

УДК 159.923.2:159.937

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ЗАСІБ САМОРОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Семак Олена Олегівна

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника

В статті аналізується взаємозв'язок інтерпретації хореографічного тексту з визначеними якостями особистості, перераховуються рівні інтерпретації, а також пропонується спеціальна тренінгова програма, що сприяє покращенню процесу інтерпретації, а відповідно, і процесу самопізнання та саморозвитку особистості.

The article analyses interconnection of choreographic text interpretation and corresponding qualities of personality. The author enumerates levels of interpretation and suggests special training program, which improves process of interpretation. This favors self-actualization and development of personality.

Переважає більшість досліджень невербальної поведінки людини, здійснювалася і здійснюється на матеріалі статичних зображень (фотографій, портретів) і лише у поодиноких випадках – із використанням такої цілісної картини невербальної поведінки як поза (постава).

За всієї важливості позотонічна (постуральна) активність як особливий вид, що не редукується до моторової й досі залишається поза увагою дослідників. Натомість остання, на що звертала свого часу увагу Л. І. Анциферова, виявляється в установках всього тіла людини, органів відчуттів і вісцеральної системи, у її позах. У специфіці поз, у динаміці їх перебігу виразно прослідковуються психодинамічні характеристики і особистісні властивості людини [1, с.155]. Багатство можливостей, що відкриваються досліднику не обмежується діагностичними перспективами, а поширюється і на можливість пізнання людини як такої, адже незважаючи на спеціальне виокремлення позотонічного аспекту, реальна предметна діяльність людини (в

тому вигляді, як вона досліджується у психології) залишається нібито завислою у повітрі: перед нами є діяльність само по собі, але не людина, що діє[1, с. 155].

Надзвичайно важливою є роль проблеми позотонічної активності у сфері хореографії, яка, власне кажучи, і складає об'єкт останньої, джерело і специфічний засіб трансляції культури, або “психопластичні інтенції” суспільства загалом. Танець, за влучним висловлюванням Г. Вільсона, є не чим іншим як “художнім самовиразом позою” [5, с.190].

Провідна роль “мови поз” у хореографічному мистецтві, невичерпні можливості останніх у відтворенні у формі танцювальних рухів найрізноманітніших психоемоційних станів, потреб, ставлень, цілісного образу особистості підтверджується і психологічними даними, отриманими, щоправда, при дослідженні проблеми упізнавання емоційних станів на матеріалі сприймання поз. Більш того, поза, як показано, виконує інтегративну функцію у процесі відтворення людиною цілісного образу, умовою його відповідності, оскільки, як засвідчили спеціальні дослідження, адекватне сприймання і визначення емоційного стану іншої людини можливе лише за умови формування цілісного образу, що спирається на комплекс взаємозв'язків усіх виражальних компонентів, що характеризують цей стан. В цьому контексті не зайвим буде нагадати, що техніка оволодіння відповідними позами: наближення (тепла), віддалення (холоду), експансія (домінування), закритість (покора) тощо, застосовується і до сьогодні у програмі західної хореографічної (балетної) підготовки [5].

На жаль, вітчизняна психологія лише у останній час звернула свою увагу на мистецтво хореографії, до психологічного аналізу професійної підготовки артистів балету, способів передачі хореографічним текстом художнього образу, а не демонстрації техніки “пластичних шифрів”, здатних спровокувати хіба що “суху асоціативну головоломку”, аніж естетичні почуття і художній образ. Поміж тим й досі залишається таємницею, “що і як сприйняла людина у прочитаній книзі, побаченому спектаклі, прослуханій музиці”.

Відповіді потребують перш за все такі питання, як зміст, розуміння і способи (рівні) інтерпретації з боку глядача, хореографічного (паралінгвістичного) тексту. Якщо погодитися з тезою Л.М. Леонтьєва про те, що мистецтво є задача на смисл, природно порушити питання про засоби втілення смислу у тканині хореографічного тексту і способи його реконструкції, адекватного відтворенні у свідомості глядача. Вихідним у пошуку розв'язання поставлених питань може слугувати положення Д.О. Леонтьєва про те, що: по-перше “не можна вести мову ... про передачу смислів через принципову неможливість автентичного відновлення вихідних смислів у процесі сприймання й розуміння відповідних образів іншими людьми – можна казати тільки про розуміння, інтерпретацію, відновлення реципієнтом задуму художника на ґрунті свого власного світосприймання”, по-друге, “смисл, що вилучається реципієнтом із твору мистецтва – це завжди його власний смисл, зумовлений контекстом його власного життя і його особистості, але не смисл, що “закладений” художником у структуру твору” і по-третє, “структура твору будується художником (свідомо чи несвідомо) таким чином, щоб передати, або точніше підказати людям цілком визначений смисл”. Саме через це, тобто “через наявність для багатьох людей умов життєдіяльності і, таким чином, спільних задач на смисл ... відкривається можливість відносно адекватної передачі смислу” [12, с. 430 – 431]. Цитованому автору належить і класифікація психологічних засобів, що застосовуються художником (митцем) з метою утілення відповідних смислів у структуру художнього твору, а саме: тематика (фрагмент дійсності, що слугує загальній смислової опорі (смислового спрямування) твору, який водночас постає джерелом і засобом формування у реципієнта відповідних очікувань), хроніка (інформаційний зміст повідомляючого характеру), хронотоніка (центрація уваги реципієнта на центральній фігурі (образі) у її просторово-часових межах), метафорика (монтаж твору через асоціативні сполучення в метафорі певних фрагментів твору), семантика (вибір і використання автором лексичних одиниць як носіїв відповідних смислів), символіка (використання у творі фіксованих

