

Майкут Кирило,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1012-697X>
аспірант кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Kyrylo Maikut,
Aspirant of Theatre Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

АКТОРСЬКА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Анотація. *Мета статті* – розглянути поняття імпровізації як самодостатній метод при створенні сценічного образу. Осмислити акторську імпровізацію як феномен, що поєднує філософські, психологічні та технологічні аспекти акторської творчості. *Методологія* дослідження базується на поєднанні елементів структурно-аналітичного, описового та історико-реконструктивного методів. *Наукова новизна* полягає у переосмисленні імпровізації як цілісного творчого процесу, що допомагає створити сценічний образ на більш глибокому рівні осмислення та урізноманітнити професійний інструментарій актора. У *Висновках* зазначено, що акторська імпровізація охоплює три взаємопов'язані аспекти – філософський, психологічний і технологічний, які разом формують цілісну систему. Взаємодія цих аспектів проявляється багатогранно, що наголошує комплексність і системність імпровізаційного методу.

Ключові слова: акторська імпровізація, сценічне мистецтво, філософія творчості, феноменологічний підхід, педагогіка, актуалізація, тренаж, творче рішення.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Імпровізація в українському театральному процесі завжди посідала важливе місце як необхідний елемент, що додає акторській грі ефекту живої сценічної присутності. Ще в часи діяльності Леся Курбаса імпровізація використовувалась як засіб формування сценічного мислення, технічної гнучкості та внутрішньої свободи актора. Вона давала можливість експериментувати з образами, текстом та взаємодією з партнерами на сцені, формуючи унікальний стиль українського театру. Подальший розвиток української театральної традиції, зокрема робота таких режисерів, як Митницький Е., Лісовець О., Богомазов Д., підтверджує, що імпровізація залишилася активним компонентом постановочних методик. Вона використовується не лише для розігріву чи вправ на сценічну швидкість реакцій, а як ключовий

механізм творчого пошуку, що дає змогу акторам глибше входити у роль і підтримувати живу емоційну присутність у виставі. Незважаючи на історичне використання імпровізації в українському театрі, в сучасному театральному процесі спостерігається тенденція до формалізації репетицій і вистав, що призводить до звуження потенціалу, який містить у собі імпровізаційний метод. У науковій сфері існує певний вакуум щодо системного дослідження того, яким чином імпровізація як метод може впливати на формування сценічного образу та сприяти подоланню внутрішніх бар'єрів актора. Це відкриває перспективи для комплексного аналізу імпровізаційного методу як інструмента розвитку акторської майстерності.

Таким чином, можемо сформулювати основну проблему: відсутність ґрунтовного аналізу імпровізації як комплексного явища в українському

театрі, що включає філософські, технологічні та психологічні аспекти, а також визначення її ролі у розвитку професійної майстерності актора.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Дослідження імпрровізації в українському театрі має давню традицію. Історичні джерела свідчать, що ще в період діяльності Леся Курбаса імпрровізація використовувалась як метод формування сценічного образу, розвитку акторської техніки та підтримки живої сценічної присутності. Літопис «Життя і творчість Леся Курбаса» (Богдан Козак, 2012, с. 374.) висвітлює різні аспекти імпрровізаційної практики, демонструючи її важливість у системі театральної методики. Це твердження також знаходить відображення у працях «Режисер Лесь Курбас» (Бобошко, 1987, с. 38) та «Березільська культура, історія, досвід» (Єрмакова, 2012, с. 16). Значне уточнення та розширення поняття «імпрровізації» в українському театральному контексті пропонує Г. Веселовська у монографії «Український театральний авангард». Додаткову теоретичну опору надає Е. Митницький, дослідивши природу акторського існування та взаємодію виконавця з режисером у своїй книзі «Ми живемо, доки любимо» (Митницький, 1998, с. 65). Щоб уникнути звуження поняття імпрровізації, було досліджено її у міждисциплінарній площині, зокрема, в музичному аспекті цей феномен розкрито в праці «Вільна імпрровізація та свобода самовираження» (Кисляк, Бойко, 2024). У театральному ж просторі акцент доцільно робити на статті «Імпрровізація як метод виховання майбутнього актора в сучасному театральному просторі» (Шаролапова, 2016, с. 63). Для простеження ролі імпрровізації в площині створення образу особливої уваги заслуговують праці «Лесь Курбас. Філософія театру» (Савчук, 2022, с. 719) та «Концепція “ритму” Леся Курбаса в контексті інтерпретації літературного твору на екрані» (Мірошниченко, 2025, с. 76.).

