості у пошуках від тривалої в часі основи і, таким чином, передвизначають імпровізаційну стратегію смислотворчої свідомості людини. «Нам від природи властиві і наслідування, і мелодія, і ритм... І вже з первісних часів найпридатніші до цього люди почали творити поезію, поступово розвиваючи її з імпровізації.» Як бачимо, мистецтво, як людська діяльність, за Аристотелем криється у схильності до імпровізаційної творчості, і такий її характер не однозначний, а багатовимірний. Оскільки, «трагедія і комедія виникли на початку з імпровізації» у творчому акті, встановлюються можливі та ймовірні явища, де артист — художник у вільному творенні досягає узагальнень, ідеалізації, цілеспрямованості, умовності, масштабності, асоціативності, поетичності образного ладу ідеальної реальності [1, с. 43–44]. Ми звертаємося за підтримкою до Аристотеля тому, що із сучасної практики артистів імпровізація, як метод вилучена, або присутня такою незначною мірою, що майже не бере участі в процесі. Пропонуємо культивування готовності до об'єднання усіх вище названих характеристик імпровізаційного мистецтва спеціальними прийомами впливу на психофізичний апарат. Підготовлений інструмент, розвинений інтелект, чутлива інтуїція тоді створюватимуть натхненну дію, коли забезпечений всіма необхідними засобами актор, стане імпровізатором, що, на думку Б. Захави, й складає талант [2].

Поняття імпровізації набирає ширшого значення, коли під нею розуміти не лише тлумачення — інтерпретацію, яке розгортається навколо вихідної фабули, а й дії, що спрямовані на її розшифрування та метафізичне збагачення ідеї. Імпровізацією можна назвати й «будь-які спеціальні дії по відношенню до вихідного матеріалу», навмисні додатки до головного, як у М. Мерло-Понті, коли «кожна попередня мить руху не ігнорується наступним, але неначе залу-

чається нинішнім». До цього додамо блукання в розкритті ігрової ситуації, коли «нинішнє сприйняття виявляється у підсумку перевідкриттям серії попередніх подій», і одержимо той елемент гри, який розглядатимемо в контексті виконавчої творчості [3, с. 188]. Навіть, деструктивні дії по відношенню до головного сюжету, що спрямовані не на розуміння, але на емоційне прочитання грою чи перформенсом, віддані імпровізації, а отже потребують уваги.

Імпровізація є загальним мистецьким поняттям, притаманним представникам різних творчих спільнот. Навколо теми імпровізації накопичений значний масив текстів, що належать дискурсам, які різняться, як за часом і добою, так і за експертною сферою. Автори, які інколи стоять на протилежних точках зору, цитують і обговорюють праці одне одного, і в результаті розвиваються межі певної позиції, і залишається лише імпровізація у своїй істині, як необхідність творчої реалізації.

Здійснюваний у сучасних видовищних практиках, дискурс довкола імпровізації не завершується, а триває за будь-яких обставин й переходить інтуїтивний спосіб сприйняття світу митцем, що «несе із собою захоплююче відчуття творчого начала закладеного в самій світобудові, — за влучним висловом Б. М. Руніна. — Її «між іншим» іноді варте кропіткої праці, а несподівана, що на мить спалахнула в сутінках, образна перспектива — глибокодумних пророцтв» [4, с. 57]. Неймовірність, що криється у непередбачуваності дій, часто випереджає логічну оцінку, і є квінтесенцією сценічного існування. Сутність такого перебігу дій не розкривається через рефлексію гравця, але через буття гри як такої.

Отже, імпровізація, яку ми обрали — це спосіб буття гри. Разом із Г. Гадамером звернемося до метафоричного використання цього поняття, що виявляє її первісний зміст, в якому «гра є здійснення руху. Вихідний спосіб буття гри — медіальний, і начебто не пов'язаний із наявністю суб'єкта. Але як здійснюється рух? Структурна впорядкованість гри передбачає гравця, коли надає йому можливість розчинитися в ній, хоча тим самим позбавляє його ініціатив властивих буттю. Тобто хто як не гравець виявляє загальну рису гри — «будь-яка гра є становлення стану гри». І немає більше претензій до гравця як автора — залишається лише те, у що грають, що розкриває чарівність та філософічність імпровізації, бо вона подає гру як репрезентацію через суб'єкта гри [5, с. 152].

Різновиди імпровізації, що виникають в структурі гри, дозволяють їй набути свого власного критерію, і хоча в деяких випадках вона не співвідноситься ні з чим зовнішнім, все ж гравець здійснює і відчуває радість відкриття у цьому процесі — це радість пізнання, вона зберігається в досвіді митця, і саме вона буде оцінюватися ним як здобуток. Художній досвід — це дійсний досвід, який не полишає без змін свого суб'єкта, і власне буття твору мистецтва полягає

в тому, що він перетворюється на досвід його та спостерігачів, перетворюючи їх, і всі хто дотичний до такого акту не залишаються самі по собі, а охоплені перетвореннями. Артист у Ф. Степуна, здійснюється у відображенні того, чого досі не існувало, відчуваючи в собі багатовимірність досвіду світу, він перебуває у внутрішньому конфлікті неможливості зматеріалізувати усе, що складає багатолікості його натури. Ми з повагою ставимося до висновків цього дослідника щодо типології акторів, які, проте, на нашу думку, можуть співіснувати в одному виконавцеві, незважаючи на те, що імпроваційне мистецтво в акторській творчості він вважав «стихією деструктивною та деморалізуючою» [6].

