
Импровизация, как одна из составляющих постановочной работы в образовательном процессе студентов–хореографов

Логвинова Е.А.,
студент магистр РГПУ им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург,
E-mail: chertovka-0794@mail.ru

IMPROVIZATION, AS ONE OF THE COMPONENTS OF THE STAYING WORK IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF STUDENTS — CHOREOGRAPHERS

Abstract: In this article, the author reflects on the development trends of improvisation in the structure of education of choreographer students, improving the professional training of choreographer students on the means of introducing special lessons aimed at developing the skills of dance improvisation in students.

Key words: process, dance improvisation, forms of work

Аннотация: в данной статье автор размышляет о тенденциях развития импровизации в структуре образования студентов-хореографов, улучшения профессиональной подготовки студентов-хореографов по средствам введения специальных уроков направленных на развитие навыков танцевальной импровизации у студентов.

Ключевые слова: процесс, танцевальная импровизация, формы произведения

Импровизация должна являться неотъемлемой частью учебного процесса, так как это помогает раскрепостить студентов, закрепить свое мастерство в том или ином танцевальном направлении, уметь слушать свое тело, владеть им, выражать свои эмоции. Ведь зачастую у танцора может быть отличная техника но это все заученные движения за «рамки», которых он не может выйти, без единой доли эмоции, в связи с отсутствием навыков в импровизации.

Танец, как художественное произведение, характеризуется такими понятиями, как содержание и форма. Содержание включает в себя идею и тему произведения, форма разделяется на внутреннюю и внешнюю: внутренняя форма определяется сюжетом, композицией; внешняя — хореографической лексикой. Импровизация может использоваться как при создании внешней и внутренней формы произведения в отдельности, так и в каждой из них одновременно.

Тема и идея танца определяют мотив импровизации, то есть дают направление работы. Например, это может быть работа с пространством и телом в пространстве, работа с весом тела, энергией, механизмом прыжков и так далее. Любой танец начинается с шага, ходьба является источником движений, и импровизации в том числе. Каким бы ни было заданное направление, главным остаётся — избегать стереотипов. Танцор, привыкший работать в определённой технике, скорее всего, будет импровизировать, придерживаясь её. Поэтому важно использовать внутренние возможности тела, заложенные природой и лишённые каких-либо клише. Танцовщик должен прийти к неосознаваемому в повседневной жизни состоянию, названному С.Пэкстоном «тихий танец»: «...Вам нужно встать и расслабиться. Когда вы находите тот предел, при котором вы больше не можете расслабляться и не упасть, вы можете начать чувствовать фоновое напряжение. Этот мышечный фон всегда является основой, на которой строятся более сложные движения всей нашей интересной двигательной активности...» [5]. Откуда приходит материал для импровизации в процессе создания произведения? Это взаимодействие ощущений, воображения и памяти, которое спонтанно рождает определённые образы. Важно достигнуть сосуществования

различных областей опыта, в том числе и так называемых «состояний духа». Когда человек действует с открытым сознанием, когда различные области внутреннего опыта имеют возможность выразиться через тело, голос или слова, приходит спонтанность. Импровизация — это соединение осознанного выбора и спонтанной реакции. Она включает периоды непрерывной концентрации и удивительные моменты магии, которые никогда не повторяются. Отвечая на воображение, интеллект, стиль, энергию каждого человека, танцоры находят пути прорыва через стереотипы мышления и движения, которые ограничивали их. Исследование своего двигательного пространства характеризуется понятием «кинесфера». А.Гиршон определяет его как пространство вокруг тела, в котором тело движется. Граница кинесферы выводится из максимальной амплитуды движений. А. Гиршоном была предложена следующая классификация зон кинесферы :

1. Три горизонтальных яруса: нижний — от бёдер до земли и всё доступное в движении пространство вокруг ног (приседания, наклоны); средний — корпус, руки и их движения ниже уровня плеч; верхний — голова, шея и руки в их движении выше уровня плеч (прыжки, «полёты»).

2. Вертикальная симметрия «вперёд/назад».

Наблюдения показывают, что для большинства людей основная зона движения и танца — средний ярус, с ограниченной амплитудой движения. Движения чаще всего идут от бёдер и плеч, но именно в этом ярусе доступная амплитуда движений максимальна (диаметр кинесферы). При анализе движений в этой зоне в первую очередь можно обращать внимание на ограниченность амплитуды движений, характер движений тазовой области и наличие (или отсутствие) связи, «перетекания» между верхом и низом.

Стереотипы движений в верхнем ярусе в основном связаны с «романтическими» клише балетной и эстрадной хореографии. Доступ к движениям в этой области связан с изменениями образа «Я», прорывом, воплощением нереализованного. Отказ от движений в этой области иногда связан со страхом потерять свой вес.

Движения в зоне нижнего яруса символически связаны с движением по времени личной истории к детству и спуском по эволюционной лестнице к животным, спуском в дочеловеческое. Двигаясь в этой области, человек чувствует себя более живым, но менее человеком.

Что касается вертикальной зоны, то передняя её часть более доступна, чем задняя. Практическая ценность многомерности оппозиции этих частей заключается в использовании зон вертикальной симметрии для переориентации сознания (движение задом наперёд, повороты, вращения).

Отвечая на воображение, интеллект, стиль, энергию, танцор находит пути прорыва через стереотипы мышления и движения, которые ограничивали его.

