

## ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ХОРЕОГРАФОВ

**Пешева Анастасия Дмитриевна**

Аспирант, Мелитопольский  
государственный университет  
pesheva\_anastasiya94@mail.ru

### IMPROVISATION AS A PEDAGOGICAL PHENOMENON IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS

**A. Pesheva**

*Summary:* The article examines the multifaceted role of improvisation in the system of professional choreographic education. The author argues that improvisation functions not merely as a creative technique, but as a purposeful pedagogical method that shapes the key competencies of a future specialist.

Through an interdisciplinary analysis — drawing on philosophy, cultural studies, pedagogy, and dance theory — the essence of improvisation as a phenomenon is revealed, and its evolution is traced from ancient conceptions (illustrated by the Socratic method) to contemporary interpretations within the context of postmodern culture. Particular attention is given to the pedagogical dimension: improvisation is interpreted as a tool for developing creative thinking that fosters the synthesis of intellectual and physical abilities in a dancer. It is emphasized that the culture of professional improvisation constitutes one of the key indicators of a choreographer's level of training, significantly influencing the effectiveness of the ensemble they lead.

*Keywords:* improvisation, Dance, Phenomenon, Art.

*Аннотация:* В статье рассматривается многогранная роль импровизации в системе профессионального хореографического образования. Автор обосновывает, что импровизация выступает не просто как творческий приём, а как целенаправленная педагогическая методика, формирующая ключевые компетенции будущего специалиста.

На основе междисциплинарного анализа (с опорой на философию, культурологию, педагогику и теорию танца) раскрывается сущность импровизации как феномена, прослеживается её эволюция от античных представлений (на примере сократического метода) до современных трактовок в контексте постмодернистской культуры. Особое внимание уделяется педагогическому аспекту: импровизация интерпретируется как инструмент развития креативного мышления, способствующий синтезу интеллектуальных и физических способностей танцора. Подчеркивается, что культура профессиональной импровизации является одним из ключевых показателей уровня подготовки хореографа, влияя на эффективность работы руководимого им коллектива.

*Ключевые слова:* импровизация, танец, феномен, искусство.

Феномен импровизации традиционно принято трактовать как нечто непредвиденное, спонтанное. Данное понятие неразрывно связано с другим феноменом - вдохновения, который С. Ступин называет «энергичной кульминацией акта творчества», процессом материализации нового смысла. [1, С. 177]. Автор также отмечает, что появление в человеческом бытии ранее не существовавшего, нового является волей к экзистенциальному самопревышению, которое реализуется именно в акте творчества и является антропологической потребностью и данностью. В рамках искусства импровизации чрезвычайно важно уметь применять и объединять в рамках одной постановки техники различных танцев. Импровизация свойственна человеческой деятельности и, так или иначе, присутствует во многих сферах жизнедеятельности, когда ситуационные отступления, элемент случайности рождает новое содержание, которое, тем не менее, не всегда может быть художественным. В начале 20 века творческие поиски в направлении импровизации как первоосновы творчества вели К. Станиславский, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров, А. Арто и многие другие.. В хореографическом искусстве данный аспект в своем творчестве впервые

затронула знаменитая танцовщица А. Дункан. Через импровизацию, таким образом, делались попытки преодолеть доминирование рационализма, что нашло отражение практически во всех сферах искусства.

Вопрос о творческом потенциале человека, его пределах был актуален во все времена, имплицитно или явно. Так, к примеру, знаменитые вопросы И. Канта «Что я могу знать?», «Что я должен делать?», «Что такое человек?», «На что я смею надеяться?» можно адресовать творческому аспекту человеческой деятельности, поскольку они напрямую относятся к самоидентификации субъекта в окружающей его действительности [2].

Педагогическая импровизация как один из видов импровизации представляет собой уникальное явление является собой процесс поиска и дальнейшей реализации новых подходов, методов и средств обучения, которые направлены на решение образовательных задач. В данном контексте понятие системы образования представляет собой целостный процесс, в котором четко прослеживаются ступени специально организованной учебной деятельности, предусматривающей непрерыв-

ность процессов в системах абсолютно всех уровней её реализации. В данном процессе, на наш взгляд, целесообразно говорить об интеграции в систему хореографического образования изучение методики танцевальной импровизации. Данное понятие свободно от формальных внешних ограничений и никак не поддается заданным рамкам. Культура профессиональной импровизации педагога-хореографа является одним из ключевых показателей сформированности его профессиональной культуры в целом. Именно от этого зависит эффективность работы коллектива, руководителем которого он является. Если говорить о профессионально-личностной характеристике импровизации, то она, зачастую, начинает формироваться в контексте обучения по программам высшего профессионального образования и продолжается в системе последипломного. Таким образом, акцент на профессиональной импровизации является актуальным. Н. Суркова отмечает, что импровизацию целесообразно рассматривать как синкретичную деятельность – творческую и педагогическую одновременно. В данной трактовке руководитель хореографического коллектива, к примеру, не только обучает мастерству танца, но и является постановщиком самого концертного номера [3, С. 95].

