

DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-164-2.2025.10>

УДК 378.147:792.82

Моза Л. В.

ІМПРОВІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА»

У статті розглянуто використання імпровізації як сучасного освітнього інструменту, спрямованого на розвиток творчого самовираження та мислення хореографа, а також відновлення психоемоційної рівноваги. Імпровізація дозволяє сприймати танець як процес відкриття, а не лише як заздалегідь визначену форму. Співпраця Мерса Каннінгема та Джона Кейджа заклала основи нового типу балетмейстерського мислення, де імпровізація постає не як випадковість, а як метод художнього пізнання світу. Їхній підхід утвердив принципи свободи, відкритості й невичерпності творчого процесу, які й сьогодні залишаються надзвичайно актуальними для сучасної хореографічної освіти. Цей підхід сьогодні активно використовується у викладанні дисципліни «Мистецтво балетмейстера», оскільки серед іншого, він розвиває здатність до спонтанної творчості, чутливість та увагу до простору і часу, уміння бачити мистецтво як відкриту систему.

Зазначено, що системне впровадження імпровізації в освітній процес забезпечує розвиток творчого мислення, креативності та комунікації учасників. Проаналізовано застосування імпровізації в роботі різних відомих хореографів. Обґрунтовано ефективність імпровізації як складової освітнього процесу, що розвиває тілесно-руховий і психоемоційний компоненти, створюючи умови розвитку особистості та формування фахових компетенцій при підготовці студентів хореографів. Констатовано, що освітні цілі (розвиток креативності, самовираження, комунікативної компетентності) можуть гармонійно поєднуватися з особистісними потребами студентів (зниження тривожності, формування тілесної усвідомленості, відновлення соціальної взаємодії). Акцентовано увагу на зростанні потреби у висококваліфікованих фахівцях, які знають стан свободи і обирають постійний розвиток та професійне вдосконалення.

Ключові слова: імпровізація, мистецтво балетмейстера, теорія випадковості, балетмейстерське мислення, творчий потенціал.

Питання, як формувати особистості митця, вибудовуючи процес підготовки таким чином, що б навчити створювати танцювальні композиції, розкрити творчий потенціал постановника, що працює сьогодні на стику багатьох ліній мистецтва, є відкритим і актуальним.

Наша практична діяльність і спілкування зі студентами різних курсів фахових вишів (які попередньо виховуються у різних танцювальних колективах нашої країни) протягом останніх майже двадцяти років, а також регулярна участь у роботі різних хореографічних фестивалів у якості члена журі та ведучої майстер-класів з техніки сучасного танцю (техніки реліз, LMA, BF, імпровізації та композиції сучасного танцю), дозволяють констатувати, що частина фахівців-хореографів вважає, що глобальне формування хореографа-балетмейстера сьогодні має відбуватись так само як і раніше, спираючись на музичний матеріал, етюдну форму та основний закон драматургії. Дехто вважає, що того, як відчувається, – достатньо для власної постановочної

діяльності, особливо, якщо ще дивитись рілси в Інтернеті, або спілкуватись із ШІ. І більшість хореографів, сформованих на принципах викладання та зразками класичного танцю, а також представники народно-сценічної хореографії мають сильний супротив відносно того, що пропонує сучасність. І погляд на танець, який ми називаємо пост-пост-модерн або мета танець, де поруч із технічним матеріалом важливе місце займають імпровізація та лабораторні принципи роботи-дослідження особистості студента під час занять з фахових дисциплін, викликає багато запитань, що є, мабуть, закономірним і передбачуваним.

На нашу думку, якщо ми говоримо про сучасний танець, важливо поважати точку зору, що інколи танець може відбуватись без музичного супроводу, підтримуючись ритмом власного дихання танцівників, пульсації та взагалі особистісними відчуттями відносно обраної чи запропонованої теми.

