

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362835  
УДК 792.028:792.03(091)**ІМПРОВІЗАЦІЙНІ ПРИЙОМИ В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ:  
ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ****Артем Позняк<sup>1а</sup>, В'ячеслав Довженко<sup>2а</sup>, Анатолій Тихомиров<sup>3б</sup>**<sup>1</sup> доктор філософії у галузі мистецтва та культури;

e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152

<sup>2</sup> e-mail: sldovgenko@ukr.net; ORCID: 0009-0009-0435-0853<sup>3</sup> e-mail: anatolj1948@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5356-7551<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв,  
ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна<sup>б</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

**Мета статті** – простежити історичну еволюцію імпровізаційних прийомів у виконавському мистецтві актора та визначити основні етапи їхнього формування в європейській театральній традиції. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-театрознавчому, порівняльному та культурологічному підходах. У роботі використано аналіз наукових джерел, театрознавчих праць і першоджерел, що дає змогу розглянути імпровізацію в контексті змін естетичних, соціокультурних і виконавських парадигм. Метод історичної реконструкції застосовано для виявлення спадкоємності імпровізаційних практик у різних театральних традиціях. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному осмисленні імпровізації як самостійного виконавського прийому, а не лише допоміжного елемента акторської техніки. У статті систематизовано історичні різні форми акторської імпровізаційної гри. Акцентовано на тягlostі імпровізаційної традиції та її трансформації в умовах професіоналізації театру. **Висновки.** Імпровізація є однією з базових і водночас актуальних форм театального висловлення, що сформувалася в процесі історичного розвитку акторського мистецтва. Різноманіття художніх напрямів і театральних традицій зумовило її становлення як самостійного виконавського прийому, пов'язаного з потребою актора у творчій гнучкості та чутливості до сценічної ситуації. Від античних фарсів і середньовічних містерій до комедії дель арте, шекспірівської сцени та модерністських пошуків Леся Курбаса імпровізація зазнавала трансформацій, зберігаючи функцію живої взаємодії між актором і глядачем. У ХХ столітті, попри посилення режисерського контролю, вона не лише збереглася в театральній практиці, а й набула ознак окремого напрямку. У сучасному театрі імпровізація є інструментом творчої свободи, емоційної достовірності й інтерактивної комунікації.

**Ключові слова:** імпровізація; акторське мистецтво; виконавський прийом; історія театру; сценічна дія; театральна традиція; взаємодія з глядачем.

## Постановка проблеми

Прийоми імпровізації в акторському мистецтві протягом багатьох століть слугували важливим інструментом у процесі сценічного образотворення. На сучасному етапі розвитку театру імпровізація залишається актуальним засобом виразності: у багатьох виставах актори під час дії змінюють свою поведінку відповідно до обставин, реагуючи на сценічну ситуацію. Хоча на сьогодні ці імпровізаційні елементи часто набувають попередньо підготовленої форми, вони зберігають ключові риси, зокрема фокус на спонтанності та живій взаємодії.

Здатність до імпровізації є важливим чинником розвитку акторської техніки та професійної майстерності. Імпровізаційна практика створює умови для опанування широкого спектра емоційних станів, сприяє формуванню швидкої реакції на зміну сценічних обставин і розвитку навичок ефективної взаємодії з партнерами на сцені. Осмислення імпровізаційних технік у їхньому історичному розвитку дає змогу акторові розширити власний виконавський інструментарій та адаптуватися до різних жанрових форм і художніх контекстів.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

До вивчення акторської імпровізації зверталася низка зарубіжних дослідників, серед яких вирізняється Кіт Джонстон (Johnstone, 2018). Його праця «Імпро: Театр імпровізації» є фундаментальним дослідженням, що охоплює як теоретичні засади, так і практичні аспекти імпровізації. Автор розглядає імпровізацію як важливий компонент акторської техніки, аналізуючи її історичне підґрунтя, зокрема традиції комедії дель арте, що значною мірою вплинули на формування сучасного підходу до сценічної спонтанності. До питання історії та методології імпровізації у «Секонд Сіті» («The Second City») звертаються автори альманаху під редакцією Анни Лібери (Libera, 2004). Ця комедійна трупа, що згодом утвердилася як провідна інституція у світі імпровізаційного театру, стала піонером у використанні імпровізації для розвитку акторських талантів і створення сатиричних ревію. У текстах альманаху наявні також історичні відсилання до театральних традицій імпровізації. Ентоні Фрост і Ральф Ярроу (Frost & Yarrow, 1990) розглядають імпровізацію як метод, практику та філософію акторського існування на сцені, звертаючись до історичних прикладів від античного театру до ХХ ст. Їхній підхід дає змогу простежити еволюцію імпровізаційної техніки в контексті змін естетичних і соціокультурних парадигм.

