



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

МОДЕЛЬ ВОСПИТАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ
АКТЕРСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ТАНЦА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Педагогика хореографии»

Проверка на объем заимствований:
61,02 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 15 » 02 2019 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-307-211-2-2Кст
Жолумбаева Салтанат Копжасаровна

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

Челябинск
2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ АКТЕРСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ТАНЦА	10
1.1. История развития идеи осуществления пластического воспитания актеров	10
1.2. Пластическая культура как визуальное существование актера	18
1.3. Модель воспитания пластической культуры студента актерской специальности средствами танца	32
ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ МОДЕЛИ ВОСПИТАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ АКТЕРОВ СРЕДСТВАМИ ТАНЦА	47
2.1. Цель и задачи эмпирического исследования по воспитанию пластической культуры студентов	47
2.2. Методика воспитания пластической культуры студентов будущих актеров	51
2.3. Анализ и интерпретация результатов эмпирического исследования	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	74
ПРИЛОЖЕНИЯ	80

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена глубинными процессами, происходящими в образовании и культуре. Развитие профессиональных компетенций специалистов любого профиля является одним из показателей их конкурентноспособности и мобильности в современном мире. В современной образовательной сфере главенствующее место занимают проблемы саморазвития, самообразования и самореализации будущего специалиста. В связи с изменениями образовательной системы ставятся задачи пересмотра организации, содержания, форм и методов профессиональной подготовки студентов, особую значимость которым придает социальный заказ на подготовку личностей, обладающих потенциалом саморазвития и самоактуализации в будущей профессиональной творческой деятельности.

Как показывает практика, понятие пластической культуры в хореографическом творчестве многомерно и охватывает такие понятия, как музыкальность, свобода движения, выражение эмоций и чувств, которые помогают создать сценический образ в танце. При этом существенное значение приобретают такие качества, как эстетика исполнительского стиля, творческое самовыражение, стремление к самореализации. Это актуализирует поиск педагогических методик воспитания пластической культуры будущего актера. В частности, Закон Республики Казахстан от 27 июля 2007 года № 319-III «Об образовании»; Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре»; Указ Президента Республики Казахстан 4 ноября 2014 года, в котором утверждена Концепция культурной политики, определяющая приоритеты развития отрасли до 2030 года ориентированы на воспитание высококвалифицированных специалистов в области искусства.

Проведенный анализ показывает, что в ходе изучения широкого круга источников по теме диссертации были установлены противоречия между:

– возросшей потребностью общества в компетентных специалистах-актерах, обладающих высокой пластической культурой и недостаточной теоретической разработанностью данного процесса в образовательном пространстве вуза;

– значимостью воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей и недостаточным содержательно-методическим обеспечением образовательного процесса.

Выявленные противоречия позволили сформулировать проблему исследования, которая заключается в необходимости теоретического и экспериментального обоснования содержания и модели воспитания пластической культуры студентов актерской специальности средствами танца.

Для нашего исследования важнейшее значение имели работы современных теоретиков и практиков танцевального искусства: Л.Д. Блок, В.М. Богданова-Березовского, А.Я. Вагановой, И.Я. Вершиной, Р.В. Захарова, Ю.Е.Соколовского, В.И. Уральской и др.; труды критиков танца: О. Гердт, И.И. Соллертинского и др. Эстетические проблемы формирования пластической культуры личности рассматривали В.В. Ванслов, А.Л. Волынский, П.М. Карп и др.; тему движений и правил их исполнения – Н.П. Базарова, В.С. Костровицкая, А.А. Писарев, Н.И. Тарасов и др.; двигательный аспект хореографических упражнений – М.М. Габович, Е.Г. Котельникова, Н. Чефарова; выявление профессиональной хореографической одаренности – П.Б. Коловарский, И.Г. Соснина.

Среди современных педагогических исследований, посвященных проблематике формирования пластической культуры хореографов в условиях художественной самодеятельности и народного творчества, выделяются: докторские диссертации Г.Ф. Богданова, Е.П. Валукина, В.Ю.

Никитина, В.Н. Нилова, а также кандидатские диссертации А.А. Алферова, А.Н. Брусницыной, Г.В. Бурцевой, В.В. Геращенко, Т.М. Кузнецовой, А.П. Кириллова, В.В. Королева, Б.Б. Мануйлова, Е.В. Перлиной, С.В. Филатова, М.Н. Юрьевой, Н.П. Яценко и др.