Це не відкидає і не заперечує всі ті напрацювання та надбання, які створювались у минулому. Більшість людей дійсно спирається на досвід минулого і вважає, що без минулого не було б теперішнього, і не буде майбутнього. Дуже важливо пам'ятати, хто ми є. Так, але чи не було б наше теперішнє ще більше нашим і таким як ми б собі його обирали, як би ми діяли чесно по відношенню до себе, а не так як формували нас зразки хореографічного мистецтва в тому числі? Можливо варто визнати, що зміни, які відбуваються кожного дня можуть дозволяти переобирати як діяти, враховувати можливості нового, а не лише вбудовувати в рамки і стандарти «напрацьованого»?

Логічним виникне запитання, чи не поринемо ми у хаос? Це залежить від того, як ми його визначаємо і як до нього ставимось, і що насправді викликає страх.

Як виглядає хаос? Це нібито відсутність порядку. Порядку якого рівня? Якщо лінійного мислення, то так. Якщо ж ми все ж таки у 2025 році можемо не просто констатувати, а проживати свої життя з усвідомленням, що нелінійне мислення, системи, що самоорганізуються в природі, теорія хаосу і ще багато чого з досліджень сучасної науки, це все має відношення до кожного з нас. Тому бути в увазі до того, як виховувати фахівця цілісно, як наповнювати змістом рухи, які враховують природу тіла, як поважати себе, для того, щоб поважати інших... Це точно не про те, як контролювати і керувати, а як ділитись досвідом і бути тими, хто проводить в світ мистецтва танцю, де є багато можливостей, енергії, радості, де є довіра до себе і до інших, а дисципліна і регулярна практика не суперечать попереднім складовим, а мають різні форми, включаючи гру та гумор. Коли все стає надто серйозним і зникає сама суть життя і мистецтва, приходять травми та виснаження. Зараз ми маємо багато додаткових зовнішніх стрес факторів, але відчуття життя та радості, творчого прояву та усвідомлення, що саме відрізняє кожного з нас, але одночасно характеризує нас як українців, це те заради чого ми продовжуємо обирати майбутнє. Тоді, що саме формує відчуття незалежності і свободи, які притаманні нашій культурі?

Імпровізація – це творчий процес спонтанного створення руху, що дозволяє студенту досліджувати власну тілесність, відчуття ритму, простору, взаємодію з музикою та партнером.

При викладанні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» імпровізація, на нашу думку, впливає на вирішення кількох завдань:

1. *Розвиток творчої індивідуальності.* Вона стимулює пошук власного лексичного прояву, кореляції форм і змістів, розширення рухового репертуару та відчуття простору, як внутрішнього особистісного, так і зовнішнього, що в цілому корелює з розвитком емоційно-рухового інтелекту, впливає на розвиток емоційно-рухової пам'яті та виразного руху.

2. *Підготовка до створення композицій.* Через імпровізацію студент навчається створювати структуру, переходи, розкривати змістовну або абстрактну ідею засобами руху.

3. *Формування відчуття часу, простору, динаміки.* Імпровізація допомагає глибше усвідомити сценічний простір і зв'язок руху з музичним матеріалом. Відчуті, що одна і та сама танцювальна фраза може дуже по-різному сприйматись, в залежності від того, який саме музичний супровід обрано, чи буде він випадковий, чи буде відсутній і опорою слугуватимуть внутрішні ритми виконавців, або груповий ритм, або поліфонія тощо.

4. *Засіб дослідження ідеї постановки.* Під час створення хореографічного етюду або номеру імпровізація часто використовується як метод пошуку сценічного образу, або розглядатись як певна складова постановки.

5. І ще імпровізація може бути використана як *момент відновлення та ресурсного стану.*

Практика імпровізації, може бути:

- вільною (спонтанне самовираження під музику або без неї);
- тематичною (на задану/запропоновану емоцію, образ, ідею, ритмічний малюнок);
- структурованою (із визначеними правилами чи обмеженнями: рух тільки руками, у колі, в певному темпі тощо).

Отже, у межах дисципліни «Мистецтво балетмейстера» імпровізацію можливо використовувати і як своєрідний «розігрів», і як підготовчий етап до створення композицій, а також під час постановочного процесу, коли балетмейстер шукає нові сценічні рішення разом із виконавцями. Крім цього, імпровізація може сприяти розвитку усвідомленого руху, розширенню лексичного репертуару, розкриттю творчого потенціалу особистості та можливість бути в ресурсних станах. Останнє особливо важливо для студентів сьогодні, коли крім звичайного навантаження дається в знаки четвертий рік воєнного стану в Україні.