Феномен импровизации упоминается еще в античной философии. К примеру, Сократ рассматривал импровизацию как аргумент, с помощью которого можно подтвердить истинность высказывания. Философ объяснял это тем, что импровизированная речь не готовится заранее, а, следовательно, правдива и проста. Именно благодаря импровизации в античной философии максимально проявляется себя диалоговая форма дискурса, которую мы можем наблюдать в произведениях многих философов того времени. В дальнейшем платоновская школа отчасти отошла от чистой импровизации, зафиксировав философские дискуссии в письменной форме. Однако даже в текстах Платона сохраняется дух спонтанного поиска: персонажи нередко меняют позиции, задают неожиданные вопросы и приходят к выводам в ходе самого разговора. Это свидетельствует о том, что импровизация оставалась важным элементом философского мышления, даже когда диалог переставал быть исключительно устным. Интересно, что античное понимание импровизации контрастирует с более поздними подходами. Например, в риторике эллинистического периода акцент смещается на тщательную подготовку речей, где спонтанность воспринимается как недостаток. Тем не менее, именно сократический метод с его опорой на импровизацию заложил основу для последующих традиций философского диалога — от средневековых схоластических диспутов до современных дискуссионных форматов. Таким образом, античная философия не просто упоминает импровизацию, но и демонстрирует её эпистемологическую ценность: в не заготовленной речи истина проявляется не через внешнюю красоту формы,

а через внутреннюю логику рассуждения. Этот принцип продолжает влиять на представления о диалоге как способе познания и по сей день.

Рассматривая трансцендентную природу импровизации в качестве приема раскрытия данной природы можно использовать концепцию истока творения М. Хайдеггера, в которой бытие импровизации реализуется через её принадлежность к чему-то существующему. Сама импровизация всегда творится на основе какого-то стандарта, сюжета, мотива и, отталкиваясь от них, меняет сам порядок, воздвигая в бытии то новое, чем она стала и, таким образом, освящая новый порядок [4]. Таким образом, импровизация является одним из ключевых инструментов развития креативного мышления. Данная особенность актуальна не только в контексте хореографического искусства, но и применима ко многим сферам жизни человека. В такой трактовке и понимании импровизация универсальна, поскольку позволяет человеку реализовать свой творческий потенциал. Именно импровизация путём развития творческого мышления позволяет в полной мере раскрыть потенциал будущих хореографов, в первую очередь, посредством познания лучших образцов методик и техник ведущих направлений танца. Однако развитие импровизационных навыков требует привыкания к данному процессу, фокусировки, концентрации, преодоления так называемых «барьеров», мешающих выступать свободно.

На сегодняшний день одной из главных целей высшего профессионального образования является формирование и подготовка высококвалифицированных кадров по всем основным направлениям общественно полезной деятельности, что закреплено в федеральных государственных образовательных стандартах (ФГОС). Подразумевается, что специалист в сфере хореографии должен осуществлять свою деятельность владея определенными компетенциями, которые включают в себя наиболее востребованные факторы, такие как способность быстро адаптироваться на рынке труда и высокий уровень профессиональной подготовки. В данном контексте Ю. Ануфриева отмечает, что в настоящее время в процессе подготовки специалистов разных сфер наблюдается тенденция к росту личностного начала, а также усиление роли таких функций культуры как познавательная, ценностная, воспитательная и коммуникативная. При этом, стоит отметить, что при подготовке будущих специалистов высшее учебное заведение с так называемой проблемой динамичности современного рынка труда, поскольку образовательный процесс всегда подчиняется объективным реалиям и законам развития общества [5].

Концепция импровизации неоднократно рассматривалась как в психологии, так и непосредственно в рамках искусствоведения, эстетики, однако, на наш взгляд,

эвристический потенциал данного феномена до сих пор не исчерпан. Возможности импровизации тесно связаны с особенностями культуры постмодерна, где одним из ключевых начал является её игровой характер. Основы многих видов импровизации лежат в народном творчестве, где долгое время знания и опыт передавались в устной форме и для того, чтобы избежать монотонности исполнитель или рассказчик, зачастую, добавлял собственные варианты в существующую канву произведения. Таким образом, истинным носителем художественного содержания является сам процесс деятельности.