Наполягаємо на тому, що імпровація, набуваючи статусу головного чинника творчості та показника рівня майстерності виконавця, виховується не лише в мистецьких студіях. Ми звертаємося до вільного вибору у щоденному житті, перетворивши його на міф — існування за правилами імпроваційного буття в якому вічні лише переміни. Варіації буденного клопоту у сприйнятті та реакціях імпровізуючого індивіда, закладаються в досвіді як стан творчого способу життя, тим самим людина споріднюється із Абсолютом, яке без нас «було б самотнім, не здатним на явлення в такому, що являється й що непридатне до неприхованості. Досвід же — це рух розмови між природним та абсолютним знанням, який збирає воедино все вказане», ідеалізує досвід В. Мінаков [7, с. 323]. Наскільки митцеві важливо мати контакт з всесвітнім досвідом для духовного зростання, настільки ж й Абсолют потребує художника для збагачення його творчою енергією.

Не можемо погодитися із В. І. Проскураковим, для якого «гра є формою буття й не залежить від свідомості людини» [8, с. 32], тому, що вважаємо, що уже сам вступ до гри, обов'язковий у його осмисленні. Перший крок має стати усвідомленим входженням до іншого світу, і такий крок обґрунтовується та виправдовується усім попереднім способом життя імпровізатора, у його щоденному міфі. Це абсолютно свідоме дотримання наскрізної дії свого існування, обминання упереджень, знаходження власної ніші у загальних уподобаннях, відмова від посилання на авторитети, нехтування визнаними формулюваннями, постійне перебування в пошуку нестандартних відповідей, а ще — це іронія, що дозволяє бачити себе та світ не заангажованими ідеями сталості. Художник, який усвідомлює феномен гри як життя в правилі, є дещо більшим ніж розумною істотою. Він перетворює в собі ремесляра на майстра.

Безумовно, майстрові потрібний злет фантазії, окрилення і натхнення, якими Г. О. Товстоногов поетично наділив імпровацію, в її творчій розкритості, свободі задуму й свободі вираження. Та, покладаючись лише на поетичність процесу, ми ризикуємо втратити значимість художника — творця. Таж фантазія, з її вагомим впливом на особистість, є засобом що активізує художника [9].

В огляді психотехніки артиста виокремимо такі типології імпровізації*, розуміючи, що в грі вони можуть бути представлені в сукупності.

Імпровізація — *осягнення* — поступове утворення смислу в діях, що виникає на основі «перед-розуміння» в момент безпосередньої зустрічі з предметом, в інтуїтивному відборі ритуальності для усїєї гри.

Імпровізація — *досвід* — коли побудові смислу гри передує тривала робота із предметом імпровізації через текстові варіанти, перевірка та пошук додаткових смислів у проміжних студіях.

Імпровізація — *прозріння* — присутня, коли побудова смислу в грі трапляється без будь-якого проміжного етапу. Цей тип імпровізації також може бути частиною психоаналітичної концепції існування людини у творчості, адже саме в такий спосіб підсвідомі комплекси входять у контакт зі свідомістю в моменти виникнення образів через осягання.

В підсумку спостереження за імпровізаційними показами доводять, що всі три типології об'єднуються, коли виконавець потрапляє у складні ситуації, тоді акт виникнення образу стає моментом прозріння, що не позбавлений і мислення, і перебування в досвіді. Як і М. Мамардашвілі, ми вважаємо, що простір, де відмінено нормальне функціонування мислення — мертвий, і від людини, яка в ньому перебуває, годі очікувати на позитивність, й тому акцентуємо увагу на моментах усвідомленого в освоєнні імпровізаційної творчості, що вбереже артиста від манівців, оскільки перед-розуміння вестиме його до прозріння [11].

Прозріння є вагомим елементом імпровізаційного стану, але воно не торкнеться душі артиста, що охоплена страхом перед «помилками», без яких неможливі відкриття. Тож, ми покладаємо на «помилковість» в пошуку великі сподівання, бо без неї пізнавальний процес втрачає найцінніше — зустріч з невідомим [12]. Методом «спроб та помилок», творчістю «навпомацки», як каже Г. Козинцев, відходом від правил і зіткненням із невирішеною проблемою супроводжується імпровізація і збагачується митець новими досягненнями [90]. Ось чому, ми заохочуємо безоглядність дій та раптовість винаходу в дієвому аналізі шукаючи в завданнях виправдання фантастичних обставин, щоб подати їх у несподіваній семіотиці гри.

В такий спосіб ми перетворюємо видовище на особливу семіотичну форму, що робить знаковість реальним особистісним переживанням учасників дій. Шлях у незвідане розпочинає суб'єкт, який вже наділений певними ознаками, що постають в його діях як трансформація звичних ритуальних практик у видні аспекти образу. Співіснування з персонажем викликає в артистові пере-

* Ця типологія була досліджена і визначена у співавторстві із Л. Д. Архиповою [10].