Можемо констатувати, що минулі дослідження створюють значну теоретичну базу, а сучасні публікації підтверджують практичне значення імпрровізації, забезпечуючи міцні точки опори для подальших наукових досліджень. Проте до цього часу в науковому просторі відсутні праці, які б системно позиціонували імпрровізацію як повноцінний метод створення сценічного образу, поєднуючи всі її аспекти в єдину методологічну систему. Зважаючи на це, *мета статті* – розглянути

імпрровізацію як самодостатній та дієвий метод при створенні сценічного образу.

Виклад основного матеріалу. Імпрровізація є невід’ємним компонентом професійної майстерності актора, що дає змогу підтримувати внутрішню правдивість і гнучкість у сценічній дії. В українському театрі її роль простежується від експериментальних практик Леся Курбаса до сучасних методик акторської підготовки. Історично імпрровізація в українському театрі формувалась як відповідь на потребу створювати «живий» театр – виставу, що постійно змінюється у моменті взаємодії актора з партнером, простором і глядачем. Практика Л. Курбаса демонструє, що імпрровізація – це не випадковість, а результат систематичної роботи та творчого експерименту, коли сцена розглядається як лабораторія живих рішень, а актор – як активний творець образу. У сценічному мистецтві імпрровізація розглядається крізь призму трьох взаємопов’язаних аспектів одного поняття:

1. Філософський аспект стосується режисерського вибору сценічного існування актора та стилістичних, жанрових особливостей вистави. Від цього аспекту залежить організація творчого процесу і, зокрема, використання імпрровізації як дієвого методу при створенні образу. Особливо це помітно на перших репетиціях після застільного періоду, коли рушійна сила імпрровізації спонукає актора до пошуку нових граней у процесі створення майбутнього персонажа. Театр, на відміну від кінематографа, – мистецтво нефіксоване, а тому філософія імпрровізації вбачає необхідність постійного оновлення і розвитку сценічної дії, збереження унікальності кожного виконання.

2. Психологічний аспект акцентує увагу на внутрішньому налаштуванні актора. Репетиційні тренажі та імпрровізаційні вправи допомагають підтримувати емоційну гнучкість, партнерську увагу та сценічну віру. Сформувати глибоке переживання моменту здатен актор, який навчений швидко реагувати на нові партнерські дії та вміє приймати непередбачувані обставини та помилки як частину творчого процесу.

3. Технологічний аспект стосується практичної реалізації імпрровізації на сцені. Це робота з простором, музикою, ритмом, темпом, паузами та партнером, а також свідоме включення випадкових елементів у драматургічну структуру. Технологічний аспект розвиває здатність відігравати

кожну сцену немов «уперше», не повторюючи механічно напрацьовані дії.

Синергія цих аспектів утворює гармонічну імпровізацію – методологію, що одночасно розвиває емоційну гнучкість, партнерську увагу та сценічну віру, підсилюючи ефект сценічної правди. При цьому імпровізація залишається структурованою та спрямованою на розвиток образного мислення, а не на хаотичне демонстрування випадкових реакцій.

