

Альмувайл Фадель,
доктор філософії в галузі педагогічних наук,
доцент Вищого інституту драматичного
мистецтва, м. Сальмія, Кувейт

Fadel Almuvail,
Ph. D. in industry of pedagogical
sciences associate professor of the Higher
Institute Dramatic arts, Salmiia, Kuwait

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО ТЕАТРУ У СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

Анотація. Стаття демонструє у дуже репрезентативному, вузькому й ретельно обраному обсязі, як театральна сцена США поєднувала різні форми та функції імпровізації і через ці експерименти створювала зовсім нові, характерні для американського театру стилі та форми. З цієї суміші, завдяки різноманітним пошукам і колективним ідеям, народився імпровізаційний театр – окреме, складне художнє явище, що покладається виключно на імпровізацію не лише як метод, але й також як завершений результат.

Ключові слова: театральне мистецтво, імпровізація, театр імпровізації, сценічний простір, Сполучені Штати Америки, театральні експерименти, ХХ століття.

Постановка проблеми та її актуальність. Сьогодні імпровізаційний театр став важливим компонентом сучасного культурного ландшафту США й має значний вплив на новітню сценічну та виконавську практику. Розкриття історичних зв'язків імпровізаційного театру із експериментальними тенденціями дасть можливість краще зрозуміти його роль у культурному розвитку країни та світу.

Імпровізаційний театр виник як експериментальний жанр у 1950–1960-х роках в основному в США. Він розвинувся з коротких ігор (*short-form*) у довгі ігри (*long-form*), а також об'єднався з іншими мистецькими формами. П. Паві зазначає, що «мода на цю практику пояснюється відмовою від тексту й панівної імітації, а також перенесенням акцентів на можливості пластики й спонтанну творчість» (Паві, 2006, с. 181). Поєднання імпровізаційного театру «(*stegreiftheater*), де кожен актор імпровізував певну роль» (Паві, 2006, с. 365) з іншими мистецькими формами, такими як музика, танець, живопис тощо, відбувалося впродовж історії. Сучасні технології дають нові можливості для цього поєднання, що призводить до ще більш креативних та інно-

ваційних вистав. Сьогодні імпровізаційний театр відіграє дедалі вагомішу роль як важливий засіб вираження суспільно-політичних поглядів та для віддзеркалення сучасних тем і проблем.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати показові факти використання імпровізації в театрі та виконавському мистецтві у Сполучених Штатах Америки впродовж другої половини ХХ століття в контексті експериментальних практик.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. До вивчення питання імпровізації у театральному мистецтві неодноразово звертались як науковці, так і діячі сцени, розглядаючи її як важливий аспект театрального мистецтва. Знаний український режисер і актор Лесь Курбас активно використовував імпровізацію та експериментував із нею у своїх театральних постановках. Василь Василько зазначав: «Прихильник чіткої фіксації малюнка ролі Курбас не забував про *акторське вміння* [*курсив – В.В.*] імпровізувати на задану тему. Вправи з імпровізації спочатку провадились у вільній діалогічній формі. Іноді дозволялося імпровізувати на незадану тему під музику, але робити все обов'язково логічно, змістовно й у відповідному

характері» (Василько, 2012, с. 365). Олег Драч – сучасний український актор, режисер, педагог, письменник створив власну методику розвитку акторської спонтанності, так званий «Метод Креативної Структурованої Імпровізації» чим також зробив значний внесок у розвиток імпровізації в театрі (Швець, 2020). Стівен Нахманович – виконавець, скрипаль-імпровізатор і викладач, який поєднує у своїй творчості музику, танець, театр та мультимедійне мистецтво, – у книжці «Вільна гра: імпровізація в житті та мистецтві» описує природу творчості митця, процеси, по'язані з нахненням, роль мистецтва, науки і духовних практик у творчості, а також імпровізацію як безперешкодний потік творчої енергії (Nachmanovitch, 1991). Для С. Нахмановича, вільна гра – це більше, ніж імпровізація, це глибше, ніж творчість, це суть нашого буття, те, з чим ми народилися, а потім прагнемо відновити. Кіт Джонстон, який на практиці досліджував імпровізацію в театрі, написав книгу «Імпро: імпровізація і театр», яка вважається класичним джерелом для вивчення імпровізаційного театру та природи спонтанної творчості. Поділена на чотири розділи: «Статус», «Спонтанність», «Навички оповідання» та «Маски та транс», книжка містить конкретні техніки та вправи, які Джонстон вважав найбільш корисними і найбільш стимулюючими (Johnstone, 1987). Аугусто Боал – бразильський театральний режисер, педагог, теоретик драми та політичний активіст, який впровадив імпровізацію у своїй методології театру пригноблених як систему вправ, ігор і прийомів для вивчення соціальних питань, – виклав суть своєї творчості у книзі «Естетика пригноблених» (Boal, 2006).