розуміння новизни маски — персонажа, що він репрезентує. І тут спрацьовує досвід участі в ритуальній практиці, досвід маски, який стає конститутивним для людської знаковості. Артист постає водночас і носієм знаку ним винайде-ного, і перетворювачем його, і тим хто підпадає під вплив знаковості маски у її прогресуючій перспективі [13]. Таким чином, видовище реалізує самоінтерпретацію, репрезентацію виконавця в матеріалі, який, у свою чергу, впливає і на автора, і на його подання.

Драматургічний матеріал, що започатковує гру, ми сприймаємо як мета-текст: п'єса, телевізійний сценарій тощо; є вихідним пунктом для здійснення витлумачення і вибудови концепції. Поширеним визначенням видовища як організованого часо-простору, по відношенню до мовно-писемного тексту, є визнання його мета-текстом гранично відмінним від вихідного семіотичного матеріалу, оскільки видозмінюється навіть медіум-повідомлення: від мовлення до активної дії, візуалізації. На зразок вистав Є. Гротовського, який знайшов свій театр і режисуру, зокрема, в міфі кожної вистави, яку створював за принципом інновації, шукаючи у вихідному драматичному тексті його міфічні елементи у сукупності ритуалу або перформенсу [14].

Для широти аналізу скористаємося і концепцією *«театру жорстокості»* А. Арто, за якою прозріння-осаяння становить цілковито інший мета-текст вистави не лише по відношенню до вихідного матеріалу, але також і щодо особистості актора, режисера й глядача [15]. Жорстокість артиста по відношенню до себе вводить до гри радикальну конфліктну імпробізацію без обмежень.

Європейське видовище є практикою, в якій постійно очікується імпробізація-інновація, що «супроводжується почуттям напруженості (не порожнечі) та радості й усвідомлення «інакшості» існування», — що за Й. Хейзінга і є мистецтвом театру, і чим він дуже відмінний від східного театру, в якому названий тип імпробізації існує лише у новому відчутті традиційного мета-тексту, і відсутній у націленості на новопредставлення — як сутнісної риси ігрового твору [16]. Особливо значним постає пошук інакшості в роботі над прозою чи драматичною поемою, який перед початком перетворення тексту на мета-текст вистави, уже отримав дієву реорганізацію, націлену на традицію.

Врешті, не менш важливою в ряду імпробізаційної технології, мета-тексти яких усе більше віддаляють нас від вихідного тексту, є ще й непередбачувана імпробізаційна інтерпретація глядача, на яку накладається феномен масового сприйняття й індивідуальний культурний досвід. Текст видовища на рівні складових елементів скорочується або розширюється, реструктуризується замінами акцентів, що потребує обізнаного на текстових та дієвих імпробізаціях виконавця. До того ж, і глядачеві імпробізації — інтерпретації, що виражаються в реакціях аудиторії, значною мірою впливають на гру, підштовхуючи артиста,

відступати від запланованого мета-тексту, створювати разом з аудиторією абсолютно новий мета-текст і т. д.

Ми наголошуємо на важливій даності артиста — здатності до імпровізаційного створення мета-тексту видовища. Сприймаючи імпровізацію як головний спосіб творчої діяльності, абсолютно логічним виглядає плекання імпровізаційної природи, пробудження артистичної впевненості, довіри до своєї творчої природи, відчуття господаря простору й часу видовища.

Розглянемо загальновизнані прийоми імпровізації: *розслабитися, відступити від себе та нічого не боятися*, для регулярних тренінгів.

Розслаблення. Немає нічого важливішого у виконавчій техніці від вміння розслаблятися. Вміння розслаблятися означає — здатність контролювати свій психофізичний стан, звільняти психіку й тіло від зайвої напруги за наказами свідомості в активному існуванні, а не за *«банної розслабленості м'язів»*, за висловом В. Е. Мейєрхольда [17].

Ми вбачаємо техніку розслаблення в трьох класифікаціях:

1. Розслаблення стартове, зосереджене на очікуванні сигналу до дії.
2. Розслаблення в динаміці спрямованого за траєкторію руху.
3. Розслаблення статичне, емоційно врівноважене, завершальне.

Обсяг статті не дозволяє ширше розкрити ці прийоми та їхню диференціацію, але зрозуміло, що для вишколу апарату у контролі напруги та рефлексів на її зняття слід тренувати його підсвідомість перевіркою тіла на затиски. В цьому питанні принциповим є розташування у тренінгах вправ на розслаблення між вправами чи блоками вправ, що вимагають напруження м'язів та психологічної концентрації. «Техніка релаксації засвоюється у вправах як самостійний прийом саморегуляції й водночас як фундамент для оволодіння більш складним», — нагадує Ю. В. Пахомов [18, с. 170].

Відступ від «себе»

Усім захоплюватися й нічим не дорожити.

