



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ТЕХНИКА АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА В ТАНЦЕ И В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ
КОМПОЗИЦИЯХ

Выпускная квалификационная работа
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура»
Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований
54,25 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«30» 12 2017 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-4-2Кст
Мурзагалиев Мейрам Сертаевич

Научный руководитель:
к.п.н., доцент кафедры хореографии
Юнус Юнусова Е.Б.

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВИДА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	7
1.1. История становления и развития актерского мастерства	7
1.2. Специфика и основы актерского мастерства	17
1.3. Актёрский тренинг – как основа развития творческого потенциала в технике актёра	19
ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РЕАЛИЗАЦИИ ЗАКОНОВ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ОБЛАСТИ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ	26
2.1. Содержание и формы актерского мастерства в хореографии бального танца	26
2.2. Специфика реализации системы К. С. Станиславского в бальных танцах латиноамериканской программы	36
ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ	46
3.1. Учебная методическая программа по актерскому мастерству для детей - 8- 10 лет в жанре бальной хореографии	46
3.2. Методические рекомендации для проведения уроков и семинаров по актерскому мастерству для танцоров	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	73

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данного исследования состоит в анализе проблемы в области хореографии вообще в танцевальном мире.

Необходимостью применения в полной мере различных методик преподавания актёрских знаний на начальном этапе в детском и подростковом возрасте. В процессе становления танцовщика, артиста, актёра он познаёт не только мир хореографии (изучая и практикуя техники, пластичность и т.д.), но и актёрскую выразительность музыки и танца. При вступлении воспитанника в профессиональные хореографические коллективы основным требованием является владение не только своим телом, но и актёрскими навыками.

На сегодняшний день, говоря о танцах в спортивном его понимании, педагоги и тренера всё больше обращают внимание на технические аспекты, объёмность движения, пластичность, физические нагрузки. При этом забывая о том, что танец – это, прежде всего искусство.

В современном танцевальном мире танца и хореографии происходит усложнение композиций, увеличивается размер шага, усовершенствуются, и увеличивается количество вращательных элементов и т.д. Не зря в связи с этим развитием изменилось понятие танца как спорта. Но это является частью танцевального искусства, так как проводятся конкурсные программы и соревнования, требующие большой физической и психологической подготовки. Но мы забываем об истоках самого понятия танца как формы искусства. Танец – это игра эмоций посредством мимики и тела и это самая совершенная форма искусства.

В современном мире исчезают корни танца. Мы перестаём показывать сам характер танца. Забываем о выражении своего танца и своих эмоций при помощи актёрского мастерства и актёрских техник.

Без актёрской игры и характера танца, соответствуя музыке, ритму и звучанию мы не сможем передать полную выразительность и естественность своего танца, истории танца.

Даже обладая высокой техникой и мастерством исполнения, пластичностью и физическими возможностями, без ощущения истоков танца и музыки зритель не сможет в полной мере ощутить весь набор эмоций и переживаний.

Танцоров называют артистами, поэтому актёр и танцор – это два неразделимых понятия при создании танцевальных композиций и хореографии.

Объект исследования - процесс применения техники актёрского мастерства в танце и танцевальных композициях.

Предмет исследования методические аспекты применения методов Станиславского К.С на занятиях по актёрскому мастерству в студиях танца и танцевальных школах.

Цель работы – интегрировать техники актерского мастерства в образовательный процесс, выявить продуктивность применения актёрских техник в танце и танцевальных композициях.

В соответствии с целью, объектом, предметом исследования определены следующие задачи:

- сформировать объём знаний по актёрскому мастерству;
- обосновать важность и необходимость использования актёрского мастерства в танцевальных студиях, как эффективную систему обучения и развития учащихся. Объяснить взаимосвязь актёрского мастерства и танца;
- провести анализ работ Станиславского, который исследовал связь пластики и актёрского мастерства и влияния их друг на друга;
- структурировать методики обучения по актёрскому мастерству, изучить и применить некоторые приёмы и упражнения актёрского мастерства;

- исследовать данные успешного опыта по внедрению и интеграции техник актёрского мастерства, как инструмент обучения и развития подростков и детей танцевальной школы;

- применить полученные знания в создании сценического образа в танцевальной композиции для демонстрации и проверки эффективности полученных знаний и навыков по актёрскому мастерству на практике;

- подвести итоги и сформулировать собственные выводы в данном исследовании.

Определив объект и предмет исследования, мы выдвинули следующую гипотезу: изучение и применение методик по технике актёрского мастерства незаменимо в образовательном процессе, как теоретических, так и практических техник. Данные методики, несомненно, положительно отразятся на качестве исполнения танца и танцевальных композиций, а также положительно отразится на воспитанниках в дальнейшем танцевальном росте в профессиональном плане.

Из всех видов выразительного искусства танец наиболее склонен к изобразительности. Соотношение в современном танцевальном пространстве изобразительности и выразительности порождает новейшие подходы к пониманию и освоению искусства танца.

Актерское мастерство является одной из базовых составляющих исполнительского мастерства танцоров, танец не только нужно исполнить, его необходимо прожить, а для этого необходима определенная методологическая база, которую будущие руководители танцевальных коллективов и хореографических школ обязаны накопить в процессе обучения и затем применить в практической деятельности. Без актерского мастерства не может быть полноценного танцевального номера.

В процессе работы были использованы следующие методы:

- теоретический – анализ исторической, педагогической и методической литературы по выбранной теме исследования;

- эмпирический – наблюдение за учащимися в процессе занятий, во время применения методик актёрского мастерства и анализ собственной педагогической деятельности.

Методологическую базу дипломного исследования составили труды:

- «Система» Константина Станиславского;
- Техника релиз;
- Суставно-мышечная гимнастика Этьена Декру;
- «Техника актера» Михаила Чехова;

Станиславский К. С. - Дом кладут по кирпичу, а роль складывают по маленьким действиям; Иогансон Х. – техника как средство выразительности; Тихомиров В.Д. – считал танец в двух аспектах, это техника искусства и художественная выразительность; Горский А.А. – технический аспект не главный. Важным считается артистичность, выразительность и музыкальность.

База исследования: Русский театр драмы и кукол г. Костанай, Казахский драматический театр им. Омурзакова г. Костанай, Школа бального танца «Санат». Актёрское мастерство, прежде всего, применимо в театральных постановках и мюзиклах при изучении хореографии как части театрального представления. Также как использование актёрских техник на уроках танцев в студии танца для детей.

Теоретическая значимость работы в том, что мы рассмотрели техники актёрского мастерства и эффективность его применения на практических занятиях. Проанализировали развитие и популярность применения техник актёрского мастерства при постановке танцевальных композиций в танцевальных школах Казахстана.

В практическом исследовании мы провели работу по выявлению актёрских навыков в применении данных техник к учащимся, а также эффективность применения данных техник в танце.

Структура исследования: введение, три главы, заключение, список литературы, приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВИДА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. История становления и развития актерского мастерства

Истоки концепции актерского и театрального искусства происходят в первобытном обществе. Но понятие «искусство» как таковое не было.

В эпоху первобытнообщинного строя в каждой народности присутствовали ритуалы: игры, танцы, танцы, религиозные мероприятия, различные сцены, похожие на фундаментальные моменты общества (ритуалы, направленные на отношения с силами природы и духами предков, смена сезонов и времён года, сопровождающихся увеличением урожая, ритуалы охоты с целью привлечения добычи). Ритуалы проводились шаманами. (см. рис. 1).

Чтобы придать значение образу, дабы сохранить свое искусство, шаманы начали использовать свои собственные наряды и маски.

Главной задачей было эмоциональное воздействие на племя. Это еще больше разделило людей на исполнителей и наблюдателей, т. е. Исполнителей действий - актеров и зрителей, где артист был со зрителями один на один.

Это считается как начало появления театра. На данный момент это начало театра получило термин «пратеатр», который охватывает всю стадию формирования актёрской культуры.



Рис. 1. Шаман

Развитие театра развивается по двум путям в целом и актёрского мастерства в частности.

Первый путь - можно проследить на примере стран Востока. Здесь театр сохраняет сильную связь с религией, и актёрское искусство формируется под влиянием религиозных выражений, пьесы в основном связаны с религиозными, мифологическими, эпическими темами.

Второй путь - древняя Греция, где в светской драме и театральном искусстве слышны более светские социальные мотивы, которые способствуют более гибкому развитию различных форм театра и актерских техник.

Сценическое искусство, в том виде, в котором мы его привыкли видеть, возникло в Древней Греции (см. Рис. 2). В древней Греции профессия актера была очень популярной. Каждый знаменитый полководец считал своим долгом иметь при себе команду актеров, которые, среди прочего, обучали его ораторскому искусству. Названия талантливых актеров были известны по всему городу, и зрителям часто не хватало мест в спектаклях. Мастерство самого актера практиковалось годами, а играть в древнегреческим артистам было труднее, чем нашим современникам.

Благодаря тесной связи греческого театра с культом Диониса, актеры пользовались большим уважением в Греции и занимали высокий социальный статус

Они, как драматурги, могли принимать активное участие в жизни Греции. Они могли быть избраны на высшие правительственные должности в Афинах и отправлены послами в другие государства.

Победители в драматических соревнованиях впервые были признаны только хорег и драматург. Но со второй половины 5 в. До н. э. в театральных соревнованиях принимали участие главные действующие лица.

В греческой драме количество актеров не превышало трех человек, когда один и тот же актер во время игры должен был сыграть несколько ролей. Если в пьесах были немые роли, их играли статисты.

Женские роли всегда исполняли мужчины. Трагические и комедийные актеры не только хорошо читали стихи, но и обладали вокальным мастерством, так как в патетических местах драмы актеры исполняли арии.

Благодаря постоянным упражнениям греческие актеры развивали силу, звучность и выразительность своих голосов, безупречность дикции и совершенствовали искусство пения. Но помимо этого греческий актер должен был обладать искусством танца и вообще искусством движения в самом широком смысле этого слова. Поэтому греческому актеру нужно было много работать над гибкостью и выразительностью тела.

Актеры носили маски, поэтому мимика игры была исключена. Тем больше греческих актеров должны были заниматься искусством движения и жестов.

Маски проникли в греческий театр из-за первоначальной связи последнего с культом Диониса. Священник, представлявший божество, всегда появлялся в маске. Однако в театре классического периода маски

больше не имели культового значения. Но он отвечал задачам греческого театра, создавал большие обобщенные образы.

Например, характер или мгновенное изменение настроения персонажа определяла маска, которую актер надевал на лицо: смеясь, печаль, умиротворённость и т. д. Они менялись каждый раз, когда исполнитель менялся от веселья к печали, от горести до спокойному расположению духа.

Выполнение женских ролей мужчинами потребовало использования маски. Использование маски было также определено размером греческого театра. Без маски лица актеров были бы плохо видны зрителям последних рядов.

Театры имели огромные площади и размеры, микрофонов не было.

Актеров нужно было слышать и видеть из любой точки театра, поэтому их лица обязательно были покрыты большими масками в трагедиях, изображающих печаль, а в комедиях - радость.

Актеры носили высокие головные уборы, стояли на котурнах, яркость и выразительность движений актера скрывали широкий, длинный плащ в трагедиях, а в комедиях - огромный накладной горб и живот. Поэтому актер мог только выразить своим голосом все цвета чувств и эмоций, передать напряженный ход действий.

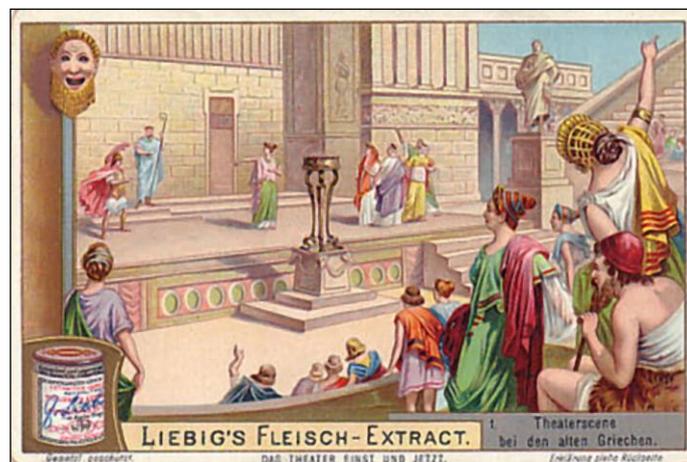


Рис. 2. Театры древней Греции

Город завоевателей, великие битвы и гладиаторские бои, Рим прекрасно помнит блестящие открытия и восхитительные предметы живописи, которые были созданы по крупинкам выдающимися умами человечества. Являясь колыбелью нашей цивилизации и центром каждой эпохи. Рим смог пронести через тысячелетия свою уникальную оперу и драматургию, пронизанную традициями и необычайно созвучным языком.

Именно здесь, в римских театрах, сосредоточен весь необычный колорит города, его душа и голос.

Миновать театры Рима во время итальянских праздников и посетить славную столицу императоров, означает упустить картину сегодняшней Италии, не почувствовать ее характер, пропустить то, чем живет страна, и восхищается весь мир.