Хоча дослідження Марвіна Карлсона (Carlson, 1993) не зосереджене безпосередньо на аналізі імпровізації як окремої театральної практики, воно пропонує широкий історико-культурний контекст розвитку театру й акторських стилів гри, серед яких розглядають й імпровізаційні форми. Такий підхід дає змогу осмислити імпровізацію як невід'ємний складник театральної традиції в різні історичні періоди.

Імпровізація як виконавський прийом у театральному мистецтві поки що не отримала достатньо глибокого висвітлення в українському науковому дискурсі. Водночас окремі аспекти цієї теми порушено в працях таких дослідників, як

Валерій Пацунов, Ніна Гусакова, Тетяна Губрій (2019), Вікторія Стрельчук (2015) та Валерія Штефюк (2021). Їхні публікації містять цінний науковий матеріал, що дав змогу заглибитися в обрану тему дослідження, здійснити аналіз стану її опрацювання в українському театрознавстві, а також простежити вплив імпрівізаційних практик на вітчизняних акторів і театральних діячів. Зазначені праці стали важливою джерельною основою для цього дослідження.

**Мета статті** – простежити історичну еволюцію імпрівізаційних прийомів у виконавському мистецтві актора та визначити основні етапи їхнього формування в європейській театральній традиції.

### Виклад основного матеріалу

Неважко погодитися з думкою про те, що театр є мистецтвом, найближчим до життя, адже акт творення відбувається тут і зараз – у безпосередній присутності глядача. Жива взаємодія актора з аудиторією, емоційна безпосередність та ситуаційна непередбачуваність – усі ці чинники створюють унікальну форму художнього досвіду, притаманну саме театральному мистецтву. Однією з ключових категорій, що визначає цю унікальність, є гра. Процес гри, зокрема акторської, здатен викликати творче піднесення, естетичну насолоду та глибоке особистісне залучення у виконавців. Особливо яскраво це виявляється в імпрівізації, що втілює сутність акторської творчості як вільного, інтуїтивного й експресивного самовираження.

48

Сергій Безклубенко (2008) так слушно визначає суть поняття імпрівізації у мистецтві: «це своєрідний тип художньої творчості (у поезії, музиці, хореографії, сценічному мистецтві), коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання» (с. 141).

Імпрівізація ґрунтується на залученні підсвідомих ресурсів виконавця та часто здійснюється за відсутності чітко визначеної моделі дії. Вона передбачає свободу вираження – у русі, слові, жесті – і в такий спосіб відкриває нові можливості для творчого дослідження процесу сценічного образотворення. Імпрівізаційна дія охоплює повний спектр емоційних станів, дозволяючи актору не так показувати, як проживати сценічні обставини. У цьому сенсі імпрівізація постає ефективним інструментом досягнення акторської правдивості та сценічної достовірності. Вона дає змогу реалізувати широко вживану театральну формулу «жити на сцені», яка передбачає глибоке емоційне включення та автентичне переживання.

Водночас важливо відмежовувати професійну імпрівізацію від непрофесійних проявів сценічної неорганізованості, коли актор довільно змінює авторський текст або затверджені мізансцени не з творчої ініціативи, а внаслідок недостатньої підготовки та відсутності засвоєння репетиційного матеріалу. Подібні дії часто свідчать не про мистецьку свободу, а про відсутність виконавської дисципліни.

Перші прояви імпрівізації в акторській практиці простежують ще в античну добу – формотворчий етап театрального мистецтва. Як зазначають О. Г. Брокетт та Ф. Г. Гілді (2014), «найдавніші збережені оповіді про походження грецької

драми ... виводять трагедію з імпровізацій солістів дифірамбів» (с. 27). Водночас варто наголосити, що давньогрецький театр, тісно пов'язаний із релігійним культом Діоніса, мав канонічну структуру: фіксовані тексти, міфологічний сюжет, маски та сталі мізансценування – усе це обмежувало можливості акторської імпровізації.

Поza межами культового театру поступово формувалася вулична народна традиція, вільніша у формах. Так виник жанр мімів – коротких побутових сценок без фіксованого тексту, що не потребували театральної сцени, адже виконували їх просто неба чи у приватних оселях. Актори використовували міміку, жести та живу мову, створюючи сатиричні образи на актуальні теми. Як зазначають О. Г. Брокетт та Ф. Г. Гілді (2014), «мім був частково імпровізованим і тому вимагав таланту до вигадування діалогу, організації дії та руху» (с. 73).

