

## СУЩНОСТЬ И СТРУКТУРА ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФА

*Першакова М.В.*

Россия, Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых  
mrn1982@yandex.ru

Профессия хореографа многогранная и творческая. Выражение и восприятие чувств, эмоций, через пластику человеческого тела во взаимосвязи движения и музыки, стремление к ритмическому движению – суть хореографического искусства.

Творческое начало профессии хореографа определено не только профессиональными компетенциями ФГОС среднего профессионального и высшего образования в области культуры и искусств по программам подготовки специалистов этой сферы деятельности, но и самой природой творчества. Как отмечает В.Ю. Никитин, не имеет значения, как называется профиль образования, суть деятельности хореографа – создание танца.[1] В связи с этим творческое мышление хореографа является неотъемлемой частью постановочной деятельности, а его развитие необходимо для успешной самореализации в этой профессии. Понимание сущности и структуры этого сложного психического процесса позволяет определить стимулы его развития.

Под структурой, по определению А.Н. Лука, понимаются «элементы, из которых состоит объект, и способы, с помощью которых эти элементы вступают во взаимоотношения – статические или динамические» [2, с.10]. Структуру и сущность творческого мышления можно рассматривать с позиции различных научных подходов. Первый рассматривает структуру творческого мышления как совокупность способностей, которые и обуславливают его проявление. Вторым – деятельностно-процессуальный подход, рассматривающий данное понятие в контексте процесса решения творческих задач, вскрывающих его механизмы и структуру [3, с.37]. Третий – интегративный, в контексте которого творческое мышление рассматривается как феномен интеграции различных видов мышления, одни составляют его процессуальный компонент, а другие обуславливают содержательный [4].

Что касается первого подхода, то наиболее распространенной является концепция креативности, выдвинутая Дж. Гилфордом. Он рассматривал творческую/креативность как совокупность ряда способностей, входящих в общую структуру интеллекта, обеспечивающих проявление дивергентного мышления, а если более точно – дивергентной продуктивности – способности мыслить вширь. Исследование отдельных способностей, характеризующих креативную личность, определяет по Дж. Гилфорду ключевые единицы, отвечающие на вопрос «что». Изучая их, можно оценивать продукт деятельности креативного человека и механизмы этой деятельности, отвечая на вопрос «как» [5, с. 89]. Развитие данного подхода нашло отражение в работах Е.П. Торренса и других зарубежных исследователей. В нашей стране через призму способностей творчество рассматривают В.В. Давыдов, В.Н. Дружинин, Б.М. Теплов, Д.В. Ушаков, различая общие способности и специальные способности, включая в свойства психики способности, основанные на когнитивном компоненте и взаимосвязанные с интеллектом. По определению В.Н. Дружинина, способности – это «свойство психической функциональной системы обеспечивать достижение некоторой цели деятельности» [6, с. 159]. Сами понятия «творчество» и «деятельность» он противопоставлял друг другу, принимая за основу этого различия положение Я.А. Пономарева о том, что в деятельности цель соответствует результату, а для творчества характерно рассогласование цели и результата, т.к. возникает побочный продукт [6].

В ключе способностей оценку уровня развития творческого мышления хореографов рассматривает Г.В. Бурцева. К ним она относит: 1. художественно-интеллектуальные способности (тезаурус науки о танце и общий интеллект); 2. способность к эмоциональной образности («хореографическое мышление»,