Вместе с тем, в представленном анализе теоретических источников отсутствуют исследования, посвященные комплексному изучению воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей, что определило выбор темы диссертационного исследования «Модель воспитания пластической культуры студентов актерской специальности средствами танца».

Цель исследования: выявление, теоретическое обоснование и экспериментальная апробация модели воспитания пластической культуры студентов актерской специальности средствами танца.

Объект исследования: пластическое воспитание студентов актерской специальности.

Предмет исследования: педагогическое обеспечение пластического воспитания студентов актерской специальности средствами танца.

Задачи исследования:

– провести теоретический анализ состояния проблемы пластического воспитания студентов актерской специальности в образовательном процессе;

– уточнить понятие «пластическая культура» и определить специфику её воспитания в условиях вуза;

– разработать педагогическую модель процесса воспитания пластической культуры студентов актерской специальности;

– разработать учебно-практическое пособие, предназначенное для студентов и преподавателей вузов специальностей «Актерское искусство».

Гипотеза исследования: развитие пластической культуры студентов актерских специальностей будет успешным, если содержательно-смысловым наполнением этого процесса выступит педагогическая модель,

реализация которой будет осуществляться при наличии комплекса педагогических условий:

– создание положительной мотивации пластического воспитания студентов;

– вариативность применения стилистических методик классического танца, народно-сценического и современного танца в процессе воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей;

– проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры студентов актерских специальностей на основе системы выделенных критериев и показателей.

Методологической основой исследования являются: положения о диалектической взаимосвязи культурных явлений, переходе количественных изменений в качественные; учение о ведущей роли деятельности в процессе формирования личности, объективных и субъективных факторах развития личности; наука о человеке как саморазвивающейся системе, активно взаимодействующей с социумом, способной к саморегуляции и самосовершенствованию; современные психолого-педагогические теории эффективной учебно-познавательной деятельности.

Теоретическую основу исследования составили труды отечественных историков культуры, искусствоведов, педагогов и психологов: идеи системного подхода Л.С. Выготского, П.Я. Гальперина, В.В. Давыдова, Д.И. Фельдштейна и др.; психологии творческой деятельности В.И. Андреева, Д.Б. Богоявленской, И.Я. Лернер, А.Н. Лук, Я.А. Пономарева, П.М. Якобсона и др. Работы о закономерностях развития движения (Н.А. Бернштейн, А.Л. Гройсман, Е.Г. Котельникова, П.Ф. Лесгафт и др.); о специфике отечественной педагогики классической хореографии (А.Я. Ваганова, А.М. Мессерер, А.И. Пушкин, Н.И. Тарасов и др.)

Методы исследования. Решение поставленных задач обусловило использование комплекса взаимодополняющих методов исследования, среди которых выделяются: методы теоретического анализа культурологической, искусствоведческой, психологической и педагогической литературы; методы системного анализа; методы сравнительного анализа; диагностические методы (наблюдение, анкетирование, интервьюирование, беседа, тестирование, самооценка); педагогический эксперимент; анализ экспериментальной работы.

База исследования. Исследование проводилось на базе «Казахского Национального университета искусств».

Организация исследования осуществлялась в несколько взаимосвязанных этапов.

Первый этап, в процессе которого осуществлен теоретический анализ существующей литературы по проблеме воспитания пластической культуры в студентов актерских специальностей; проведен сравнительный анализ педагогических методик воспитания пластической культуры студентов; уточнена гипотеза исследования.

В ходе второго этапа был осуществлен анализ уровней пластической культуры студентов. На основе полученных результатов разработана педагогическая модель воспитания пластической культуры студентов; выявлена система критериев и показателей воспитания пластической культуры по уровням. Осуществлен сравнительный анализ эффективности модели; проведены контрольные и промежуточные срезы воспитания пластической культуры студентов; проанализированы промежуточные и итоговые результаты педагогического эксперимента.

Третий этап, в процессе которого подведены итоги проведенного педагогического эксперимента; уточнены выводы исследования; подготовлены и внедрены научно-методические рекомендации по совершенствованию процесса воспитания пластической культуры студентов; результаты исследования оформлены в виде диссертации.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что: выделен комплекс педагогических условий, определяющих эффективность воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей; разработана педагогическая модель воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей.