Ю. Лотман, говоря об импровизации, отмечает, что она создает для многих видов искусства необходимую энтропию. Он объясняет это тем, что если бы импровизация отсутствовала как феномен, то каждое новое произведение искусства было бы точной копией предыдущего. Таким образом, избыточность подавила бы энтропию и произведение утратило бы информационную и художественную ценность. Автор на примере комедии дель арте указывает на то, что мастерство актера ценится за умелое исполнение канона поступков и действий своей маски. В данном случае импровизация является комбинацией уже знакомых зрителю элементов, а состояние крайней свободы и крайней несвободы является непосредственной характеристикой эстетики тождества [6, С. 156].

В контексте постмодерна вполне оправдывает себя переосмысление импровизации как игры со смыслами, деконструкции, объединения. В данном случае возникает опасность обесценивания самого искусства, поскольку это связано, прежде всего, с, так называемой, интертекстуальностью современной культуры, которая ввиду перенасыщенности информацией фактически приводит к уравниванию профессионализма и любительства. Такое тождество объясняется наличием лишь умения видеть актуальность объекта искусства без привязки этого к каким-либо специальным знаниям. Т. Адорно называл такое положение вещей индустрией культуры, которая перерабатывает и воспроизводит все направления в искусстве для широких масс [7]. Р. Барт указывает на то, что любой объект в данном контексте может интерпретироваться как некий культурный код, в котором допускается использование множества смыслов. Этот код выступает в роли некоего ассоциативного поля, сверхтекстовой организацией значений, в которой навязано представление об определенной структуре [8].

В. Карпенко и А. Чалова, говоря об импровизации в непрерывном образовании, отмечают, что она является довольно мощным инструментом развития креативности мышления. Исследователи объясняют это тем, что она комплексно включает в себя развитие интеллектуальных и физических способностей танцора, позволяя ему раскрыть собственный творческий потенциал. Посредством синтеза различных техник современного

танца импровизация позволяет включать элементы различных танцевальных стилей друг в друга и, тем самым, обогащая хореографическое произведение. Также импровизация выступает в качестве метода поиска новой хореографической лексики, уникального материала, приемом постановки [9].

В. Гиршон указывает на то, что импровизация в контексте хореографии как науке владения собственным телом трактуется как некое сотворчество с ним, признание равноправия сиюминутных порывов и заранее отработанных действий. В данном смысле импровизация относится к древним культурам, в основе которых, зачастую, лежал принцип единства с окружающей природой [10].

Исходя из трактовки импровизации, которую приводит Н. Даренская, существует несколько её направлений, которые зависят от различного рода стимулов: слышимых, визуальных и касательных. Все эти аспекты зависят от индивидуальности танцующего и его профессиональной подготовки. При этом, автор отмечает, что существует заблуждение касательно того, что импровизация является отсутствием школы и техники. Это, скорее, другая техника, основанная на релаксации и ощущении внутренних импульсов движения, пространства и времени, раскрытие потенциальных возможностей танцующего и в работе над собственным образом [11].

В то же время, понятие творчества и импровизации неразрывно связано с понятием свободы, которое отражено в философии творчества Н. Бердяева. Мыслитель утверждает, что творчество неотрывно от свободы, оно рождается из неё. Если мы утверждаем о творчестве из ничего, то мы утверждаем о именно о творчестве из свободы [12]. Такой подход можно наблюдать и у Г. Гегеля, поскольку интенциональность творческого акта является неким прорывом детерминантной цепи мировой энергии. В понимании природы гения Г. Гегелем импровизация может выступать в качестве одного из критериев данного феномена. Любой творческий продукт, который признан гениальным, имплицитно включает в себя элементы импровизации. Исходя из данного посыла, можно сделать вывод о том, что импровизатор выступает в качестве конструктора, создателя, досконально владеющего системой кодов, с помощью которых можно создавать новое из уже известных элементов, деконструируя уже имеющееся, то есть подразумевается деятельность импровизатора-конструктора, который репрезентирован в технической сфере. В данном случае, в отличие от искусства, мы имеем дело с прогрессивной парадигмой развития, в которой что-то новое создается на основании имеющихся научных открытий

В любом творчестве изменения являются вполне естественным процессом, и в данном случае импровизация может подходить под определение «размышления о рам-