Ж.-Л. БАРРО

Кожна культура виявляє себе як певна даність, що надається людині, і становить *Lebenswelt* — *«життєвий світ»* людини, подібно до того, як тварина має світ своєї ойкумени. Культура, за С. Б. Кримським — «медіатор ідеального й матеріального, слова й речі, символічного й життєво — пережитого». Індивідуальна культура, як буття людини, у сфері реалізації, яка не вичерпує всіх форм виявлення особистості [19, с. 29]. На жаль, більшість авторів виносять поза межі культури «деструктивні» виявлення людської активності, які, на нашу

думку, найточніше характеризую особистість. За своїми походженням, завданням і функціонуванням, культура констатується в досвіді європейської історії як альтернатива варварству. А чи не прихована в цьому «варварстві» та кошовність особистості, яку ми намагаємося збагнути?

Обдарована від народження неповторною енергією людина, якщо погодитися із Е. Берном, отримує за батьківським програмуванням оболонку для «себе» та життєвий сценарій [20]. Прогресуюча соціальна оболонка, виростаючи та набуваючи зрілості форм, залишається носієм індивідуального знання, але вже не продукує його, а ховає за іміджевим панциром, тим не менш, і тим цікавішою постає справжня, особа що розвивається, збагачена досвідом. Образ «себе» складається із певних компонент і на них стверджується у діях через почуттєвість та мислення, а вони не є даними постійного порядку, отже, незалежно від впливу оточення, ми перебуваємо у динаміці і можемо тільки силоміць загальмувати процес розвитку себе істинного. Розуміння «себе» інакшого у виявленні нестаріючих ознак, породжує питання: то де ж «я» справжній, а у нашому контексті — від якого «себе» мені відступати?

На етапі розкриття *себе* важливим є не стримування, а надання волі психологічним жестам, що руйнуватимуть закріплені панцир. Спостерігаючи у початківців невиразність жестів, одноманітне звучання, емоційну несміливість, ми згадуємо Г. Гегеля, який це визначив як, «форму концентрованого в собі почуття, яке, замість того щоб розкривати для себе свій зміст і усвідомлювати його визначеність і загальну спільність, навпаки, безпосередньо обмежує його широту і невимірність, зводячи їх до простої душевної глибини, не розгортаючи для представлення скарбу, що криється в ньому» [21, с. 254]. Для цього можна скористатися засобами, що покликані розкрити душу: раннє прищеплення апаратові яскравої фантазії та нестандартного бачення; відкриття невідомих почуттів які постають у захоплюючих втіленнях.

Пізнання істинної індивідуальності немислимо в ототожненні себе з тілом та його звичками комунікативного співіснування. Пізнання «себе» почнеться з моменту перших відчуттів прихованої частини психіки, з відкриття її неповторності, несхожості з навколишніми психічними субстанціями. «Багато разів повторює Жуве, — свідчить Д. Стрелер, — що покликання — це прагнення актора бігти від себе», щоб зустрітися із «собою вічним» приєднавшись до ноосфери [22, с. 130]. Говорячи про оригінальність творчої енергії, що блукає в нашому тілі в пошуках реалізації свого призначення, ми можемо розрізнити види «себе». Вже ясно, що митцеві, який відкрив в собі вічне, відступати від нього не захочеться, і він стане культивувати його в творчості.

Повернемося до «себе», як штучного новоутворення, що виникає внаслідок контролю стану свідомості, і поглянемо на соціально вибудовану психофі-

зичну структуру, створену для комунікації в певному культурному середовищі — на псевдо «себе». Від дитячих мистецьких спроб аж до найвищого рівня культурної діяльності людина охоплена самовдосконаленням в соціумі. Розуміння «себе» і відчуття «себе» поняття не тотожні, коли йдеться про щирість митця. Визнаючи, що людині притаманне вдосконалення, думаємо, що для цього не достатньо оволодіти лише інтелектуальною стороною мистецтва самостворення. Людина завжди буде горда з того, чого досягла, охопила душею в різноманітних школах та практиках, або засвоїла з теоретичних джерел. А якщо додати жадобу до похвали і пошани за свої досягнення, втіху від переваги над іншими, то ми одержимо комплект для занепаду духовної сутності. Всі ці огріхи консервують ту частку ноосфери, що започаткувала душу людини ще у зародку, і вона завмре в очікуванні на звільнення із надбудови, яке прийде у грі, бо гра дозволяє виконавцеві стати собою в комусь, або в чомусь.

Коли людина консервує свою творчу енергію, ту, що походить, від «себе» вічного, митець в ній, задовольняючись творчими досягненнями, намагається зафіксувати свої здобутки і тим самим зупиняє еволюцію Духу. Творча природа кожного у накопиченні повинна бути живою, не відгородженою від ноосфери, а взаємодіяти з нею, для того щоб Дух міг притягнути її до співпраці, залучаючи її енергію для створення вищих цінностей, як сказано у М. Шелера [23].