Безумовно ці, згадані вище, театральні діячі та багато інших своїм доробком значно примножили внесок у вивчення і розвиток імпровізації як частини театального мистецтва і акторської майстерності, чим сприяли розвитку імпровізаційного театру та його ролі у театральному мистецтві. Проте предметного дослідження імпровізації як складової експериментальних практик у театрі, зокрема у США, впродовж другої половини ХХ століття не здійснювалось.

Виклад основного матеріалу. «Імпровізовані вистави існують стільки ж, скільки й самі вистави» [переклад наш. – Ф.А.] (Sharma, 2011, р. 46), і навіть Віола Сполін (*Viola Spolin*) – «верховна

жриця імпровізації», як її називають дослідники (Leopold, 2013; Carpenter, 2019) вказує на їх різноманітні традиції: «Імпровізація не є новою <...>. Комедія дель арте була імпровізованою. Соціалістичні політичні театри в Європі імпровізували. Вони не читали це ніде. Вони працювали над тим, що відбувалося на вулицях» [переклад наш. – Ф.А.] (Spolin, 1963, р. 3).

В. Сполін почала створювати свої «театральні ігри» у 1939 році, коли стала працювати керівником з драми у Рекреаційному проєкті Управління прогресу робіт у Чикаго, викладаючи «креативну драматургію для дітей з гетто» [переклад наш – Ф.А.] (Coleman, 1990, р. 23). На цей період театр США пережив реформу, яку ще називають Великою реформою, і все ще перебував в експериментальній фазі, що захопила численні потужні театральні рухи авангарду. У такій атмосфері експериментів і змін зароджувалися різноманітні течії та напрямки, а нові ідеї втілювалися у життя, заохочуючи письменників і митців вдаватися до сміливих кроків та апробувати незвичайні, новаторські підходи у мистецтві.

На початку 1960-х, коли В. Сполін викладала імпровізаційні ігри у Чикаго для трупи імпровізаційного театру «Друге місто» (*The Second City*) свого сина, Кіт Джонстон (*Keith Johnstone*) будував свою систему імпровізації, тренуючи акторів у Студії Королівського театру в Лондоні. У вступі до «Імпровізації для оповідачів» К. Джонстон заявляє, що в той час він не знав нічого про інші форми імпровізації (Johnstone, 1999).

Як зазначено в «Комедії в новому світлі» С. Шарми, «деякі люди вважають американця Дадлі Ріггса першим водевільним артистом, який використовував пропозиції аудиторії для створення імпровізованих сценок» [переклад наш – Ф.А.] (Sharma, 2011, р. 46). Проте, за словами Ж. Коулмен, «цей візитівковий знак сучасного імпровізаційного театру» [переклад наш – Ф.А.] (Coleman, 1990, р. 30) вперше був використаний В. Сполін у 1936 році.

Як бачимо, імпровізація у театрі не є новим явищем і має глибоке коріння й існує в різних культурах та традиціях. Безумовно, вона стала частиною театального експерименту і культурних змін у США, зокрема в період Великої реформи.

Креативні пошуки на початку ХХ століття розширили межі театру, надавши можливість для

більших експериментів та змін, що в свою чергу підготували ґрунт для нових театральних форм у другій половині століття, таких як ґепенінги, івенти, акції та імпровізація. Американська сцена надала плідне підґрунтя для цих змін. У неї не було столітньої театральної традиції, але водночас вже була наявною потрібна інфраструктура та людські ресурси, а також нові ідеї, що були засіяні кілька десятиліть тому. Митецьке середовище для експериментів у США було більш ніж сприятливим. Дж. Руз-Еванс писав у 1970 році, що «найбільше різноманіття експериментів у театрі сьогодні можна знайти в Америці» [*переклад наш – Ф.А.*] (Roose-Evans, 1970, р. 144). Коли настали 1950-ті роки, університети вже навчали акторів, драматургів, критиків і технічний персонал, а також мали освічену, обізнану та добре підготовлену театральну аудиторію. Ідеї європейських емігрантів об'єдналися з американською культурною спадщиною, створивши нову американську драму та театр. Багато критиків, серед них Франк Жоттеранд та інші, стверджують, що історія американського театру почалася у 1916 році з постановки п'єси Юджина О'Ніла «За межами сходу для Кардіффа» (Jotterand, 1976). Цей тезис неоднозначний, але безумовно Ю. О'Ніл як видатний національний драматург мав значний вплив на формування американської сцени – місцеві персонажі, знайомі події та розмовна мова у його п'єсах сприяли розвитку справжньої американської драми як формально, так і концептуально.

Значні суспільно-політичні події також суттєво вплинули на драму та театр у США. Велика депресія 1930-х років підірвала наявні цінності, атмосфера страху та підозрінь у 1940-х роках підсилила потребу у свободі та відкритості у мистецтві, Корейська війна у 1950-х роках та В'єтнамська війна у 1960-х роках перевернули багато уявлень, які США мали про себе, та ще більше залучили театр у політичний процес у США

Слід наголосити, що при цьому сценічне мистецтво США, хоч і перебувало під сильним впливом європейського авангарду, розвивалося цілком автономно. Найбільш помітними формальними змінами були ті, що відбулися в стилі акторської гри, використанні письмового тексту (або його відсутності) та просторових експериментах.