Як можемо підсумувати з вищеописаного, практична користь імпровізації очевидна: вона дає можливість зберігати «живий» характер вистави, підтримувати внутрішню мотивацію акторів, забезпечує ефективну роботу під час повторних показів, а також стимулює розвиток індивідуального акторського темпераменту. Імпровізація в театрі – це потужний інструмент професійного становлення актора, здатний підтримувати високий рівень сценічної правди впродовж тривалого часу. В контексті збереження імпровізаційної свіжості під час гри у вже сформованій виставі, показовим є поняття «скасування прем'єри», яке сформулював Л. Курбас. Він був великий противник «застиглого» театру, тож стверджував, що «кожен спектакль є прем'єра, після якого роблять правки і поліпшення» (Бобошко, 1987, с. 32.). Саме завдяки імпровізації актор здобуває навичку вільно взаємодіяти з партнером, своєчасно реагувати на режисерські пропозиції та зберігати внутрішню правдивість у нових незапланованих обставинах.

Постає питання: як стимулювати появу імпровізації та впроваджувати її як метод при створенні образу? Безперечно, акторський тренаж є одним із найбільш дієвих механізмів, що вирішує поставлене завдання. Проте на практиці подібні тренажі дуже часто залишаються на рівні акторських вправ, що звучать красномовно в аудиторії, але не використовуються під час роботи над виставою. На рівні акторської техніки імпровізація проявляється у вмінні поєднувати підготовлену дію зі спонтанною реакцією. Актор, який володіє імпровізаційним методом, завжди «живий» – він не грає механічно, а шукає правду моменту. Це вимагає майстерного володіння тілом, голосом, увагою, ритмом. Тільки тоді спонтанність стає контрольованою, а не хаотичною, і саме тоді ми можемо говорити про імпровізацію як про технологію, що допомагає створити сценічний образ по-справжньому живим, а не бутафорським. У театрі Курбаса («Молодий театр», а згодом – «Березіль») ця тех-

нологія була принциповою. Л. Курбас вважав, що актор має бути водночас музикантом, філософом і аналітиком – здатним осмислити дію через форму (Бобошко, 1987, с. 46.). Репетиційний процес у його студіях будувався на імпровізаційних етюдах, які поступово переходили в структуру вистави. Так актор не втрачав живої природи творчості, навіть у жорстких сценічних межах, що було найкращою профілактикою «застиглого театру».

Із вищевказаного можемо допустити, що проблематика так званого «застиглого» театру часто зумовлена браком психофізичної гнучкості та втратою здатності проживати матеріал наново, як уперше. Імпровізація, яка на перший погляд здається випадковістю або проявом натхнення, насправді є результатом ґрунтовної підготовки, постійної роботи над собою та чіткої стратегії постановника. Доцільно пригадати цілком слушне твердження, що найкраща імпровізація – заздалегідь запланована. Але тут важливо не сплутати імпровізацію з довільністю або безструктурністю. Щоб цього не допустити, слід сфокусуватись на цьому понятті як на методі оновлення внутрішньої логіки дії, а не її зовнішньому малюнку, адже коли імпровізація народжується поза контекстом драматургічного матеріалу з метою розвеселити публіку, то є небезпека перетворити виставу на низькопробний фарс. Імпровізація та легковажність не мають нічого спільного. Навпаки, її роль полягає у тому, щоб нові творчі знахідки допомагали пірнати глибше в контексті розуміння та відтворення обраного матеріалу. Для запобігання легковажному ставленню до імпровізації, доцільно розглядати її як методологічно обґрунтований інструмент творчої діяльності.