Практическая значимость исследования определяется тем, что систематизированный материал о содержательных основах воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей позволяет: повысить качественный уровень изучения данного феномена в контексте педагогики актерского образования; привлечь внимание педагогов-хореографов к необходимости дальнейшего теоретического и экспериментального изучения процессов пластического воспитания актеров.

Положения, выносимые на защиту:

1. Пластическая культура студентов актерских специальностей, являясь одним из важнейших компонентов общей эстетической культуры личности, представляет собой комплекс сформированных навыков художественной выразительности движения, исполнительской образности и музыкальной сензитивности. Специфика воспитания пластической культуры

определяется освоением специальных теоретических знаний, практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых для создания художественного пластического образа, в том числе в ходе изучения стилистических особенностей классического, историко-бытового и народно-сценического танца.

2. Модель процесса воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей определяется комплексным характером решения педагогических задач развития физического аппарата участников (мышечная саморегуляция, правильная осанка, ритмичность и координация движений, гармонизация взаимодействия всех частей тела),

их эмоциональности и пластической выразительности, а также навыков пластического художественно-образного решения и сценического воплощения.

3. Педагогическими условиями воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей являются: создание положительной мотивации пластического воспитания студентов; вариативность применения стилистических методик классического танца, народно-сценического и современного танца в процессе воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей; проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры студентов актерских специальностей.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись посредством: выступлений на научно-практических конференциях «Достояние Южного Урала: традиции народной художественной культуры» и публикацией в научном журнале «Фундаментальная и прикладная наука» №2(6) 2017 г. тема статьи: «Пластическая выразительность как основа актерского мастерства».

Структура диссертации состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ АКТЕРСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ТАНЦА

1.1. История развития идеи осуществления пластического воспитания актеров

Театр является особым видом искусства, впитывающим в себя, использующим все его виды. В нём не просто интегрируются другие искусства, но на их основе создаются новые произведения. А. Арто отмечал, что «театр использует все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, – не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне» [1, с. 103].

Для понимания общей динамики развития художественных процессов театра, необходимо кратко обозначить основные этапы его истории в избранном нами направлении, связанном с вопросом о роли пластики и танца.

Динамика условно может быть представлена в виде трёх больших этапов: первый – преобладание танцевальной традиции народной культуры (XVIII-начало XIX вв.); второй – доминирование вербально-драматической составляющей при сохранении и определённом развитии элементов пластики и танца (большая часть XIX-начало XX вв.), третий (большая часть XX в.-начало XXI в., с «перерывом» на 1940-1950 гг.) – вновь возрастание роли пластики и танца вплоть до экспериментальных попыток их полной автономизации.

Кратко охарактеризуем каждый из названных этапов. О том, какое место в русском театре ранней эпохи занимал танец, писал в своё время искусствовед А.И. Белецкий в труде «Старинный театр в России» (1923). Автор этой работы, по оценкам исследователей, «в танце и обрядовой

пантомиме древних славян видел зачатки "театрального действия" на Руси» [28, с. 137]. Театровед В.Е. Гусев в статье «Фольклорный театр» соглашается с тезисом А.И. Белецкого, что роль танцевально-пластических средств была значительной и так обозначает их динамику: «От неизобразительного танца к мимическому, от мимического танца к обрядовой пантомиме – таков путь, проходимый искусством театра на заре его бытия» [29, с. 129].

Достаточно отчётливо место пластики и танца в процессе формирования театрального искусства в России позволяет уяснить изучение системы профессиональной подготовки актёров. Объёмное представление о системах пластического воспитания в отечественной театральной школе, о тех требованиях, которые предъявлялись будущему актёру на разных этапах развития театра можно получить из монографии Г.В. Морозовой, которая так и называется «Пластическое воспитание актёра». Обращает на себя внимание, что в XVIII-начале XIX столетия «...будущие актёры обучались музыке, танцу, пению, декламации независимо от того, в какой труппе их предполагалось использовать – оперной, балетной или драматической ... от всех без исключения актёров требовался профессиональный универсализм» [39, с. 39]. При этом основной упор делался на музыкальное и пластическое воспитание, «драматическим занятиям» уделялось меньше внимания, отводилась роль чуть ли не вспомогательной дисциплины.