І найцікавіше, можливість витримувати невизначеність і бути в довірі до себе – це і є стан свободи, стан, який насправді всі шукають. Правда дозволити собі бути абсолютно вільним живучі в соціумі – неможливо. Але відчуті, знати цей стан і діяти саме з нього – можливо. І саме практика імпровізації сприяє пошуку, пригадуванню, дозволу собі бути в цьому стані як

найчастіше. А для митця це означає, що власна творчість може бути дуже відмінною, «дивною». І це означає, що практикувати і розширювати світогляд, знання про себе та всесвіт необхідно постійно, обираючи майбутнє, де танець дійсно є мовою, яка сприяє встановленню контактів, глибинному пізнанню себе та трансформації, і має велику кількість точок зору на те, чим є мистецтво танцю, з повагою до кожної з них.

Тому імпровізацію ми можемо розглядати, як інструмент сучасного балетмейстера. Він має володіти не лише певною технікою або техніками, але й умінням керувати імпровізаційним процесом, формувати з нього структуру, сценічну дію та драматургію. Імпровізація є можливістю створювати живу, динамічну хореографію, враховуючи сучасні тенденції в мистецтві, спираючись на сучасні знання з анатомії та фізіології, психології тілесності, руху і танцю, антропології та філософії, історії українського побутового та народно-сценічного танцю, класичного танцю та різноманітних сучасних технік.

Як відомо, саме співпраця Мерса Каннінгема (Merce Cunningham), американського хореографа, який вважається одним із засновників постмодерної хореографії, з Джоном Кейджем (John Cage), авангардним композитором, теоретиком і філософом музики, відомий своїм експериментальним підходом (зокрема, твір 4'33", де музикант не видає жодного звуку, а музикою стають звуки довкола), стала однією із найцікавіших і найвпливовіших у історії сучасного мистецтва ХХ століття. І саме вона суттєво змінила погляд на імпровізацію, композицію та взаємодію музики й танцю.

Розглядаючи та аналізуючи співпрацю Мерса Каннінгема і Джона Кейджа, ми можемо говорити про імпровізацію як філософію творчості. Cunningham Dance Company, що була створена у 1953 році, стала лабораторією нових принципів руху, часу і простору. Однією з основних ідей, яку вони запровадили, було розділення музики і танцю. Раніше хореографія традиційно будувалась «під музику» – кожен рух відповідав музичному ритму чи фразі, фактично підпорядковувався музичному матеріалу. Каннінгем і Кейдж запропонували інший погляд: танець і музика створюються окремо, незалежно один від одного, і поєднуються лише під час виступу. Отже, виконавці могли імпрорізувати у межах заданої структури, кожен виступ ставав унікальним і кожного разу був актом співтворення.

Ключовою ідеєю Кейджа було визначення «випадку» як «творчої сили». Він використовував методи випадковості (chance operations) – наприклад, підкидання монети, кубики, або китайську «Книгу змін» (I-цзін) – щоб визначати послідовність звуків, тривалість, тембр, структуру композиції.

Каннінгем, натхненний цим принципом, почав застосовувати аналогічний метод у хореографії:

- послідовність рухів визначалася випадковим чином;
- розташування танцівників на сцені могло бути змінним;
- у деяких постановках танцівники самі вирішували, коли і де виконати рух, тобто виконували імпрорізацію в межах структури.

Так виникло поняття «структурованої імпрорізації» (“structured

improvisation”), коли танцівник має свободу прийняття рішень у межах заздалегідь окресленої композиційної структури, і жодна інтерпретація не повторює попередню. Але така імпрровізація не була хаотичною, вона виступала інструментом відкриття нового в межах певної системи.

Співпраця, що тривала понад п'ятдесят років, започаткувала нове бачення взаємодії між музикою, танцем і імпрровізацією, і якщо не змінила принципи балетмейстерського мислення докорінно, то точно суттєво його розширила.