За визначенням П. Паві, імпровізація в акторському мистецтві – це техніка, коли актор виконує

щось непередбачуване, непередбачуване заздалегідь та «вигадане» в процесі дії, часто виходячи з відомої канви (Паві, 2006, с. 180). Ця техніка слугує основою для імпровізованих вистав. Методика акторського виконання, розроблена К. Станіславським, завжди спрямована на реальну акторську гру за принципом існування, а не удавання на сцені. Для досягнення цієї мети актори часто використовували імпровізацію, включаючи нелітературний текст або спонтанні вислови під час виступу або репетицій (Станіславський, 1953, с. 31, 33).

Відомо, що завжди «традиційні театральні архітектурні форми попередньо виникали, зароджувалися з експериментальних форм та апробувалися впродовж певного часу за допомогою експерименту» (Юдова-Романова, 2021, с. 41). Щоб уникнути штучності театральних сцен, простір вистави перемістився не лише з Бродвею до приватних квартир або спеціально тимчасово облаштованих майданчиків, а й навіть поза будь-якими будівлями. Актори виступали в парках, на залізничних станціях та у підвалах. Використовуючи обраний публічний простір як імпровізований простір для виступу, на відміну від виступів перед театальною публікою на стаціонарних спеціально зведених майданчиках, вони тим самим акцентували загальнодоступність «народного театру», де актори могли взаємодіяти з довільною, випадковою аудиторією.

Імпровізація в театрі, задовго до того як вона стала окремою театальною формою, була важливим чинником у створенні нового театру, який був (пере)відкритий у пошуках нових рішень і напрямів. Це стало частиною експерименту з постійного мистецького пошуку. При цьому імпровізація використовувалася у дизайні простору та сцени як частина процесу створення або навіть як основна стратегія вистави.

На початку 1950-х років у США починають активно розвиватись різноманітні перформативні практики – ґепенінги, перформанси, івенти. У 1952 році в коледжі «Чорна гора» («*The Black Mountain College*»), експериментальному навчальному закладі в Північній Кароліні, Джон Кейдж (*John Cage*) разом з Чарльзом Олсоном (*Charles Olson*), Мері Керолайн Річардсон (*Mary Caroline Richards*), Девідом Тюдором (*David Tudor*), Мерсом Каннінґемом (*Merce Cunningham*), Робертом Раушенбергом (*Robert Rauschenberg*) та групою танцівників представили виставу «Театральний етюд #1» («*Theater*

Piece #1», відомий також як «Чорногорський етюд» («*Black Mountain Piece*»), що була досить дивною постановкою та стала відомою як перший гепенінг, термін, який придумав Алан Капров (*Allan Kaprov*). Точно не було встановлено, що саме відбулося в коледжі «Чорна гора» того дня, оскільки, за словами Росса, «немає двох описів, що збігалися б» [*переклад наш – Ф.А.*] (Ross, 2007, р. 400). Однак у своїй книжці «Решта – шум: слухаючи ХХ століття» [*переклад наш – Ф.А.*] він наводить нечіткий опис цієї події: «Кейдж читав лекції про дзен-буддизм, можливо, стоячи на драбині. Роберт Раушенберг виставляв твори мистецтва та/або програвав платівки Едіт Піаф з подвійною швидкістю. Мерс Каннінгем танцював. Девід Тюдор грав на підготовленому фортепіано. Було показано фільми різного роду, хлопці або дівчата подавали каву, пес, можливо, гавкав або не гавкав» [*переклад наш – Ф.А.*] (Ross, 2007, р. 400).

Джон Кейдж завдяки своїм експериментам розширював або перетинав межі традиційних видів мистецтва, що в свою чергу відкрило шлях до цілком нових форм. Гепенінг і його споріднені форми: івенти, перформанси та акції, розвинулись у США у 1950-х роках і вплинули на багатьох авангардних митців Європи у 1960-х роках (Mueller, 1994). Вони об'єднали музику, живопис, скульптуру, кіно та театр, намагаючись дискредитувати традиційні форми й кинути виклик очікуванням. У той час як середовища, створені дадаїстами та сюрреалістами, пов'язувались із живописом і скульптурою, гепенінги були пов'язані у композиційному аспекті з музикою та театром. Для А. Капрора гепенінг був імпровізованим колажем подій без логічного зв'язку. Мета полягала в тому, щоб пробудити нові почуття через новий спосіб пізнання та нове відкриття довколишнього світу, залучаючи до цього процесу людину та суспільство.