«эмоциональное мышление»); 3. символическая (словесно-логическая) способность (специфическая способность к типизации в танце); 4. ассоциативно-метафорическая способность (рождение хореографических метафор); 5. творческое воображение и фантазирование (погружение сознания в фантастический мир танца); 6. способность к творческой самостоятельности (собственная сознательная инициатива и самостоятельная активность); 7. способность к интуиции («собственная сверхсознательная инициатива»); 8. способность к рефлексии («муки творчества»); 9. эвристические способности (выработка эвристик сочинения танца); 10. креативные способности (качества и состояния «творчества ума»); 11. способность к хореографической визуализации («слышание - видение» музыки средствами языка танца); 12. соматические (двигательные) способности (способности психомоторики к восприятию языка танца); 13. музыкально-ритмические способности (способность «фразировать» движение на основе танцевального ритма); 14. экспрессивно-смысловые способности (сценическая выразительность хореографического движения – действия); 15. способность к комбинаторике танцевальных элементов лексики; 16. способность к хореографической импровизации («мгновенная удача ума» в творческом акте); 17. способность к хореографической целостности (режиссерский подход к соединению материала хореографического творчества); 18. способность к эмпатии в творческо-мыслительном процессе (отождествления «Я» с образами воображения); 19. способность к суггестии в творческо-мыслительном процессе (внушение и самовнушение хореографических идей, переживаний); 20. «инсайт»-способности (способности к «ага-переживанию» в творческо-мыслительном действии). Высокий уровень их развития соответствует творческому мышлению хореографа. [7, с.11] Сущность творческого мышления хореографа, таким образом, заключается в проявлении в совокупности вышеперечисленных способностей в нужный момент времени в постановочной деятельности.

В отечественной психологической науке широкое распространение получил второй из отмеченных выше – деятельностно-процессуальный подход [3], на основе которого решение творческих задач (в которых требование и искомое определены не четко и возникающее противоречие задает стимул для поисковой активности) стало той точкой отсчета, которая позволила по-другому подойти к определению структуры творческого мышления. Этот подход основан на положении гештальтпсихологии о том, что творческое (продуктивное) мышление понимается как мышление, в ходе которого наблюдается новый для субъекта результат решения [8].

Почему нам важно понять механизмы активности психики в процессе решения таких задач? Если посмотреть на создание танца как на творческую задачу, то в ней есть требование задачи – сочинение танца и искомое – готовая танцевальная композиция, удовлетворяющая художественным потребностям эстетического восприятия, раскрывающая задуманную идею, хореографический образ, отличающаяся оригинальностью презентации и соответствующая законам драматургии; цель решения – создать конкретный хореографический образ, средства решения – совокупность средств выразительности (рисунок танца и хореографический текст) и прочее, которые в соответствии с элементами драматургии танца на основе законов драматургии позволяют создать этот образ.

В основе процесса решения творческих задач лежит процесс Г. Уоллеса, согласно которому творческий процесс проходит следующие стадии: 1. Постановка проблемы; 2. Инкубация (бессознательная фаза); 3. Инсайт; 4. Решение 5. Проверка.[9]. Г.В. Бурцева и В.Ю. Никитин указывают на сходство постановочного процесса с процессом Г. Уоллеса [1,7]. Его можно представить в отношении создания танца следующим образом.

1. Постановка проблемы: стимулы, дающие толчок к созданию хореографической постановки, среди них могут быть такие мотивации как стремление к самовыражению, стремление к поиску нового в индивидуальном творчестве, поиск новых

способов художественного выражения, эксперимент, раскрывающий новое художественное воплощение.

2. Инкубация (бессознательная стадия): рождение замысла.

Далее возможны два варианта решения задачи: если представляется возможным вербализовать идею, то она переходит в словесную форму; если этого сделать невозможно, что она остается в форме невербализованных образов, тогда происходит «творческое видение», как его называет В.Ю. Никитин [1].

3. Инсайт – выход из бессознательной фазы в сознательную, но для хореографии он специфичен. С одной стороны, в этой поисковой фазе может произойти усмотрение вербализованных событий, действий, их взаимосвязи и последовательности, которые дают более-менее ясное представление о дальнейших действиях, с другой – желание воплотить задуманное с помощью определенных художественных средств ведет по пути импровизации, выражения в зримой форме своих ощущений сочинителем. Поэтому справедливо отметить как точку зрения о том, что вопрос «инсайта» является состоянием, завершающим решение художественной проблемы, исследуемой длительный период времени (он подготовлен активной деятельностью, прошлым опытом субъекта) [7, с.14], так и точку зрения о том, что эта фаза носит еще бессознательный характер [1, с.247]. Этот этап заканчивается обнаружением движений и способов их соединения.

