

ІМПРОВІЗАЦІЯ У ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

6. Кузьмінська Л. Ціннісна значущість музики в моральній соціалізації особистості / *Рідна школа*. – 2002. – Серпень-вересень. – С. 40 – 41.
7. Купранець О. Церковне життя Дрогобича й Дрогобиччини // *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. – Т.1. / Ред. Л.Луців. – Дрогобич: Бескид, 1993. – С.143 – 160.
8. Мінчак М. Пласт у гімназії ім. Франца Йосифа I в Дрогобичі // *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. – Т.1. – Дрогобич: Бескид, 1993. – С. 485 – 490.
9. Новинки // *Діло*. – 1902. – Ч.71, 72. – 29 березня.
10. Сенейко М., Нижанковський З. Співацьке товариство “Дрогобицький Боян” // *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. – Т.1. – Дрогобич: Бескид, 1993. – С. 635 – 643.

Петро Фриз, доцент кафедри культурології та українознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ІМПРОВІЗАЦІЯ У ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

У статті йдеться про те, що хореографія дає широкий простір для розвитку творчого потенціалу школярів, дозволяє поряд із розповсюдженою виконавською практикою дітей внести в систему танцювального навчання й виховання такий важливий вид танцювально-творчої діяльності, як імпровізація. Разом із тим сьогодні цей вид танцю недооцінюється у “великій” дитячій практиці.

Постановка проблеми. Практика хореографічної роботи іноді буває суперечливою. Наприклад, багато хореографів вважають, що імпровізувати можуть лише талановиті діти. Водночас, при зарахуванні дітей у колектив часто віддається перевага тим із них, які мають хороші зовнішні дані, а не тим, які, за свідченням батьків, постійно і з бажанням імпровізують. У колективі, як правило, збираються діти з готовністю до навчання, але без готовності до творчості і, зокрема, до імпровізації.

Імпровізаційний хист до танцю заглиблюється своїми коріннями у давнину. Дикі племена, об'єднані однією діяльністю, виражали у танці своє ставлення до життя, наприклад, до майбутнього полювання чи його результату. Зображуючи у танці тварин, птахів, імітуючи процес полювання, вони імпровізували рухи, одночасно пізнаючи й узагальнюючи явища навколишньої дійсності. Заклинання, молитви, почуття радості й смутку знаходили на початках своє індивідуальне вираження в імпровізаційних жестах, які нібито виходять із середини назовні. З часом вони фіксувались, стаючи вираженням загальної танцювальної й культурної дії. Про вроджену природу музично-танцювальних здібностей людини говорять педагоги-практики, які займаються з дітьми дошкільного віку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Подібно до тренування у кольорових поєднаннях

і формах кулі, кола, палички, у танці діти вчаться орієнтуватись у житті. Як зауважує відомий диригент А.Стоновський, – діти в усіх країнах світу наспівують інтервал мінорної терції (ля бемоль). Діти співають від захоплення й тоді, коли замислюються. Досить часто мелодії виникають під час ходи або танцю. Продовжуючи цю думку, варто зауважити, що діти також обігрують улюблені рухи: розведення рук, пробіжки, кружляння, пози й позування, підскакування й стрибання на місці тощо. По суті – це ті ж рухи, на які спирається будь-який танець.

Відома американська танцівниця Айседора Дункан, яка проповідувала на початку минулого століття “вільний танець”, писала: “Руки дикуна, який жив на волі у найтіснішому зв'язку з природою, були безпосередніми, природними і прекрасними” [1]. Власне, їх природний характер і використовувала у своїй імпровізаційній творчості А.Дункан, досягаючи значної музичності й виразності. “Дункан володіла великим талантом пантомімічної акторки й імпровізатора” [2]. Досить цікавим є висловлювання танцівниці про стан, який передувє моменту імпровізації: “Перш ніж іти на сцену, я повинна покласти собі в душу якийсь двигун, – він починає всередині працювати, і тоді і ноги, і руки, і тіло самі, поза моєю волею, будуть рухатись” [3].

Водночас відомо, що А. Дункан володіла великою загальною культурою, чому сприяло її

ІМПРОВІЗАЦІЯ У ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

постійне спілкування з письменниками, музикантами, художниками свого часу. Танцівниця широко використовувала у позуваннях еталонні зразки грецької скульптури, втілювала сюжети грецьких міфів. А. Дункан танцює симфонії й сонати Бетховена, ноктюрни й прелюдії Шопена, Глюка, Моцарта, Шумана; вона танцює те, що інші люди говорять, співають, пишуть, грають і малюють. “Навчання мові танцю”, його семантиці не суперечить розвитку імпровізаційних здібностей, а, навпаки, й збагачує їх якість. У педагогічній діяльності вважається доцільним навчання школярів мові хореографії, як усвідомленій практичній танцювальній діяльності, із побічним виливом на внутрішню культуру й творчу уяву виконавця суміжних видів мистецтва: літератури, музики, живопису, скульптури, прикладного мистецтва, поезії. Перше ніби належить до матеріальної частини імпровізації (інструментальної), друге – до ідейної, духовної, спонукальної. Взаємодія полюсів внутрішньої й зовнішньої (пластичної) активності повинна, за ідеєю, сприяти підвищенню якості танцювальної імпровізації.