Реалізація вищезазначеної ідеї яскраво проявляється в акторській та режисерській практиці Леся Курбаса, чия система стала фундаментом для формування сучасних українських методів роботи над роллю. Практичне втілення театру Леся Курбаса завжди базувалося на творчій свободі, на «живому процесі», який дуже близький до того, що ми визначаємо як імпровізацію. Хоча Лесь Курбас не залишив розробленої теорії про імпровізацію, але його практика декларувала сцену як лабораторію для живих рішень. Він розглядав виставу не як завершений продукт, а як живий організм, що весь час змінюється, простір не як сталу величину, а як місце відкриття нових фарб життя крізь призму творчого осмислення та філософічного підходу

до цього процесу. Зокрема, мистецьке об'єднання Березиль було сміливим та експериментальним. Його новаторство полягало в тому, що був узятий новий курс у напрямі філософічності творчого процесу, натомість побутовий театр відходив на другий план. Всі творчі процеси були буквально пронизані імпровізацією, тому що, якщо ти щось робиш уперше, у тебе немає взірців, на які можна спертися. Було створено середовище, де актор та режисер могли сміливо експериментувати з рухом, звуком, світлом, темпоритмом, стилістикою – це була імпровізація в чистому вигляді. Така смілива стратегія не просто сприяла народженню нової форми, а радше започаткувала нову сценічну філософію, вибудовану на свіжих, сміливих та багато в чому новаторських ідеях Леся Курбаса (Савчук, 2022, 182 с.).

На підкріплення вищесказаного слід пригадати принцип роботи Курбаса при створенні таких вистав, як «Газ», «Джиммі Гігінс» та «Народний Малахій». Під час роботи над цими виставами Курбас сміливо експериментував з формою, зокрема інтегрував рух – як акцент, емоційний вибух. У тандемі з композиторами А. Буцьким та Ю. Мейтусом він розробив новий підхід використання музики у виставі, що відображало його спрямованість до «живого» театру в якому імпровізація була незамінним компонентом. (Makaryk, 2004, с. 169).

Вочевидь як Молодий театр, так і Березиль можна назвати синтетичним театром з власним стилем. Але як не заплутатися у цьому розмаїтті експериментів та сміливих ідей? На це питання у Курбаса була дуже чітка і дієва відповідь: «Коли бачиш, що не можеш впоратися з синтетичністю своїх ідей; коли заплутавсь в декораціях, музиці тощо, приberi все – і займайся акторами, бо актор – головне у виставі». Акторам він радить іти від нагромадження найбільших труднощів до найбільшої свободи та легкості (Єрмакова, 2007, с. 23-24.). Л. Курбас створив свого роду лабораторію живих рішень, що давала змогу творцям виходити за межі стандартної інтерпретації драматургічного матеріалу. Таким чином, ним був сформульований, зокрема, метод трансформації, що буквально провокував глядацьке образне мислення. У цьому контексті імпровізація – не хаотичне нехтування формою, а тонко збудована відповідь на ситуацію, що миттєво пробуджує живе сприйняття в глядача. Саме такий підхід максимально влучно підходить під визначення «гармо-

нічна імпровізація». Леся Курбаса слід розглядати не лише як теоретика, а передусім як практика, що розробляв систему акторського тренінгу (Мірошниченко, 2025, с.74-76).

З нашого погляду, імпровізація – це не просто допоміжний елемент сценічної дії. Це – філософія театру. Кожна вистава нагадує нове життя зі своєю «річкою енергії». Звісно, в цій річці режисер старанно вибудовує «береги» та визначає її напрямки, але щоразу вона тече по-різному, вбираючи в себе унікальність моменту «тут і зараз». Отже, наведемо приклади, як можна ініціювати доцільну імпровізацію, про яку йшлося вище, окрім акторських тренінгів:

1. Робота з навколишнім простором. Кожна частина сцени, кожен предмет – це привід зачепитись за нього і відтворити тут і зараз досі не відрепетиризовану емоцію. Щойно актор відчує, що навколишній простір несе в собі безліч можливостей для імпровізації – він одразу стає «живим» та енергетично наповненим;