4. Решение творческой задачи – эксперимент, конструирование, создание идеальной модели – сфера деятельности сознания. Начинается поиск структурной рамки хореографической постановки, формы, соединения с другими компонентами сценического действия.

5. Проверка. Как правило, данный этап происходит после исполнения перед зрителями. Анализу подвергаются все формы решений цельного хореографического номера. На данном этапе, в зависимости от результатов презентации отдельные моменты в решении номера могут быть изменены.

Если посмотреть на этапы создания хореографического произведения, то можно увидеть, что, по сути, они повторяют перечисленные выше этапы решения творческой задачи, поэтому каждый хореограф, начиная творческий процесс, совершает деятельностный творческий акт. Таким образом, структурные элементы творческого мышления хореографа представляют собой этапы решения творческой задачи, в основе которого лежит процесс Г. Уоллеса. Сущность мышления А.Л. Лурия определяет как деятельностный акт [10, с. 351]. Интересно, что Л.Л. Гурова сам процесс мышления определяет как творческий акт, а специфика взаимоотношения образной логики и логического мышления будут определяться именно в контексте конкретной творческой деятельности, в которой и происходит преобразование «осколков» образа. [11]. Область хореографического творчества как вида деятельности с точки зрения специфики мышления определяет его художественное начало и «образ» как квант информации в его основе [2, с.8].

Общие особенности процесса решения творческих задач подробно исследованы в школах Я.А. Матюшкина, Я.А. Пономарева, О.К. Тихомирова. В общем виде в них выделены как результативные критерии творческого мышления (которые на основе субъективно или объективно «нового» продукта в процессе решения задачи определяют мышление как творческое), так и процессуальные (не связанные с результатом, характеризующиеся новообразованиями, возникающими в процессе решения, такие как новый мотив, новая цель, усмотрение побочного продукта в ходе решения). Общими направлениями в этих школах стали познавательная мотивация, субъективность мышления, опосредствованность взаимодействия совместных форм мышления, либо взаимодействия с другим субъектом, актуализация проблемы осознаваемого и неосознаваемого в творческом мышлении, возникающая при попытке понять инсайтное звено решения [8, с.103]. Они находят отражение в постановочном процессе.

Исходя из этого, в структуре творческого мышления хореографа в наиболее общем виде можно выделить мотивацию (первый этап творческого процесса); бессознательное, интуицию (второй этап, в котором активно воображение и образная логика), инсайт, сопровождаемый эмоциями как обязательным компонентом; операции мышления во взаимодействии логического рассуждения и образной логики (решение задачи); рефлекссию (проверка решения).

Знания основ «композиции и постановки танца»; умение их применять в сопряжении с развитым пространственным мышлением, оперирующим образами; образной логикой, оценивающей образ под определенным ракурсом; художественным восприятием окружающего мира; общим уровнем сформированности операций мышления; развитым воображением, благодаря которому происходит комбинирование элементов образа в самые непредсказуемые варианты без контроля мышления; памятью, в которой запечатлеваются моменты жизненного опыта, важные для процесса; эмоциями, выступающими как регулятор взаимодействия памяти, восприятия и мышления, рождающими вдохновение и желанием творить (ту мотивацию, которая и задает начало процесса) определяют специфику творческого мышления хореографа [12].