Специфіка імпровізації, як найактивнішого виду творчості полягає у тому, що виконавець, передаючи у танці своє індивідуальне ставлення до музичного образу, нікого не повторює, а створює зовсім новий продукт творчості.

У роботі В. Іриної та О. Новікова “У світі наукової інтуїції” опрацьовується ідея про формування здібності до інтуїтивного мислення як “неусвідомленого знання” – “Криптогнозу”. Ця робота якоюсь мірою пояснює феномен творчої інтуїції, завжди присутньої під час творчої діяльності й, особливо, імпровізаційної. Вона спрямовує педагогів на свідоме формування інтуїції, абсолютно необхідної у танці. Автори пишуть: Запас набутих знань створює необмежений резерв людського пізнання. В результаті цього джерело інтуїтивного пізнання виступає у формі прихованого від самого суб’єкта, але вже наявного у нього знання. Дослідники, як ми вже сказали, назвали це “прихованим знанням” (від грецького слова “криптос” – прихований, таємний; гнозис-знання). У полі “Криптогнозу” й прихована, на думку дослідників, гносеологічна природа інтуїції. “Таким чином, інтуїція – це специфічна форма пізнавального процесу. Засобом її різних форм здійснюється взаємодія чуттєвого й логічного пізнання. На цьому рівні чиниться перетворення “старого” – висхідного знання у нове” [4].

Для створення конкретних завдань на імпровізацію, хореографу може допомогти праця

Б. Шеломова. Автор пише: “Велике значення для музичного розвитку дітей у період (1-й і 2 - й рік навчання) має імпровізація мімічних сцен під музику. Це можуть бути танцювальні й різноманітні зображувальні рухи, в одних випадках більш абстрактні, символічні, що відображають динаміку, висоту звучання п’єси, її ритмічні й темпові особливості, в інших – більш конкретні, близькі до змісту п’єси (наприклад, ведмідь, зайчик)” [5]. При створенні навчальних завдань на танцювальну імпровізацію досвідчені педагоги спираються на вікові інтереси школярів, на їх хореографічну підготовку, на виховну тематику імпровізації й музичний матеріал, здатний викликати в учнів позитивний емоційний відгук. Як показують заняття, “творча установка” стимулює уяву й фантазію учнів, змушує їх думати категоріями мистецтва, що відразу безпосередньо відбивається на якості імпровізації. Своєрідною установкою є й розкриття учнями способу імпровізаційної дії, який різко відрізняється від способу “наслідування”, найбільш розповсюдженого методу розучування й “програвання” рухів. У цьому сенсі першою спробою власних творчих сил учнів є вправи, які є складовою частиною заняття імпровізацією.

Виклад основного матеріалу. Учні, як правило, виконуючи рухи біля станка, не задумуються про способи їх створення педагогом (психологічно це цілком і повністю переключається на педагога). Щоб спонукати учнів виконати просту імпровізацію на тему вправи біля станка, необхідно розкрити їм “спосіб” створення комбінацій, розповісти про “квадратність” побудови рухів, незавершеність і завершеність рухів, про комбінування ритмічних малюнків у **батман тандю** показати можливість використання різних напрямків – уперед, вбік, назад, в поєднанні різних в одній комбінації (наприклад, **батман тандю сімпл із батман тандю демі, жете** і т.п.).

Можна виконати масову імпровізацію вправ, але належить прослідкувати, щоб була певна відстань між учнями. Усі учні виконують різні комбінації, завдяки чому виходить поліритмія рухів – це розвиває сміливість, винахідливість, вводить у світ творчості.

Необхідність виконання названих вправ полягає у тому, що вони вводять учнів у творчу гру, в якій є свої правила, а це дозволяє зняти скутість і сором’язливість, які заважають деяким дітям імпровізувати.

Для занять творчою імпровізацією потрібна творча пам’ять, яка тренується запам’ятовуванням комбінацій вправ даного уроку. Учні час від

ІМПРОВІЗАЦІЯ У ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

часу пропонується запам'ятати й на наступному занятті показати вправу. До числа вправ належить програвання музичної фрази, в процесі якого учень повинен "створити" вправу "у думці", а потім розповісти, які рухи використовувались або показати вправу. Найбільш трудомісткою є робота над імпровізацією етюдів, оскільки, для цікавої тематики важко підібрати музику, а художній музичний матеріал часто не стимулює інтерпретацію.