2. Взаємодія з музично-звуковим оформленням вистави. Музика діє на нашу підсвідомість напряму, оминаючи процес усвідомлення. Якщо дотримуватися культури уважного прослуховування музичних творів, то в процесі сценічної роботи спершу народжуються емоції та асоціації, а вже згодом активізується раціональне мислення. Отож із цього можна зробити висновок, що музика для актора – ідеальний активатор правдивої імпровізації, що ґрунтується на внутрішній правді та сакральних переживаннях;

3. Робота з партнером. Живий «обмін енергією» на сцені народжується з уміння слухати та реагувати. Тут важливо не завчити ці реакції, а відчувати їх щоразу, як уперше. Що це нам дає, адже подібні процеси можуть бути невиправдано складними для психіки? Це забезпечує відчуття справжнього кругообігу енергії в творчому просторі. Тільки «живий» театр здатен викликати глибинні переживання у глядача, а, зрештою, саме це являється основним творчим завданням колективу. Тому акторам, які задаються питанням «як розвинути вміння імпровізувати», слід почати з уваги. Якщо актор не просто промовляє текст, а бачить та чує партнера, сцена кожен раз розвивається по-новому, навіть якщо текст залишається тим самим;

4. Зміна темпу та ритму. Іноді найпростіший спосіб створити імпровізацію – змінити звичну

швидкість виконання дії або подачі реплік. Незаплановане уповільнення ритму може створити напруження, а раптове прискорення – вибух емоцій. Цей технологічний інструмент дуже ефективно застосовувати в репетиційному процесі під час пошуку нових емоційних фарб;

5. Свідоме використання пауз і відчуття міри. Мовчання може бути сильнішим за будь-яку репліку. Раптова пауза в несподіваний момент здатна змінити сенс сцени, наголосити важливість сказаного або створити комічний ефект. Найголовніше в цьому процесі пошуку нових реакцій не загубити закладений драматургом та режисером сенс. У контексті вирішення цього завдання доречно звернутись до думки видатного режисера Е. Митницького, який неодноразово втілював на практиці свій постулат, сформульований у його книзі «Ми живемо, доки любимо»: «Найголовніше – режисерський смак, а найвище досягнення театру – акторська точність» (Митницький, 1998, с. 72.).

6. «Будь-ласка, помиляйтесь!» Саме так звучить базовий принцип імпровізації, не усвідомивши який неможливо говорити про свободу творчого прояву. Саме відсутність страху помилитись є найкращим підґрунтям для доцільної та влучної імпровізації.

Щоб дослідити практичну користь імпровізації в контексті створення сценічного образу, розглянемо її як засіб розвитку емоційної гнучкості, партнерської уваги та сценічної віри. Імпровізація – це форма діяльності (в театрі, музиці, сценічному виступі), що акцентує увагу на спонтанному реагуванні на непередбачувані обставини та прийнятті невизначеності – як творчого ресурсу. Вона має потенціал не лише як художній прийом, а й як засіб розвитку психологічних характеристик виконавця – зокрема, емоційної гнучкості, партнерської уваги та сценічної віри. Розглянемо, яким чином імпровізаційна практика сприяє розвитку акторської майстерності та які є емпіричні підтвердження цієї гіпотези.

Емоційна гнучкість – це здатність проявляти свої емоційні реакції залежно від ситуації, а не вперто застосовувати одну й ту саму модель реагування. У контексті сценічної дії процес імпровізації активується через необхідність:

– швидко реагувати на нові партнерські пристосування;

– приймати помилки чи непередбачувані реакції як частину виступу (а не виключно як провал);

– адаптуватись до особливостей власного психоемоційного стану саме в день вистави.