Дело в том, что тогда и музыка, и танец уже основывались на чёткой структуре, имевшей структуру базовых элементов, то есть определённую систему. Танец существовал в канонах балетных идей и представлений, музыка – в рамках «классики». Обучение же актёрскому мастерству носило скорее интуитивный характер, основанный на личном опыте того или иного актёра, в большей или меньшей степени одарённого природой. Суть занятий заключалась в «прохождении ролей», а организация «учебного процесса» во многом походила на цеховые методы

средневековья: мастера обучали своих учеников тому, что умели сами, и на своё усмотрение.

Кроме того, воспитанники, «проходя обширный курс общей музыкальной и пластической подготовки, имели возможность компенсировать слабость профессиональных навыков за счёт развития художественного вкуса, творческого кругозора и выявления отдельных сильных сторон собственной индивидуальности» [39, с. 39-40].

В воспитании актёра пластика и танец, так же как и музыка, становятся дидактически и культурно осмысленным составным компонентом. Отсюда берут некоторые свои истоки важные идеи, сформулированные и опробованные в начале XX столетия В.Э. Мейерхольдом о необходимости общекультурного воспитания будущих актёров, в том числе – в рамках пластики и танца.

В 1779 г. в Петербурге на основе Танцевальной школы открывается Театральная школа (училище), положившая начало государственному театральному образованию в России [66]. Это стало залогом того, что с конца XVIII и, особенно, с начала XIX в. российское театральное искусство развивается очень быстрыми темпами. При этом роль пластики и танца как элемента сценического действия, на данном, втором, этапе уменьшается, главное значение придаётся Слову. Это связано, конечно, с невероятным расцветом литературы (в том числе – драматургии) и в то же время – с архаичностью, «отставанием» танцевально-пластической лексики как средства её визуального воплощения. Новые произведения литературы требовали и нового подхода к существованию актёра на сцене, а балетные каноны, которые использовались в российском и в европейском театре того времени, этой возможности не давали.

Сближаясь с западными театральными традициями, театр в России повторял и основные вехи его пути. Так, в XIX веке появляются театры, куда зритель приходит, чтобы внимать слову, театры, где можно наслаждаться музыкой и вокалом, и театры, где музыка соединяется с

танцем. Однако, в подготовке актёров, принадлежавших теперь уже разным видам сценического искусства, движение в сторону драматического искусства на этом этапе было очень медленным. Русский актёр и драматург П.А. Каратыгин замечал: «Были у нас учителя танцевания, музыки, пения, фехтования, а учителя драматического искусства, кажется, и по штату тогда не полагалось! Видно, это находили роскошью» [6, с. 93]. Это высказывание свидетельствует о том, что программы воспитания оставались прежними. «Балетная техника» также требовала реформирования, как для драматических актёров, так и для балетных, подобной той, что была осуществлена во французском театре Ж.Ж. Новерром.

В этой связи для второй половины XIX в. отмечается особая роль двух педагогов-новаторов В.П. Петрова и Е.И. Воронова. Их общими усилиями в программах воспитания будущих актёров, с точки зрения культурного развития, появляются такие предметы, как история драмы, история (и теория) сценического искусства, психология и т.д.

В профессиональном обучении актёра начинают акцентировать внимание на танце и пластике с точки зрения их «внутренней» роли. Е.И. Воронов, который был главным режиссёром Александринского театра, а с 1867 года ещё и преподавал драматическое искусство, составил за несколько месяцев до ухода из жизни своё «культурное завещание» – «Проект драматического класса при С.-Петербургском Театральном училище». Там он излагает важные тезисы о пластике, движении, их связи с содержанием внутреннего мира персонажа и пр. «Состояние души отражается на теле, то есть в его движениях», – писал Е.И. Воронов, обосновывая необходимость учить «смыслам» в пластике. «Задача тела: отвечать немедленно всем требованиям души, а такую задачу в состоянии выполнить только тело ловкое, гибкое, по возможности стройное и приученное навыком ко всевозможным положениям» [39, с. 79]. По его предложениям пластическое воспитание стало включать в себя и «танцы

бальные, старинные», то есть то, что сегодня именуется как «историко-бытовые танцы». Это позволяло не только знакомить учащихся определёнными движениями, но и с этикой, культурными вкусами, одеждой людей разных эпох, с их мировосприятием [22].

Вторая половина XIX века оказалась насыщена активными поисками в направлении того, как должен воспитываться актёр, поскольку театр динамично стремился завоевать себе ведущую роль в воздействии на человека, воспитании не только его нравственности, но общественной, гражданской позиции. Второй этап истории театра обретает во всей полноте качество вербально-драматического, т.е. преобладает как средство воздействия на зрителя «слово».