Эллинистический театр Афин и Александрия покоряли Рим два столетия. Ошеломленные греческой культурой, римляне перенесли лучшее в свою жизнь и адаптировались к их ментальности и темпераменту.

Естественно, театр древнего Рима не имел обрядово-ритуальной ориентации, как и в большинстве случаев происхождения театрального искусства. Считается, что официальный римский театр возник в 240 году до нашей эры. когда школьный учитель благородных детей, греческий раб Ливий Андроник поставил модернизированное изменение греческой трагедии.

Параллельно с величественным и победоносным театром Греции более «низкие» формы театрального искусства приближались к Риму. Необычные анекдоты развлекали римскую молодежь небольшими балаганами, что дали начало ателлану (фарсовая шутка) с четырьмя неизменными комическими героями в масках. Это театральное сочинение было чрезвычайно примитивным и должно было подчиниться греческой культуре, которая стояла на гораздо более высоком уровне.

Римская трагедия, из-за радикально различного восприятия религиозности времен театра Софокла и Эсхила, выросла из религиозных и

культовых действий в мелодраматические сюжеты. Песни были заменены монологами, а бесчисленные сольные арии воплотили музыкальный элемент.

Если в Греции восторжествовал «Театр трех актеров», римский театр, история которого насчитывает сотни лет, наполнена группами, в которые входят десятки рабов. Игра в римском театре (в отличие от греческого) была презрительной и низкой. Древний театр в Древнем Риме стремился к очарованию, и вместо мифологических легенд изображалась героическая история Рима и его выдающихся полководцев. Комедия также несла зрителям заряд сатиры и политическую остроту.

Разумеется, у исполняемого спектакля не было особого мастерства - иногда мужчины играли женские роли. В дополнение к оригинальным римским ателланам, в театрах актеры играли без масок, но не отрицали макияж и парики.

Захватывающие спектакли, цель которых была представлена исключительно развлечением публики, были организованы в честь праздников, государственных деятелей или по прихоти знатных граждан, которые любили превозносить дату своего рождения таким образом. Театр и цирк древнего Рима еще не имели своих собственных помещений, и действие разворачивалось на деревянных подмостках под открытым небом, слегка поднимаясь над землей.

Задняя стенка служила занавеской, и наблюдать за выступлением часто приходилось стоя.

В Древнем Риме актёрская профессия была менее престижной. Честь и уважение получили только те, кто добился видимых успехов в актёрском мастерстве. Первоначально актерское искусство Древнего Рима проходило параллельно с Грецией, но в эпоху императоров театр стал заменяться цирком и пантомимой, и искусство игры на сцене пришло в упадок.

Позже эта профессия перестала быть такой популярной, было смешно высмеивать человеческие пороки и говорить о чем-то со сцены,

уже не было столь открыто и безнаказанно, в отличие во времена ритуалов в племени во главе с шаманом. Особенно жестокие преследования были совершены в средневековой Европе, где театральные представления долгое время считались демоническими, бродячие народные труппы, безжалостно преследовались церковью.

Несмотря на все трудности, театральное искусство оставалось в живых, потому что на протяжении многих веков у всех царей двора были шутники и лицедеи, которые развлекали своего правителя и его гостей.

Некоторые из них были преднамеренно презираемы публикой, а другие имели силу, сравнимую с министром или советником короля.

С древних времен в России были ритуалы: проводы зим, колядки. Эти игры были подобраны первыми артистами - скоморохами (см. Рис. 3). Слово «скоморохи» произошло, по разным версиям, от славянского «скомати» - «шуметь» или от греческого «Скомар» - «хозяина смеха». Они путешествовали по городам, подбадривали людей своими идеями, танцами.

У них не было сценария. Их выступление было импровизацией и не всегда соответствовало гражданским властям. В середине XVI века Стоглавский собор запретил им петь и танцевать перед свадебным поездом, но ему разрешено развлекать гостей на свадьбе.

В 1648 году царь Алексей Михайлович, исполнение скоморохов было запрещено. Интерес к постановкам послужил созданием национальной драмы, подобной коллективной игре. Каждый актёр вносил что-то свое, но уже были сюжеты и тексты. Другой формой театра был церковный театр. Выступления проводились в церковные праздники, организовывались сцены из «Библии».

Профессиональный театр появился в 1672. Культура и образование развивались в России. В одном из летних королевских дворцов было сыграно первое выступление. Царь Алексей Михайлович интересовался этим искусством, и он поручил найти специалистов за рубежом.

Такой человек был найден в немецком поселении, где жили иностранцы, работавшие в России. Иоганн Готфрид Григорий написал пьесу, основанную на библейской истории. Так появился придворный театр. Но спектакли начали играть и в духовных и светских школах. После смерти Алексея Михайловича придворные спектакли прекратились, но идея продолжала жить. Елизавета Петровна позволила организовать театральные представления для граждан. Так начали появляться любительские театры.

Снималось помещение, была выбрана пьеса, и поставлен спектакль. До сих пор Ярославль считается родиной русского театра. Он был основан Федором Григорьевичем Волковым, первым профессиональным актером.

По приказу Елизаветы Петровны Федор Волков и его братья приехали в Санкт-Петербург для создания публичного театра. Режиссером был известный драматург и поэт Александр Петрович Сумароков. Образование русского театра сопровождалось трудностями. Люди не привыкли посещать шоу. Здание было расположено на Васильевском острове, еще не было мостов. Поэтому осенью и весной было трудно добраться до него.

Творческие разногласия возникли между Сумароковым и Волковым. Но театр выжил. Стали появляться не только профессиональные театры, но и театральные школы, драма начала развиваться, появился журнал «Русский театр». Их собственные труппы стали известными отечественными театрами графа А. Р. Воронцова, князя Н. Б. Юсупова. В начале XIX века появились Императорские театры: Мариинский, Александринский и Михайловский в Санкт-Петербурге, Большой и Малый в Москве. В конце XIX века начали открываться частные театры.

Одним из них был театр Ф. А. Корша. В нем доминировали классики, постановки пьес А. П. Чехова и С. А. Найденова. Здесь утренние выступления проводились для студентов в воскресенье, и каждую пятницу они показывали новое производство. Это было коммерческое предприятие.

Театры начали появляться в провинциальных городах. В небольших городах труппы существовали как предприятия. Антрепренер арендовал здание, нанял актеров на сезон и поставил спектакли.

Начал входить в моду бенефисы, средства из которых поступали в пользу актера; водевили, которые были сыграны до начала игры.

В начале 20-го века был создан Художественный общественный театр, который гарантировал высокий уровень искусства. Его основателем был В.И. Немирович-Данченко. На сцене этого театра состоялась премьера «Чайки» А. П. Чехова.



Миниатюра из Радзивилловской летописи

(см. Рис 3)

Изменение отношения к театру и актёрскому мастерству к лучшему, началось с появлением эпохи Ренессанса, но актеры долгое время не могли рассчитывать на уважение других. Вот один пример. В XIX веке один из знаменитых российских предпринимателей Савва Мамонтов, в то время как в Италии, хотел стать оперным певцом, но его насильно привезли домой под угрозой проклятия своего отца, кроме того, все русские деловые круги были чрезвычайно расстроены тем, что случилось.

Но вернемся к эпохе Возрождения. Актёрские способности Ренессанса унаследовали многие элементы театральной культуры

народного театра средневековья. Отдельные сценические условности были сформированы на протяжении веков и прочно утвердились в театре того времени.

Престижная профессия актерского мастерства стала только в конце XIX и начале XX вв., когда появился режиссерский театр, что, в свою очередь, привело к разработке и внедрению новых актерских приемов и тренингов.

В настоящее время это одна из самых интересных и уникальных профессий, потому что единственными инструментами в творчестве актера является он сам. Он становится и инструментом в умелых руках режиссера, а также мастером и продуктом профессиональной деятельности.

Несмотря на огромные возможности театра и разнообразие средств художественной выразительности, каждый актер все же выходит один на контакта с аудиторией. Независимо от того, насколько маститым и известным является режиссер, художник, композитор, конечный результат зависит от мастерства актера, потому что он является проводником и идей производственной группы. Важны не только внешние данные и голос, но и обаяние, кураж, спонтанность, чувство ритма, стиля и вкуса.

Все это просто позволяет хорошему актеру быть настолько разным, даже в одном и том же спектакле, помогает воссоздать внутренний мир персонажа и увлечь аудиторию своей игрой и мастерством перевоплощения.

Высокий уровень актерского мастерства может во много раз увеличить и усилить творческий замысел постановки; в то время как низкий, непрофессиональный уровень действия - уничтожить, ни к чему не привести даже самое блестящее решения.

Это как раз и есть противоречие профессии актера, которая вызывает большие психологические трудности. С одной стороны, актеры чрезвычайно зависят от множества факторов (от возможностей,

установленных драматургом в ролевых материалах и способности режиссера работать с актером на гармоничную работу театральных технических цехов во время выступления и настроение зрительного зала); с другой стороны - именно в актере завершается квинтэссенция всего театрального искусства.

Вероятно, недаром на протяжении всей истории театра популярность одного из самых известных режиссеров или драматурга не может сравниться с уровнем популярности маститых актеров: они становятся подлинными властителями дум зрителей, воплощая и символизируя театр.

Успешные актеры, которые громко заявили о своих талантах и способностях, успешно не только на сцене, но и в среде городских элит всех уровней, становятся постоянными участниками общественной жизни, почетными гражданами и являются примером активной жизненной позиции.

Общественность не обходит их своим вниманием. В настоящее время известные актеры называются настоящими сливками общества и украшением света.

1.2. Специфика и основы актерского мастерства

К сожалению, в большинстве случаев зритель, который наблюдает за актером, всегда смотрит на его работу просто, но тот факт, что он имеет кропотливую и напряженную работу за плечами, - это особая фиктивная ложь, предназначенная для оправдания высоких гонораров высокооплачиваемых и знаменитых актеров. И лишь немногие понимают, что у каждого актера есть свои секреты актерского мастерства, что привело его к ощущению победы.

Существует пять компонентов действия:

1. Хороший актер - разный актер

Когда мы видим истинного актера, мы становимся его «жертвой». В настоящий момент он может вызвать у нас на глазах слезы либо на лице улыбку. Он может заставить нас поверить в неизвестность, сопереживать, ненавидеть, грустить, ждать его следующего появления на сцене или на экране. Можно с уверенностью сказать, что зритель очарован универсальностью своего любимого актера, его способностью глубоко погрузиться в роль, оживить его характер и заставить зрителя забыть окружающую его реальность.

2. Поставленный голос и четкая дикция

Эти компоненты являются частью действия. И поставить голос, научиться говорить громко и долго нелегко. Это требует регулярного обучения и уроков профессиональных учителей в актерском и даже пении.

Даже кричать на сцене необходимо по своим правилам, чтобы не нарушать голос. Полезные и различные упражнения для формулирования и развития правильного дыхания.

3. Способность импровизировать и развивать воображение

Они помогают победителем выйти из любой ситуации. На сцене все может случиться: вылететь из головы реплика, упасть штаны или сломаться декорация. Чувство юмора или способность приспосабливаться к любой ситуации не по сценарию – это один из секретов актерского мастерства.

4. Не бойтесь аудитории

Не бойтесь аудитории, смело выходите к своему зрителю, не становитесь глупыми перед камерой - этому все актеры учатся годами, сыграв много ролей, прочитав более одной книги.

5. Харизма

Это качество или состояние души, которое позволяет актеру «цеплять» кастинг-директора, режиссёра, зрителя. Не обязательно быть красивым, стройным и мускулистым, блондином с голубыми глазами или брюнеткой с глазами фисташкового цвета. Нам нужно излучать мощную

энергию, иметь возможность выгодно представлять свои преимущества, что, несомненно, является важным секретом актерского мастерства.

Зритель может влюбиться в абсолютно разных персонажей (с или без шрамов, с волосами или лысыми, с жестоким видом или неисправимыми романтиками), но он никогда не будет покупать ложь, посредственность, небезопасность и свой талант в качестве актера. Актер - это звучит гордо и, чтобы им называться, нужно научиться актерскому мастерству.

1.3. Актёрский тренинг – как основа развития творческого потенциала в технике актёра

Актёрский тренинг - это корректировка отдельных струн актерского инструмента, индивидуальных психофизических проявлений, таких как визуальное, слуховое, тактильное и другое восприятие, внутренние видения и память о различных ощущениях и чувствах; их анализ; их проявления в творческом воображении и фантазии, в стадии внимания, в развитии навыков и способностей сознательно использовать в стадии сценического действия теми его дробными элементами, что в действии жизни появляются произвольно и не требуют волевых усилий.

Психофизическое обучение является одним из необходимых этапов актерского мастерства.

И в непрофессиональном театре, на любительской или образовательной сцене, психофизическая тренировка имеет ту же роль, что и в профессиональном театре. Единственное отличие состоит в том, что сначала любительский актер видит на этом этапе упражнения что-то не совсем обязательное, что искусственно затягивает немедленное погружение в элементы игры, фантазии.