Самовпевнений «майстер», відмовляючись від підказок, що надходять від ноосфери, затверджує владу псевдо-*ego*, що заважає тендітному зв'язку первісного Духу із душею митця. З точки зору структури свідомості відбувається інверсія, її «я» опиняється в середині якогось факту свідомості, і саме цей факт не слід ігнорувати в пошуках контакту із «собою справжнім». «Я» сьогоднішнє не дозволяє потенційному «собі» висовуватися, й ствердившись як особистість, воно не ризикне відмовитися від свого творіння, щоб знову й знову ставати ніким перед новими перевтіленнями. Почуття власної гідності, статечності, поважність робить митця важким, всезнайство обмежує пізнання, а психологічна закам'янілість робить вайлуватим і тіло. Людина повинна вийти за межі умовностей, врегульованих подій, щоб уберегти в собі творчу особистість. Цей життєво необхідний акт називається в М. Мамардашвілі трансценденцією — перемання себе, щоб увійти у світ інших співвідношень. Існуюча технологія трансценденції, до якої входять і свідомі розмірковування над прийняттям рішень та вчинками, виносить на розгляд буття людини мистецтва і ставить його існування вищим за пересічне, приймає його як безкінечну тривалість, «неподільний рух» [11]. Буття людини є безкінечним трансцендуючим зусиллям, тож перифразовуючи відоме тлумачення, можна стверджувати — людина в творчості має бути легкою й плинною.

Одна з можливостей звільнитися від почуття власної вагомості криється в іронічному ставленні до предмета своїх творчих досягнень. Сміх дарує сміливість та наділяє творчу особистість щирою вдачею, а іронія над власними досягненням, підносить та допомагає не відступати від вічного оновлення. А коли, як і М. Шелер, визначати митця, як «істоту, що перевершує себе й світ», то закономірно очікувати відкритості творчим силам, що гарантує справжній прорив та звільнення божого дару — душі з тенет іміджу. Майстер, суб'єктивна майстерність і мистецтво якого зростають і розкриваються у чим більшому вдосконаленні, тим менше залишає собі субстанціонального начала і з'єднується із всесвітнім Духом у поверненні до істинної творчої сутності [11].

Щоб орієнтуватися в почуттєвому лабіринті, потрібен інтуїтивний компас — чутливе серце та гнучка психофізика. Субстанції, що існує вічно, нічого боятися, вона перебуває в постійному русі, досягаючи й змінюючись, можливо й не на краще, на думку псевдо-ego, але у своїй природній творчій іпостасі, яка не знає страху, але стверджується в мінливому проминанні.

Нічого не боятися

Гра й небезпека, ризик, шанс, подвиг — усе це поле діяльності, де чимось важать, щось ставлять на карту.

Й. ХЕЙЗІНГА

Першим страхом у діяльності виконавця ми називаємо пробуджену в передчутті творчості енергію натхнення, яка виникає внаслідок насування відповідального часу. Ця енергія набуває хаотичного стану від непередбачуваності свого характеру, але є коштовністю артиста — ознакою таланту. Страх, як натхнення схвильованість, дуже винахідливий і набуває різноманітних проявів, ось чому, так важливо навчитися його розпізнавати, щоб не загубити цієї сили, не дати їй згоріти до початку дії, бо вона є необхідною складовою процесу, і важливо навчитися її організувати.

Наступним на учнів очікує страх перед помилкою, який живиться надіями на успіх. Уже досягнутий успіх тримає артиста в самовдоволенні, і бажання не загубити досягнуте зупиняє притік нових сил. Існує технологія за якою можна оминати оману сподівань, це свідомий навмисний пошук начебто помилкових дій. Вони не руйнують самотності, але розкривають її оригінальність у нових випробуваннях. Називаючи помилкою кожен відхід від звичного, ми забороняємо своїй природі шукати в напрямках, де не очікують знаного. Тож, рекомендуємо дивитися на помилки у творчості, як на порятунок від рутини, і ставитися

до помилок, як до підказок в пошуках. В. І. Немирович-Данченко, підштовхуючи акторів до вільної творчості, акцентував їхню увагу на готовності апарату до незвіданих кроків, і говорив, що «прагнучи уникнути помилок (підкреслюю це), ви весь час тримаєте ваші сценічні дані замкненими». Покладання надій на минулі надбання є найбільшим ворогом творчої імпровізації як такої [24].

Власне, поняття «помилка» мусить зникнути з лексики артиста, і йому треба категорично заборонити собі, виконуючи дії, зупинятися та виправляти те, що тільки-но виникло. Слід навчитися розвивати заявлене без озирання і всупереч буденному баченню. Готовність до підказок необхідності визначає стан миттєвого очікування у щирому прийманні імпульсів, що надходять від творчої сили. «Відвага, ризик, непевність щодо кінцевого результату, — у Й. Хейзінга. — Напруга — ось суть і дух ігрової поведінки» [16, с. 62]. Якщо захоплення грою, коли гравець забуває, що він лише грає, не гальмується очікуванням вивіреного результату, тоді й тренування апарату напругою імпровізаційного режиму є необхідною вимогою вдосконалення.

Психологічна відкритість на ігровому майданчику починається від рішучого першого кроку, що відразу проявляє сутність публічного виконавця. Зробити перший крок, переступити межу, що відокремлює від світу незбагненого, і ніколи не забувати про свій свідомий вибір входу до інакшого способу мислення та чуття, означає проявитися в обміні навзаєм із творчою силою, яку митець провокує до контакту своєю готовністю сприйняття, відкритістю своїх намірів.