Отсюда выстраивались новые задачи актёрского образования, поиском решений которых занимались культурные деятели. Так, с проектом преобразований выступал директор Императорских театров И.А. Всеволожский. Театровед, критик, публицист С.А. Юрьев в статье «Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства» излагал подробный план четырёхлетнего обучения в театральной школе. Активно занимался этой проблематикой в 80-е годы XIX века и выдающийся драматург А.Н. Островский, отмечавший, что «жажда изящных удовольствий усиливается, и публика, посещающая театры, увеличивается» [48, с. 87].

Идея синтетического обучения включала у Островского и воспитание пластической культуры актёра. Он полагал, что актёр – это «пластический художник», то есть творец образа. Он обращал внимание на то, что актёром может быть человек, имеющий определённые способности – тот, кто «получил от природы тонкие чувства слуха и зрения и вместе с тем крепкую впечатлительность», поскольку «в душе человека, так счастливо одарённого, создаются особыми психическими процессами посредством аналогий такие представления, которые называются творческими» [48, с. 165].

А.Н. Островский предложил цельную программу обучения артиста, основанную не только на освоении искусства слова, но и на «развитии жеста и произношения». Он обратил внимание на то, «чтобы на этих курсах передавались ученикам также некоторые знания, тесно связанные со сценическим искусством и необходимые для более полного образования артиста» [48, с. 176].

Принцип пластического воспитания будущих актёров, заложенный А.Н. Островским, определил направления подготовки, не утративший в той или иной степени актуальности по сегодняшний день. Подготовленные по-новому актёры, воплощавшие в содружестве с режиссёрами эти принципы в театральной практике, обеспечили движение театра, его динамические «прорывы» в театр XX века.

А.Н. Островский заглядывал далеко вперёд в своём понимании важности всестороннего воздействия на зрителя. Хорошо зная театр, он был убеждён, что воздействие слова, усиленное художественно и содержательно ёмкой пластической составляющей актёрского искусства, сделает его ещё более мощным, объёмным, впечатляющим. Он предвидел направление развития театра в сторону такого, для которого будет востребовано обучение, соединяющее в себе воспитание культуры тела и дающее знания. Именно это могло привести театры, по мнению А.Н. Островского, к их главному назначению – «доставлять эстетическое удовольствие и действовать на нравственное развитие общества» [48, с. 132]. Эта задача стояла перед театром на протяжении всего XX в., она не потеряла своей актуальности и в наступившем новом столетии.

В 1890-е гг. важное слово в отношении пластической проблематики и театра в целом было сказано директором Имперских театров С.М. Волконским. Особо важно отметить, что С.М. Волконский ратовал за возвращение в театр пластики и танца, посвятив им в дальнейшем ряд трудов. Среди них – «Пантомима», «О балете», «О естественных законах пластики». Особый интерес вызывает его работа «Выразительный человек:

Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)». Она состоит из трёх разделов – семиотика, статика и динамика. Позднее он создал оригинальную театральную систему, которая, по мнению его исследователя Г.А. Карцевой, «имеет такое же право на существование, как и системы К.С. Станиславского и Б. Брехта». Труды С.М. Волконского по-своему тоже опередили эпоху, указав направления поисков не только теоретиков, но практиков театра.

В первой половине XX века в области пластики и танца, а также подготовки актёров, их воздействие на динамику художественного развития театра ведущую роль сыграли три мастера: К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров.

К.С. Станиславский придавал огромное значение актёрскому воспитанию и отводил пластической культуре место одной из важных составляющих драматического искусства. В частности, большое внимание этому вопросу отведено во второй части его «Работы актёра над собой» («Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения»).

Теоретические и практические исследования К.С. Станиславского в области пластики и танца как системного элемента драматического театра обретают в нынешнее время актуальное звучание. Он считал необходимыми преподавание акробатики, пластики, танца не только как инструментов воспитания культуры тела, но как средств воспитания профессиональных навыков «искусства воплощения». Задача пластического воспитания понималась К.С. Станиславским в освоении техники «релаксации и осознания тела, более тонкого чувствования внутренних сигналов, импульсов движения, чувствования партнёра, пространства/времени как элементов, рождающих композицию», что «подразумевает глубокую внутреннюю работу, требует развития личности, индивидуальности» [11, с. 78].