ке», которое в качестве метафоры приводит Х. Ортега-и-Гассет. В его интерпретации рамка является некой щелью в нереальное, которая присутствует в любом виде искусства и которая «прорезывается» среди окружающей человека реальной жизни. Определение рамки являет собой своего рода примером того, как импровизация, будучи трансцендентной по своей сути, теряет свою логическую рациональную рефлексию. Философ отмечает, что рама не привлекает к себе взгляды, а только «конденсирует их, чтобы затем излить их на полотно» [13]

Импровизатор, зачастую, обладает определенными элементами, из которых создается импровизация, однако в то же время он имеет довольно высокую степень свободы. В данной трактовке это понятие предусматривает выход за общепринятые рамки, способность деконструировать имеющийся порядок вещей и предложить взамен свой собственный. Такое понимание импровизации позволяет эксплицировать её как игру, согласно концепции, предложенной И. Хейзинги, который определил ряд присущих ей атрибутивных особенностей. Такие параметры как состязательность, напряженность, пространственно-временной континуум и т.д. позволяют сделать вывод о том, что порядок импровизации определен самой её природой, она не подготовлена заранее и именно это и делает её упорядоченной [14].

О природе вдохновения как одного из ключевых источников импровизации говорил и Ф. Ницше, который считал, что имеющаяся в каждом человеке продуктивная сила накапливается некоторое время и какая-то преграда мешает ей найти путь к реализации, то, в итоге, эта сила находит выход настолько внезапно, как будто здесь действовало непосредственное вдохновение, свершилось чудо. Возникает, своего рода, иллюзия того, что до этого отсутствовала какая-либо внутренняя работа. Таким образом, механизм импровизации универсален по своей сути и работает во всех сферах человеческой жизни [15].

Таким образом, исходя из многообразия трактовок можно сделать вывод, что танцевальная импровизация представляет собой один из ключевых феноменов в современной культуре, который получил признание и занял свою нишу в данном направлении искусства. Импровизация как направление танца стала основой для таких направлений танцевальной искусства как модерн и постмодерн. В процессе подготовки будущих хореографов импровизационный компонент, будучи частью учебного процесса, позволит существенно повысить исполнительское мастерство, а также обеспечит лучшее выявление индивидуальности и уникальности хореографического мышления.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ступин С.С. Творчество как импровизирование: экзистенциальные и художественные аспекты / С. С. Ступин // Вестник культурологии. – 2020. – №1 (92). – С. 176–186.
2. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / Иммануил Кант. – СПб.: – Наука. – 1999. – 471 с
3. Суркова Н.А. Сущность, структура и типология профессиональной импровизации педагога дополнительного образования / Н.А. Суркова // Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров. – 2021. – №3 (48) – 95–107.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер; пер. с нем. Михайлова А.В. – М.: Академический проект. – 2008. – 528 с.
5. Ануфриева Ю.В. Аксиологические основы научно-методической поддержки профессионального самоопределения будущих специалистов в системе «школа-вуз»: диссертация доктора Педагогических наук: 13.00.01 / Ануфриева Юлия Валерьевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет»], – 2019. – 462 с
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб., – 2004. – С. 150–391.
7. Адорно Т. Эстетическая теория. (Философия искусства) / Пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – (Философия искусства). – 527 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М.: Прогресс. – 1989. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М.: Прогресс. – 1989. – 616 с.
9. Карпенко В.Н., Чалова А.И. Методика танцевальной импровизации в системе непрерывного образования(бакалавриат-магистратура). / В.Н. Карпенко, А.И. Чалова // Культурная жизнь Юга России. – (1). – С. 68–72.
10. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. - Альманах 1., 2012
11. Даренская Н.В. Импровизация как одна из форм развития хореографического искусства / Н.В. Даренская. — Текст: непосредственный // Культурология и искусствоведение: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2016 г.). — Казань: Бук — 2016. — С. 42–43.
12. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Н.А. Бердяев. – Харьков, М.: ФолиоАСТ. – 2002. – 678 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: [перевод с испанского А. Гелескула] / Х. Ортега-и-Гассет. – Москва: АСТ. – 2020. – 253 с.
14. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и X 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Комментар. Д. Э. Харитоновича -М.: Прогресс - Традиция, 1997. - 416 с
15. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.: ЭКСМО-пресс; Харьков: Фолио, 2002. 848 с.

© Пешева Анастасия Дмитриевна (pesheva\_anastasiya94@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»