Гепенінги й вистави антивоєнного та громадянського правозахисного рухів стали поширеною формою протесту в Америці 1960-х років. Вони відбувалися на вулицях, в університетах, навіть у судах. Лідери лівих молодіжних партій, Еббі Хоффман (*Abbie Hoffman*) та Джеррі Рубін (*Jerry Rubin*), називали їх рух «партизанського театру». Коли їх викликали до Комітету Палати представників з питань недоліків у американському суспільстві (House Un-American Activities Committee (HUCAC)), А. Хоффман та Дж. Рубін з'явилися на допиті в судових мантиях. Іноді

Дж. Рубін одягав ще військову уніформу часів Війни за незалежність США, толстовку з символікою В'єтконгу та тримав іграшкову гвинтівку або вбирався в костюм Санта-Клауса. Ф. Жоттеран стверджував, що таким чином іпіки¹ прагнули спровокувати кризи, несподіванки та раптові зміни у застиглій системі референційних рамок (Jotterand, 1976, р. 113). Коли активістам для суспільного збурення навколо політичних проблем і неприйнятних соціальних норм бракувало слів, вони вдавалися до гепенінгів.

Згодом гепенінги як безсловесні політичні коментарі, вийшли за межі художнього простору і стали революційним знаряддям на вулицях Америки. У театрі ж дух гепенінгу став поштовхом для відкриття нових просторів і появи нових форм комунікації з глядачем (Jotterand, 1976, р. 113). Новий мистецький рух продемонстрував, як театр може впливати на громадську думку та на особисті погляди у позахудожніх аспектах, надихати на суспільні зміни.

Проникнення ідеї імпровізаційної складової у театральне мистецтво США відобразилось не лише у появі гепенінгу та його споріднених формах, але й поза дорогими майданчиками Бродвею й висококомерційним шоу наприкінці 1940-х років – у виставах оф-бродвейських та оф-оф-бродвейських театрів. Новий театральний рух Оф-Бродвей та Оф-Оф-Бродвей спочатку розпочався у приватних квартирах і підвалах серед нового покоління митців, головним чином під впливом європейського авангарду, але з вже апробованим і зарекомендованим впливом американської традиції. Це був бідний, експериментальний театр авангарду, невеликий за розмірами та бюджетом, що шукав нові засоби виразності та сприяв розвитку нової драматургії, яка була надто складною для популярних сцен Бродвею. Цей рух прагнув до зовсім іншого виду розваги, ніж пропонував Бродвей (Ленглі, 2000). З урахуванням інтелектуалів і митців як цільової аудиторії, Оф-Бродвей не конкурував з Великим Білим Шля-

¹ Іпіки (*vippies*) були політичною та активістською групою, яка виникла у США наприкінці 1960-х років. Їхня назва походила від аббревіатури «Youth International Party» (Молодіжна міжнародна партія). Іпіки були частиною контркультурного руху і відзначалися своєю антиавторитарною, антикомерційною та антивоєнною позицією.

хом (*The Great White Way*¹), а був більше вибором висококультурної альтернативи на протигагу популярному масовому розважальному контенту. Політично орієнтоване, соціально заангажоване мистецтво брехтівського перформансу та його цілі переважали на оф-бродвейській сцені.

Трупа «Живий театр» (*The Living Theatre*) – експериментальний колектив, заснований Джуліаном Беком (*Julian Beck*) та Джудіт Маліною (*Judith Malina*) у Нью-Йорку, вперше виступив у квартирі Бека на Верхньому Заході Мангеттену в 1947 році. Загалом упродовж наступних трьох десятиліть трупа виступала на різних сценах. У 1952 році театральна «компанія переїхала до іншого простору, який не був театром, – великого горища» (Bottoms, 2006, p. 24). Схоже, що Д. Бек та Д. Маліна були добре обізнані з творчістю американських митців, які використовували виступи як засіб вираження свого незадоволення сучасними соціальними та політичними справами. «Живий театр» був політичним не лише у своєму мистецтві, а й у своїх експериментах. Трупа «почала з постановок п'єс нових європейських та американських драматургів, а потім перейшла до колективної імпровізації» (Jotterand, 1976, pp. 118-134). Протягом перших двох десятиліть вони були лідерами в постановці поетичної драми, пропагуючи як американських (Гертруда Стейн, Джон Ашбері, Пол Гудман, Вільям Карлос Вільямс), так і європейських авторів (Брехт, Кокто, Піранделло, Лорка), які рідко ставали на сцені США того часу. Постановка «Зв'язок» (*The Connection*, 1959) Джека Гельбера була, якщо не революційною, то безумовно етапною подією для колективу. У складі акторів були джазові музиканти, які, за словами Ф. Жоттерана, імпровізували, ніби перебуваючи під впливом наркотиків, а актори наразі залишалися у стані очікування (Jotterand, 1976, p. 120). Ця п'єса, заснована на імпровізованій музиці та діалозі, крім художнього експерименту, була для компанії досить близькою до анархічного досвіду. У своєму есе «Штурм барикад» Д. Бек наголошує цей революційно-визвольний аспект «Зв'язку» для нього та колективу: «Ми <...> раптом знайш-

ли у вільному русі та справжній імпровізації “Зв'язку” те, про що раніше не думали. У виставі було встановлено й підтримано атмосферу свободи, і це, здається, сприяло разючій виконавській правдивості, яку ми не так ретельно виборювали раніше» (Beck, 2009, p. 139).