Страх перед глядачем, аудиторією, подолання якого почнеться з визначення ритуалу вступу до дії, який готує учня до зустрічі із невідомим, і, що вкрай важливо, захоплює його, це і є першими ліками «радість й усвідомлення «інакшості» існування, що відрізняється від звичайного життя», які викликаються, за Й. Хейзінга, новим нездоланим бажанням реалізуватися [16]. Коли ж страх такого роду не вдається здолати психотехнікою, це означає помилку у виборі професії, несумісність апарату із виконавчою діяльністю.

Подолання страху перед творчими діями за присутності глядача розпочинається з першого кроку — вступу до гри як професійного ритуалу.

Готовність до імпровізаційної практики визначається високим рівнем інтелекту, чутливою інтуїцією та органічністю, що великою мірою виявляється у сучасній грі і потребує тренування в імпровізаціях апарату.

Загальновідома теза про те, що імпровізація є ознакою зрілого майстра й приходить на етапі цілковитого освоєння професії, тлумачиться більшістю як неможливість освоєння її основ взагалі, а артистові-початківцю й поготів. Подібна думка почала поширюватися в дев'ятнадцятому столітті майстрами української сцени стосовно гри драматичного актора, у ствердженні, що навчитися грати неможливо, що це божественне обдарування. Проте, сьогодні ми

маємо і теорію гри, і «систему», і різноманітні підходи й методи створення сценічного образу. Тож, чи можна навчитися імпробізації, яку М. Чехов виводить в окремий спосіб репетирування?

Імпробізація як метод виховання апарату

*Все, що у світі актора приймає застиглу не-
порушну форму, відводить його від самої сут-
ності професії — імпробізації*

М. ЧЕХОВ

Інколи нас намагаються переконати в тому, що захоплений грою виконавець не може відсторонено спостерігати за собою та партнерами, і, начебто, процес імпробізації перебуває лише на рівні неусвідомленого. Дійсно, творче бачення переносить виконавця з буденності в атмосферу дії, і якщо цього не відбувається автоматично, руйнується принцип імпробізації — як акту створення ідеальної реальності. Та практика доводить протилежне, і в Л. Курбасами зустрічаємо такі чинники імпробізації: «абсолютне регулювання і коригування того що робиш; постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є; абсолютна ритмова напруженість» [25]. Ми розуміємо під «абсолютним регулюванням» свідоме рішення, а «коригування» як спрямований пошук, що в цілому забезпечує творчій натурі охоплення перемінами в усвідомлені встановлених завдань.

Усвідомлення походження органіки та сутності психологічної правди в тренінгових формах потрібне для орієнтування психофізики на оборону від штампів. Наприклад, завдання з розширення амплітуди впливу на аудиторію несе в собі загрозу зручності у застосуванні вже випробуваних, впливових, ефектних психологічних жестів. Навчившись впізнавати практикою тренінгів фіксації та повтори на психологічному рівні, можна уникнути штампів. А по закінченні щоденного тренінгу, слід проводити перегляд кінострічки бачення тільки-но виконаного плетива ролі.

Імпробізація — не вільний шлях степом, не примха невігласа — «аби куди!» та «чого заманеться!». Започаткована й розвинена інтуїцією, відчуттям необхідного в дії, вона виникає з конкретною метою, в дотриманні надзавдання, та скеровується наскрізною дією. Важливо це усвідомлювати перед тим як зустрітись із необхідністю, що виводить на сприйняття та виконання, що належить розвивати на підсвідомому рівні апарату, коли «психотехніка актора повинна бути аж так гармонійною, щоб із появою у свідомості актора лише думки про необхідність якогось вчинку, тіло його мусило б тієї ж миті почати викону-

вати те, що визначене характером вчинку суворо конкретну дію, і навпаки, якщо тіло актора чомусь-ще не почало виконувати якісь фізичні дії, тоді його психіка миттєво має реагувати — вирішувати, як учиняти йому надалі» [26, с. 219]. Розуміючи, що А. Поламішев акцентує нашу увагу на обопільності чутливості психофізики до сигналів, робимо висновок, що ніяким іншим шляхом, окрім щоденної практики, не можна досягнути такої техніки.

І тут ми говоримо про самовиховання виконавця, як моделювання в собі органічного синтезу, в душі якого — довіра та любов до нового, пізнання нових ідей і форм їхнього втілення, щирість та відкритість мають бути головуючими. А задля цього, створюючи себе, митець має бути готовим на час контакту з невідомим відмовитися від своїх попередніх досягнень і навіть відкритися потокові: «все, що ви робите при цьому, — говорить М. Чехов, — приходить цілкомито із царини вашої творчої підсвідомості і є несподіванкою для вас самого», без сумніву та упередження [27, с. 73]. Бо, коли виникає сумнів у прийнятті нового, інколи можливо й непотрібного, на шляху до невідомого миттєво встановлюється бар'єр між артистом і темою імпровізації, утворюється провалля, для подолання якого треба повернути собі довіру до власної творчої природи.