Настройки актера могут и должны выполняться с удовольствием, просто переходя от задачи к задаче, не забывая в то же время о точных и

небольших комментариях и объясняя возможность использования и необходимость того или иного упражнения для профессионального роста.

Если молодой актер осознает смысл задания, он знает, чего он может достичь в процессе обучения, и он узнает о необходимости разминки лучше и раньше. У Станиславского трудности практики и теории объединяются в одно.

Малоизвестно, что положение о первичности физического действия также позволяет ему с максимальной точностью строить систему освоения учениками искусства переживания: практика сопровождается теорией, а теория усиливает практику, все из которой связанные с обучением с детальным развитием индивидуальных способностей и способностей.

Необходимо отметить, что механизм творчества связан с методами Станиславского.

Активное обучение должно происходить из частей, которые создают ощущение благополучия и проявляются в действии. Самым первым, самым простым из его элементов являются чувства и восприятия, которые мы получаем от органов эмоций, постоянно связанных с окружающим нас миром. Развитие органов эмоций и совершенствование устройств восприятия - первая задача обучения.

«Чистые» чувства - только визуальные, например, или только слуховые - не существуют. Чувства, в конце концов, включены в восприятие в различных комбинациях, с преобладанием первого, а затем другого. Все они «привязаны» ко второму к сигнальной системе, говорят или мелькают в мыслях. Улучшение образов и овладение устройствами мышления и речи - вторая задача обучения.

Воспринимая мир вокруг нас, действуя в нем, человек находится в постоянном сотрудничестве с миром и людьми. Освоение механизма жизнедеятельности - третья задача обучения.

И все они объединяются в главную задачу - делать себя.

Помимо тренинга самонаблюдения, вы можете рассмотреть у Станиславского еще два вида тренинга, объединенных названием «актерский туалет». Согласно плану Станиславского, ежедневное обучение внутренним, умственным и физическим свойствам, помогает творчеству актера.

Следовательно, подготовка актера должна привести творческий аппарат ученика в соответствие с требованиями творческого процесса.

Обучение улучшает пластичность нервной системы, помогает полировать, делать гибкий и запоминающийся психофизический инструмент актера. Помогает раскрыть все его природные способности и подвергнуть их планомерной обработке, расширить коэффициент полезного действия всех подходящих из имеющихся способностей, заглушить и как раз ликвидировать ненужные и сделать недостающие его главные задачи.

С развитием воображения зрительное восприятие начинается в «работе актера над собой» сам тренинг.

Физиологическая природа восприятия - условные рефлексы.

Обратите внимание, что однородные чувства, накапливающиеся, составляют основу их формирования. «Чистых» чувств не существует. И действительно, взаимодействуя с окружающей средой, человек предполагает реальную многогранность - звуковое восприятие связано с слуховым и т. д.

Точные эксперименты подтвердили, что организм работает как единая система информации, которая в любой момент может реагировать только на один из воздействующих на нее раздражителей.

Сенсорные способности актера будут расширяться - расширяется сфера его умственных и сенсорных способностей.

Хочется подчеркнуть, что общий эффект, расширение общей сферы сенсорных и умственных способностей: просто рожденная, быстрая мысль, только возникающие эмоции, которые должны стать управляемыми.

Быстрое и естественное переключение с того, что вы всегда говорите, первое чувство к другому, красочные внутренние видения - этот эффект будет казаться только в этом случае, если тренировочные упражнения, наконец, будут соответствовать следующим условиям:

- если каждый из них, в общем, тогда, будет иметь определенную физическую цель, не считая основного, творческого;

- если учитель, контролирующий выполнение творческой цели, окончательно контролирует физическую цель упражнения, выполняемого учеником;

- если круг физических целей достаточно широк.

Актер должен извлечь из произнесенного последующие уроки:

- Вам нужно научиться владеть своим мышечным контроллером;

- Необходимо научиться овладевать течением внутренних видений, мыслей, чередующихся чувственных образов, случайного переключения с первого сенсорного различия на другое;

- Необходимо научиться знать непрерывность логически развивающегося действия.

Способность нашего тела фиксировать последовательность и непрерывность запечатанных эпизодов жизни должна использоваться для создания творческого навыка, логики и последовательности непрерывной иллюстрированной полоски подтекста.

Владение жизненным действием в актерском обучении также включает в себя мастерство устройств словесного действия. Конечно, мы требуем непрерывности действия, означает непрерывность всех частей, из которых он состоит. В частности, части умственного действия.

Условимся,, что каждое психическое действие (включая внутренний монолог) существует в переплетении трех компонентов:

1. Разумная речь;
2. лента видений;
3. микроречь.

Каждый человек просто может «подслушивать» и «подглядывать» у себя, и то, и другое, и третье.

Последовательность мысленных слов и фраз, молчаливо озвученных для меня, мы называем умственной речью. Мысли в виде цепочки непрерывно возникающих видений, когда слова не постоянно осознаются - это лента видений.

Третий вид более сложный. Ни для кого не секрет то, что это не просто сочетание частей ментальной речи и видений. Кажется, это сокращенная и спешная запись, вкрапленная фильмами; стенографический чувственный конспект, в каком одно слово подменяет целую фразу, вся фраза, один рефлекс припоминает о целом комплексе определенного, а один визуальный образ также привлекает дюжину ассоциаций. Основой здесь является вербальная система, мы называем это умственное действие микроречью.

Следует также упомянуть, что ни одно из перечисленных явлений не существует в его чистом виде. Любая мысль - конгломерат этих трех компонентов с доминированием, первым, другим или третьим.

Плодотворность взаимодействия партнеров в общении и внешняя выразительность диалога во многом зависит от того, как мысли и речь партнеров как бы насыщены видениями.

Этот вывод вдохновляет нас направить самое серьезное внимание на подготовку внутренних видений.

Станиславский потребовал создать для каждой роли непрерывный фильм о внутренних видениях, иллюстрирующий подтекст роли.

Возможность произвольно вызывать внутренние видения (опять же и в сотый раз), способность просто переключаться с первого видения на другое - вы можете и должны тренироваться.

Обучая способность мозга вызывать и удерживать внутренние видения, актер не только улучшает механизмы зрительной памяти, но и развивает пластичность нервной системы. Следовательно, способность

управлять просто возникающими внутренними видениями повышает чувствительность человека.

Позиция Станиславского в этом отрывке из работы «Работа актера о себе» ясна: действие на партнера и восприятие этого действия другим партнером - это такой акт, который требует активной, сознательной реализации чужих эмоций и видений и для партнера - который передается.

Здесь на этом свойстве памяти: развернуть действие и эмоциональное состояние, связанные с ним во времени, и на основе возможности реального воспроизведения чувственного фрагмента роли, если ранее часть была подготовлена логикой и последовательностью прошлые действия и поддерживаются образным видением и ментальной речью.

Чем можно укрепить функцию первой сигнальной системы в случае сценического общения? Это может быть сделано желанием увидеть на экране внутреннего видения все, что сказано партнеру, или то, что говорит партнер.

Конкретность видений играет фундаментальную роль в этом процессе.

Видения - оживляют слово. Это обратная сторона того же процесса, когда слово оживляет видения.

Нерушимая коммуникация является основным законом жизни общения. Чтобы усилить сценическое общение в целом, Станиславскому были полезны все его образные «токи внутреннего общения», «создание ленты видений, иллюстрирующих подтекст».

И вы можете сделать дальнейшие выводы.

Как они сказали и утверждали, практически все режиссеры, актеры, преподаватели театра: «Вы не можете научить актерскому мастерству, вы можете преподавать хотя бы некоторые актерские способности, а остальное - талант».

И здесь мы сталкиваемся с проблемой: умение формируется так, как будто оно повторяется без изменений, если не каждый день, то по крайней мере на следующий день. Представьте себе один факт, что нужно проводить уроки по актерскому мастерству один раз в неделю. Ни для кого не секрет, что мы должны наконец отметить, что даже в такой ситуации в конце концов можно добиться определенных результатов.

Во время обучения в студии или актерской школе ученики проходят на «Мастерстве актера» огромное количество тем:

- работа в актерской подготовке;
- работа «Я в данных обстоятельствах»;
- наблюдение за: объектом, животным, ребенком, человеком;
- работа с воображаемым предметом;
- работа над определённой ролью;
- работа над образом и т. д.

Что способствует органическому смыслу в сценических обстоятельствах.

ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РЕАЛИЗАЦИИ ЗАКОНОВ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ОБЛАСТИ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

2.1 Содержание и формы актерского мастерства в хореографии балльного танца

Развивая культуру танца среди младших школьников, правильнее рассматривать этот процесс неразрывно с музыкальным воспитанием.

Танец - мелодичный и ритмичный звук, который стал мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывая персонажи людей, их чувства и мысли о мире. Основатель балетного театра Ж.Ж. Норверр (С. В. Филатов, 1993) писал: «Любовь к музыке, вложенная в нас природой, влечет за собой любовь к танцу, оба из которых неотделимы друг от друга.

Однако, включая балльные танцы в учебную программу начальной школы, не стоит сосредотачиваться на конкурентном моменте, лучше, если программа обучения танцам обеспечит наилучшие условия для проявления способностей каждого ученика, роста его потенциала возможностей.

Большое значение имеет точная и эффективная работа технических двигательных задач. Красота движений достигается в значительной степени благодаря легкости, геометрической точности, ритмичности, последовательности, гармонии сочетания движений и музыки.

Таким образом, балльный танец сочетает в себе особенности спорта и искусства. Наряду с двигательными навыками, ловкостью, координацией движений, большое значение имеет эстетическое впечатление, художественное содержание, воплощенное в танце исполнителем и передаваемое зрителю.

В современной психологии концепция танца формируется не только как форма искусства или форма общения, но и как средство самопознания и самосовершенствования. Это направление получило в западной

литературе название «образовательный танец», что означает учение или воспитание танца. «Обучающий танец», если вы инвестируете в эту концепцию, не овладеваете определенной формой танца, а знаете свое собственное тело и, следовательно, себя.

Тренировка в балльных танцах является одним из важных факторов формирования творческих способностей детей. Танец развивает силу и гибкость, улучшает физическое состояние, координацию движений, способствует развитию спонтанности и свободы передвижения, повышает умственную активность и эффективность.

Подводя итог вышеизложенному, можно заключить, что балльный танец, являясь сложной синтетической деятельностью, оказывает влияние на развитие различных аспектов психики ребенка. Обучение танцам - эффективный инструмент не только физического, но и интеллектуального, нравственного, эстетического воспитания, создает благоприятные условия для выявления творческого потенциала ребенка. Занятия в балльном танце, как вид физической активности, положительно влияют на различные психические процессы; сочетание физической подготовки и эстетического творчества благотворно влияет на развитие гармоничной личности младшего школьника.

Надлежащая организация педагогического процесса обучения балльным танцам в начальной школе наиболее полно раскрывает творческий потенциал младших школьников, способствует более успешной адаптации детей в школе.

Говоря о выразительности танца и танцевальных композиций актера, мы можем сказать здесь, что в танцах латиноамериканской программы присутствуют полная выразительность и актерское мастерство.

В танцевальном мире балльных танцев есть такие танцы, как Болеро, Ламбада, Кумбия, Бачата, Меренга, Мамба, Сальса, Самба, Румба и Ча-ча-ча. Некоторые из них относятся к аргентинскому танго и танго к латине, хотя они сильно отличаются по стилю исполнения.

Что касается бальных танцев, латиноамериканская программа включает такие виды, как Румба, Пасодобль, Джив, Ча Ча Ча и Самба.

Samba. Раньше танец был известен как «Махихе». Первые попытки продемонстрировать этот танец были сделаны в 1923-1924 годах, однако только после Второй мировой войны самба стала популярной в европейских странах. Самба имеет очень характерный ритм. Чтобы лучше соответствовать национальным инструментам, акцент делается на ритме. Самба означает латинские движения с бедрами.

Ча-ча-ча. Танец возник в середине прошлого века как замедленное Мамбо. Сегодня это очень интересно. Танец получил свое название из-за основного ритма, который повторяется время от времени, и конкретного инструмента маракаса. Это было впервые замечено в Америке. Недавно было принято решение сократить название танца на Ча-ча-ча.

Румба. Это первый кубинский танец африканского происхождения.

Румба появился в прошлом веке, объединив черты Cotranza. Это медленный танец, характеризующийся довольно чувственными движениями, которые связаны с широкими шагами. Румба отличается латиноамериканским стилем движения бедер и является специфическим отражением отношений между полами.

Пасодобль. Танец цыган испанского происхождения. Название происходит от испанских «двух шагов», которые отражают конкретные шаги в танце, которые выполняются в ритме $\frac{1}{2}$. Пасо Добле - один из видов испанских народных танцев, основанный на некоторых элементах корриды. Партнер изображает матадора, а партнерша, в свою очередь, играет роль быка или плаща, в зависимости от обстоятельств. На соревнованиях пасодобль, как правило, выполняется с высокой грудью, опущенной головой и широкими плечами.