Саме традицію мімів доцільно розглядати як один із перших прикладів акторської імпровізації в історії європейського театру. Їхню діяльність протиставляли канонічним нормам культового театру, сприймали як вульгарну або маргінальну, однак саме вона започаткувала лінію спонтанного, живого виконання, що згодом стало важливим напрямом в еволюції акторської майстерності.

Шукаючи у джерелах згадки про витoki імпровізації в античному театральному мистецтві, варто звернути увагу на постать Герода (іноді Геронд, грец. Ἡρώδας / Ἡρώνας) – давньогрецького поета, який жив у III ст. до н. е. і є автором своєрідного жанру коротких побутових сценок – міміямбів. Ці твори, що за формою нагадували драматичні монологи або діалоги з яскраво вираженим комічним ефектом, були написані у віршованому розмірі, близькому до розмовної мови. У 1890–1891 роках у Фаюмському оазисі (Єгипет) було знайдено папірус, що містив вісім міміямбів Герода. Ця знахідка стала безцінним джерелом для дослідження раннях форм побутової сатири й театральної імпровізації в елліністичну добу. У сценках, таких як «Сваха» (I), «Школа» (III), «Подружки» (VI), зображено звичайне міське життя, а також відтворено характери простолюддя, що нечасто зустрічались у «високому» грецькому театрі (Herodas, 1904, Kenyon, 1891, Arnott, 1971).

Особливістю міміямбів є імітаційна природа сценок, які, ймовірно, були створені для одного актора або малої кількості виконавців. Деякі вчені припускають, що міміямби Герода слугували основою для імпровізованого виконання, під час якого актор, спираючись на загальну канву, міг вільно варіювати інтонацію, міміку й навіть текст, адаптуючи його до конкретної ситуації чи аудиторії (Arnott, 1971, Storey, 2003). Зважаючи на це, саме Герода і його міміямби можна розглядати як одне з найраніших історичних свідчень застосування імпровізаційних прийомів у театральному виконанні. Хоч самі тексти міміямбів були письмово зафіксовані, їхнє сценічне втілення, ймовірно, допускало спонтанність, а акторська гра ґрунтувалася на імітації, карикатурі та жвавій реакції на побутову дійсність, що й наближує ці твори до поняття театральної імпровізації в сучасному розумінні.

Поруч із мімами в античному театрі формувався жанр пантоміми, що досяг розквіту в період еллінізму та Римської імперії. Його засновниками вважають колишніх рабів Піладеса та Батіллу, які підняли пантоміму до рівня «високого

мистецтва» за імператора Августа (*Other Types of Roman Theater*, n.d.). Жанр походить із ритуальних обрядів і вирізняється експресивною пластикою, жестами й масками замість слів. Згодом пантоміма еволюціонувала в розважальну імпровізаційну форму, що вплинула на подальший розвиток безслівного сценічного мистецтва. У римському контексті жанр пантоміми справив глибокий культурний вплив. Пантоміма, хоч і сформувалася в обрядовому контексті, швидко еволюціонувала в імпровізаційну виконавську форму, де тілесні засоби й маски замінили слово, заклавши підвалини сучасного імпровізованого сценічного мистецтва.

Давньоримський театр має витоки в народних імпровізаційних традиціях. О. Г. Брокетт та Ф. Г. Гілді (2014, с. 58) зазначають, що, за свідченням римського поета Горація (65–8 рр. до н. е.), витоки латинського театру пов'язані з імпровізованими, нерідко сатиричними й образливими віршованими діалогами блазнів, які, вдягаючи маски, розважали публіку під час свят урожаю та весільних урочистостей. Одним із таких жанрів були фесценіни (лат. *fescēnīna carmīna*) – поетичні імпровізації з елементами сатири, що відзначалися живою мовою та дією. Вони стали важливим фольклорним джерелом формування професійного театру та започаткували імпровізаційну традицію в римській сцені (Gill, 2025).

Імпровізаційні техніки мімів стали джерелом натхнення для Тита Макція Плавта – одного з найвизначніших римських комедіографів. Його комедії вирізнялися динамічністю, сатиричною загостреністю, яскравою мовою, тілесною експресією та жвавими діалогами, що мають багато спільного з імпровізаційною практикою (Ковбасенко, 2012, с. 185). Отже, мімічна традиція, попри свою маргінальність в очах сучасників, стала важливим підґрунтям для формування сценічної імпровізації як прийому, який згодом набув статусу повноцінного мистецького виконавського прийому в комедійному жанрі.