(універсальних, традиційних) смислів, або випадкових чи умовних), архетипика (зв'язок твору із міфологічними сюжетами), і, нарешті, архітектоніка (загальна композиція, лінія сюжету, її прозорість – непрозорість тощо) [12].

Розуміння й інтерпретація глядачем художнього твору, за спостереженнями Г. Вільсона, може відбуватися на трьох смислових рівнях: рівні конкретної реальності (розуміння загальної фабули тексту, те, що роблять і про що говорять персонажі). Цей, перший рівень, виявляється найпростішим у сприйманні твору, виконує функцію породження емоційного стану, або “звичайного задоволення від того, що сприймається), рівні поетичної метафори, або метарівні (породження у глядача асоціацій, в тому разі і алегоричного плану, спонукання до соціально-філософських узагальнень), рівні фантазійності (орієнтації глядача не стільки на змістовних моментах, скільки на психологічну особливість автору тексту). Водночас, наголошується, що при цьому “ніщо не заважає глядачам чи критикам побачити у п'єсі дещо більше, аніж це бажав вкласти у неї автор, але при цьому вони нічим не можуть довести свою правоту” [5, с. 43]. Наведене положення ініціює постановку чи не найгострішого питання, що дискутується як в галузі мистецтва і психології, а саме – питання про норму та образну репрезентацію її у свідомості особистості. Проблема норми як певного стандарту, взірця, системи регламентації поведінки і діяльності людини, засобу регуляції соціальних взаємин людей, а також класифікація останніх, досить повно висвітлена у соціально-психологічній літературі [4] і не потребує тут спеціального обговорення.

На відміну від норми як засобу соціальної регуляції (соціальні норми) поняття культурної норми не отримало у психології і мистецтвознавстві сталого розуміння і коливається від полюсу визнання за нею статусу категорії до полюсу категоричної відмови від цього поняття як такого, що суперечить творчій природі людини. Ми маємо всі підстави погодитися тут із думкою Г.О. Балла у тому, що “характеристика конкретного процесу діяльності як адаптивного або продуктивного значною мірою залежить від того, в якому

аспекті, в якій системі зв'язків він розглядається. Так, розв'язання будь-якої пізнавальної задачі, є адаптивним процесом у тому розумінні, що приводить систему знань суб'єкта у відповідність з об'єктом та з вимогою задачі, інакше кажучи, пристосовує до них цю систему.

Водночас зазначений процес має продуктивний характер хоча б у тому розумінні, що суб'єкт оволодіває новим для себе знанням” [2, с. 66]. Що стосується мистецької діяльності, творчою за своєю суттю, то і остання, за Г.О. Баллом, в будь-якому разі спирається на норму. У заломленні до задачі трансляції культурної норми в системі освіти, зокрема, естетичної, важливим виявляється саме долучення учнів до таких видів діяльності, які надавали б їм можливість використовувати якомога ширший вибір альтернатив у засвоєнні культурної норми [3]. В контексті мистецтва норма (культурна норма ставлення до мистецтва) визначається як “вміння й бажання глядача бачити у формі твору думки і почуття, відповідні задуму автора” [7, с. 96]. Очевидно, що функцію норми, у даному випадку, хореографічного тексту, виконує образ, який і слугує відправною точкою розгортання процесу розуміння й інтерпретації, водночас і критерієм адекватності здійснюваної суб'єктом інтерпретаційної діяльності. Отже, образ може виступати певною константою, щодо якої форми інтерпретації будуть слугувати критеріями адекватності (відповідності) його відображення.