Jive. Это международная версия Swing. Сегодня этот вид танца исполняется в двух стилях - Swing and International. Часто на разных

рисунках сочетаются черты обоих стилей. Огромное влияние на Jive было сделано Jaterbag и Rock'n'Roll.

Танцы латиноамериканской программы исполняются парами (женщина и мужчина). Движение, темп и ритм музыкального сопровождения, согласованный комитетом.

Говоря об актерских навыках, мы не должны забывать, что сильная базовая школа бальных и латинских танцев важна для дальнейшего изучения методов игры. Дуэт пары и танцоры, в частности, не могут начать осваивать актерские навыки в хореографии, не обучаясь технике, пластичности и аспектам основных техник этого направления танца.

Осваивая актерскую выразительность в хореографии бальных танцев, мы должны понимать, что такое танцевальная и образная, идеологическая фигура танца.

Необходимо учитывать все основные понятия и аспекты танцевальных постановок и идеологических композиций. Кроме того, необходимо запомнить основные законы драмы и их использование в танцевальных произведениях.

Современный уровень и особенности развития танцевального искусства бальных танцев позволяют нам сказать, что в исполнении интерпретации бального танца исчезает одна из его неотъемлемых качеств - художественная выразительность.

Техника бального и латинского танца сложна, но, улучшая ее, танцоры иногда стремятся к захватывающему, спортивному волнению для исполнения танцевальных элементов, оставляя характерность,

музыкальность и духовность пластичности - все, что всегда отличала английская школа бальных танцев. Учителя считают первым приоритетом оснащением студентов виртуозной техникой, которая часто проводится в ущерб развитию артистизма и выразительности. В результате хореографический текст перестает быть языком, на котором исполнители говорят (танцуют). Танцевальные критики, учителя и хореографы все чаще

поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности.

Молодой танцор, который имеет хорошие хореографические данные и хорошо владеет техникой, только после нескольких лет работы в творческой команде приобретает навыки танцевального актера, свободу и выразительность движений. Но это не для всех.

Возникает проблема: этот уровень подготовки является объективной моделью, с которой нужно примириться, или необходимо обеспечить, чтобы выпускник хореографической школы присоединился к творческой группе не путем «подготовки», что требует дальнейшей тщательной обработки лица сложной, иногда противоречивой театральной жизни, и молодого специалиста, способного решать различные действующие и исполняющие задачи.

С этой целью, как считают педагоги-мастера, необходимо создать необходимые условия для развития творческой личности и, самое главное, уделять больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов наряду с решением задач чисто «технического» характера.

Такие, как преподавание современной лексики сценического танца, формирование классических линий тела партнера и партнерши и т. д. Более того, художественное и творческое развитие должно рассматриваться как сверхзадача обучения, а «техническое» в свою очередь - как незаменимым условием для достижения конечной цели - актера образования - танцоров.

Задача разработки выразительных навыков в процессе овладения лексикой классического танца была поставлена и теоретически обоснована, но сегодня, к сожалению, у нас нет конкретных практических рекомендаций для ее решения. Многие педагоги-хореографы пытались решить проблему воспитания танцевальной выразительности оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания.

Например, использовались следующие принципы: принципы действующей психотехники, методы активизации творческого мышления, метод обучения с элементами игры и импровизации, другие вспомогательные методы и методы, такие как образное и метафорическое сравнение, эмоциональная выразительность в исполнении задач.

Такие экспериментальные поиски оказали положительное влияние на практику танцевальной педагогики.

Подводя итог краткому историческому анализу рассматриваемой проблемы, можно сказать, что художественные и творческие задачи хореографического образования в определенной степени отделились от задач «технического» характера и не получили достаточного обоснования.

Трудность изучения искусства балльных танцев заключается в том, что одной целью является воспитание танцевального актера.

Эта цель достигается путем решения двух разных задач: «технического» (развитие внешней техники артиста) и «творческого» (развитие внутренней технологии, т. е. способность наполнять танцевальные движения живым чувством,

Курс «Мастерство актера», как практическая дисциплина, преподается в хореографических школах, где используются принципы театральной педагогики Станиславского. Программа «Мастерство актера» указывает, что основные задачи этого предмета - овладение внутренней техникой артиста, выразительная пластичность и способ работы над хореографическим изображением.

То есть практикуется параллельный принцип, когда сочетание навыков танцевальных техник и актерских навыков, приобретенных в процессе овладения отдельными дисциплинами, не осуществляется в целостное

качество, не дает эффекта овладения учениками танцевальной выразительностью. Не выделяя тему «Мастерство актера» из программы воспитания танцевального актёра, вероятно, стоит реализовать

Тарасовский принцип преподавания классического танца, суть которого состоит в едином интегрированном решении двух учебных задач.

Сегодня много говорится о необходимости воспитывать актера - танцовщика, который прекрасно знает выразительные возможности своего тела - послушный, прекрасно настроенный «инструмент души».

Какие приёмы и методы вы можете использовать для этой цели? В чем заключается основа для обучения танцевальной выразительности, способности наполнять танец эмоциональным и образным смыслом?

Прежде всего, необходимо затронуть проблему семантического содержания элементов хореографического текста в том смысле, что на это ссылается непосредственный исполнитель. Иногда танцовщица не думает, почему одно движение следует за другим, как развивается структура содержания работы, на основе чего основана логика взаимосвязи элементов в составе танца.

Он вообще «доверяет» автору хореографической работы. Его задача - донести художественный текст до зрителя, заполнить его «жизнью», эмоциональной и художественной выразительностью. В этом случае исполнитель выступает в качестве посредника (в полном смысле слова) при передаче эстетической информации с определенными правами на устный перевод, на соавторство. Он служит своего рода средством для передачи мысли автора зрителю. Для того, чтобы исполнитель выполнял свои функции отлично, он обязан не только формально передавать информацию, встроенную в танец, но и сознательно «говорить», понимая смысл и смысл каждого «слова», каждой единицы хореографического текста. Только таким образом текст, интерпретируемый исполнителем, приобретет реальный смысл танцевальной речи, значимой, ясной, выразительной.

Изучать танцевальные движения - не значит овладеть языком танцевального искусства как средством образного хореографического мышления. Необходимо овладеть семантическими концепциями

словарного запаса, это основной принцип изучения языка, который часто игнорируется в хореографической педагогике.

Привлекая художественную эмоциональность, необходимо предоставить воспитанникам определенную свободу выражения чувств, которые соответствуют содержанию музыки, выражают через эмоции эмоциональное состояние.

И чередование пластических эмоций, данных учителем при выполнении любого движения, должно адекватно соответствовать логике интонационного содержания музыки. В этом случае музыкальный материал станет основой для стимулирования пластической интонации.

Музыка должна не только помочь ритмическому движению исполнителя в танце, но и эмоционально заразить его, помочь воплотить пластическую выразительность.

Логическое значение, помимо методологических задач, обязано определять взаимосвязь и последовательность движений балльных танцев, объединенных в образовательную комбинацию и соответствовать форме и содержанию музыкального сопровождения.

Семантическая логика хореографических движений, объединенная в учебный пример, осознаваемая и исполняемая эмоционально воспитанниками, приведет их к ощущению значимой выразительности танца.

Наследие хореографической педагогики богато наличием различных методов воспитания танцевальной выразительности.

В качестве методологических принципов задания исследования можно выделить следующие:

- обязательная доступность подготовки и фиксированного завершения;
- повторяемость основных элементов задачи;
- ограниченное количество различных комбинированных элементов;

- доминирование одного основного элемента или выполнение приема в задаче;

- логика сочетания движений, определяемая задачами обучения;

- обязательное выполнение комбинации с двумя ногами;

- определенное соотношение физической (энергетической), технической, умственной и эмоциональной нагрузки;

- учет возраста, психофизические способности воспитанников, а также цели учебной программы.

К структурным принципам тематического исследования первые четыре методологических принципа могут быть отнесены и дополнены, например, связностью элементов комбинации (положение тела в конце каждого движения должно служить исходным для последующего) и, наконец, слияние, компактность, лаконизм.

Сегодняшний уровень педагогической науки позволяет нам довольно точно определить принципы моделирования образовательной задачи, которые определяют: пластическую, ритмическую и пространственную структуру учебной задачи, ее методологическую ориентацию, эстетическую форму, контекстуальную (по отношению к уроку в общем, содержание (тема урока)). Но речь идет не об изменении этих общеизвестных принципов, а только об их совершенствовании, что позволит нам раскрывать потенциальные возможности процесса обучения и конкретизировать цели, задачи, приёмы и методы воспитания необходимых качеств будущего танцовщица.

В дополнение к этим принципам создания учебной комбинации необходимо выделить один, основной - органичное сочетание задач «технических» с художественно-творческими и дополнить следующими, ориентированными на воспитание танцевальной выразительности:

- 1) наличие семантической логики движений, заданных учителем: задача должна быть наполнена выразительным смыслом, символическим,

абстрактным, даже элементарным. Но содержание, воспринимаемое и воспроизведенное учениками;

2) предписание определенного эмоционально-воображаемого способа - установка, которая включает погружение воспитанников в эмоционально-психическое состояние: образовательные комбинации должны быть насыщены пластическими эмоциями или определенным образным характером, настроением, чувством, переданным через пластику, мимикой и танцевальный жест, не нарушая канонов бального танца.

Например, «грусть», «радость», «жестокость», «нежность». Конструктивно-технологическая модель учебной задачи, погруженная в эмоционально-образный модус - состояние, даст эффект улучшения качества обучения с успешным решением двух основных задач учебного процесса.

Воспитание актера-танцовщика в этом случае предполагает постановку художественных, творческих и технических задач ученикам в «предлагаемых обстоятельствах». Руководствуясь творческой сверхзадачей, они будут сознательно исполнять танцевальные представления в атмосфере воображаемых обстоятельств и эмоционального отношения, тем самым учась «говорить» через движения тела, передавать мысли и чувства. Нет никакого действия без цели, не заставляя его думать. Цель, мысль должны быть основой любого человеческого действия. При таком подходе, несомненно, также будет возрастать эффективность решения всех «технических» задач обучения.

2.2. Специфика реализации системы К. С. Станиславского в бальных танцах латиноамериканской программы

Хороший танец - это всегда история. Конечно, это сказано без слов, на языке движений, но все элементы классической театральной постановки

в хорошем танце всегда присутствуют: осознанное движение по сцене, использование декораций, реквизита и костюмов, свет, звук, драматическая перипетия, актерская игра. И только последнее создает большую часть впечатления аудитории от выступления. Если есть выразительная, чувственная презентация, зритель простит недостатки техники исполнения. Но ему вряд ли понравится холодная техничность.

В основе мастерства постановки лежит простой тезис: зрелище должно вызывать эмоциональную реакцию аудитории. Эта реакция может быть положительной или отрицательной, но это должно быть. Все хорошо, что вызывает эмоции. Плохо, когда это скучно.

Скучным выступление может быть по нескольким причинам:

1. Шаблон. Если ваш образ повторяем и использован в постановках всеми, кто выступал перед вами, тогда вам лучше придумать что-то новое.

2. Монотонная постановка. Даже древние греки придумали драматический поворот и многочастную структуру сюжета, чтобы привлечь внимание зрителей в течение длительного времени. Смысл постановки прост: кардинальные изменения сюжета на стыке частей. То есть, в классической драме позиция главного героя и его эмоции периодически меняются на противоположные: это было хорошо - это стало плохо, борьба, эмоции нагнетаются - победа, то есть все хорошо снова.

Если вы пренебрегаете этим опытом и монотонно строите свой танец, без периодических кардинальных изменений в темпе, сюжете, эмоциях, событиях, зритель очень быстро теряет интерес к такому танцу. Современный зритель может держать внимание на вас одну-две минуты. Если через минуту вы не предложите ему что-то новое в своем танце, тогда интерес будет потерян ...

3. Иной образ. Это происходит, если у вас есть внутренний протест против выбранного имиджа или стиля. Хореограф может быть вдохновлен тем, что вам не нравится. Сделайте свой выбор из того, что вы можете и хотите реализовать. Ищите эмоционально интенсивные мотивы, личный

интерес к определенному танцу - и обязательно добавьте эти эмоции к пластике хореографии.

4. Концентрация на движениях.

5. Хореографу не хватает понимания, что танцевальная техника рождается из сценария (действия) и внутреннего опыта героя, а не наоборот. Каждое движение имеет свой психофизический смысл. Не смотря на это, производство выглядит так же, как нелогичный и бессвязный набор слов в тексте.

Чтобы избежать ошибок и не вызывать скуки в аудитории, давайте обратимся к лучшей школе действия всех времен и народов - играть по системе Станиславского. В общем, мало кто в хореографии помнит Станиславского, но напрасно. В конце концов, он сформулировал «естественные, природные законы творчества, которые могут быть сознательно освоены», то есть он придумал метод, который любой человек может принять на вооружение и получить гарантированный хороший результат в любой из творческих областей. В танцах.