Оскільки танцювальна імпровізація є фізичною безпосередньою реакцією виконавця на зміст і форму музичного твору, – то процес роботи над нею можна розділити на два етапи.

На *першому етапі* ("фізичних дій") програється музичний твір, а потім виконується імпровізація, що на даному етапі є ніби стартовим майданчиком, трампліном для подальшої роботи над художньою якістю імпровізації. Досвід педагогів-практиків показує, що на цьому етапі різко помітна різниця у виконанні імпровізації у різних учнів. Одні з них швидко реагують на музику, включаючись у "творчу гру", інтуїтивно "набирають" різноманітні рухи, інші, не наважуючись почати, дивляться по боках, шукаючи допомоги, підказки рухів. Причина тут у різному ступені обдарованості дітей, сміливості, розкутості, фантазії одних і боязливості інших. Цьому не варто надавати надмірного значення, стараючись залучити усіх дітей до імпровізаційної діяльності. Цей важливий момент фізичної дії під музику, поза залежністю від якості виконання, повинен бути пройдений усіма – він і є тією спробою "творчих сил" кожного учня.

Другий етап – можна охарактеризувати як пошук засобів формування духовно-інтелектуальної сфери учня, оволодіння ним методом асоціативно-художнього мислення. Цей етап – найбільш трудомісткий вид роботи, який вимагає і від керівника, і від учня інтенсивної творчої праці. На цьому етапі включається мовна діяльність, що розширює психічну й інтелектуальну сферу створюваного образу. Тут головним завданням вербальних форм є збагачення внутрішнього світу виконавця при допомозі анотацій до музики; потрібно розкрити зміст і форму музичного твору для імпровізації, сценічну драматургію образу, використовуючи при цьому образні порівняння, аналогії, а іноді й показуючи учням прийоми виражальності рухів – сильних, вольових, владних, м'яких, сумних і т.д. Велику роль відіграє використання поезії й прози, показ творів (у літографії, образотворчому мистецтві), близьких за змістом музики і теми імпровізації. Керівнику необхідно самому

навчитися художньо мислити, щоб вибрати з творів літератури й мистецтва як "непрямий" матеріал, що вимагає на дітей найбільш виразні образні порівняння. Як показала практика, поезія у цьому плані найбільш близька до музики за звучанням тексту й асоціативністю образів. Творча лабораторія поета і письменника допомагає об'єднати в єдине художнє ціле, здавалось би, далекі явища, предмети й процеси. Дещо аналогічне відбувається й у танці: "підказка" нашої виконавця-імпровізатора на пошук зображувальних і, головне, виражальних засобів танцю. Щоб імпровізація поступово ставала більш насиченою, балетмейстери використовують принцип створення "орієнтирів". Учень повинен знати, до чого прямувати у своїй імпровізаційній діяльності. Свого роду принципом їх роботи є розкриття учнем компонентів якості імпровізації, які ставали б "орієнтирами" на шляху удосконалення імпровізаційної діяльності. Так, наприклад, на 2-му етапі учням говорилося, що імпровізація повинна бути змістовною, – рухи емоційно-виражальні з елементами образотворчості, логічні й танцювальні, музично-виразні; імпровізатор повинен уміти використовувати розучені рухи, мати сміливість створювати нові оригінальні рухи. Природно, що ці вимоги здійснюються на "малому діапазоні", проте багатокomпонентність танцювально-імпровізаційного образу, на наш погляд, є мірилом якості імпровізації, а втім, якості будь-якого танцювального образу.

Таким чином, народжуючи в імпровізації той чи інший образ, діти і підлітки починають по-справжньому відчувати, переживати, страждати, радіти, захоплюватись, поступово набувають здатності до чуйності й співпереживання. Хореографія дає широкий простір для використання у процесі занять основних принципів навчання й виховання, і що гармонічніше вони проникають у матеріал і різнобічну діяльність учнів, то ефективнішим буде результат роботи з учнями.

Системність викладання, при використанні в методиці різноманітних форм роботи з дітьми, є важливим компонентом педагогічного процесу. Специфіка занять із непрофесіоналами полягає, зокрема, в невеликій кількості годин. Водночас для повноцінного й гармонійного танцювального розвитку школярів належить засвоїти хоча б мінімум рухів і форм різних жанрів хореографії. Якщо у професійному навчанні наявні окремі уроки, на яких вивчають класичний, народний, історико-побутовий танці, відведено години на репетиції і постановчу роботу, то в умовах самодіяльності цей комплекс доводиться

ІМПРОВІЗАЦІЯ У ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

проводити на декількох заняттях. Тут логіка уроку, його цілісність і системність, поєднання практичних занять, репетицій з постановочною роботою, короткими бесідами про хореографію повністю залежить від творчого підходу й досвіду керівника.