Очевидно, що міра адекватності не може бути відчужена від джерела із яким остання пов'язується безпосереднім чином, тобто із особистістю. Зверненням до особистісної складової ми піднімаємо друге питання, а саме – питання про зміст тих здібностей і властивостей особистості, якими досягається успішне оволодіння художнім образом, утіленим у хореографічному тексті. Загальновідомим є той факт, що процес художнього виховання не завершується наверненням людини до мистецтва, однак загадкою у багатьох випадках залишається питання про те, якими особистісними властивостями породжується інтерес до мистецтва і до яких наслідків веде цей інтерес, що відбувається з особистістю. Перша спроба поставити питання про залежність

розуміння (на прикладі письмових текстів) від певних якостей суб'єкта була поставлена Г.С. Костюком [10]. За даними перших досліджень, при розв'язанні задач на розуміння, важливими виявились такі риси: самостійність, критичність, наполегливість, сміливість, вимогливість, почуття нового, мотивованість, прагнення до істини, допитливість, інтерес. Певний досвід дослідження особистісних корелятивів успішності сприйняття і розуміння накопичується і у мистецькій галузі, зокрема в галузі дослідження особливостей сприймання творів музичного змісту. Показано, що адекватність музичного сприймання залежить від таких особистісних властивостей, як екстра-інтроверсія, активність-пасивність, агресивність-доброзичливість.

В руслі пошуку особистісних детермінант сприйняття, розуміння та інтерпретації невербальної поведінки особливе місце займає лінія дослідження екстралінгвістичних параметрів мовленнєвої поведінки за просодичними її характеристиками. Показано, зокрема, що успішне декодування за голосом досить значної кількості психічних станів людини (тривоги, невпевненості, збудження і ін.) здійснюється сенситивними і тривожними особами, в той час, як за мімічними ознаками, реципієнти із високим рівнем невербального інтелекту, емоційною рухливістю і схильними до екстравертованої поведінки [13].

Стосовно сфери мистецтва, зокрема хореографічного, наведена проблематика обмежується посиланнями на загальнопоширені уявлення про роль певних властивостей особистості у процесі оволодіння хореографічним мистецтвом, серед яких виокремлюються такі як емоційність, артистичність, танцювальність, культурний рівень, інтерес, самооцінка, рівень домагань [5,6,9]. Основна увага приділяється психомоторним здібностям.

Головною перешкодою на шляху несуперечливого розв'язання проблеми співвідношення особистісних аспектів і перебігу процесів розуміння та інтерпретації змісту невербальної поведінки, що постає у формі потенційного тексту, є не розробленість категорії інтерпретації як в загально психологічному плані так і в прикладному аспекті, включаючи сферу невербальної поведінки.

Процедура інтерпретування передбачає, по-перше, розуміння авторської думки (концепції), що досягається за рахунок так званого конкретизуючого судження, по-друге, формулювання власної діалогічної позиції, що досягається за допомогою абстрагуючого судження. Умовою розгортання процесу інтерпретації, як зіткнення двох смислів (авторського і читацького) є, за Н.В. Чепелевою, частковий збіг контекстуальних повідомлень обох суб'єктів, у протилежному ж випадку буде коливатися від полюса механічного відтворення до необмеженого будь-якими правилами свавілля.[14]. Хореографічний текст може слугувати класичним прикладом виразу інтерпретаційної взаємодії, адже танець, як специфічне суспільне явище, як феномен людської культури, постає не тільки об'єктом моторної витонченості людського тіла, але й передусім засобом відображення втілених у виразних рухах комунікативних зв'язків людини, а також важливим джерелом трансляції у різноманітних формах і елементах танцю певних, притаманних даній культурі сенсів.

Стверджуючи пристрасність і відносну унікальність процесу смислового відтворення і збагачення тексту процедурою інтерпретування, дослідники, проте, зосереджують свою увагу на об'єктивних характеристиках тексту, на способах і особливостях експлікації його змісту, перетворюючи тим самим суб'єкта розуміння й інтерпретації в одну із ланок інтерпретаційного процесу. Теза про взаємозв'язок пізнання, розуміння та саморозуміння порушувалась у психологічній літературі неодноразово, в тому числі й при трактуванні тексту не тільки як засобу розуміння, а й саморозвитку й самопроектування, але тільки останім часом згадана теза отримала статус психологічного дослідження, згідно з яким функцію розуміння почали вбачати в якості умови саморозуміння, саморозвитку й самоактуалізації [8]. Узагальнюючи теоретичний та практичний досвід, викладений в літературі, а також власний досвід викладача хореографії, у структурі особистості можна виокремити два блоки: блок «особистісного потенціалу», до якого варто віднести такі спеціальні якості як імпресивність, рефлексивність, емоційність, емпатійність та загальні якості, такі як самоствалення, а також блок «навичок інтерпретації невербальної