У давньоримському театрі жанр ателани посідав важливе місце як одна з найдавніших форм італійського народного фарсу. Він виник у III ст. до н. е. в місті Ателла (Кампанія) і відзначався сільським походженням та яскраво вираженою імпровізаційною основою. Основою сценічної дії був лише загальний сюжет або тема, тоді як діалоги, сценічна взаємодія та розвиток подій формувалися в процесі гри. Така структура забезпечувала гнучкість, елемент несподіванки та безпосередній контакт із глядачем. Імпровізація була ключовим принципом, що забезпечував живу й динамічну театральну форму. Навіть коли ателани почали фіксуватися письмово в I ст. до н. е., виконавська свобода зберігалася. Типові маски персонажів – *Maccus*, *Vucco*, *Pappus*, *Dossennus* і *Manducus* – давали змогу акторам швидко змінювати ролі, залишатися анонімними та зберігати гнучкість у побудові комедійної дії. Маска й імпровізація взаємодоповнювалися, підтримуючи пластичну та вербальну експресію, що стала основою для подальшого розвитку традицій сценічної імпровізації (*fabula Atellana*, n.d., Hrkach, 2013).

У народному мистецтві давньоримського театру важливе місце посіли виступи гістріонів – мандрівних акторів. Вони зазвичай спеціалізувалися на імпровізації та жартівливих сценічних виступах. Гістріони мали великий вплив на розвиток римського театру, а їхні вистави склалися з багатьох жанрів: від

комедій до драматичних постановок. Гістріони використовували різноманітні реквізити та маски для вираження своїх персонажів. Вони також використовували танці, спів і різноманітні акробатичні вправи, щоб зробити свої виступи цікавими й захопливими (Брокетт & Гілді, 2014). Актори-гістріони рідко працювали за суворим сценарієм. Вони отримували лише загальну тему, а потім неначе «імпровізували» в діалогах та ситуаціях залежно від аудиторії.

Виконавці англійських і французьких містерій, мораліте та фарсових комедій X–XII століть активно використовували імпровізаційні прийоми, навіть коли дія відбувалася за заздалегідь визначеними сценаріями. Актори мали можливість додавати репліки, жарти, реагувати на реакцію глядачів і залучати їх до вистави, що сприяло живості й інтерактивності сценічного досвіду, якщо порівнювати зі строгими церковними обрядовими діями.

У циклі англійських містерій (Smith, 1885) драматичні персонажі прямо зверталися до глядачів: промовляли проповіді, жартували, навіть провокували аудиторію до реакції. Це створювало ефект «святкового інтердискурсу», де межі між виконавцем і глядачем ставали нечіткими.

У монографії О. Клековкін (2006), звертаючись до аналізу діяльності найвідомішого серед театральних братств Франції – «Братства Страстей» у Парижі (Confrerie de la Passion), наводить фрагмент звернення паризького прокурора до парламенту, що свідчить про акторську імпровізацію під час виконання текстів містерій, які дозволили єпископи або міські магістрати:

Ці низькі люди – усякі теслі, міські сторожі, торгівці рибою – на подібних справах не розуміються. Вони вирішили виконувати «Дії святих апостолів», додаючи від себе чимало апокрифічних речей на початку, а в кінці – непристойні фарси. Їхня гра тривала шість-сім місяців, і це зменшувало побожність і благодійність глядачів, сприяло скандалам і глузуванню. (с. 143)

Цей випадок ілюструє, що імпровізація в середньовічному театральному ремеслі була як інтерактивна практика, але часто суперечила офіційним очікуванням церкви та держави.

Відокремившись від церковної драми та набувши провідного значення у народному театрі, у XIII столітті формується окремий сценічний жанр – фарс. Його перші форми базувалися на імпровізації: сюжет створювався безпосередньо під час виступу, хоча згодом деякі сценарії почали фіксувати письмово. Основу фарсу становили тілесна комічність, абсурдність ситуацій та гротескні персонажі. Інтеракція з глядачем передбачала імпровізаційний елемент, оскільки виконавці отримували значну свободу в сценічному самовираженні. Актори вдавалися до міміки, жестів, пластики та спонтанного діалогу, активно взаємодіючи з публікою. Адаптація до реакцій глядачів ставала невід'ємним складником вистав, посилюючи комунікативний складник театрального дійства. Імпровізаційна природа фарсу вимагала від виконавців гнучкості й винахідливості, що сприяло становленню живого, інтерактивного характеру народного театру (Брокетт & Гілді, 2014).