У наступній постановці «Наречена» (*The Marrying Maiden*, 1960) Живий театр продовжив експериментувати з імпровізацією. У цій «театральній роботі, створеній Джексоном МакЛоу, одним із студентів Кейджа, у якій персонажі та виступи вибиралися за «І-Цзін»² [переклад наш – Ф.А.] (Roose-Evans, 1970, p. 146), а ритм та інтонація реплік були суворо визначені за партитурою. «Порядок, тривалість виступів і вказівки щодо темпу, гучності, інтонації та манери говоріння були повністю визначені випадковими методами» [переклад наш – Ф.А.] (Roose-Evans, 1970, p. 146). Це досягалось завдяки використанню 1200 «карток з діями», створених Джудіт Маліною, що випадковим чином розподілялися між акторам, які й виконували дії, передбачені картою.

Так само розданими випадковим чином карток з набору у дванадцять сотень врегульовувались інші дії акторів, кожна з яких містила режисерські вказівки, такі як «подерешся», «використовуй будь-які три предмети у дії», «поцілуй найближчу жінку» та інші. Вони передавалися виконавцям на очах глядачів керівником постановки, який кидав кубики для визначення результату кидка карток (Roose-Evans, 1970, p. 146).

Цей фактор випадковості, визначений використанням карток із зазначенням дії, має дивовижну схожість з іграми Віоли Сполін. Насправді така подібність далеко не випадкова, оскільки один із членів ансамблю, Джозеф Чайкін (*Joseph Chaikin*), був особисто знайомий з цими іграми, оскільки раніше співпрацював з «бабусею імпровізації» (Styan, 1994, p. 167).

Ще дві помітні постановки Живого театру, які дуже відзначилися впливом імпровізації, це «Тамниці та менші частини» (*Mysteries and Smaller Pieces*, 1964) і, можливо, найвідоміша театраль-

¹ «The Great White Way» – це неофіційна назва для Бродвею, вулиці в Нью-Йорку, яка славиться своєю великою кількістю театрів і розважальних закладів, де проводяться багато вистав і музичних шоу, що вирізняються своєю яскравістю і комерційністю.

² У цьому контексті «І-Цзін» є давньокитайським текстом, також відомим як «Книга змін». Він використовується для пророцтва, діагностики і прийняття рішень за допомогою кидання монет або киянок. У даному контексті «І-Цзін» використовується як інструмент для випадкового або необумовленого вибору, що вносить елемент непередбачуваності в творчий процес.

на робота, поставлена компанією, – «Рай зараз» («*Paradise Now*», 1968). Перша була колективною імпровізацією та першою виставою Живого театру, яка не базувалася на сценарії лише одного автора (Jotterand, 1976, р. 122). Напівімпровізований «Рай зараз», заснований на обговореннях учасників колективу, був «різновидом імпровізованої вистави <...> і святкуванням художньої роботи як спільного процесу» (Caines, Heble, 2015, р. 116). У обох постановках ключовим елементом була участь глядачів, – хоча вплив Д. Кейджа був сильнішим у «Таємниці та менші частини», – ініційована порожністю, мовчанням, відсутністю руху, а також зверненнями до аудиторії та вимогою відповідей, ба, більше, – із запрошенням до активної участі глядачів у «Раю зараз». Ф. Жоттеран описує, як актори приєднувалися до аудиторії під час антрактів, «спочатку щоб збирати пожертви, а потім для зараження їх бубонною чумою, або навіть щоб витягнути на сцену» (Jotterand, 1976, р. 129).

Після від'їзду подружжя Беків до Європи з ансамблем театру Живий театр режисер Джозеф Чайкін приєднався до іншої театральної компанії Оф-Бродвею «Відкритий театр» («*Open Theater*»), яка була заснована в 1963 році групою колишніх студентів Ноли Чілтон (*Nola Chilton*) в Нью-Йорку й об'єднувала «письменників, режисерів, акторів, музикантів, художника та двох критиків» [переклад *наш* – Ф.А.] (Jotterand, 1976, р. 139). Незважаючи на те, що це були театральні колективи з абсолютно різними театральними спрямуваннями у багатьох відношеннях, обидві компанії мали схожі тяжіння до експерименту з дослідженням соціальних, політичних і художніх проблем та імпровізації.

Відкритий театр був як перформансом, так і експериментальною лабораторією, яка значною мірою спиралася на ідеї та досвід Єжи Гротовського й де зустрічалися актори, режисери, музиканти та хореографи. Тут артисти імпровізували діалоги та ситуації, які у процесі створювали цілі вистави (Braun, 2005, pp. 320-328).

Д. Чайкін високо цинив навчальні методи Є. Гротовського, хоча він визнавав, що вони відрізнялися від його власних (Jotterand, 1976, pp. 144-145), які він вивчив за досвідом багатьох авангардних художників, як європейських, так і американських. «Чайкін навчався як актор за системою Станіславського, грав у епічному театрі Брехта та співпрацював з Віолою Сполін» (Styan,

1994, р.167). Його акторські тренінги не були відокремленими від художнього процесу; вони не були окремими елементами, а становили частину художнього процесу. «Так само, як Брехт, Чайкін вважав свій театр майстернею, де вистави завжди були “у розробці”, завжди зростали та змінювалися» [переклад *наш* – Ф.А.] (Styan, 1994, р. 167).