Отже, одним із ключових нововведень у творчості Каннінгема і Кейджа стала відмова від традиційної залежності танцю від музики, рух і звук співіснували як паралельні, але автономні мистецькі явища, що відкривало простір для імпрровізації як виконавця, так і глядача, який самостійно вибудовував зв'язки між ними, на відміну від класичної та хореографії модерну, де рух зазвичай підпорядковувався музиці.

Також відомі хореографи, ім'я та мистецтво яких пов'язані з темою імпрровізації, це: Івонн Райнер (Yvonne Rainer, США), Піна Бауш (Pina Bausch, Німеччина), Вільям Форсайт (William Forsythe, США/Німеччина), Анна Тереза де Кеерсмакер (Anne Teresa De Keersmaeker, Бельгія), Охад Нахарін (Ohad Naharin, Ізраїль), Кристал Пайт (Crystal Pite, Канада) та багато інших.

Івонн Райнер (Yvonne Rainer, США) – представниця Judson Dance Theater – у своїй практиці імпрровізацію використовувала як протест проти традиційної «балетної форми» і пошук автентичного людського руху.

Піна Бауш (Pina Bausch, Німеччина), засновниця стилю танц-театр (Tanztheater), де імпрровізація взагалі була основою її постановочного процесу. Танцівники відповідали на запитання, імпрровізували на теми емоцій, спогадів, внутрішніх станів, з яких створювались сцени.

Вільям Форсайт (William Forsythe, США/Німеччина) розробив метод movement improvisation technologies – систему дослідження руху в просторі. А його хореографія в основному побудована на деформації класичної техніки та експериментах із формою.

Анна Тереза де Кеерсмакер (Anne Teresa De Keersmaeker, Бельгія) поєднує строгі музичні структури з імпрровізаційними рішеннями танцівників, а також використовує імпрровізацію для пошуку гармонії між ритмом, геометрією простору та людським тілом.

Охад Нахарін (Ohad Naharin, Ізраїль) автор системи Gaga movement language, що є імпрровізаційним підходом до руху, який базується на тілесному усвідомленні, інтуїції та емоційній ширості. У його постановках для трупи Batsheva Dance Company, яку він очолив після Марти Грем, імпрровізація є основним інструментом створення танцювального матеріалу.

Кристал Пайт (Crystal Pite, Канада) у своїх роботах часто поєднує чітко структуровану драматургію з елементами імпрровізації, дозволяючи танцівникам «доживати» сцену тілесно.

Висновок. Сьогодні по всьому світі безліч хореографів, які використовують у своїй роботі різноманітні техніки імпрровізації, починаючи від

тих, що запропонували Джон Кейдж та Мерс Каннінгем, до технологій Вільяма Форсайта, 3Q-системи Істока Ковача та багатьох інших, що в своїй основі мають складові LMA та BF, а також різноманітні сучасні арттерапевтичні і арттехнології.

Імпровізація, під час викладання дисципліни «Мистецтво балетмейстера», виступає як метод творчого розвитку, і є основою сучасного балетмейстерського мислення. Вона формує здатність «мислити» тілом та активує розвиток «множинного інтелекту», знаходити нові способи рухового самовираження, працювати в умовах невизначеності (що є характерною рисою хореографії XXI століття), та пропонує бачити мистецтво як відкриту систему. Системне впровадження імпровізації у навчальний процес забезпечує такі освітні цілі, як розвиток креативності, самовираження, комунікативної компетентності, що гармонійно поєднуються з особистісними потребами студентів, такими, як зниження тривожності, формування тілесного усвідомлення, відновлення соціальної взаємодії, сприяють формуванню необхідності мати стан свободи і обирати постійний розвиток та професійне вдосконалення.

Використана література:

1. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
2. Kostelanetz R. Merce Cunningham: Dancing in Space and Time. Chicago : Chicago Review Press, 1992. 243 p.
3. Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge University Press, 1993. 248 p.

References:

1. Cage J. (1961). Silence: Lectures and Writings. Middletown, CT : Wesleyan University Press. 276 p. [in English].
2. Kostelanetz R. (1992). Merce Cunningham: Dancing in Space and Time. Chicago : Chicago Review Press. 243 p. [in English].
3. Pritchett J. (1993). The Music of John Cage. Cambridge University Press. 248 p. [in English].