Партнерська увага – це здатність бути зосередженим на іншому виконавці чи групі виконавців, реагувати на їхні дії та підтримувати спільний енергетичний зв'язок. У сценічній імпровізації увага до партнера є визначною характеристикою, адже якщо один з учасників дійства не чує партнера – сценічна правда порушується. Тож можемо стверджувати, що імпровізація значно покращує взаємодію на сцені між партнерами, що в свою чергу забезпечує якісно інший рівень сценічної майстерності. Дане судження підкріплюється не лише емпіричними спостереженнями, а й науковими джерелами. Зокрема в праці «Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження» (Кисляк, Бойко, 2024) партнерська імпровізація розглядається в музичному контексті. Якщо ж пошукати підтвердження цієї гіпотези в театральному розрізі, то слід навести за приклад статтю «Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сучасному просторі» (Шаролапова Н. В.), в якій переконливо розкривається імпровізаційний потенціал в театральному мистецтві.

Сценічна віра та уява. Сценічна віра – це психофізичний стан актора, що розкривається у прийнятті актора запропонованих обставин як реальних. Подібний стан може виникнути лише за умови добре розвинутої уяви. На підтвердження цієї тези слід пригадати статтю Б. Пікон-Валлен «Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд» (*Курбасівські читання*, 2012), в якій досить ґрунтовно порівняно бачення ідеального актора цих двох творців. Обоє майстрів поєднує твердження, що актор має володіти гнучким психофізичним апаратом і розвинутою уявою, без якої акторський темперамент не проявиться у всій повноті та яскравості. Для багатогранного розкриття поняття «імпровізація», важливо сформулювати, що таке «акторський темперамент». У наукових джерелах утворився певний вакуум в царині чіткого тлумачення даного терміна. Взявши до уваги праці згаданих майстрів, можемо сформулювати на рівні гіпотези таке визначення: «Темперамент – це сила уяви». Але для того щоб актор зміг проявити свій темперамент, потрібно вибудувати фундамент у вигляді

сценічної віри. Імпровізація, як метод, стимулює розвиток віри такими механізмами:

- Актор, реагуючи на непередбачені сценічні ситуації (раніше не відпрацьовані на репетиціях), дає волю несвідомим, новим реакціям, адже цього вимагають незаплановані обставини. В результаті формується психологічна установка зосередитись на «правді даного моменту», а саме такий підхід є основою сценічної віри;

- Уміння спрямовувати незаплановані обставини в творчий процес сприяє зростанню віри у власний професіоналізм та суттєво збагачує інструментарій актора;

- Партнерська взаємодія під час імпровізації вимагає від виконавців насамперед уваги до партнера, бо інакше імпровізаційні рішення будуть односторонні й партнерська взаємодія перетвориться в ізольоване існування. В результаті якісної взаємодії формується ефект спільної присутності у обставинах нової імпровізаційної дійсності, що сприяє вірі у сценічну ситуацію, як у реальну.

Отже, можемо підсумувати, що імпровізація – це «технологія», що активує три важливі компоненти сценічної дії: емоційну гнучкість, партнерську увагу та сценічну віру. Всі зазначені складові функціонують у синергії, підсилюючи ефект сценічної правди. Виконавець реагує на новий стимул (тут проявляється емоційна гнучкість), спрямовує увагу на партнера (або на себе, якщо ми говоримо про імпровізаційний внутрішній діалог) та діє в умовах невизначеності, приймаючи всі ризики пов'язані зі спонтанністю моменту (сценічна віра).

Ми розглянули, яким чином можна сприяти виникненню імпровізації під час сценічної дії, та визначили її цінність в контексті акту творчості. Тепер постає питання – як її зберегти під час багаторазового повторення матеріалу? Одним із можливих рішень є створення так званих «репетицій-досліджень» або «поновлювальних лабораторій» після прем'єри. Це форма роботи, під час якої актори не просто повторюють завчене, а заново досліджують мотивацію, внутрішні конфлікти, підтексти своїх героїв, звертаючись до матеріалу вистави як до живого організму, а не застиглої структури. Іншим варіантом може бути залучення невеликих змін у мізансценах, ритмах, внутрішніх мотиваціях, що не руйнують цілісність вистави, а, натомість дають змогу акторам зберігати гостроту сприйняття. Такий підхід вимагає високого рівня довіри між режисером та трупкою, адже