Вивчаючи багато авангардних ідей, технік і методів, Джозеф Чайкін зумів розробити власну комбінацію принципів, прийомів та творчих пошуків і створити свій особистий художній стиль. Прийняття Д. Чайкіним імпровізації також відрізнялося від того, чому він навчався у В. Сполін та у Живому театрі. Для Відкритого театру імпровізація була частиною процесу творчості, а не основною стратегією вистави (Bigsby, 1985, р. 119). Однак, як і деякі ігри В. Сполін та «Наречена», поставлені його колишньою компанією, п'єса Меган Террі (*Megan Terry*) «Прибуття та відбуття» («*Comings and Goings*»), поставлена Відкритим театром у 1966 році, базувалася на алеаториці. Термін «алеаторика» (алеаторизм) використовується для опису мистецького або музичного напрямку, в якому важлива роль відводиться випадковості або випадковим чином обраному матеріалу. У такому контексті «алеаторика» вказує на використання елементів випадковості, де творець може випадково визначати елементи твору або допускати імпровізацію в мистецькому чи музичному процесі. Цей підхід може виявити вплив значного ступеня вільності та непередбачуваності у творчому процесі, де результат залежить від випадкових факторів або власних виборів творця. Алеаторика зазвичай використовується для створення творів, які не мають строго визначеної форми або структури, і може відобразити елементи хаосу і несподіваності у творчості. У постановці «Прибуття та відбуття» актори представляли свої сцени в порядку, визначеному колесом рулетки.

Вивчаючи імпровізацію як складову у театральному мистецтві у США другої половині ХХ століття, не можна оминати увагою діяльність високоекспериментальної трупи оф-оф-бродвейського напрямку «Виконавська група» («*The Performance Group*»), заснованої Річардом Шехнером (*Richard Schechner*) у 1967 році, коли театр США переживав активний розвиток. «Так само, як і Чайкін, ця група не була сформована передусім з метою створення вистави, а скоріше з метою дослідження теа-

тральних та особистісних можливостей» [переклад наш – Ф. А.] (Bigsby, 1985, p. 125).

Джон Л. Стян зазначав: «Під впливом Гротовського, якого Шехнер зустрів у 1966 році, Беків та екологічних артистів й їхніх хеппенінгів» [переклад наш – Ф. А.] (Styan, 1994, p. 169) він створив свою власну експериментальну компанію. Аналогічно до Д. Чайкіна, Р. Шехнер розробив власний унікальний стиль, який об'єднав багато різних джерел. Перші вистави «Виконавської групи» базувалися на сценарних текстах, створених самим режисером («Макбет», 1969; «Діонісій 69» (*Dionysus 69*), 1968). Заснований на перекладі Вільяма Ароусміта (*William Arrowsmith*) «Вакханок» Еврипіда, «Діонісій 69» був виставою, розробленою Шехнером методом групової імпровізації. Згідно з К. Брауном, він також використовував імпровізацію під час репетицій для створення простору та сценографії (Braun, 2005, pp. 330-332) для своїх постановок.

Колектив використав під сценічний простір територію колишньої фабрики із металевих штампів столових приборів у Сохо, в районі Мангеттен у Нью-Йорку, візуально перетворивши її на гараж та адекватно переназвавши – «Виконавський гараж» («*Performing Garage*»). Це порожнє, велике приміщення було ідеальним місцем для просторових експериментів Р. Шехнера. Він «досліджував просторові відносини між персонажами на сцені, а також між акторами та глядачами, щоб створити відповідний простір для цих відносин» [переклад наш – Ф. А.] (Braun, 2005, p. 331). Театральні експерименти Р. Шейдера відповідали концепції «театру навколишнього середовища» як відгалуженню руху «Новий театр» 1960 років, основною метою якого було усунути фізичні кордони між акторами і глядачами аби сприяти їхній взаємодії та створити спільний простір, який, у свою чергу, утворить колективне середовище для всіх, хто бере участь у виставі. Наслідуючи досліді Є. Гротовського, постановники формували театральний простір відповідно до кожної п'єси, створюючи різні аудиторійні конструкції для кожної вистави. «Декорації зазвичай складалися з багаторівневих платформ, балконів, пандусів і риштувань, що оточували сцену, яка захоплювала територію глядачів, забезпечуючи більший простір для акторів та більшу гнучкість взаємодії між аудиторією і виконавцями. До участі запрошувалися, на-

віть очікувались, глядачі екологічного театру» [переклад наш – Ф. А.] (Luebering, 2009).