В.Э. Мейерхольд ещё глубже определил место пластики и танца в драматическом театре заявив, что творчество актёра есть творчество

пластических форм в пространстве. В этом высказывании была сформулирована «платформа» его особого режиссёрского метода. «Творчество пластических форм» имело место практически во всех спектаклях В.Э. Мейерхольда. Первостепенными условиями этого творчества становились музыкальность, пластичность, ритм, достигаемые через обучение актёров и диалог режиссёра с ними. Важнейшая установка режиссёра состояла в признании, что постановка спектаклей должна осуществляться с учётом времени их создания и всего комплекса культурных ценностей той или иной эпохи, того, что ныне привычно называется контекстом. Ему был важен не просто стиль автора как таковой, но стиль всей эпохи, при этом периода её наибольшего расцвета. В.Э. Мейерхольд значительно обогатил возможности драматической сцены, чем дал мощный творческий импульс развитию театрального искусства, его художественных процессов на много десятилетий вперёд.

А.Я. Таиров называл свой Камерный театр «театром эмоционально-насыщенных форм». Режиссёр, как хорошо изучено, стремился к театру романтическому и трагедийному, несшему со сцены сильные чувства и большие страсти, а потому сюжетами его спектаклей чаще всего становились истории легендарные и поэтические. Актёры в таких спектаклях, по свидетельствам современников, словно танцевали свои роли в полном согласии с ритмом всего спектакля.

Если первые десятилетия XX века с точки зрения места пластики и танца стала временем их активного «возвращения» в практики театра. Затем начинает меняться языковое пространство театра. Слово как смыслообразующий элемент начинает обогащаться визуальными средствами выразительности. Рождается невербальный театр, который всё активнее опирается на визуальные средства выразительности, в том числе пластику и танец. Студенты должны "учиться жесту не у актёра бытового театра, но у балетмейстера", и в качестве идеального наставника называл "балетмейстера нового типа" Михаила Фокина» [12, с. 45]. Рассмотренный

материал позволяет заключить в рамках общей картины: в XX столетии, как в его начале, так и в его конце танцевально-пластические искусства и драматический театр сосуществовали в плотном взаимодействии.

Практики театра приходят к системному пониманию того, о чём много писали и продолжают писать (чему бы не отдавалось предпочтение – слову или движению) театральные деятели, историки театра, философы и педагоги: «язык тела часто бывает выразительнее и красноречивее слова», поскольку «телесные "высказывания" несут информацию, которую невозможно облечь в слова, но от этого она не становится менее значимой» [16, с. 4].

1.2. Пластическая культура как визуальное существование актёра

Визуальное существование актёра на сцене представляет собой совокупность физических действий, которые обычно делят по следующим признакам: телодвижения, телоположения, жесты и мимика.

В текстах, возникших в разное время и связанных с театром, высказываниях известных деятелей театрального и хореографического искусств XX века, трудах исследователей, историков театра и танца определены несколько главных, схожих между собой понятий, обозначающих пластическое существование актёра: «танец», «сценическое движение», «пластика», «хореография», «пантомима», «пляска», «балет» и т.д. Но эти понятия не являются синонимами. Отметим, что все они включают в себя телоположения, телодвижения, мимику и жесты, то есть обозначают движение, обретшее форму в ритме, роль которого выделяется особо.

Все перечисленные выше термины родились не в XX веке, и выделить среди них «обобщающее» и «единое» стремились и философы, и практики театра, и режиссёры, и преподаватели. Платон считал возможным использовать следующее определение «всех прочих движений

тела», кроме борьбы: «большую их часть правильно было бы назвать своего рода пляской»

В новое время родоначальник классического балета Ж.Ж. Новерр, говоря о средствах выразительности, благодаря которым актёром осуществлялась «передача душе зрителя волнующих его чувств и страстей при помощи правдивой выразительности движений, жестов и лица» [45, с. 50], относит их к пантомиме. В конце этого же века о роли жеста в театральном действии писал И. Энгель [68]. А. Арто, оговаривая «чисто материальную сторону» языка театра в «способах и средствах его воздействия на чувства», в ряд с музыкой ставил танец, мимику и ту же пантомиму [1, с. 181]. Примерно в ту же эпоху русский театральный режиссёр и преподаватель Н.В. Демидов, долгие годы сотрудничавший с К.С. Станиславским, определял визуальные средства выразительности актёра отвлечённым понятием «мышечная отзывчивость» [20, с. 97].