йдеться про делікатне балансування між фіксованою формою та її живим наповненням. У західній театральній практиці, зокрема, в роботах таких митців, як Пітер Брук та Єжи Гротовський (Peter Brook – *The Empty Space*, 1968, Jerzy Grotowski – *Towards a Poor Theater*, 1968) часто акцент ставиться саме на необхідності постійного «живого» перегляду матеріалу. Їхній підхід базується на розумінні театру як процесу, а не результату. Це дає можливість зберігати акторську присутність не лише на рівні ремесла, а й на рівні щирої творчої взаємодії з партнерами, простором і глядачем.

Таким чином, можемо сформулювати: імпровізація – це «дарунок натхнення», який не виникає на порожньому місці. Потрібно створити підґрунтя для його появи. Найефективнішим способом збереження безпосередності живої реакції на сцені є проведення повноцінної репетиції перед кожною виставою, про що неодноразово згадується у книзі Ю. Бобошко «Режисер Лесь Курбас», адже тільки в постійній репетиційній роботі може народитися «розумний Арлекін» – справжній ідеал актора-майстра (Бобошко, 1987, с. 39.). Під час репетиційного процесу відбувається те «налаштування» на партнера, про яке згадувалось вище – спершу на побутовому рівні, а згодом на глибшому, творчому. Саме тоді актори, вже перебуваючи в образах, під пильним оком режисера, шукають нові барви – живі, нетривіальні, щоб вистава щоразу звучала інакше, а не перетворювалася на монотонне повторення.

Отже, розглянуті аспекти феномену імпровізації дають змогу зробити висновок, що імпровізаційний принцип є ефективним інструментом у процесі створення сценічного образу.

Висновки. Імпровізація демонструє високий потенціал як самодостатній метод у процесі створення сценічного образу. Філософський, психологічний і технологічний аспекти імпровізації утворюють три виміри одного явища. У філософському – вона допомагає режисерові визначити манеру існування та окреслити стилістичні особливості вистави. Саме філософський аспект імпровізації трактує театр як мистецтво свободи. У психологічному – формує внутрішню готовність актора до істини моменту та провокує до живих реакцій «тут і зараз». У технологічному – забезпечує конкретні засоби реалізації творчої дії. Цей аспект допомагає акторові повторювати матеріал і щоразу зберігати свіжість та безпосередність

емоційних реакцій. Разом ці аспекти створюють цілісну методологію сценічного творення, у якій імпровізація є не випадковим елементом, а серцевиною акторської професії. Створення образу – це складний психофізичний процес, в якому необхідно витримати баланс між інтелектуальним дослідженням обраного матеріалу та пошуком персонажа на тілесному та емоційному рівнях. Перспективним напрямом подальших досліджень є розвиток наукового обґрунтування імпровізації як самостійного методу виховання актора.

Таким чином, імпровізація є акторським інструментом подвійної природи: технічної та психологічної. Вона дисциплінує і водночас звільняє, формує професійний навик і дарує можливість досягнути момент щирості, де зустрічаються актор і глядач. У цьому полягає її унікальна цінність – імпровізація стає простором, де техніка переходить у філософію, а вистава – в акт справжнього мистецтва.