Система Станиславского предполагает два основных этапа работы над ролью (художественным изображением):

1. Система Станиславского: период застольный или «Интеллектуальная разведка»

Станиславский уделял большое внимание пониманию актеров своих персонажей. Естественно, вы не можете играть роль другого человека, которого вы не понимаете явно. Поэтому знакомство с ролью начинается с чисто интеллектуального изучения всех деталей жизни героя произведения. И не только те, что появляются на сцене, но и те, которые остаются за кулисами.

На эту тему есть очень характерная история из жизни современного Голливуда. Когда актер Вигго Мортенсен подготовился к роли Арагорна в фильме «Властелин колец» Питера Джексона, он не расставался с мечом. Поэтому он ходил с ним повсюду - в кафе, домой, в магазины и садился в

машину. Актер очень просто мотивировал свои действия: его персонаж всегда носил свой меч на поясе. И чтобы сделать его естественным в кадре, актер должен был привыкнуть к длинному и тяжелому объекту, который постоянно висит на его боку. Просто невозможно сыграть «привычку к мечу». Вам действительно нужно привыкнуть к этому. Перед съемкой в фильме «Перл-Харбор» голливудские актёры Бен Аффлек и Джош Хартнетт отправились на три месяца в самый обычный лагерь, в котором участвовали морские пехотинцы в качестве солдат. Обрести военную выправку на рефлекторном уровне. А актриса Мишель Родригес перед съемкой «Аватар» прошла курсы пилотов вертолетов, чтобы естественно смотреться в кабине фантастического вертолета на планете Пандора.

Следовательно, важное правило: не пытайтесь играть то, чего вы действительно не знаете. Будет глупо смотреть. Потратьте время, чтобы изучить те или иные аспекты жизни вашего персонажа.

Например, если вы хотите использовать боевой факел в танце, изображающий «воина», то вы можете пойти на занятия по боевым искусствам на несколько месяцев и научиться владеть палкой и иными боевыми предметами. Пусть не на уровне мастера, но в танце вы будете держать их, так что зрители поверят вам. И это - создание художественного образа - иллюзии, в который зрители верят.

Второй важный компонент «Интеллектуальной разведки» в системе Станиславского - это постановка «сверх задачи» героя или, другими словами, важнейшая цель, к которой он стремится в своей жизни. От этой цели полностью зависит его действия и чувства в истории.

Чтобы лучше понять «всеобъемлющую цель», давайте рассмотрим этот пример. У нас есть два офисных сотрудника. Одна из целей работы - сделать карьеру, в то время как другая должна зарабатывать на жизнь, если возможно, без особых нагрузок. Таким образом, в офисе они будут вести себя кардинально противоположным образом в тех же ситуациях. И они будут испытывать эмоции, кардинально противоположные в тех же

ситуациях. Мы добавим здесь третью сотрудницу-провинциалку, самой важной задачей которой является выход замуж за жителя столицы. И мы получаем третий тип поведения, который сильно отличается от первых двух.

Станиславский считал, что четкая и ясная формулировка сверхзадания персонажа является ключом к этой роли.

«Период застольный» в системе Станиславского заканчивается «романом жизни», когда актер рассказывает историю своего персонажа от первого лица, от самого рождения до момента событий в пьесе. От актера вам нужно придумать детали и детали, которые раскрывают те или иные черты характера персонажа. В этом «романе жизни» проявляется все понимание актера, вся его работа над ролью.

Если он может рассказать о мнимой жизни как о своей, значит, он начал входить в эту роль.

1. Система Станиславского: этюд

После завершения «Интеллектуальной разведки» актеры начинают реализовывать роль на площадке. И здесь, во всей красе, проявляется важная черта системы Станиславского - импровизация.

Сначала актеру категорически запрещено использовать текст автора. Он должен играть свою роль в своих собственных словах, импровизировать, полагаясь только на собственное понимание смысла действия. «Заученные репетиции» Станиславский считал вредным и убивающим всё живое в постановке. То же самое касается перемещения по сцене, использования реквизита, жестов, деталей взаимодействия с партнерами. По словам Станиславского, это делается в виде импровизационных этюдов, основанных на понимании характера. Каждый актер в этюдах пробует разные варианты действий, проверяет правильность своего понимания в движении и речи.

Также во время этюда проявляется другой принцип системы Станиславского: действия порождают эмоции. И не наоборот.

Бессмысленно стоять и ждать «вдохновения». Мы должны на площадку и начать действовать. И эмоции придут за движениями.

И еще один важный момент в постановке: действие происходит через конфликт. Только конфликт раскрывает характер персонажа. Только конфликт порождает сильные эмоции. Только конфликт показывает истинные значения персонажа. Без конфликтов нет жизни и нет действий.

Кстати, конфликт не обязательно должен быть внешним. Он может быть внутренним. Например, конфликт между мечтой и реальностью вещей. Недовольство собой, желание достичь большего, преодолеть себя, свои страхи и недостатки - это вечная тема художественного творчества. Главное, чтобы этот конфликт был - тогда зрители будут заинтересованы в наблюдении за его развитием и эмоциями, которые сопровождают действие.

Для того, чтобы применять системы Станиславского в танце, это возможно, только если у вас есть идея персонажа и небольшая история, которую вы хотите воплотить в танце, то вам нужно начать прямо по системе Станиславского:

1. Определите основные обстоятельства жизни вашего персонажа:

Сколько ему лет, где он учился, где он живет, что он делает, кто его друзья, кого он любит, а кто нет, каковы его привычки, каковы его слабости и какова его сила? Если ваш герой живет в мире фантазий, тогда придумайте этот мир. Представьте себе воображаемый мир врагов и друзей, придумайте «жизненные истории», которые уже произошли с вашим персонажем. Чем более подробно вы размышляете обо всех обстоятельствах жизни героя, тем легче вам будет создавать художественный образ.

Все эти детали делают фиктивного человека живым. Если у вас есть только «общая идея» в голове, тогда герой выйдет так же: общим, шаблонным и скучным.

2. Определите высшую цель вашего героя: главную цель, к которой он

стремится к жизни. Постарайтесь сформулировать его как можно яснее и ясно. Например: моя героиня - девушка из провинциального города, мечтающая стать хореографом современных телевизионных шоу. Но теперь она только что прибыла в Астану, у нее есть пятьдесят тысяч тенге в кармане, и она живет у знакомой, которая приютила её в течение следующего месяца.

Эта формулировка сразу дает нам представление «стержня» персонажа, ее характера, ее эмоций, ее страданий и радостей.

3. Выделите главный конфликт жизни вашего персонажа: что или кто мешает ему достичь высшей цели. Подумайте, чем ваш герой готов пожертвовать ради достижения вашей цели? Чем больше жертва - чем важнее цель, тем интереснее человек. Люди всегда заинтересованы в ярких делах, в которых герои жертвуют многим людям для достижения своей цели. Например, наша героиня, мечтающая стать хореографом, бросила свою любовь, оставила свою трехлетнюю дочь с родителями, оставила хорошую работу в коммерческой компании и поехала в столицу, чтобы потанцевать и стать постановщицей ее собственных танцев. Мы сразу понимаем, насколько сильна ее мечта, насколько сильны ее чувства, насколько глубок ее внутренний конфликт. И этот человек становится очень интересным именно из-за его двусмысленности.

4. Подумайте о сценическом образе вашего персонажа на основе «разведки умом». Костюм, реквизит, характерные действия на сцене, вытекающие из внутреннего конфликта и истории, - это свет, который подчеркивает конфликт. Если возможно, то пейзаж, в котором происходит танец. Посмотрите на эту тему мюзиклы и танцевальные фильмы.

5. Начать импровизацию на тему вымышленного сюжета. Если вы хотите включить определенные трюки в танец, отложите их, пока не найдете движения, раскрывающие характер вашего героя. Помните, что в

системе Станиславского актерам не разрешается прибегать к авторскому тексту, пока все слова, интонации и действия не станут естественными и живыми. Тот же принцип работает в производстве танца. Никаких трюков и эффективных связок, пока вы не почувствуете себя естественным в этом образе.

6. Оденьте костюм, возьмите реквизит, который позволит вам лучше сыграть характер персонажа. Поместите объекты сцены, которые помогут вам рассказать историю. Это может быть один стул. Но если вы используете его разумно, зная, почему этот стул необходим в вашей истории, даже стул может стать мощным оружием.

Возможно, было бы неплохо включить элементы танцевальных стилей, чтобы создать цвет вашего героя, основанный на истории его жизни (в какой стране он родился и живет, в какое время, какие танцы танцуют его соплеменники или какой танец соответствует его социальной ситуации).

И только после того, как вы почувствуете, что вы с вашим героем - это единое целое, что ваши движения выражают его чувства, конфликт, историю, только тогда вы можете вводить в постановку заранее придуманные трюки и связки. Но вы будете выполнять их уже не формально, а со специальной чувственной подачей.

Кстати, Станиславский представил понятие «ударной сцены», в котором используются яркие сценические эффекты, которые создают большое впечатление на публику. Этот опыт также можно использовать в танцах - место лучших трюков вместо меняющихся частей танца - пусть они станут кульминацией каждой части. И после яркого трюка, измените темп и характер танца, начните рассказывать новую часть своей истории. Это понравится аудитории.

Чтобы активно действовать в танце, жить мыслями и чувствами художественного образа, созданного в строгом соответствии с характером и развитием музыки, нужно владеть элементами внутренней действующей

техники (психотехники), среди которых: сценическое внимание, воображение, отношение к факту, его оценка, общение с партнером, чувство истины, вера в предполагаемые обстоятельства и т. д.

Освоение этих элементов не важно само по себе, а как незаменимое условие для формирования и развития высокой исполнительской культуры..

Константин Сергеевич Станиславский отметил, что «музыка рассказывает нам о чувствах, но актер должен уметь переводить язык страстей на язык действия». Сколько раз, когда мы приходили в театр, каждый из нас искренне сочувствовал, смеялся и радовался, умирал, оживал, тосковал и влюблялся.

Все это, результат великой творческой и духовной работы актера, который благодаря пластической выразительности и исполнительской технике довел до нас образ, сделал нас зрителей участниками в судьбе своего героя.

С 1930 года система Станиславского стала частью учебной программы для хореографических кадров - это позволило хореографам и артистам расширить свои творческие способности, поскольку в разработке содержания программы происходит формирование и развитие образного мышления, умение перевоплощения, настоящего чувственного проживания образа

Техника актерской деятельности в хореографии специфична.

Это связано с ограниченным набором «инструментов» танцора (тело, танцевальная техника, пластика, характер, память, воображение, скорость, реакция), исключая использование голоса.

В рабочих учебных программах танцевальных коллективов особое внимание уделяется развитию пластической выразительности и исполнительской техники воспитанников, раскрытию художественных способностей, раскрепощение учащихся через различные музыкальные и творческие этюды в качестве опыта эстетического самоопределения.

Взаимосвязь бальных и латиноамериканских танцев в методах Станиславского можно выделить несколько пунктов из общей системы, так как главная задача этих методов - воспитывать профессионального танцовщика в бальной и латинской танцевальной программе.

1. Упражнения для развития воображения и фантазии. Возможность фантазии комбинировать данные вашего собственного опыта в соответствии с творческой задачей. Воображение как способность мысленно воспроизводить данные опыта.

2. Упражнения для развития эмоциональной и моторной памяти, способность использовать для передачи образа, выражения лица, жесты, глаза, действие. Эмоционально моторная память предлагает ученику наблюдение за окружающей жизнью (будь то кино, театр, видео и т. д.) На основе собственной эмоциональной памяти, создает образ дирижера или пирата, который нашел сокровище и передал его изображения и действия для зрителя.

3. Сценическое действие, умение работать с вымышленными объектами или выполнять посредством пластической выразительности любые условные действия, например, способность изображать ветер, шторм, дождь или играть с вымышленным мячом в футболе.

4. Психологическая свобода и внимание. Упражнения для зрительного, слухового и эмоционального внимания к изменениям ритмов в музыке, внимание к партнеру и партнерам на групповой сцене или постановке.

Психологическая свобода - умения и навыки, полученные путём наработанного опыта, освобождают ученика от страха, неопределенности, жесткости на сцене, исчезают «наблюдения» зрителя.

5. Творческое мышление. В постановках и этюдах для развития творческого мышления для учащихся используются предметы искусства (трости, шляпы, мечи, свечи, фонарики) для создания танца или сценического изображения с использованием предлагаемых атрибутов.

6. Музыкальное восприятие, способность слушать и понимать образный язык музыки, свободно перемещаться в определенном ритме, танцевать саму музыку, а не под музыку. Этому хореографу помогают музыкальные эскизы, в которых главная цель - научить молодого актёра выражать эмоциональное состояние своего персонажа с помощью музыкального материала, а также учиться изменять настроение, ритм и темп движений вместе с музыкальное сопровождение.

Выполнение в хореографии - это не только искусство перевоплощения посредством жестов, мимики и пластики, это способность создавать образ, чтобы оставаться самим собой, осмысливать себя, воспитывать художественный вкус, преодолевать страх совершать ошибки и пытаться делать больше, способность находить общий язык с аудиторией сценической выразительностью.