Саме фарсовий жанр середньовічного театру став основою для формування одного з найвищих досягнень італійського театру епохи Відродження – комедії дель арте. Цілком обґрунтовано можна розглядати народний театр Італії XIV–XVI століть як феномен імпровізаційної природи та сценічного експерименту. У цей період театр в Італії переживав етап активного розвитку, що супроводжувався розширенням творчої свободи акторів і театральних труп у трактуванні популярних комічних сюжетів. Саме за таких сприятливих умов виникає комедія дель арте – форма професійного театру, що ґрунтувалася на фіксованих сценарних схемах (*canovacci*), проте передбачала широку акторську імпровізацію, особливо в діалогах, сценах взаємодії з публікою та фізичній грі. Спадкоємність із середньовічним фарсом виявляється у використанні типізованих персонажів, масок, гострої сатири та тілесного гумору.

О. Клековкін (2012) пише про це так:

Основний акцент у театрі масок робився на пластичній майстерності, мистецтві заміни довгих промов кількома жестами-знаками, а також на *хореографічній* організації гри. Свою майстерність виконавець демонстрував здебільшого у мистецтві варіації, спритної подачі реплік і *lazzi* (жартів, притаманних театрові) – імпровізованого обігрування речей, зовнішності, костюмів, елементів декорацій тощо. (с. 605)

52

Шекспірівська сцена стала важливим етапом легітимації акторської імпровізації. Актори, попри наявність чіткого драматургічного тексту, мали простір для імпровізацій – у вигляді реплік, інтонацій, взаємодії з публікою. Така свобода давала змогу адаптувати гру до ситуації та залучати глядачів до події. Імпровізація у цьому театрі виходила за межі вербального, охоплюючи психофізичну дію, реакцію на партнера й середовище. Вона вимагала майстерності, гнучкості й присутності «тут і тепер», стаючи ознакою професійного ренесансного актора (Stern, 2000).

Занепад імпровізації в акторському мистецтві пов'язаний зі становленням професійних національних театрів наприкінці XIX – на початку XX століття. Проте цей процес почався ще у XVIII столітті з появою стаціонарних театрів, посиленням ролі режисера та ускладненням сценічної дисципліни. Імпровізаційні форми витіснялися з головної сцени, переходячи до маргінальних просторів – ярмарків, кабаре, клубів. Хоч імпровізація втратила провідну позицію, вона не зникла, а пристосувалася до нових соціокультурних реалій (Брокетт & Гілді, 2014).

У межах формування сучасного театрального акторського мистецтва ключову роль у переосмисленні природи сценічної дії та імпровізації відіграв метод Костянтина Станіславського. Його система стимулювала актора до «живих» реакцій у межах наперед заданої структури, сприяючи появі органічної, емоційно достовірної гри. Принцип «якби» – уявне перенесення актора в запропоновані обставини ролі через запитання «що б я зробив, якби...» – та робота з «колом уваги» – зосередження психофізичної уваги актора на певному об'єкті або партнері в сценічному просторі – створювали передумови для природної та спонтанної взаємодії як між партнерами на сцені, так і з глядачем, наближаючи акторську дію до імпровізаційної природи сценічного існування (Станіславський, 1953).

Лесь Курбас, реформатор українського театру, прагнув вивільнити актора з підпорядкування винятково літературному тексту та режисерським схемам. У студіях «Березоля» імпровізація була інструментом дослідження глибин людського Я та формування колективного актора, де емоційна пластика поєднувалася з інтелектуальною експресією. Лесь Курбас (2001) зазначав: «Режисерський театр – це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави» (с. 568). Але підкреслював: «Імпровізація хороша лише в порядку шукання – не стихійна» (с. 568). Передбачаючи розвиток театру в напрямку постдраматизму, він надавав імпровізації провідну роль: «Можливо, що слів майже не буде... .. Можливо, що відродиться театр імпровізації ... у різній, новій диференціації театру» (с. 31).