Импровизация подразумевает умение выстраивать отношения с пространством, временем, зрителем, своими телесными возможностями и импульсами в настоящий момент времени. Непременным условием соло-импровизации, когда танцор работает без какого-либо контакта, является поиск собственного импульса, самостимуляция. В контактной импровизации, где танцоры работают в дуэте, такой импульс исходит от партнёра. Естественно, в процессе создания хореографического произведения движение как одного импровизатора, так и дуэта происходит в рамках заданной темы. В то же время тема определяет движение в контакте. Существуют определённые принципы контактного движения; А.Гиршон выделяет следующие [4]:

— движение следует за смещением точки контакта между телами партнёров: преобладают движения, связанные с прикосновением двух тел, поиском взаимных пространственных траекторий при взаимодействии с весом тела партнёра. Танец направляется ощущениями партнёров, их намерением сохранить или не сохранять физический контакт и продолжать поиск взаимной

опоры.

— чувствовать кожей: почти постоянный физический контакт между партнёрами направлен на использование всей поверхности тела для поддержки собственного веса и веса партнёра.

— перетекание: внимание направлено на сегментацию тела и движение одновременно в нескольких направлениях. Постоянное смещение веса на соседние сегменты расширяет возможности импровизации и смягчает падения и перекаты. Сегментация тела и множественность направлений создаёт эффект суставчатости движения.

— ощущение движения изнутри: ориентация и внимание на внутреннем пространстве тела, вторичное внимание на форме тела в пространстве.

— использование сферического пространства (360 градусов): трёхмерные траектории в пространстве, спиральные, искривлённые округлые линии тела. Эти траектории тесно связаны с физическими задачами поднятия веса и падений с минимальным усилием.

— следование за инерцией, весом и потоком: свободный, набирающий силу поток движения в сочетании с попеременным активным и пассивным использованием веса. Важность непрерывности движения, когда заранее не известно, куда оно может привести.

— подразумеваемое присутствие зрителей: сознательная неформальность презентации, в форме практики или джема; приближённость к аудитории, сидящей обычно в кругу, без формально обозначенной сцены.

— танцор — обычный человек: принятие поведенческого или естественного положения вещей; танцоры, как правило, избегают движений, чётко идентифицируемых с традиционными техниками танца, и не делают различий между повседневными движениями и танцевальными.

— позволить танцу случиться: хореографические структуры, организованные в последовательность дуэтов, иногда трио или больших групп и почти непрерывное физическое взаимодействие танцоров.

— каждый одинаково важен: отсутствие внешних знаков различия между танцорами, таких, как порядок выхода, продолжительность танца, костюм. Качество движения в контактной импровизации усиливает этот эффект.

В процессе развития импровизации и исследования движения возникло понятие «паттерны движения». Паттерны движения — это автоматические двигательные реакции, лежащие в основе произвольных движений. Подход рассмотрения природы движения с точки зрения паттернов развит в нескольких школах, но наиболее подробно в Body Mind Centering (BMC)

BMC — это комплексный метод повышения осознанности тела, основанный на анатомии и эволюционном анализе. Рассматриваемые Коэн паттерны являются упражнениями, которые способствуют формированию основы для чувственного осознания, слушания собственного тела и знания того, куда можно возвращаться, если потеряли свой центр.

Развитие базовых неврологических паттернов, по мнению Б.Б.Коэн, определяет основные паттерны движения и способы их восприятия, включая ориентацию в пространстве, образ тела, основы обучения и коммуникации.

Независимо от выбранной формы движения (соло, контакт, группа и так далее) мастерство импровизатора состоит в том, чтобы, ориентируясь на своё тело, он также следовал за содержанием импровизации, то есть не отступал от темы хореографического произведения. Рут Запора отмечает: «Содержание — это как погода, оно есть всегда. Это может быть фантазмагория самой импровизации или тревожная история импровизатора. В любом случае содержание есть

всегда, и оно очевидно для зрителя».

Постановка танца — сложный и длительный процесс, требующий больших затрат времени, эмоций и сил со стороны хореографа- постановщика. Но в современной хореографии творческий процесс включает в себя не только работу балетмейстера: практически на равных с ним в создании хореографического произведения участвуют и сами исполнители. Задача постановщика заключается в том, чтобы из множества вариантов и богатого материала своих танцовщиков отобрать необходимое и удовлетворяющее его замыслу, его идее. Например, выдающийся балетмейстер Дж.Баланчин, работая со Сюзанн Фарелл, попросил её импровизировать, сказав: «Ты знаешь, что мне нравится».

Следует отметить ещё один важный аспект: для создания цельного, законченного, наполненного мыслью и содержанием произведения необходимо применять, наряду с новыми идеями, накопленный многолетним опытом материал. В танце должен быть соблюден закон драматургии и использованы основные приёмы работы с хореографической лексикой. Опираясь на «старое», проверенное веками, импровизация позволит вывести творческий процесс на качественно новый уровень. В последние десятилетия для многих мастеров импровизация является отправной точкой в создании хореографии.

Библиографический список:

1. Альманах. Танцевальная импровизация. Теория, история, практика. Сост. Гиршон А. — Москва, 1999
2. Веселова С. От классической системы танца к Модерну. //Притяжение. Российский вестник импровизации. — № 6, 2003
3. Гваттерини М. Азбука балета- М.: БММ АО, 2001
4. Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веремеенко Н. И. Интегративная танцевально — двигательная терапия. — Москва, 2005
5. Paxton St. The Small Dance. // Contact Quarterly — Vol.III, #1