Совместное творчество группы объединяет команду, улучшает взаимопонимание между руководителем и учениками.

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ.

3.1. Учебная методическая программа по актерскому мастерству для детей - 8- 10 лет в жанре бальной хореографии

Эта программа для обучения и развития актерских навыков среди учеников школы бальных танцев необходима для организации занятий и развития искусства перевоплощения у детей школьного возраста. В предлагаемой программе представлена концепция, основанная на четырех компонентах обучения умениям и навыкам актерского мастерства у детей. А именно:

- адаптация ребенка в группе и обществе;
- выраженность актерских навыков;
- образование у ребенка «уникального» актера – танцора с раннего возраста.
- любовь к бальному танцу и выразительность его на сцене и на соревнованиях.

Эта концепция в тандеме с вышеуказанными компонентами основана на следующих педагогических и методологических принципах:

1. «Поделитесь знаниями».

Моральное и интеллектуальное взаимное обогащение членов группы.

2. «Игровая форма занятости».

Широкое использование и применение игровой формы для ребенка в процессе обучения актерскому мастерству и развития скрытого творческого потенциала.

3. «Я независимый».

По эскизам и самостоятельным творческим заданиям и работам участники группы могут развивать свою способность самостоятельно

ориентироваться в области театральной импровизации, театрального и сценического творчества в целом.

4. «Ребенок => игра => перевоплощение => обучающий игровой процесс => мизансцена => ребенок - актер».

Развитие и консолидация знаний и навыков членов команды посредством игры с перевоплощением, основанной на творческой сущности детей, подростков и молодежи. Чтобы перейти от ученика группы, от его возможностей, способностей.

4. «Верь в себя».

Психологическая реабилитация детей с комплексами через ряд ответственных заданий и поручений. Огромное доверие в творческие силы участников группы.

5. «Самооценка». Формирование адекватной самооценки учеников группы.

6. «Держи свое слово». Обучение высокой персональной ответственности воспитанников группы школы бальных танцев.

8. «Вы лучшие в группе». Повысить эффективность занятий путем адекватных взаимных оценок участников группы с резюме уроков в целом. Формирование здоровой конкуренции среди учеников для улучшения качества работы в команде и создания яркой актерской работы в хореографическом номере.

9. «Вместе с общей целью». Развивать у учеников коллектива стремление к достижению общей, единой цели посредством коллективных творческих поступков.

Ожидаемый результат - участники детской группы школы бальных танцев чувствуют себя расслабленными, свободными. Они могут исследовать произведения, обладают основами актерского мастерства, элементами актерской выразительности, ориентируются в этических вопросах, преследуют навыки и красоту и ценят работу в команде.

Занятие актерским мастерством помогает развить интересы, способности ребенка, которые способствуют всеобщему становлению; проявление любопытства, стремление к познанию нового, усвоение новой информации и новые методы действий для дальнейшего эффективного использования в процессе создания образа сцены в хореографическом номере. Занятия в творческой деятельности и частые выступления на сцене перед зрителями способствуют самореализации творческого потенциала и духовным потребностям детей в возрасте от 8 до 10 лет, что дает раскрепощение и повышенную самооценку.

Упражнения актерским мастерством улучшают органическое восприятие ребенка ребенком. Выполнение игровых задач в образах животных и персонажей из сказок помогает более точно овладеть своим телом, понять пластические вероятности движений. Театральные игры и миниатюры позволяют детям погрузиться в мир воображения и фантазии с неподдельным интересом и легкостью. Ребята из урока к уроку становятся раскрепощенными, общительными, что дает ощутимый результат в процессе подготовки и создания хореографического номера. Идет в сторону «танец для танца» и приходит на смену - живой, органичный и непринужденный, блестящий, зажигательный и красочный хореографический номер.

В основе предлагаемой театральной и игровой методологии лежит личный подход, уважение к личности ребенка, вера в его способности.

В этом случае действующие занятия актерским мастерством не только развивают органичность, но и способствуют развитию детей - 8-10 лет сочувствия. Другими словами, способность распознавать чувствительное состояние человека по выражению лица, жесты, знания, чтобы ставить себя на его место в разных ситуациях, найти приемлемые методы помощи.

Занятие актерским мастерством требует решительности, систематической работы ребенка, усердие, которое способствует

формированию волевых черт характера. Ребенок развивает знания об объединении образов, интуиции, изобретательности и изобретательности, способности импровизировать.

Переходя от простого к сложному, ребята смогут осмыслить интересную науку об актерских навыках, приобрести навыки публичной речи и творческой работы. Участвуя в актерской игре, дети учатся совместной работе, работают с партнером, учатся общаться со зрителем, учатся работать над нравами персонажей, мотивируют их действия, творчески преломляют живописные образы в танце.

Программа актерских занятий предоставляется детям 8-10 лет.

Занятия актерским мастерством должны проводиться 2 раза в неделю в течение как минимум 2 часов, то есть в течение года - 192 часа. Занятия должны проводиться в специализированном помещении: репетиционный или актовый зал, где есть место для сцены. Количество учеников 8 - 15 человек, это обеспечивает двойственный состав исполнителей, а также чередующиеся функции исполнителя и зрителя, исполнение массовых сцен.

Основным критерием оценки деятельности членов группы в программе «Навыки актера» является ее творческое проявление в процессе реализации конкретной задачи на сцене: роль в хореографической комнате, участие в концертных программах.

Форма контроля уроков в соответствии с программой «Актерское мастерство» - это демонстрация самостоятельных действующих произведений и участие в концертной деятельности с дальнейшим самоанализом и педагогическим обзором.

Цель программы:

Формирование и воспитание детей - 8-10 лет навыков органического превращения средств обучения в искусстве актёра, дальнейшего использования приобретенных навыков и знаний в процессе создания хореографического номера.

Цели программы:

1. Содействовать коммуникативным качествам, партнерским отношениям; побуждайте детей энергично общаться друг с другом.
2. Поддерживать детей интересуется театральная игра, желание участвовать в действии и применять для этого все окружающее пространство.
2. Научиться находить средства передачи изображения в движениях, мимике, пластике и жестах.
3. Развивать знания, чтобы оставаться на сцене и пробуждать в аудитории живой отзывчивый ответ.
4. Формировать способность гармонизировать технику действия психологией жизни.

Основные разделы программы:

1. Сценическая игра.

Он направлен на получение профессиональных знаний и навыков ребенка, а также формирование игрового поведения, эстетического смысла, способности творчески относиться к любому делу. Все игры в этом разделе условно делятся на два типа: игры общего развития; специальные сценические игры.

2. Ритм и пластика.

Он включает в себя сложные, ритмические, музыкальные, пластические игры и упражнения, предназначенные для обеспечения формирования естественных психомоторных способностей учащихся, получения чувства гармонии своего тела с окружающим миром, развития воли и выразительности движений тела.

3. Комната с использованием действующих знаний.

Он основан на знаниях и навыках студийной и хореографической областей.

Курс занятий включает в себя чередование различных методов

обучения: разговоры, упражнения, игры-этюды, прослушивание звуковых записей, просмотр видеоматериалов.

В классе используются следующие методы обучения:

1. Физическая активность, позволяющая участникам из первых классов погрузиться в атмосферу сценической игры.
2. Создание проблемных сред, которые ведут к поиску независимых решений.
3. Переход от позиции исполнителя к позиции зрителя, обзор и самоанализ задачи.
4. Создание триумфов в программе является одним из основных способов сенсорной стимуляции и представляет собой намеренно сконструированные цепи учителей, в которых ребенок достигает отличных результатов, что приводит к развитию чувства уверенности в его собственном процессе обучения.
5. Способ создания готовности к восприятию учебного материала с использованием методов концентрации и чувствительной мотивации.
6. Способ стимулирования с увлекательным оглавлением при подборе ярких образов с музыкальным сопровождением.
7. Способ создания творческого поля - ключ к обеспечению творческой атмосферы в команде. Работа «в творческой области» создает вероятность поиска различных методов решения проблем, поиска новых художественных средств для воплощения сценического образа.

После нескольких уроков ученики осваивают минимальные элементы актерского мастерства. Они могут продемонстрировать свои знания в концертных действиях и в конкурсных программах.

Основным в овладении программой являются принципы образного мышления, умения перевоплощения, а также искренняя жизнь образа. Знакомство с основами актерского мастерства поэтапно и динамично. Активное обучение, осуществляемое посредством упражнений, которые развивают актерские способности, дает:

- развитие визуальной памяти,
- логическое мышление,
- чувство партнерства,
- координация в пространстве,
- выразительность внутренней и внешней пластики, эмоций.

Театральное искусство помогает понять универсальные ценности, формирует позитивное отношение к миру, к личности. Этот предмет подготавливает детей к будущей жизни, успешную работу в команде, когда необходимо будет сотрудничать с коллегами, найти наилучшие решения проблем вместе с лидерами.

Цели программы:

1. Художественное и эстетическое развитие воспитанника.
2. Привить ребенку любовь к миру театра.
3. Раскрыть творческие возможности каждого.
4. Явить талант через самовыражение.
5. Стать ярким, необычным человеком.

Срок действия программы:

С годичным циклом обучения программа реализуется в учебном году.

Программа предлагает следующие формы работы:

- практические занятия;
 - индивидуальные и персональные занятия;
 - публичные мероприятия;
 - концерты и конкурсы;
- групповые занятия.

Ожидаемые результаты:

- воспитание ответственности на основе осознания роли человека в современном мире;
- способность ориентироваться в ситуации общения, вступая в контакт и поддерживать его;

- приобретение учениками твердых знаний, подкрепленных практическими навыками и способностями;
- консолидация навыков самостоятельной работы;
- развитие интеллекта учеников, коммуникативные навыки, развитие прекрасных чувств.

Учебно-тематическое планирование

1. Знакомство с театром;
2. Активное обучение;
3. Исследования;
4. Драматизация миниатюр.

Таблица 1

Учебно-тематический план первого года обучения

№	Содержание темы	Кол-во	теория	практика
1	Вводное занятие	1	1	0
2	Начальная диагностика	1	0	1
3	Театр как вид искусства	2	1	1
4	Фантазия – высшая степень творческой духовности человека	4	1	3
5	Образное представление окружающего мира в сказочной форме.	4	1	3
6	Погружение в мир театра.	4	0	4
7	Психологическое восприятие окружающего мира посредством актёрского тренинга, снятие зажимов, комплексов, преодоление кризиса семилетнего возраста.	5	1	4
8	Практическое применение полученных навыков	4	0	4

9	Игровые виды занятий	8	0	8
10	Контроль и анализ	1	0	1
11	Мир вокруг нас	2	1	1
12	В гостях у сказки	4	1	3
13	Весёлая гимнастика	4	1	3
14	Мир фантазии	4	1	3
15	Мы движемся по лесенке	4	1	3
16	Работа над репертуаром	19	0	19
17	Анализ	1	0	1
	Всего	72	10	62

Таблица 2

Учебно-тематический план второго года обучения

№	Содержание темы	Кол-во	Теория	Практика
1	Игровое повторение изученного материала.	4	0	4
2	Анализ	2	0	2
3	Изучение сложных тренингов.	4	2	2
4	Воображаемое "А что если..."	12	2	10
5	"Постигаем логику жизни".	4	2	2
6	Логика в назначении и характере.	4	2	2
7	"От простого движения к действию"	4	0	4
8	Событийный ряд.	6	3	3
9	Контроль и анализ	2	0	2
10	Что такое образ в танце?	6	2	4
11	"Путь от и до"	4	0	4
12	Включение в сюжетную линию элементов	12	2	10

	других произведений.			
13	Работа над репертуаром	40	0	40
14	Элементы сценической грамоты	12	0	12
15	Элементы музыкальной грамоты	12	2	10
16	Эта волшебная музыка	8	4	4
18	Диагностика	2	0	2
	Всего	138	23	115

Планируемый результат

Цели программы (I год обучения):

- развивать интерес к театральному искусству в мире балльных танцев;
- развивать зрительное и слуховое внимание, память, наблюдение, находчивость и фантазию, воображение, образное мышление;
- снять зажим и жесткость;
- развивать познавательные интересы;
- развивать способность координировать свои действия с другими детьми;
- Поднять доброжелательность и контактность в отношениях со сверстниками;
- развивать способность искренне верить в любую мнимую ситуацию, превращать и превращаться;
- развивать чувство ритма и координацию движения;

К концу первого года обучения дети:

- умеют действовать сообща;
- способны снимать напряжение с отдельных групп мышц;
- занимать заданные позы;
- запомнить и описать внешний вид любого ребенка;
- они могут сыграть простейший эскиз.

Цели программы (II год обучения):

- развивать способность выполнять одни и те же действия в разных обстоятельствах и ситуациях по-разному;
- развивать способность осваивать живописное пространство, приобретать образ персонажа;
- развивать чувствительность к театральному искусству;
- воспитывать в готовности ребенка к творчеству;
- развивать способность владеть своим телом.