Щоб не загубити орієнтир у цьому складному процесі керівнику потрібно виходити з необхідності:

1) танцювально-художнього і морального виховання й розвитку учнів із урахуванням їх вікових можливостей та інтересів;

2) розуміння мети й завдань колективної роботи, зв'язку уроку з репертуарною лінією (введення вивчених рухів у танцювальну образність).

Досвід багатьох керівників показує, що короткі бесіди стимулюють працездатність учнів, розвивають інтерес до мистецтва хореографії, спрямовують допитливість учнів у русло самостійної роботи (збирання матеріалів про танець, перегляд танцювальних передач по телебаченню і т.д.). Принцип системності реалізується на основних етапах розвитку умінь, знань та навичок.

Так, на першому етапі керівник ставить перед собою завдання формування в учнів основ грамотності, яка конкретно виражається у правильній поставі корпусу, ніг, рук, голови, у дотриманні танцювальної осанки в рухах, близьких практиці дітей – кроку, бігу, підскоку. Одночасно ставиться завдання ознайомлення учнів з елементами музичної азбуки, співвідношення рухів з ритмом, мелодією й характером музики. Учні повинні практикуватися і в створенні певних образів тварин (лисички, кішки, білочки, птаха, оленя, ведмедя, вовка), що в подальшому може розвинути в узагальненні поняття м'якості, легкості і т.ін. На цьому ж початковому етапі заняття керівник знайомить дітей з національною музикою і танцем у межах елементарних рухів. На наступних етапах заняття зосереджується на усвідомленні вже отриманих навичок і ознайомленні з елементами класичного, бального і народного танцю, з основними правилами й закономірностями даного виду хореографії. Надалі відбувається послідовне накопичення танцювального досвіду, здобуття автоматичних навичок у таких танцювальних рухах, як *на польки, на де баска, на балансе*, українського перемінного кроку, деяких ключових дріботінь. Навичка складної координації ніг, рук, корпусу і голови, яка необхідна для виконання цих рухів, дозволяє швидко засвоїти й незнайомі рухи народного танцю того ж ступеня складності, це

дає можливість керівнику більш вільно використовувати танцювальну лексику для розкриття змісту танцю.

Системність проявляється в методиці розучування рухів, елементах змагальності – яка група зробить краще, показі дітей, які добре засвоїли рухи, пробудженні уяви дітей образним показом руху. Для більш старших цікавою є робота над технікою рухів, над визначеною складністю танцювального номера тощо.

Принцип *доступності* слід розуміти у фізіологічному й психологічному плані. Існує питання про “бар’єри” навантажень, які шкідливі дітям та підліткам, про наслідки неправильно поставленого корпусу й ніг (як опори), про доступність рухів, основаних на тих чи інших координаціях (одно- чи різноспрямованих, симетричних, асиметричних, різночасових, різноплощинних і т.п.). Водночас варто підкреслити, що поки що ми не можемо запропонувати ефективної методики швидкої перевірки навантажень (пульс, кров’яний тиск, силовий та ін.). Орієнтиром є кількість тактів музики того чи іншого темпу й розміру, яка відповідає характеру рухів і цілим танцювальним номерам. В описі рухів і вправ потрібно звертати увагу на кількість, темп і розмір, від яких залежить фізичне й психологічне навантаження учнів. Принцип доступності виникає на основі відмінності психології вікових груп школярів; керівник вибирає і створює теми й сюжети танцювальних номерів, які відповідають інтересам дітей та підлітків, не “одорослюючи” дитячий репертуар і не даючи підліткам чисто дитячі теми.

Доступність передбачає розучування вправ і рухів методом фіксації окремих положень, етапів рухів, фаз, які відпрацьовуються окремо. Проте до методу розчленування слід підходити обережно і не давати досить багато операцій. Складні рухи іноді вимагають додаткових допоміжних вправ, які часто відсутні у професійних методиках. Для роботи з непрофесіоналами психологічний підхід до руху, образна його інтерпретація мають велике значення для сприйняття руху.

Принцип *послідовності* є одним із провідних у хореографічній роботі. Тільки ті школярі, які пройшли з самого першого кроку основи хореографічного навчання, виховання, розвиваються правильно, стають людьми, які люблять і цінують хореографічне мистецтво. Будь-яке пришвидшення, перескакування через етапи наносить шкоду розвитку дітей. Проте у самодіяльності зарахування нових учнів у колектив – звичне явище. В цьому випадку

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com