



# ИМПРОВИЗА́ЦИЯ

Авторы: Т. В. Чередниченко (музыка); Н. Э. Звенигородская (танец)

ИМПРОВИЗА́ЦИЯ (франц. improvisation, итал. improvvisazione, от лат. improvisus – неожиданный, внезапный), создание худож. произведения в процессе его исполнения. И. возможна в словесном творчестве, музыке, танце, театре. Истоки И. в проф. худож. практике восходят к ранним стадиям устного творчества. В древности и Средневековье певец-импровизатор соединял в себе поэта и музыканта – создателя и исполнителя (др.-греч. аэды, зап.-европ. менестрели). Синкретич. тип муз.-поэтич. творчества господствует в фольклоре и традиц. культурах (носители проф. устной традиции – казах. и кирг. акыны, арм. и азерб. ашуги, укр. кобзари, рус. сказители и мн. др.). Певцы-импровизаторы использовали богатый запас готовых поэтич. формул, комбинируя их в соответствии с требованиями сюжетно-смыслового развития и версификации. Позднее литературная И. стала характерным явлением итал. культуры эпохи Возрождения (поэтич. и риторич. импровизации при герцогских дворах); отчасти искусство лит. И. сохранялось в Италии и др. европ. странах и позднее (итал. импровизатор, описанный в «Египетских ночах» А. С. Пушкина). В салонной культуре 1-й трети 19 в. практиковались И. на заданную тему или заданные рифмы (*буриме*). Выдающимся мастером И. был А. [Мицкевич](#).

И. в музыке традиционно противопоставляется заранее сочинённой, законченной, письменно зафиксированной [композиции](#). Между тем композиция как замкнутое в себе муз. произведение – относительно позднее явление, сложившееся в результате длительного историч. развития. Первоначально, до появления муз. [нотации](#), вся музыка импровизировалась, в значит. мере представляя собой варьированное сочетание канонизированных, передаваемых из поколения в поколение мелодич. и ритмич. элементов; этим обуславливалась архитектур. незамкнутость формы. На заре письм. европ. традиции (в раннем Средневековье) запись была приблизительной и неполной (*неумы*), а кодификация норм композиции, ведущая к замкнутой форме, затрагивала лишь коренные свойства музыки (*модальность, церковные лады*), оставляя импровизации их конкретное воплощение в напевах. С отделением на рубеже 1–2-го тыс. н. э. исполнительства от композиции умение импровизировать оставалось важнейшим требованием; в частности, мелизмы вокальной орнаментики, инструментальные вариации (диминуции, глосы) по-прежнему долгое время не выписывались в нотах, а импровизировались. Элементы И. сохранились в исполнительском иск-ве и позднее – в эпохи барокко и классицизма (см. [Генерал-бас](#), [Колоратура](#)). Возникновение индивидуальных, внутренне законченных, несводимых к жанровым нормам муз. произведений потребовало их точной и полной записи, устанавливающей границы исполнительскому произволу. Параллельно И. кристаллизовалось иск-во [интерпретации](#). В 17–18 вв. И. сохранялась в традиции виртуозных сольных [каденций](#) инструментальных концертов, в органных фантазиях, хоральных обработках и даже фугах. В 18 – 1-й пол. 19 вв. в аристократич. салонах и на концертной эстраде И. на заданную тему была распространена в качестве спец. номера программы у виртуозов. Некоторые муз. жанры сохранили названия, указывающие на их генетич. связь с И. (фантазия, прелюдия, экспромт). В 20 в. И. возродилась в фольклорном по генезису иск-ве [джаза](#), в [аутентичном исполнительстве](#), а также в некоторых прикладных областях муз. культуры (муз. иллюстрации к немым кинофильмам в нач. 20 в., муз. упражнения для детей Э. Жак-Далькроза, К. Орфа). С 1950-х гг. И. стала опорным принципом в т. н. открытых формах музыки авангарда и неоавангарда (см.

[Алеаторика](#)).