З другої половини ХХ століття імпровізація стала самостійним театральним жанром. Театри імпровізації, такі як «The Second City» у Чикаго та «The Groundlings» у Лос-Анджелесі, функціонували як лабораторії розвитку сценічних технік. Ідеологічно вони спиралися на швидке реагування, спільне створення сюжету та тісну взаємодію з глядачем. Театральна компанія «The Second City», заснована у 1959 році, стала найстаршим постійним театром імпровізації в англomовному світі і зробила акцент на сатиричну імпровізацію як спосіб творчого вираження (Second City 40th, 1999). «The Groundlings», що започаткував Гері Остін у 1974 році в Лос-Анджелесі, базувався на методиках Віоли Сполін (Spolin, 1999) та спеціалізувався на імпровізаційному скетч-комедійному підході. Також з'явилися імпровізаційні фестивалі та міжнародні воркшопи, які сприяли обміну практиками серед митців по всьому світу. У цифрову добу ці традиції перейшли до онлайн-простору – від коротких скетчів до інтерактивних стримів.

### Висновки

Імпровізація є однією з найдавніших і водночас найактуальніших форм театрального висловлення. Історичний розвиток театрального мистецтва, різноманіття художніх напрямів і традицій сприяли формуванню імпровізації як окремого виконавського прийому. Цей феномен не міг не виникнути – він є закономірною відповіддю на потребу актора в живому творчому пошуку, гнучкості мислення та чутливості до сценічної миті. Від античних фарсів і середньовічних містерій до комедії дель арте, шекспірівського театру й модерністських пошуків Леся Курбаса акторська імпровізація постійно еволюціонувала, зберігаючи живий зв'язок між актором і глядачем. У ХХ столітті, незважаючи на зростання ролі режисера, імпровізація не тільки збереглася, а й оформилася як самостійний напрям. Сьогодні вона залишається важливим інструментом творчої свободи, емоційної автентичності та інтерактивного діалогу в театрі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом імпровізації як складника сучасної акторської педагогіки та репетиційного процесу. Доцільним видається вивчення конкретних методик розвитку імпровізаційних навичок у професійній підготовці актора, а також зіставлення імпровізаційних практик у драматичному, фізичному та постдраматичному театрі. Окремого наукового осмислення потребує взаємодія імпровізації з режисерською струк-

турою вистави, а також її функціонування в умовах міждисциплінарних і мультимедійних театральних форм. Подальші дослідження в цьому напрямі сприятимуть розширенню теоретичних уявлень про імпровізацію як динамічний інструмент сценічного мислення та актуалізуватимуть її значення в сучасному театральному процесі.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безклубенко, С. (2008). Імпровізація. В *Мистецтво: терміни та поняття: Т. 1. А–Л* (с. 141). Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, & Г. Сташків, пер.). Літопис.
- Клековкін, О. Ю. (2006). *Блазні Господні: нарис історії Біблійного театру*. АртЕк.
- Клековкін, О. Ю. (2012). *THEATRICA. Лексикон*. Фенікс. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin\\_Oleksandr/Theatrica\\_Leksykon.pdf?PHPSESSID=neo8hifpnke1lqmdp0ktp48i0](https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Theatrica_Leksykon.pdf?PHPSESSID=neo8hifpnke1lqmdp0ktp48i0)
- Ковбасенко, Ю. І. (2012). *Антична література* (2-ге вид.). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру* (М. Лабінський, упоряд., М. Москаленко, ред.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Пацунов, В., Гусакова, Н., & Губрій, Т. (2019). Роль імпровізації в театральній творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2(2), 194–204. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186658>
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою: Ч. 1-2. Щоденни кучня* (Т. Ольховський, пер., Ф. Гаєвський, ред.). Мистецтво.
- Стрельчук, В. О. (2015). Імпровізація як важливий чинник виховання майбутніх режисерів естради. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 155–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158301>
- Штефюк, В. Д. (2021). Акторський тренінг Майкла Сен-Дені: імпровізація в масці. *Мистецтвознавчі записки*, 39, 267–274. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238738>
- Arnott, W. G. (1971). Herodas and the Kitchen Sink. *Greece and Rome*, 18(2), 121–132. <https://doi.org/10.1017/S0017383500017988>
- Carlson, M. (1993). *Theories of the theatre: A historical and critical survey from the Greeks to the present*. Cornell University Press.
- fabula Atellana. (n.d.). In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved January 10, 2026, from [https://www.britannica.com/art/fabula-Atellana?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.britannica.com/art/fabula-Atellana?utm_source=chatgpt.com)
- Frost, A., & Yarrow, R. (1990). *Improvisation in drama*. Macmillan Education.
- Gill, N. S. (2025, May 5). *Roman Theater. Types of plays in the Ancient Roman Theater*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/ancient-roman-theater-119440>
- Herodas. (1904). *The Mimes of Herodas* (J. A. Nairn, Ed.). Clarendon Press. <https://archive.org/details/mimesherodas01herogoog/mode/2up>
- Hrkach, J. (2013, July 1). *Theatre in Ancient Rome: Background, plays, theory, and variety entertainments*. The history of theatre according to Dr Jack. <https://heironimohrkach.blogspot.com/2013/07/theatre-in-ancient-rome-background.html>
- Johnstone, K. (2018). *Impro: Improvisation and the Theatre*. Bloomsbury.