Джерела та література

- Бобошко, Ю. М. (1987). *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво. С. 32-39.
- Веселовська, Г. І. (2010). *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс. 256 с.
- Єрмакова, Н. (2008). Актор з погляду педагогіки: із практики мистецького об'єднання «Березиль». *Український театр*, № 2. С. 2124.
- Козак, Б. (упор.). (2012). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка. С. 374.
- Кисляк, Б., Бойко, А. (2024). *Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження*. Київ: Фенікс.
- Митницький, Е. М. (1998). *Ми живемо, доки любимо*. Київ: Максимум. 250 с.
- Мірошніченко, М. О. (2025). Концепція ритму Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору на екрані. *Культура України*. Вип. 88. С. 74-76.
- Пікон-Валлен, Б. (2012). Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд. *Курбасівські читання*. Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.
- Савчук, О. В. (2022). *Філософія театру Леся Курбаса*. Київ: Фенікс. С. 182.
- Шаролапова, Н. В. (2016). Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сучасному театральному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 30. С. 63-67.
- Makaryk, I. R. (2004). *Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*. Toronto: University of Toronto Press. P. 169.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.
- Boboshko, Yu. M. (1987). Rezhyser Les Kurbas [Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo. P. 32-39. [in Ukrainian]
- Veselovska, H. I. (2010). Ukrainskyi teatralnyi avanhard [Ukrainian Theatrical Avant-Garde]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian]
- Kozak, B. (ed.). (2012). Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa [Life and Work of Les Kurbas]. Lviv: Ivan Franko National University Press. P. 374. [in Ukrainian]
- Kysliak, B., & Boiko, A. (2024). Vilna improvizatsiia yak naivyschyi proiav tvorchoho samovyrazhennia [Free Improvisation as the Highest Form of Creative Self-Expression]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian]
- Mytnitskyi, E. M. (1998). We Live as Long as We Love. Kyiv: Maksymum. 250 p.
- Miroshnychenko, M. O. (2025). Kontseptsiiia rytmu Lesia Kurbasa v konteksti rezhyserskoi interpretatsii literaturnoho tvoriv na ekrani [The Concept of Les Kurbas's Rhythm in the Context of a Director's Interpretation of a Literary Work on Screen]. *Kultura Ukrainy*. Issue 88. P. 74-76. [in Ukrainian]
- Picon-Valyen, B. (2012). Les Kurbas i Vsevolod Meyerhold [Les Kurbas and Vsevolod Meyerhold]. *Kurbas Readings*. Kyiv: I. K. Karpenko-Karyi University. [in Ukrainian]
- Savchuk, O. V. (2022). Filosofiia teatru Lesia Kurbasa [The Philosophy of Les Kurbas's Theatre]. Kyiv: Feniks. P. 182. [in Ukrainian]
- Sharolapova, N. V. (2016). Improvizatsiia yak metod vykhovannia maibutnoho aktora v suchasnomu teatralnomu prostori [Improvisation as a Method of Educating Future Actors in the Modern Theatrical Space]. *Mystetstvovnavchi zapysky*. Issue 30. P. 63-67. [in Ukrainian]
- Makaryk, I. R. (2004). *Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*. Toronto: University of Toronto Press. P. 169.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.
- Yermakova, N. (2008). *The Actor from the Perspective of Pedagogy: From the Practice of the Artistic Association "Berezil"*. *Ukrainian Theatre*, Nr. 2. P. 21-24.

References

Kyrylo Maikut

Actor's improvisation as a tool for creating a stage image

Abstract. *The purpose* of the article is to examine the concept of improvisation as an independent method in the creation of a stage image. The research seeks to comprehend acting improvisation as a phenomenon that unites the philosophical, psychological, and technological aspects of an actor's creativity. *The research methodology* is based on a combination of structural-analytical, descriptive, and historical-reconstructive methods. *The scientific novelty* lies in the reinterpretation of improvisation as an integral creative process that enables the creation of a stage image on a deeper level of understanding and diversifies the actor's professional toolkit. *The conclusions* indicate that acting improvisation encompasses three interrelated aspects – philosophical, psychological, and technological – which together form a coherent system. The interaction of these aspects manifests itself in a multifaceted way, emphasizing the complexity and systematic nature of the improvisational method.

Keywords: acting improvisation, stage art, philosophy of creativity, phenomenological approach, pedagogy, actualization, training, creative solution.

Подано до редакції 03.11.2025

Підписано до друку 25.11.2025