В театральном искусстве И. проявляется в игре актёра – в жесте, интонации, мимике и т. п.; в тех сценич. формах, где отсутствует зафиксированный текст и пьесу заменяет сценарий, указывающий общее развитие действия, актёр также импровизирует и текст (гл. обр. в нар. иск-ве: в представлениях ярмарочных балаганов, кукольников и пр.). Характер и объём И. в каждом конкретном случае определяются многочисл. факторами: спецификой данной роли, жанром пьесы, её режиссёрским истолкованием, составом и реакцией публики и пр.

И. была и остаётся одним из существенных элементов сценич. действия театра Востока; применялась также античными мимами, ср.-век. гистрионами и жонглёрами. Высокого уровня И. достигла во франц. фарсе и итал. [комедии дель арте](#). В России интерес к И. возрос в нач. 20 в. К. С. [Станиславский](#) ввёл И. как метод в учебно-воспитат. работу с актёрами. К И. обращался В. Э. [Мейерхольд](#) (Доктор Дапертутто) в своих студийных постановках. Н. Н. [Евреинов](#) работал в «Старинном театре» над реконструкцией комедии масок. Школой И. стали «капустники» МХТ. Утверждению иск-ва актёра служила И. в театрах-кабаре «Летучая мышь» (1908–20), «Бродячая собака» (1912–15), «Привал комедиантов» (1915–18), опыт которых был продолжен моск. театром «Семперанте» (1917–1938). На приёмах И. строилось действие «Принцессы Турандот» К. Гоцци в постановке Е. Б. [Вахтангова](#) (1922).

И. в танце присутствует с древнейших времён: во многих нар. танцах в ответ на «вызов» продемонстрировать силу, ловкость, удаль импровизатор выходил за пределы устойчивых танцевальных форм (мужские груз., арм. и др. танцы). В странах Востока танцевальная И. представлена и в народном, и в профессиональном иск-ве. И. принадлежит определяющая роль в афроамериканских танцах (шимми, чарльстон, рок-н-ролл, хип-хоп и др.) и фламенко. Вследствие возросшего значения музыки в хореографич. иск-ве нач. 20 в. И. стала использоваться как средство интуитивного выражения смысла музыки танцем. В большой степени импровизационным было иск-во Л. [Фуллер](#) и А. [Дункан](#). Первые эксперименты по коллективной И. проводились в школах Э. [Жак-Далькроза](#) и Р. фон [Лабана](#). В амер. [танце модерн](#) И. играет существенную роль не только на этапе обучения танцовщиков и постановки спектакля, но и в качестве стилиобразующего элемента, как, напр., в творчестве А. Николаяса. Театру абсурда и муз. алеаторике родственно танцевальное иск-во М. [Каннингема](#). Танец постмодерн возвёл И. в систему: коллективные импровизации А. Халприн, контактная импровизация С. Пакстона, структурированные импровизации Т. Браун. В нем. танц-театре 2-й пол. 20 в. И. выступает в качестве индикатора психологич. состояний, а в японском буюто составляет саму суть танца.

## Литература

Лит.: **Музыка**. Wehle G. F. Die Kunst der Improvisation. Münster; W., 1925–1932. Bd 1–3; Fischer M. Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert. Kassel, 1929; Ferand E. Die Improvisation in der Musik. 2. Aufl. Kassel, 1961; Elkholy S. The tradition of improvisation in Arab music. Giza, 1978; Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982; L'improvisation dans les musiques de tradition orale. P., 1987; Bailey D. Improvisation: its nature and practice in music. N. Y., 1993; Feisst S. Der Begriff Improvisation in der neuen Musik. Sinzig, 1997; In the course of performance: studies in the world of musical improvisation. Chi., 1998; Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition. 2nd ed. Oxf., 2000.

**Театр, танец.** *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971; *Рунин Б. М.* О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980; De l'improvisation à la composition // Nouvelles de danse. 1995. № 22; On the Edge / Créateurs de l'imprévu // Ibid. 1997. № 32/33; Contact improvisation // Ibid. 1999. № 38/39.