L. MOVA. Improvisation in the context of teaching the discipline "The art of the balletmaster".

The article examines the use of improvisation as a modern educational tool aimed at developing the choreographer's creative self-expression and thinking, as well as restoring psycho-emotional balance. Improvisation allows us to perceive dance as a process of discovery, and not only as a predetermined form. The collaboration of Merce Cunningham and John Cage laid the foundations for a new type of choreographic thinking, where improvisation appears not as an accident, but as a method of artistic cognition of the world. Their approach established the principles of freedom, openness and inexhaustibility of the creative process, which remain extremely relevant for modern choreographic education today. This approach is actively used today in teaching the discipline "The Art of the Ballet Master", since, among other things, it develops the ability to spontaneous creativity, sensitivity and attention to space and time, the ability to see art as an open system.

It is noted that the systematic introduction of improvisation into the educational process ensures the development of creative thinking, creativity and communication of participants. The use of improvisation in the work of various famous choreographers is analyzed. The effectiveness of improvisation as a component of the educational process that develops the physical, motor and psycho-emotional components, creating conditions for the development of personality and the formation of professional competencies in the training of choreographer students is substantiated. It is stated that

educational goals (development of creativity, self-expression, communicative competence) can be harmoniously combined with the personal needs of students (reduction of anxiety, formation of body awareness, restoration of social interaction). Attention is focused on the growing need for highly qualified specialists who know the state of freedom and choose constant development and professional improvement.

Keywords: *improvisation, choreographer's art, theory of chance, choreographer's thinking, creative potential.*

DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-164-2.2025.11>

УДК 378.016:004:005.336.2

Олефіренко Т. О.

ЗМІСТ, СКЛАДОВІ ТА ФУНКЦІЇ ЦИФРОВОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА В УМОВАХ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті здійснено поглиблений теоретичний аналіз поняття «цифрове освітнє середовище» в контексті сучасних процесів цифровізації освіти та обґрунтовано доцільність його розгляду як самостійної педагогічної категорії. Акцентовано увагу на тому, що в більшості наукових досліджень цифрове освітнє середовище інтерпретується переважно з позицій технічного забезпечення, інформаційно-інфраструктурних рішень або управлінських моделей організації освітнього процесу, що значною мірою обмежує можливості його цілісного педагогічного осмислення та звужує потенціал використання у формуванні особистості здобувача освіти.

На основі аналізу вітчизняних і зарубіжних наукових джерел, а також власного теоретичного узагальнення, автором сформульовано авторське визначення цифрового освітнього середовища як цілісного, динамічного, педагогічно організованого простору взаємодії учасників освітнього процесу, у межах якого цифрові технології виступають не лише інструментами навчання, а середовищотворчими чинниками розвитку особистості, формування її цифрової компетентності, самостійності, критичного мислення та готовності до безперервного навчання.

У статті окреслено та теоретично обґрунтовано структурні компоненти цифрового освітнього середовища, зокрема технологічний, змістовий, педагогічний, комунікативний, соціально-ціннісний та особистісно-розвивальний, що дозволяє розглядати його як багатовимірну систему, спрямовану не лише на передавання знань, а й на розвиток суб'єктності учасників освітнього процесу. Розкрито основні функції цифрового освітнього середовища: освітню, розвивальну, комунікативну, мотиваційну, соціалізаційну, ціннісно-орієнтаційну та інтегративну, які забезпечують його цілісний вплив на організацію та результати освітньої діяльності.

Підкреслено, що цифрове освітнє середовище виступає не пасивним фоном навчання, а активним чинником трансформації педагогічної взаємодії, змінює роль викладача та здобувача освіти, логіку побудови навчального процесу, форми, методи і засоби навчання. Зроблено висновок, що цифрове освітнє середовище є концептуальним відображенням переходу освіти до нової парадигми, зумовленої потребами цифрового суспільства, а його ґрунтовне теоретичне осмислення є необхідною передумовою оновлення сучасних освітніх практик, проєктування ефективних моделей навчання та формування цифрової компетентності здобувачів освіти.