З довірою, як засобом що тримає на поверхні в потоці імпровізації, і є його єдиним господарем, в цьому просторі й часі. Вийшовши на кін, він самою своєю присутністю стає організуючою силою, а отже, він приречений бути творцем, з повномірною відповідальністю за все, що за його втручання виникне. Ось і на думку Г.-Г. Гадамера: «Особливість виконавчого мистецтва полягає в тому, що твори, з якими вони мають справу, відверто надаються для творчої інтерпретації, а тому ідентичність і континуальність цих творів є відкритим для майбутнього» [5, с. 117].

Об'єднання аудиторії надзавданням є місією артиста, в якій він, керуючись характеристиками аудиторії, що «може бути обумовлено якимись індивідуальними особливостями й властивостями учасників групи», як каже В. Румянцева, маючи гнучку власну психологію, не лише відстоює ідейну позицію, а й трансформує свої погляди у розвитку дискусії [28, с. 11]. З огляду на це, у тренінгах мають бути заплановані вправи на взаємодію лідера і групи, коли воля групи встановлює міру та напрямок імпровізації, а лідер від перших хвилин присутності має відчувати, а відчувши, визначити свої дії та спрямувати групу. Осягання аудиторії в сукупності думок і прагнень, як прийом психотехніки, виникає через володіння темпо-ритмічною організацією простору й часу гри, умінням створити атмосферу, привернути увагу і не загубити своєї впливовості.

Подібний спосіб гри, найближче до самовираження, в якому артист прагне захопити глядача в потік власних емоцій. Атмосфера публічної імпровізації для нього повинна бути звичною і бажаною, тоді відбувається акт споріднення.

Деякі режисери театру, начебто вітаючи ідею імпроваційності дії на практиці пропонують вже знайдену і випробовану форму, виправдовуючи це підказкою артистові потрібного психологічного стану. Важко не погодитися із тезою Кліма, що «психофізика актора — це своєрідний музичний інструмент, що уловлює вібрації просторів, видимого і невидимого». Але нижче, на тій же сторінці автор цього висловлювання, пропонує вже особливі постави тіла в яких начебто спрацьовує механізм уловлювання: «Права сторона тіла — сторона дії, ліва — пам'яті. Акторська позиція: завжди спиратися на праву ногу, ліва — вільна» [29, с. 181]. Та чи вдасться вловити вібрації просторів у подібних екзерсисах, де лише подібна поза забезпечує контакт із простором? Залишається питанням, відповідь на яке може дати лише інструмент, за умов абсолютної відвертості артиста.

Глибоке розуміння виконавцем основ імпровазації і самостійне моделювання органіки апарату в контексті теми, де «імпровація як «первиннотворчість», як найбезпосередніша спроба видобути порядок із безладу», є запорукою існування психофізичного ладу, який артист встановлює перед тим, як піти на вільне існування в «чисто інтуїтивне самовизначення в хаосі вражень і емоцій, як вільний злет свавільної фантазії» [4, с. 46]. До цього висновку Б. М. Руніна додамо, що інтуїтивне самовизначення може розглядатися як окремий елемент психотехніки, що провокує в апараті чуття необхідного.

Отже, про розвиток інтуїції, як відчуття необхідної дії, що виникає за певних обставин і за конкретної мети. Коли необхідність вказує шлях у тумані, артистові залишається покладатися на чутливість до необхідного у сфері незвіданого, яке несе із собою певну частку ризику, але саме він піднімає дух художника на вищий щабель. Згадаймо бруківського пересічного митця, що не любить ризику і через це залишається посереднім, бо усе пов'язане зі страхом є посереднім [30]. Прийміть як неминуче принцип самодостатнього співіснування себе зі світом, як у М. Шелера «відкритість світові має наступну форму: Людина — світ →...» і далі в майбутнє [23, с. 155].

Кілька порад щоденного студіювання імпровазації.

1. Протягом дня не давати відповіді на запитання та не вирішувати проблеми в звичних емоційно-словесних моделях. Розпочинати відповідь абсурдними словами і доводити її до логічного завершення.

2. Не спиратися у висновках на «точку зору» вже затверджену й визнану. Шукати кожного разу нових, необхідних лише Зараз і Тут висновків персоналізованого, а не узагальненого характеру.

3. Контролювати свій темпо-ритм, не завмираючи в монотонності, жити в перемінах, змінювати настрій оточення, нав'язуючи свій темпо-ритм.

4. Експериментувати собою як центром композиції спілкування в динамічних мізансценах.

5. Приборкуючи почуття та наміри, уповільнювати біг свого внутрішнього часу, завмирати, свідомо зупиняючи емоційні імпульси.

6. Орієнтуючись на думку партнера, імпровізувати текстом.

7. З новим співбесідником, відчутти та переїнятися його почуттями, а потім нав'язати йому свій настрій, змінивши психологічну атмосферу.

Про важливість розвитку здатності до імпровізації, коли спонтанність не відступає від наскрізної дії, а служить розкриттю задуму, говорить і Є. Гротовський: «Щоб такий акт акторської гри не став явищем ефемерним, одноразовою акцією, залежною від якоїсь виняткової особистості, феноменом якого виникнення і перебіг неможливо передбачити..., — повинні бути вироблені певні методи тренінгу і пошуків» [14, с. 25], зі встановленою спеціальною методикою організації і проведення, із правилами індивідуального виконання.