- Kenyon, F. G. (Ed.). (1891). *Classical texts from Papyri in the British Museum including the newly discovered poems of Herodas*. Clarendon Press. [https://books.google.com.ua/books?id=7lHeuTRvm08C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=7lHeuTRvm08C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Libera, A. (2004). *The second city almanac of improvisation*. Northwestern University Press.
- Other Types of Roman Theater*. (n.d.). Encyclopedia.com. Retrieved January 10, 2026, from <https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/other-types-roman-theater>
- Second City 40th Anniversary Celebration*. (1999, December 9). Chicago Reader. <https://chicagoreader.com/arts-culture/second-city-40th-anniversary-celebration-2/>
- Smith, L. T. (Ed.). (1885). *York plays; the plays performed by the crafts or mysteries of York on the day of Corpus Christi in the 14th, 15th, and 16th centuries now first printed from the unique manuscript in the library of Lord Ashburnham*. Clarendon Press. <https://archive.org/details/yorkplaysplaysp00smitgoog/page/n34/mode/2up>
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Northwestern University Press.
- Stern, T. (2000). *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford University Press.
- Storey, I. C. (2003). *Eupolis, Poet of old comedy*. Oxford University Press.

## REFERENCES

---

- Arnott, W. G. (1971). Herodas and the Kitchen Sink. *Greece and Rome*, 18(2), 121–132. <https://doi.org/10.1017/S0017383500017988> [in English].
- Bezklubenko, S. (2008). Improvizatsiia [Improvisation]. In *Mystetstvo: terminy ta poniattia: T. 1. A–L* [Art: Terms and Concepts: Vol. 1. A–L] (p. 141). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Brokett, O. G., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru* [History of Theatre] (T. Dytna, N. Kozak, H. Leliv, & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Carlson, M. (1993). *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*. Cornell University Press [in English].
- Fabula Atellana. (n.d.). In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved January 10, 2026, from [https://www.britannica.com/art/fabula-Atellana?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.britannica.com/art/fabula-Atellana?utm_source=chatgpt.com) [in English].
- Frost, A., & Yarrow, R. (1990). *Improvisation in drama*. Macmillan Education [in English].
- Gill, N. S. (2025, May 5). *Roman Theatre. Types of plays in the Ancient Roman Theater*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/ancient-roman-theater-119440> [in English].
- Herodas. (1904). *The Mimes of Herodas* (J. A. Nairn, Ed.). Clarendon Press. <https://archive.org/details/mimesherodas01heroogooq/mode/2up> [in English].
- Hrkach, J. (2013, July 1). *Theatre in Ancient Rome: Background, plays, theory, and variety entertainments*. The History of Theatre According to Dr Jack. <https://heironimohrkach.blogspot.com/2013/07/theatre-in-ancient-rome-background.html> [in English].
- Johnstone, K. (2018). *Impro: Improvisation and the Theatre*. Bloomsbury [in English].
- Kenyon, F. G. (Ed.). (1891). *Classical texts from Papyri in the British Museum including the newly discovered poems of Herodas*. Clarendon Press. [https://books.google.com.ua/books?id=7lHeuTRvm08C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=7lHeuTRvm08C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [in English].