Ще однією великою постановою того часу, яка поєднувала ідеї європейського авангарду та сприяла розвитку нового американського театру експериментального напрямку, були Андре Грегори (*Andre Gregory*) та Рональд Г. Девіс (*Ronald G. Davis*). А. Грегори, перед тим як поїхати до Польщі працювати зі своїм колишнім вчителем Є. Гротовським, очолював експериментальну трупу, жартома звану «Мангеттенський проєкт» («*The Manhattan Project*»). Вивчаючи акторську майстерність під керівництвом Лі Страсберга та Сенфорда Майснера (*Sanford Meisner*), він поєднав їх техніки з принципами Гротовського. Таким чином, його постановка «Аліса в Країні див» («*Alice in Wonderland*», 1970) була створена через лабораторні репетиції на основі імпровізації (Braun, 2005, p. 333).

Створений у 1959 році Р. Г. Девісом колектив Трупа мимів Сан-Франциско (*The San Francisco Mime Troupe*) експериментального спрямування, був далеким від Бродвея як за відстанню, так і за менталітетом. Трупа почала з вистав подібних до гепенінгу, заснованих на музиці та візуальному мистецтві, але невдовзі вже експериментувала з комедією дель арте, що значною мірою ґрунтувалася на імпровізації. Трупа «почала з вистав за п'єсами Мольєра та Гольдоні в стилі комедії дель арте, але згодом Девіс вивів свої постанови на вулиці, як форму вуличного театру» [переклад наш – Ф. А.] (Styan, 1994, p. 166). Подібно до оф-бродвейських постановок, виступи трупи слугували критичними коментарями до сучасних подій. Р. Г. Девіс об'єднав мистецькі та політичні ідеї Б. Брехта з популярними театральними формами, такими як комедія дель арте та міністерським шоу, і представив їх в локальному американському контексті.

Висновки. Імпровізація в театрі має багато варіацій і форм, і вона не обмежується конкретними театральними традиціями або країнами. Вона може виявитися у різних формах і сприяти творчому підходу до мистецтва. На початку ХХ століття креативні пошуки в театрі розширили межі та сприяли експериментам, що відкрили дорогу до нових театральних форм, включаючи гепенінги, івенти, акції та імпровізацію. Театральна сцена США виявилася плідним середовищем для цих змін завдяки відсутності столітньої театральної

традиції, наявності необхідної інфраструктури та готових творчих ідей. На ці зміни також вплинули суспільно-політичні події, такі як Велика депресія, Корейська та В'єтнамська війни, що призвело до формування автономного американського театрального мистецтва з власними особливостями, зокрема в акторській грі, використанні тексту та просторових експериментах, значне місце у яких посіла імпровізація. Під впливом цих процесів зародився та набув розвитку імпровізаційний театр – окреме, складне мистецьке явище, що покладається виключно на імпровізацію не лише як метод, але й також як завершений результат. У виставах імпровізаційного театру актори використовують імпровізацію як основний прийом сценічної творчості, що часто вимагає від виконавців здатності швидко, часто експромтом, реагувати на зміни у сценічній оповіді.

Дана стаття хоча й має історичний аспект вивчення імпровізації як складової театральних практик, однак може надихнути сучасних акторів і режисерів на використання імпровізації як творчого інструменту у своїх виставах, щоб зробити їх більш динамічними та непередбачуваними і таким чином вплинути на сучасні театральні процеси. Надалі зібрані й проаналізовані матеріали та зроблені висновки можуть слугувати джерелом для досліджень і аналізу цих процесів у рамках театрознавства та культурології.

Джерела та література

- Василько, В. (2012). Народний артист УРСР О.С. Курбас (про педагогіку). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків: Літопис. С. 359-372.
- Ленслі, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід*; пер. з англ. Київ: Компас. 640 с.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 640 с.
- Станіславський, К.С. (1953). *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво. 668 с.
- Швець, Ю. (2020). Олег Драч: особистість бачить парадоксальне. *Кіно-театр*, № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2458
- Юдова-Романова, К. (2021). Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Сценічне мистецтво*, № 4 (1). С. 39-54. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236
- Beck, J. (1964). *Storming the Barricades*. Graham, R. (Ed.). (2009). *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas. Volume Two: the Emergence of the New Anarchism (1939-1977)*. Montreal; New York; London: Black Rose Books. P. 131-140.
- Bigsby, C.W.E. (1985). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 3. Beyond Broadway*. Cambridge: Cambridge University Press. 496 p.
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge. 144 p.
- Bottoms, S.J. (2006). *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 448 p.
- Braun, K. (2005). *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznaniu: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 385 s.
- Caines, R., Heble, A. (Eds.). (2015). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. Abingdon: Routledge. 478 p. URL: <https://www.book2look.com/embed/9781136187131>
- Carpenter, J. (2019). *A Woman to Know: Viola Spolin. A Woman to Know*. URL: <https://awomantoknow.substack.com/p/a-woman-to-know-viola-spolin>
- Coleman, J. (1990). *The Compass: The story of the improvisational theatre that revolutionized the art of comedy in America*. New York: Alfred a Knopf Inc. 362 p.
- Luebering, J.E. (2009, May 26). Environmental theatre. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/environmental-theatre>
- Johnstone, K. (1987). *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 208 p.
- Johnstone, K. (1999). *Impro for Storytellers*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 375 p.
- Jotterand, F. (1976). *Nowy teatr amerykański*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 118-134.
- Leopold, W. (2013, March 13). Celebrating Viola Spolin, 'High Priestess of Improv'. *Northwestern*. URL: <https://news.northwestern.edu/stories/2013/03/celebrating-viola-spolin-high-priestess-of-improv/>
- Mueller, R. (1994). *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press. 246 p.
- Nachmanovitch, S. (1991). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin Publishing Group. 224 p.
- Roose-Evans, J. (1970). *Experimental theatre from Stanislavsky to today*. New York: Universe Books. 160 p.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux. 720 p.
- Sharma, R. (2011). *Comedy in Nyw Light-Literary Studies*. Lulu.com, 249 p.

- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press. 395 p.
- Styan, J.L. (1994). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press. 233 p.
-
- References**
- Vasylo, V. (2012). Narodnyi artyst URSR O. S. Kurbas (pro pedahohiku) [People's Artist of the Ukrainian SSR OS Kurbas (on pedagogy)]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa*. Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys. S. 359-372. [in Ukrainian]
- Lenhli, S. (2000). *Teatralnyi menedzhment i produserstvo. Amerykanskyi dosvid* [Theater management and production. American experience] ; per. z anhl. Kyiv: Kompas. 640 s. [in Ukrainian]
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Theater dictionary]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. 640 s. [in Ukrainian]
- Stanislavskiy, K.S. (1953). *Robota aktora nad soboiu* [The actor's work on himself]. Kyiv: Mystetstvo. 668 s. [in Ukrainian]
- Shvets, Yu. (2020) Oleh Drach: osobystist bachyt paradoksalne [Oleg Drach: personality sees the paradoxical]. *Kino teatr*. № 3. Retrieved from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2458 [in Ukrainian]
- Iudova-Romanova, K. (2021). Eksperymentalnyi stsenichnyi prostir: problemy klasyfikatsii [Experimental stage space: problems of classification]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, № 4 (1). S. 39-54. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236 [in Ukrainian].
- Beck, J. (1964). Storming the Barricades. Graham, R. (Ed.). (2009). *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas. Volume Two: the Emergence of the New Anarchism (1939-1977)*. Montreal; New York; London: Black Rose Books. P. 131-140. [in English]
- Bigsby, C.W.E. (1985). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 3. Beyond Broadway*. Cambridge: Cambridge University Press. 496 p. [in English]
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge. 144 p. [in English]
- Bottoms, S.J. (2006). *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 448 p. [in English]
- Braun, K. (2005). *Krótká historia teatru amerykańskiego*. Poznaniu: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 385 s. [in Polish]
- Caines, R., Heble, A. (Eds.). (2015). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. Abingdon: Routledge. 478 p. Retrieved from: <https://www.book2look.com/embed/9781136187131> [in English]
- Carpenter, J. (2019). A Woman to Know: Viola Spolin. *A Woman to Know*. Retrieved from: <https://awomantoknow.substack.com/p/a-woman-to-know-viola-spolin>
- Coleman, J. (1990). *The Compass: The story of the improvisational theatre that revolutionized the art of comedy in America*. New York: Alfred a Knopf Inc. 362 p. [in English]
- Luebering, J.E. (2009, May 26). Environmental theatre. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from: <https://www.britannica.com/art/environmental-theatre> [in English]
- Johnstone, K. (1987). *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 208 p. [in English]
- Johnstone, K. (1999). *Impro for Storytellers*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 375 p. [in English]
- Jotterand, F. (1976). *Nowy teatr amerykański*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 118-134. [in Polish]
- Leopold, W. (2013, March 13). Celebrating Viola Spolin, 'High Priestess of Improv'. *Northwestern*. Retrieved from: <https://news.northwestern.edu/stories/2013/03/celebrating-viola-spolin-high-priestess-of-improv/> [in English]
- Mueller, R. (1994). *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press. 246 p. [in English]
- Nachmanovitch, S. (1991). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin Publishing Group. 224 p. [in English]
- Roose-Evans, J. (1970). *Experimental theatre from Stanislavsky to today*. New York: Universe Books. 160 p. [in English]
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux. 720 p. [in English]
- Sharma, R. (2011). *Comedy in Nyw Light-Literary Studies*. Lulu.com, 249 p.
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press. 395 p. [in English]
- Styan, J.L. (1994). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press. 233 p. [in English]

Fadel Almuvail

Features of the formation of improvisation theater in the United States of America

Abstract. The article explores, in a representative, narrow, and carefully chosen scope, how the theatrical scene in the United States combined various forms and functions of improvisation, creating entirely new styles and forms characteristic of American theater through these experiments. From this blend, improvisational theater emerged as a distinct, complex artistic phenomenon relying solely on improvisation, not only as a method but also as a finished result. The research aims to identify and analyze the use of improvisation in theater and performing arts in the U.S. during the second half of the 20th century in the context of experimental practices.

Key words: theatrical art, improvisation, theater of improvisation, stage space, United States of America, theatrical experiments, 20th century.