(хореографічної) поведінки». Сформованість у особистості наведених блоків дає змогу зробити висновки щодо актуального стану розвитку у суб'єкта утворень, якими зумовлюється успішність розгортання особистістю прихованого смислу хореографічного тексту. Оптимальною формою розв'язання поставленої задачі є поєднання засобів спрямованих на розвиток як когнітивної, так і операціонально-технічної складових соціально-перцептивного процесу. Цьому сприяє спеціально організований тренінг готовності до інтерпретаційної діяльності на матеріалі сприймання хореографічного тексту. Реалізація поставленої задачі здійснювалась на засадах структурно-динамічного підходу, з опорою на принципи навчання, наочності, особистісної активності і цілісності. Програма тренінгу складається з трьох блоків: когнітивного (інформаційного), операціонального (діяльнісного), інтерпретаційного (сислового). Завдання першого блоку мають на меті ознайомити учасників з основами, функціями і засобами втілення художнього образу у різних хореографічних композиціях. Операціонально-технічний блок передбачає виконання серії завдань спрямованих на розвиток у досліджуваних вмій адекватно інтерпретувати різноманітні форми невербальної інтеракції. Інтерпретаційний блок спрямований на обговорення й аналіз імпровізаційних ситуацій, створюваних учасниками тренінгу. Наведена програма складається з 16 занять (сесій) які проводилися з чотирма групами експериментальної вибірки впродовж одного навчального року. Тривалість кожного заняття не перевищує в середньому 1-1,5 години. Підсумковий порівняльний аналіз ефективності застосування даної програми здійснювався шляхом порівняння показників отриманих експериментальною групою з двома іншими, перша з яких була контрольною, а друга - еталонною. Результати аналізу показали, що досліджувані експериментальної групи досягли значно вищого рівня показників емпатії, імпресивності, рефлексивності. Значні позитивні зміни відбулися і за таким стрижневим показником, як ставлення до різних галузей мистецтва загалом, хореографічного – зокрема. Підсумковий аналіз засвідчив також значне підвищення в експериментальній групі обсягу семантизації і здібності

до адекватного декодування невербальних форм експресивної поведінки людини.

Застосування тренінгової програми показало, що успішність інтерпретації хореографічного тексту, як засобу самопізнання і саморозвитку особистості досягається як за рахунок сформованості специфічних якостей, адекватних об'єкту інтерпретації (предиктивної, емоційної та когнітивної емпатії, імпресивності, рефлексивності-імпульсивності), так і тих особистісних характеристик, що відбивають систему ставлення особистості до себе (відкритість, впевненість у собі, самокерування, самоцінність, самоприйняття, самоприхильність). Наявність позитивного зв'язку наведених якостей з успішністю інтерпретації художнього змісту хореографічного сюжету дозволяє стверджувати, що саме ці якості і постають детермінантами готовності суб'єкта до здійснення інтерпретаційної діяльності, а отже, до самопізнання і саморозвитку.

Література

1. Анцыферова Л.И. Проблема психотонической активности и научное наследие Анри Валлона // Психологический журнал.- 1981. - № 1. – С.154-159
2. Балл Г.О. Взаемозв'язок норми, адаптації і творчості в діяльності суб'єкта// Філософська думка . – 1987. -№5. С.61-68
3. Балл Г.О. Про специфіку цілей і способів керування розвитком особистості // Рад. школа. – 1990. - №9. –С.49-55
4. Бобнева М.И. Социальные нормы и регуляция поведения - М.:Наука1978. – 310с.
5. Вильсон Гленн. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. – М.:Когито-центр, 2001. – 334 с.
6. Высотская Н.Е., Сухарева А.М. Психофизиологические особенности учащихся хореографического училища// Психофизиология спортивных и трудовых способностей человека. – Ленинград, 1974. – С. 143-159

7. Гуруджапов В.А. Роль образа в актуализации смыслопорождающих систем понимания искусства детьми (на материале анализа детьми содержания произведений живописи)// Психологическая наука и образование. – 2000.- №3. – С.96-103.
8. Знаков В.В. Понимание как проблема человеческого бытия // Психологический журнал. – 2000.-№2. – С.7-15
9. Коваль П.М. Педагогічні засади розвитку особистісних якостей молодших школярів засобами ритміки і хореографії // Автореф.дис.канд. пед. наук – Івано-Франківськ, 1998. -18с.
- 10.Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості/ За ред. Л.М. Проколієнко. – К.: Рад. школа, 1989. -608с.
- 11.Лабунська В.А. Интерпретация и коррекция невербального поведения в общении// Эмоциональные и познавательные характеристики общения. – Ростов –на-Дону: РГУ, 1990. – С74-139
- 12.Леонтьев Д.А. Искусство как механизм трансляции смыслов // Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл.1999. – С. 419-438
- 13.Манеров В. Х. Успешность восприятия говорящего в зависимости от индивидуальны особенностей слушателей // Вопросы психологии. -1990. №1. – С. – 147-153
- 14.Чепелева Н.В. Розуміння - Інтерпритація -Діалог // «Arsvetus-Arsnova»:М.М. Бахтін.- К.:Гнозис, 1997. – С.58-76