Варто зауважити, що артист не може вважатися таким по суті, якщо в ньому не проявляється позиція, безпосереднє ставлення до предмета гри та власна оцінка дій свого персонажа. І яким би переконливим не був Гадамер, ствержуючи, що гра є повновладною господаркою всього процесу, для виконавця важливо зберегти в собі інтерпретатора почуттів, думок та слів [5].

Імпровізація — це легкий політ, мерехтіння в безмежності, вона є кропіткою свідомою практикою відмови від стабільності в переконаннях та баченнях, яке оберігає безтурботне, недоторкане існування «неперевершеної особистості». Багатозначність гри у провокації невідомого — це практика відступу від набутого звичного, випробуваного, що, нібито, складає нашу індивідуальність. За філософією давньокитайської акторської школи, яку досліджувала С. А. Серова — це шлях душі, яким повертаються до свого істинного дому [31].

1. *Аристотель*. Поетика / Пер. з старогр. Б. Тена. — К., 1967.
2. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М., 1973.
3. *Мерло-Понти М.* Тело. Феноменология восприятия / Пер. с фр. — СПб, 1999.
4. *Рунин Б. М.* О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества: Сб. ст. — Л., 1980. — С. 45–57.
5. *Гадамер Г.-Г.* Истина і метод / Пер. з нім. — К., 2000.
6. *Степун Ф. А.* Природа актёрской души // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. тр. — М., 1988.
7. *Мінаков М. А.* Історія поняття досвіду. — К., 2007.
8. *Проскураєков В. І.* Архітектура українського театру: Простір і дія. — Львів, 2001.
9. *Товстоногов Г. А.* Заметки о театральной импровизации // Театр. — 1985. — № 4. — С. 133–141.
10. *Архипова Л. Д.* Роль інтерпретації в культурі: Дис. ... канд. філос. наук. — К., 2002.

11. Мамардашвили М. К. Сознание — это парадоксальность, к которой невозможно привыкнуть // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / Сост. Ю. П. Сенокосов. — М., 1992.
11. Козинцев Г. Пространство трагедии. — М., 1973.
12. Редгрейв М. Маска или лицо: Пути и средства работы актёра / Пер. с англ. — М., 1965. — С. 5–23.
13. Гротовський Є. Театр Ритуал Перформер. — Львів, 1999.
14. Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. — СПб, 2000.
15. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. з нидерл. — М., 1992.
16. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 2.
17. Пахомов Ю. В. Занимательный аутотренинг: Игры и упражнения в обучении технике релаксации. — М., 1988.
18. Крымский С. Б., Парахонский Б. А., Мейзерский В. М. Эпистемология культуры: Введение в обобщенную теорию познания. — К., 1993.
19. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Пер. с англ. — СПб, 1992.
20. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Пер. с нем.; Под ред. Мих. Лифшица: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2.
21. Стрелер Д. Театр для людей / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой. — М., 1984.
22. Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избр. произв / Пер. с нем. — М., 1994.
23. Немирович-Данченко В. И. О творчестве актёра // Хрестоматия: Учеб. пособие / Авт. ст. В. Я. Виленкин. — 2-е изд., доп. — М., 1984.
24. Курбас А. Філософія театру / Упоряд. М. Лабіський. — К., 2001.
25. Поламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы: Учеб. пособие. — М., 1982.
26. Чехов М. Об искусстве актера. — М., 1999.
27. Румянцева В. Лидер: Опыт изучения психологии неформального лидерства. — СПб, 1996.
28. KLIM. Шлях до нового театру: Авторський проект // Курбасівські читання: Наук. вісник / НЦТМ ім. Леся Курбаса. — К., 2008.— 386 с.
29. Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр / Пер. з англ. — Львів, 2005.
30. Серова С. «Зеркало просветлённого духа»: Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. — М., 1979.

Анотація. Статтю присвячено актуальному загальному мистецькому поняттю імпровазації. Виходячи з засадничого бачення виконавчої творчості як імпровазаційного іс-

нування, автор розглядає певні закономірності, правила та прийоми задіяння й роботи психофізичного апарату артиста, спрямовані на трансценденції в просторі й часі вищої до нових смислів.

Ключові слова: імпровізація, виконавець, інструмент, психофізичний апарат, психотехніка, ноосфера, гра, «помилка», досвід,

Анотація. Стаття посвячена актуальному поняттю искусства — импровизации. Исходя из базисного видения исполнительского творчества в качестве импровизационного существования, автор рассматривает определенные закономерности, правила и приемы для задействования психофизического аппарата артиста, которые направлены на трансценденцию к новым смыслам в пространстве и времени представления.

Ключевые слова: импровизация, исполнитель, инструмент, психофизический аппарат, психотехника, ноосфера, игра, «ошибка», опыт.

Summary. The proposed article discusses the improvisation as one of the most important concepts in art. Basing on the vision of the creative performance as being-through-improvisation, the author reviews rules and techniques for engaging psychophysics of the human being, the actor, into transcendental creation of new senses within the given time and space of the performance.

Keywords: improvisation, performer (actor), psychophysics, psycho techniques, anthroposphere, game, «mistake», experience.