В конце второго года школы дети:

- способны действовать сообща, в том числе в действии одновременно или последовательно;
- способны снимать напряжение с отдельных групп мышц;
- занимать заданные позы;
- запомнить и описать внешний вид любого ребенка;
- знать 5-8 артикуляционных упражнений;
- умеют импровизировать;
- способны действовать в сложившихся обстоятельствах.

ДИАГНОСТИКИ

Учитель, проводя занятия по актерскому мастерству среди детей (8-10 лет), члены группы бальных танцев учитывают возрастные особенности и психолого-педагогические особенности.

Требования к детям, показанные во время занятий актерскими классами:

- способность выразительно двигаться, использовать знакомые жесты, отождествлять себя с персонажем;
- Легко и быстро запоминать действия и движения. Свободно ориентироваться в мизансценах, запоминать свое местоположение;
- быть в состоянии выразить эмоционально выражение лица предлагаемой ситуации;

Методы проверки результата:

1. Мониторинг развития творческих способностей (педагогическое наблюдение, анкетирование).
2. Отзывы детей и родителей.
3. Открытые представления концертов, творческих отчетов, конкурсов.

Методы определения результата:

1. Карта развития творческих навыков
2. Фотоматериалы (презентации, стенд).
3. Видеоматериалы.

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА:

Ноутбук, телевизор, музыкальный центр, компакт-диски с записями сказок

3.2. Методические рекомендации для проведения уроков семинаров по актерскому мастерству для танцоров

Далеко не редко происходит так, что танец поставлен и исполняется очень качественно, но возникает чувство, что чего-то не хватает. Смотря на танцоров ощущаешь некое разочарование. Необходимо подчеркнуть то, что бывает и так, что мастерство и техника танцоров далеко не на высоте, но находишься в восторге от зрелищности выступления. Весь секрет кроется в актерском мастерстве.

Ни для кого не секрет то, что вы всегда обращаете внимание на то, что выступления узнаваемых танцоров основываются не только лишь на их движениях, но к тому же на мимике. В этом и заключается основной секрет их профессионализма и побед – они могут передать настроение танца даже без движений, просто «показав» его лицом.

В большинстве танцевальных шоу - программах, где требуются танцоры, главным из требований к новенькому является актерское мастерство. Разумеется, это типичный тест на профпригодность.

Своего танец необходимость выразить через эмоции. Это немаловажная часть номера или хореографической постановки. Каждое движение вплоть до самого простого должно выражать именно то, что вы хотите показать этим движением. Выразить его через эмоцию в движении.

Обязано присутствовать, чувство легкости и удовольствия от танца, а не печальный вид. Достаточно просто легкой улыбки.

Стоит помнить о том, что балльные танцы имеют свои правила и рамки, поэтому выражая эмоции также необходимо быть в этих рамках. Не стоит играть эмоциями в переизбытке.

И несколько методических советов по работе с воспитанниками подрастающего поколения:

1. Путь к сердцу воспитанника танцевальной студии, а именно малышей как раз открывает театральная игра. Если воспитанник начинает доверять вам – это означает, можно творить и фантазировать.

2. Театральная деятельность позволяет повлиять на детей ненавязчиво, потому что во время игры они ощущают себя раскрепощено.

3. Очень хочется подчеркнуть то, что игровые формы и актёрская игра выручает воспитанников танцевальной студии от эстетической глухоты и ведет к гармонии - всестороннему развитию.

4. Необходимо выделить то, что театр - один из самых демократичных и доступных видов искусства для детей, он позволяет, решать почти все трудности современной педагогики и психологии.

5. Также чтобы увлечь воспитанника актерским мастерством, нужно быть увлеченным им самим.

6. На упражнениях актерским мастерством используйте разную тему и различные формы работы.

7. Включайте театральные игры раз в день во все виды учебной деятельности.

Советы всем педагогам, ведущим занятия актерским мастерством с воспитанниками, заключаются в следующем:

- всегда идите от своего воспитанника, будьте ему ближе, станьте для него другом и он начнет доверять вам, а как только это произойдет, знайте, вы обязательно добьетесь намеченных целей;

- начинайте занятия с улыбки и простого актерского и в то же время психологического упражнения. Просто предложите в пластике изобразить, что творится на душе у вашего маленького подопечного;

- дети всегда очень тонко чувствуют фальшь, идти не от себя, идти от воспитанника. Попробуйте узнать кто, к примеру, из персонажей сказок, кинофильмов, анимационных фильмов ему близок и если вам удастся получить ответ, просто предложите ему поиграть в этого персонажа;

- Детей нельзя переделывать как это порой делают во взрослом театре, их можно лишь убедить, заинтересовать и заинтриговать;

- высший профессионализм педагога заключается в том, чтобы откинув прочь свое «Я» зажечь искру вдохновения у ваших подопечных;

- обязательно необходимо держать некую дистанцию, чтобы дети чувствовали, что вы им не только друг, но и наставник;

- планируйте каждое занятие актерским мастерством так, чтобы оно было новым, а повторение пройденного не надоело, ведь возраст 8 – 10 лет время познания новых ощущений, впечатлений и эмоций;

- старайтесь переносить этюдные наработки сразу в хореографические номера, следите, чтобы не было наигранности, перебор, всем известно – отрицательный результат; - необходимо научить ребят наблюдать жизнь, организуйте экскурсии и походы с последующим перенесением событий в условия сцены;

- приводите детям достойные примеры в области хореографии и театра, пример для подражания должен быть;

Хотелось бы выделить тот момент, что занятия по актёрскому мастерству в школах бального танца можно проводить совместно с занятиями по арт-терапии. Методы обучения данных занятий схожи по своей специфике и могут быть применены в процессе тренингов,

семинаров, мастер классов. Арт-терапия и актёрское мастерство направлены на развитие чувства уверенности, коммуникации, доверия партнёру и педагогу. Помогают раскрыть внутренние творческие таланты и применить их в постановке танцевальных композиций в бальных и латино-американских танцах.

На занятиях по актёрскому мастерству существует множество различных тренингов и упражнений. Хотелось бы представить некоторые из них, которые помогут танцорам почувствовать друг друга. Упражнения эти лучше всего проводить в танцевальной группе, но акцент все же смещать на каждую конкретную пару.

1. Бег в резинке.

Каждая пара получает резинку (дается сшитая кольцом широкая бельевая резинка). В каждой паре нужно определить, кто Ведущий, а кто Ведомый. По ходу игры роли будут меняться местами. Ведущий и Ведомый надевают на себя резинку и расходятся друг от друга на то расстояние, на которое позволит натяжение резинки. По сигналу начинается движение по комнате. Это может быть ходьба с разной скоростью и в разном темпе, бег, преодоление препятствий в виде столов и стульев, неожиданные повороты, остановки и другие движения. Главное – сохранить резинку на теле (причем, придерживать ее во время движения руками нельзя). Она должна быть упруго натянута между участниками так, чтобы не спадать с их тел, но и не рваться из-за лишнего напряжения.

Упражнение направлено на чувство партнера, на взаимодействие, на контакт.

2. Встреча.

Начинается свободное движение участников по комнате. На партнеров смотреть не нужно. Двигаться, как бы погруженным в собственные мысли. Избегать не только столкновений, но даже касаний.

Движения легкие и свободные. Не снижая темпа, нужно заполнить равномерно все части комнаты. Даже углы не оставлять пустыми.

Затем добавить контакт глазами с каждым, кто проходит рядом. Секундная задержка – остановка на зрительный контакт – и вновь движение к следующей встрече. Приостановились – взгляд – движение.

Следующий этап – наполнение встречи эмоциями. Что выражает взгляд при каждой новой встрече: радость, удивление, приветствие, безразличие и др. Далее при движении каждому, кто встретится нам на пути, нужно пожать руку. Темп не снижается, поэтому придется быть достаточно расторопными, чтобы успеть здороваться и с теми, кто проходит справа от вас, и с теми, кто пробегает слева. Важно не пропустить ни одного человека, никого не оставить без приветствия. Ходить кругами не обязательно: вся комната в распоряжении. В выборе маршрута приветствуется импровизация. Теперь вместо рукопожатия нужно коснуться каждого встречного той частью тела, которую называет ведущий. «Локоть!» - значит, к локтю встречного прикладываете свой локоть и останавливаете бег, пока ведущий не проверит, все ли нашли себе пару. «Плечо!» - значит, стоим плечом к плечу.

Упражнение помогает установлению мгновенных и долговременных контактов (взглядом, телом) или уклонению от них.

3. Пять скоростей.

Танцорам предстоит превратиться в людей, у которых есть только пять скоростей движения. Первая скорость – самая медленная. Все тело будто заморожено. Эта скорость требует от танцора немалого напряжения и умения владеть своим телом, не делать резких движений, все выполнять плавно. При второй – темп чуть-чуть ускоряется. Любое движение происходит быстрее, чем при первой скорости, но еще не в обычном темпе обязательно в удобной обуви для бальных танцев. Третья скорость – это обычный, повседневный темп каждого из вас. Четвертая скорость – это ускоренный темп. Так мы существуем, когда напряжены, что-то тревожит

нас, создает дискомфорт, волнение, напряжение. Это, порой, торопливость, суетливость, нервозность. Пятая скорость – почти бег. Все происходит в темпе, преувеличенно быстром. Теперь попробуем просуществовать в каждой из скоростей. Ведущий называет скорость, а участники пытаются практически освоить ее.

Нужно уметь заставить весь организм переключаться быстро и точно со скорости на скорость, давать команду мышцам запомнить разницу между темпами.

4. Поводырь.

В танце важно доверие партнерши партнеру, умению его слушать и слушаться. В каждой паре партнерша закрывает глаза, партнер берет ее за руку и отводит на любое место на площадке. С командой каждый партнер начинает водить партнершу по площадке, используя всевозможные направления, но без единого слова. Партнерша же, слушая импульсы, корректирует свое перемещение. Со временем стиль ведения можно менять: за одну или две руки, в разных темпах, в паре, паровозиком, под руку и т. д. Постепенно партнерша учится понимать направление движения партнера и, возможно, даже его предугадывать.

5. Зеркало.

Танцоры в паре становятся лицом друг к другу. Один из играющих делает замедленные движения. Другой должен в точности копировать все движения напарника, быть его «зеркальным отражением». На первых порах проработки задания ведущий налагает некоторые ограничения на действия «оригинала»:

- не делать сложных движений, т. е. не производить одновременно несколько движений;
- не делать мимических движений;
- выполнять движения в очень медленном темпе. Через некоторое время учащиеся меняются ролями.

В ходе выполнения упражнения учащиеся, работающие на "отражение", довольно быстро научаются чувствовать тело партнера и схватывать логику его движений. От раза к разу следить за "оригиналом" становится все легче и все чаще возникает ситуация предвосхищения и даже опережения его действий. Данное упражнение - очень хорошее средство для установления психологического контакта.

6. Тень.

Учащиеся разбиваются на пары. Один из них будет Человеком, другой - его Тенью. Человек делает любые движения. Тень - повторяет. Причем особое внимание уделяется тому, чтобы Тень действовала в том же ритме, что и Человек. Она должна догадаться о самочувствии, мыслях и целях Человека, уловить все оттенки его настроения. Упражнение помогает «почувствовать» партнера.

7. Сиамские близнецы.

Учащиеся разбиваются на пары. Ведущий предлагает каждой паре представить себя сиамскими близнецами, сросшимися любыми частями тела. Они вынуждены действовать как одно целое. Пройтись по комнате, попробовать сесть, привыкнуть друг к другу. И показать какой-нибудь эпизод из жизни: завтрак, одевание и т. д.

Упражнение тренирует навыки взаимосвязи и взаимозависимости в едином взаимодействии.

8. Пластилиновые куклы.

В ходе этюда участникам предстоит превратиться в пластилиновую куклу. В упражнении три этапа. По первому хлопку один из партнеров становится пластилиновой куклой, которая хранилась в холодном месте. Материал утратил свою пластичность, он тверд, жесток. Второй хлопок знаменует начало работы с куклами. Второй партнер будет менять позы первого, но застывшая форма осложнит задачу, и он должен будет чувствовать определенное сопротивление материала. Третий хлопок – начало последнего этапа упражнения. В комнате, где находятся

пластилиновые куклы, включили все обогревательные приборы. Куклы начинают размягчаться. Это процесс, а не мгновенная реакция. В первую очередь оплывают от тепла те части кукольного тела, где пластилина меньше (пальцы рук, руки, шея), затем размякают ноги. И в итоге кукла «стекает» на пол и превращается в горку, бесформенную массу.

Размягчение кукол до состояния полной утраты формы – абсолютное мышечное освобождение.

9. Скульптор и глина.

Учащиеся разбиваются на пары. Один из них - скульптор, другой - глина. Скульптор должен придать глине форму (позу), какую захочет. «Глина» податлива, расслаблена, «принимает» форму, какую ей придает скульптор. Законченная скульптура застывает. Скульптор дает ей название. Затем «скульптор» и «глина» меняются местами. Учащимся не разрешается переговариваться.

Упражнение учит законам механики тела, взаимозависимости внешних факторов влияние и внутренней реакции на них.