- Klekovkin, O. Yu. (2006). *Blazni Hospodni: narys istorii Bibliinoho teatru* [The Lord's Fools: A sketch of the history of the Biblical theatre]. ArtEK [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2012). *THEATRICA. Leksykon* [THEATRICA. Lexicon]. Feniks. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin\\_Oleksandr/TheatrICA\\_Leksykon.pdf?PHPSESSID=neo8hifpnke11qmdp0ktp48i0](https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/TheatrICA_Leksykon.pdf?PHPSESSID=neo8hifpnke11qmdp0ktp48i0) [in Ukrainian].
- Kovbasenko, Yu. I. (2012). *Antychna literatura* [Ancient Literature] (2nd ed.). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of Theatre] (M. Labinskyi, Comp., M. Moskalenko, Ed.). Solomiya Pavlychko Publishing House "Fundamentals" [in Ukrainian].
- Libera, A. (2004). *The Second city almanac of improvisation*. Northwestern University Press [in English].
- Other Types of Roman Theatre*. (n.d.). Encyclopedia.com. Retrieved January 10, 2026, from <https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/other-types-roman-theater> [in English].
- Patsunov, V., Husakova, N., & Hubrii, T. (2019). Rol improvizatsii v teatralnii tvorchosti [Improvisation Role in Theatrical Creativity]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(2), 194–204. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186658> [in Ukrainian].
- Second City 40th Anniversary Celebration*. (1999, December 9). Chicago Reader. <https://chicagoreader.com/arts-culture/second-city-40th-anniversary-celebration-2/> [in English].
- Shtefiuk, V. D. (2021). Aktorskyi treninh Maikla Sen-Deni: improvizatsiia v mastsi [Actress training by Michael Saint-Denis: improvisation in a mask]. *Notes on Art Criticism*, 39, 267–274. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238738> [in Ukrainian].
- Smith, L. T. (Ed.). (1885). *York plays: the plays performed by the crafts or mysteries of York on the day of Corpus Christi in the 14th, 15th, and 16th centuries, now first printed from the unique manuscript in the library of Lord Ashburnham*. Clarendon Press. <https://archive.org/details/yorkplaysplaysp00smitgoog/page/n34/mode/2up> [in English].
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theatre: A Handbook of teaching and directing Techniques*. Northwestern University Press [in English].
- Stanislavskyi, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu: Ch. 1-2. Shchodennyk uchnia* [The actor's work on himself: Ch. 1-2. Student's diary] (T. Olkhovskiy, Trans., F. Haievskiy, Ed.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stern, T. (2000). *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford University Press [in English].
- Storey, I. C. (2003). *Eupolis, Poet of old comedy*. Oxford University Press [in English].
- Strelchuk, V. O. (2015). Improvizatsiia yak vazhlyvyi chynnyk vykhovannia maibutnikh rezhyseriv estrady [Improvisation as an important factor in the education of future stage directors]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 33, 155–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158301> [in Ukrainian].

Надійшла: 05.02.2026; Прийнято: 19.03.2026;  
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**IMPROVISATIONAL TECHNIQUES IN ACTING:  
HISTORICAL EVOLUTION IN THE EUROPEAN THEATRICAL TRADITION****Artem Pozniak<sup>1a</sup>, Viacheslav Dovzhenko<sup>2a</sup>, Anatolii Tykhomyrov<sup>3b</sup>**<sup>1</sup> PhD in Arts and Culture; e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152<sup>2</sup> e-mail: sldovgenko@ukr.net; ORCID: 0009-0009-0435-0853<sup>3</sup> e-mail: anatolij1948@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5356-7551<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts,

Private Higher Educational Institution 'Kyiv University of Culture', Kyiv, Ukraine

<sup>b</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

**The purpose of the article** is to trace the historical evolution of improvisational techniques in the performing arts and to identify the main stages of their formation in the European theatrical tradition. **The research methodology** is based on historical, theatrical, comparative, and cultural approaches. The work uses analyses of scientific sources, theatre studies, and primary sources, which allow improvisation to be considered in the context of changes in aesthetic, sociocultural, and performing paradigms. The method of historical reconstruction is used to identify the continuity of improvisational practices in different theatre traditions. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive understanding of improvisation as an independent performance technique, rather than merely an auxiliary element of acting technique. The article systematises the historical forms of improvisational acting. It emphasises the continuity of the improvisational tradition and its transformation in the context of theatre's professionalisation.

**Conclusions.** Improvisation is one of the basic and at the same time relevant forms of theatrical expression, which has developed in the course of the historical development of acting. The diversity of artistic trends and theatrical traditions has led to its emergence as an independent performing technique, linked to the actor's need for creative flexibility and sensitivity to the stage situation. From ancient farces and medieval mysteries to commedia dell'arte, Shakespearean theatre and Les Kurbas' modernist explorations, improvisation has undergone transformations while retaining its function of lively interaction between actor and audience. In the 20th century, despite increased directorial control, it not only remained a part of theatrical practice but also acquired the characteristics of a separate genre. In contemporary theatre, improvisation is a tool for creative freedom, emotional authenticity and interactive communication.

**Keywords:** improvisation; acting; performance technique; theatre history; stage action; theatre tradition; interaction with the audience.