Что касается вопроса соотношения способностей и мышления в творчестве, ответ усматривается в работах А.Р. Лурии. Функциональные психические системы, формирующие «способности» как свойства этих психических систем (по определению В.Н. Дружинина), сам А.Р. Лурия рассматривал с другой точки зрения. Мышление, воображение, внимание, память он определял как сложные психические функциональные системы [10, с.76]. Таким образом, опираясь на закон развивающего взаимодействия Я.А. Пономарева [13], а так же на положение о сложных психических функциональных системах А.Р. Лурии [10], мы можем определить, что ни способности в своем изолированном виде, ни процесс мышления не могут характеризовать отдельно творчество. Они тесно взаимосвязаны, обогащая друг друга: без процесса нет развития способностей, без развиваемых способностей нет совершенства процесса. Что соответствует утверждению Д.Б. Богоявленской о том, что в данный процесс включена вся личность [5]. На основе данного рассуждения сущность творческого мышления хореографа заключается в процессе и результате: в активации способностей в постановочной деятельности.

Не так давно творческое мышление стало рассматриваться как психологический интегральный феномен. С позиции интегрального подхода Н.И. Чернецкой, творческое мышление проявляется, когда происходит интеграция наиболее развитых видов мышления, одни из которых определяют его процессуальную специфичность, а другие – содержательную. Т.е. сразу по виду творческого мышления можно определить и его структуру. В нашем случае наиболее соответствует мышлению хореографа творческое мышление, образованное из конгломерата образного и практического мышления [4]. Содержательным компонентом здесь выступает вся широта образов в их преломлении благодаря специфической образности, пространственному мышлению, а практическое мышление как процессуальный компонент выдвигает движение как форму реализации образного содержания, что соответствует специфике практического воплощения задуманной идеи хореографа-творца. Ведь, как указывает В.Ю. Никитин «мышление хореографа невозможно без его сопряженности с двигательной (телесно-чувственной) активностью творческой личности, иначе говоря, природой хореографического мышления является сенсомоторная работа человеческого тела» [1, с. 251].

Возвращаясь к определению понятия «структуры», данного А.Н. Луком, обобщая данные подходы можно определить, что структуру творческого мышления хореографа составляют творческие и профессиональные способности как статические элементы, а процессуальную структуру составляют этапы постановочного процесса. Сущность же творческого мышления хореографа заключается в обработке «квантов» информации, т.е.

элементов «образов» в их перекомбинировании на основе операций мышления как деятельностного акта и трансформация этого образа в движения сочиняемого танца.

### Литература

1. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. М., 2011. 472 с.
2. Лук А.Н. Мышление и творчество. М., 1976. 144 с.
3. Богоявленская Д.Б. Две парадигмы – два вектора создания нового. //Российский психологический журнал. 2006. С.37–44.
4. Чернецкая Н.И. Творческое мышление школьников как интегральный психологический феномен: автореф. дис...докт. псих.наук. СПб. 2014. 44 с.
5. Богоявленская Д.Б., Сусоколова И.А. К вопросу о дивергентном мышлении // Психологическая наука и образование. 2006. № 1. С.85-96
6. Дружинин В.Н. Психология общих способностей СПб., 2007. 368с.
7. Бурцева Г.В. Бурцева Г.В. Управление развитием творческого мышления студентов-хореографов в процессе вузовской подготовки: дис. .... канд. пед. наук. Барнаул. 2000. 166с.
8. Матюшкина А.А. Творческое мышление как предмет исследования в отечественной психологии: научные школы О.К. Тихомирова, А.М. Матюшкина, Я.А. Пономарева // Вестник Московского университета. Сер.14. Психология. 2008. №2. С. 102-112.
9. Немов Р.С. Психология: в 3 кн. М., 2005. Кн. 1. 606 с.
10. Лурия А.Р. Основы нейропсихологии. М., 2003. 384 с.
11. Гурова Л.Л. Психология мышления. М., 2005. 136 с.
12. Юрьева М.Н., Макарова Л.Н. Компетентностная модель выпускника-хореографа // Высшее образование сегодня. 2010. № 4. С. 50-53.
13. Пономарев Я.А. Психология творчества. М.,1976. 302 с.