10. Согласованные действия.

Навыки взаимосвязи и взаимодействия хорошо тренируются упражнениями на парные физические действия. Паре предлагается выполнить этюды: пилка дров; гребля; перемотка ниток; перетягивание каната и т. д.

Сначала эти упражнения представляются довольно простыми. Однако при выполнении их учащимся необходимо помнить о согласованности действий и о целесообразности распределения напряжения. Можно предложить включиться в выполнение упражнения и другим учащимся (перетягивание каната, прыгалки, игра в воображаемый мячик и т. д.).

Упражнение направлено на бесконтактное, но одновременное действие двух участников, учит обмену энергетикой.

11. Конфликт.

Паре предлагается показать несколько пластических мизансцен (в статике), изображающих конфликтную ситуацию. Найти внутреннее оправдание каждой мизансцене тела. Дать название конфликтным ситуациям. Цель упражнения – описание и обоснование каждой позы и каждого движения – очень важного момента в понимании и исполнении танца.

Постоянно выполняя описанные выше упражнения, пара сможет лучше понимать и чувствовать друг друга, как на тренировках, так и на турнирах; ярче выглядеть (а значит, быть интересной зрителю). А это значит, что и гармония в паре наступит гораздо скорее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из проведенного выше исследования и анализа можно сделать следующее заключение.

Актуальностью данной работы послужило побуждение к рассмотрению и решению проблемы применения техник, методик и различных занятий актёрского мастерства при построении танца и танцевальных композиций.

Хочется сказать следующее о том, что занятия по актёрскому мастерству тесно связаны с методиками и техниками в такой обширной дисциплине как арт-терапия. В данном исследовании применение двух данных техник и методик в комплексе положительно отразится на качестве построения танцев и танцевальных композиций. Его полной чувственной выразительности и открытости.

Актерское Мастерство (Actor's skill) – принцип перевоплощения, когда актер как бы олицетворяет себя со своим персонажем и действует от его имени. Основой актёрского мастерства в хореографии служит музыка, содержание которой воплощается танцовщиком через танец. В системе подготовки артистов сцены балета и танца дисциплина актёрское мастерство сформировалась в 1930-х гг. на основе системы К.С. Станиславского, однако до сих пор не существует закреплённой методики ее преподавания.

Танцевальная арт терапия – это вид психотерапии, при котором во время процесса движения (танца) происходит интеграция социального, когнитивного, эмоционального и физического аспектов жизни человека.

Танец имеет чрезвычайно тесное отношение к театральному искусству. Такие эмоции, как выражение лица, жесты, позы - это все указывает на то, насколько разнообразны элементы, составляющие область танцевального искусства.

Танец можно рассматривать как искусство только тогда, когда в него встроена душа. Танец обязан говорить, он должен быть выразительным, и каждое движение должно изображать как живую природу, так и человеческие чувства и страсти.

Хореограф, автор новейших хореографических работ в области хореографического искусства и исполнения, должен обладать способностями и знаниями драматурга и режиссера. Учитель-хореограф, тренер в танцевальных школах и учитель актерского мастерства должен быть одним человеком. Он фокусируется на разнообразии искусства танца с его чувственным воздействием и выразительностью, которое он передает наставникам, следовательно, чтобы ученики могли также полностью передать всю искренность и драму танца и танцевальных композиций.

От хореографа, тренера и педагога по актерскому мастерству многое зависит от его профессионализма, чтобы в полной мере передать и донести тот образ до танцоров, актеров. Во многом это определяется на основе основных задач.

1. Задачи хореографа:

- установить правильное классическое положение рук, ног, ног и тела;
- Укрепить мышечный корсет и сформировать правильную осанку;
- развивать явку и гибкость;
- научите вас, как сохранять равновесие при прыжках и вращении.

2. Задачами тренера по спортивным бальным танцам являются:

- воодушевить желание развивать и достигать поставленных целей;
- развивать музыкальный слух, координацию и память;
- преподавать правильное общение с противоположным полом, поддерживать и взаимное уважение в парах;
- учить основные этапы, фигуры и движения бальных танцев и добиваться точности их работы;

- выстроить программу танцевального спорта, которая соответствует всем спортивным правилам;

- готовиться к участию в различных городских, межрегиональных и международных конкурсах и концертах;

- продумать индивидуальный сценический образ.

3. Задачи педагога по актёрскому мастерству:

- развивать артистизм и способность держаться на сцене;

- раскрепостить и повысить уверенность в себе.

Из этого можно сделать вывод, что развитие техники в танцах, а также использование выразительности и артистичности танцевальных представлений, все перечисленные задачи присущи одному человеку, наставнику.

Учитель, тренер танца должен обладать знаниями и навыками не только своих профессиональных умений, но также методов и приемов актерской и танцевальной арт терапии, которые будут способствовать правильному ведению программы по подготовке танцевальных программ и танцевальных композиций с яркой выразительностью и полной чувственности танца и танцевальной композиции.

Способность мыслить в хореографических формах также отличает хореографа от драматурга и от режиссера. Но, как и они, хореограф должен быть мыслителем, психологом и учителем: создавая драму танцевальной композиции, воплощая ее с помощью хореографических средств, он работает с художниками танцевального коллектива в качестве режиссера, другими словами, хореограф - создатель хореографической драмы, хореографический состав всего танцевального номера, а также его режиссер-режиссер.

Состав в танце и его основные части действуют в соответствии с законами драмы. Тема изображения в драматической работе - это социальный конфликт. Путь, по которому начинается борьба, развивается, достигает определенного вывода - это композиционная структура.

Композиционное построение - это соотношение частей в одном целом произведении. Его основными частями являются:

1. Пролог или экспозиция;
2. Завязка действия;
3. Развитие действия;
4. Кульминация;
5. Эпилог или развязка;
6. Финал.

Танец - это своего рода искусство, которое отражает жизнь в образной и художественной форме. Специфика заключается в том, что мысли, чувства, поведение передаются посредством движений и выражений лица посредством танцевального искусства. Образ - это определенный характер человека, проявляющийся в его отношении к окружающей действительности. Возможно, искусство танца тесно связано с музыкой, поэтому хореографический образ должен определяться с помощью выразительных средств музыки.

Процесс создания сценического вида сложный, длительный и зависит от опыта и знаний хореографа. Действительно, мировоззрение хореографа, его представление и знание истории, государственной культуры и настоящей жизни имеют большое значение. Для того, чтобы хореографическое изображение в танце было четким в содержании и выразительным в его исполнении, танцор должен предоставить исполнителям четкие и определенные сценические задания, которые исходят из действия, сюжета, идеи работы, содержания. При работе с исполнителями танцор должен уметь показывать стиль и характер движения посредством шоу - это также имеет особое значение на первом этапе работы. Не смотря на конвенцию танцевального искусства, исполнитель обязан искать правду, убеждение сделанного образа сцены.

Основная цель актерского мастерства - практическая и методическая помощь исполнителю танца. Исполнитель предлагает свой образ в предложенных обстоятельствах («Я» в предлагаемых обстоятельствах).

Действующие данные: чувство истины, убедительная и искренняя игра, привлекательность, заразительность. Достижение искреннего, правдивого, убедительного поведения актера может быть обеспечено внешней и внутренней свободой.

Это может быть достигнуто посредством практической работы с помощью упражнений и этюдов, которые основаны на элементах техники актёрского мастерства: вера и сценическая наивность чувственная память физических действий темпо - ритм действия оценка и отношение освобождение мускул общение.

Говоря о необходимости применения методов Станиславского в создании танцевальных композиций, система Станиславского играет важную роль в танцах и актерской деятельности. Она учит исполнителей быть «реальными» на сцене в своем танце, а режиссеры - хорошими лидерами.

Каждый начинающий постановщик или режиссер полагается на эти знания, они практикуются в течение длительного времени.

Учения Станиславского (как и его последователи) помогают исполнителям работать по-своему, поэтапно, они учат внутренним и внешним приемам искусства актёра, тренируют воображение, воспитывают духовность. Точно так же, шаг за шагом, они помогают учителю хореографии в работе над произведением, чтобы он не сошел с правильного пути.

Искренность, простота и не тщеславие являются признаками правильного воспитания актера. Если он не может установить дружеские, сплочённые отношения в команде, он плохой лидер, и его композиции окажутся неэффективными и вряд ли запомнятся надолго.

Система Станиславского не уходит в прошлое - она продолжает помогать деятелям современной сферы танцевального мира.

Исходя из вышеизложенного и на примере исследования в области применения методик и техник актёрского мастерства совместно с методиками и упражнениями занятий по танцевальной арт терапии эффективность всех этих методик плодотворно отражаются на воспитанниках как в группе так и для каждого в отдельности.

Эффект достигается путём полноценного и равномерного познания на практике форм актёрского мастерства. В дальнейшем, ориентируясь планом и спецификой занятий, занятия по актёрскому мастерству помогают воспитанникам в понимании своего танца и своей композиции. Дают полное восприятие в осознании своего образа.

Интеграция техник актёрского мастерства в танец и танцевальные композиции на занятиях по танцам в школах и студиях танца позволяют увидеть весь потенциал и внутренний мир ученика, позволяет сделать танец понятным и выразительным, скрываются те ненужные качества, как волнение, скованность, неуверенность, боязнь быть непонятым аудиторией и т.д. Занятия актёрским мастерством раскрепощают, дают общий положительный эмоциональный эффект.

Чтобы активно действовать в танце, жить мыслями и чувствами создаваемого в точном соответствии с характером и развитием музыки художественного образа, очень важны элементы внутренней актерской техники (психотехники), среди которых:

- сценическое внимание;
- воображение;
- отношение к факту, его оценка;
- общение с партнером;
- чувство правды;
- вера в предполагаемые обстоятельства и т. д.

Овладение этими элементами важно не само по себе, а как неременное условие для формирования и развития высокой исполнительской культуры.

Совместное групповое творчество объединяет коллектив.

Гипотеза в ходе исследования полностью подтверждена. Цель достигнута, задачи решены. По данному исследованию можно сказать, что все намеченное выполнено в полном объеме.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. <http://www.danceinclouds.ru/akterskoe-masterstvo-dlya-tantsora-ispolzuem-sistemu-stanislavskogo/>
2. <http://kilouma.ru/safia/glossarij-bazovie-ponyatiya-horeograficheskogo-iskusstva/main.html>
3. <https://perluna-detyam.com.ua/forum/vse-dlya-khoreografa/4-tanets-i-zadachi-khoreografa.html>
4. https://infourok.ru/masterstvo_aktera_v_horeografii-456242.htm
5. Актерский тренинг: Мастерство актера в терминах Станиславского. – Москва: АСТ, 2010.
 5. Борзов, А.А. Танцы народов мира. – М., 2006.
 6. Борисова, Н. Путешествие в театральном пространстве. – Москва: ОАО Типография Новости, 2003.
 7. Буров, А.Г. Труд актера и педагога. – М., 2007
 8. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С.В. Гиппиус. – Москва: АСТ, 2010.
 9. Гребенкин, А.В. программа «Сценическое движение». – М., 2007. – 20 с.
 10. Грэнлюнд, Э., Оганесян Н.Ю. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика. – СПб.: речь, 2011. – 288 с., илл.
 11. Громов, Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. 2-е изд., испр. Балет и хореографическое искусство Санкт-Петербург Планета Музыки 2011 256с
 12. Губанова, Г. «Победа над солнцем» — театр по Малевичу. Журнал КУКАРТ, 1999, № 7;
 13. Давыдов, В. Проблемы развивающего обучения. – М., 2004.
 14. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. - Л.: Искусство, 1975

15. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие / Б.Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008.
16. Зверева, Н.А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н.А. Зверева, Д.Г. Ливнев. – Москва РАТИ- ГИТИС, 2008.
17. Кипнис, М. Ш. Актерский тренинг : более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / М. Ш. Кипнис. – М. : Изд-во АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2008. – 247, [2] с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
18. Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века: Учебное пособие. 2-е изд. Балет и хореографическое искусство Санкт-Петербург Планета Музыки 2008 688с
19. Полищук, В. Актерский тренинг Михаила Чехова, сделавший звездами Мэрилин Монро, Джека Николсона, Харви Кейтеля, Брэда Питта, Аль Пачино, Роберта де Ниро и еще 165 обладателей премии «Оскар» / В. Полищук. – М.: АСТ ; Владимир : ВКТ, 2010. – 248 с. : ил.
20. Полякова, Е. И. Станиславский - актер / Е. Полякова. - М., 1972. - 428, [2] с., [40] л. ил.: портр.
21. Слонимский, Ю.И. В честь танца. – М.: Искусство, 1968
22. Смирнова, А.И. Мастера русской хореографии: Словарь. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 208с., ил. – (Мир культуры, истории и философии).
23. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 496 с.
24. Станиславский, К.С. Работа над ролью. Собр. соч., т. 4. М., 1957;
25. Холфина С., “Вспоминая мастеров московского балета...” М., “Искусство” 1990.
26. Эльяш, Н. Образы танца. – М.: Знание, 1990