Отсутствие специальной движенческой лексики, адаптированной к драматической сцене, стало одной из причин различного понимания терминов в обозначении пластической культуры актёра.

Для практиков театра «сценическое движение»— это одна из важнейших дисциплин пластического воспитания актёра, включающая в себя различные аспекты формирования начальных навыков координации движений, реакции, решительности, динамичности, прыгучести, физической силы, развития гибкости и пластичности и т.д. Оно не включает в себя танец. Использование термина «сценическое движение» в роли единого понятия не представляется возможным, поскольку это входит в прямую конфронтацию с устойчивым его значением в театральном мире как начального этапа формирования пластической культуры актёра.

Обратимся к следующему из названных понятий- «пантомима». Пантомима (от греч. *phantóminos* – «всё воспроизводящий подражанием») имеет два значения: «1. Театральное представление без слов, в котором

чувства и мысли действующих лиц выражаются жестами, мимикой; 2. Жесты, мимика как дополнительные средства общения» [54, с. 494]

Пантомима – искусство древнее, не только просуществовавшее много веков как составной элемент театрального искусства, но и ставшее его отдельным видом. При этом к началу XX века, как писал в своё время А.Я. Таиров, она, «как специальный вид театрального искусства, уже давно исчезла со сцены» [48, с. 15].

«1) Пантомима танцевальная, которая зародилась на заре человеческой культуры и сейчас существует не только в народных танцах, но и в сложных хореодраматических спектаклях; её характерный признак – условный, ритмически и пространственно организованный жест, в разное время то в большей, то в меньшей степени подражающий естественному жесту;

2) Пантомима акробатическая, в которой жест доведён до максимальной условности, легко переходящей в акробатику;

3) Пантомима драматическая, или естественная, которая уподобляется естественному жизненному поведению человека и которую мы наблюдаем в игре наших драматических и кинематографических актёров» [52, с. 11].

Пантомима никогда не включала в себя, к примеру, ни балет, ни танец, которые, напротив, в своей сегодняшней сценической лексике используют и танцевальную, и акробатическую, и драматическую пантомиму.

В словаре Кузнецова слово «пластика» расшифровывается как очень многогранное, имеющее шесть значений. «1) Искусство создания объёмных изображений путём лепки, высекания, резьбы и т.д.; ваение, скульптура. 2) Произведения скульптуры. 3) Гармоничность, художественная выразительность объёмной формы, отражающая внутренний мир, сущность изображаемой вещи. 4) Совокупность выразительных средств художественного (литературного, музыкального и

т.п.) произведения, воплощающая талант автора. 5) Согласованность, соразмерность движений и жестов, создающих общее впечатление гармонии. 6) Движения, жесты, внешний облик (костюм, грим и т.п.), посредством которых выражается характер, внутренний мир действующего лица (в хореографии)» [54, с. 528].

Как выясняется, в России давно наметилось движение к употреблению слова «пластика» в значении, обобщающем актёрские визуальные средства.

В театральном лексиконе термин «пластика» впервые появляется предположительно в середине XIX века. В начале XX века термин встречается у К.С. Станиславского в «Работе актёра над собой в творческом процессе воплощения». О «пластике», «пластичности», «пластической характеристике образа», «пластическом воспитании актёра» на протяжении XX века писали многие режиссёры, актёры, педагоги.

Толковый словарь указывает, что «балет» – это «вид сценического искусства, основанный на танце; театральное представление, состоящее из танцев и пантомимы, сопровождаемое музыкой» [54, с. 30]. Причём, если пантомима, являющаяся так же, как и балет, самостоятельным видом искусства (пусть и отчасти утратившего свою актуальность в этом значении) существует ещё и в качестве составляющей части и пластики и танца, то балет – это явление исключительно самостоятельное и, как видно из определения толкового словаря, принадлежащее именно миру танца.

Балет является сценическим видом танца, успешно существующим на современных театральных площадках. Поглощая в себе пантомиму, он сам оказывается частью более объёмного понятия «танец».

Сегодняшнее значение этого слова – «танец (обычно народный); плясать – подпрыгивать, беспорядочно перебирая ногами, как бы танцуя» [54, с. 534], но, надо полагать, что во времена Платона это слово имело значение, идентичное понятию «танец», и именно в этом смысле стало частью «хореографии» (от греч. choréia – пляска и gráphō – пишу).

Согласно толковому словарю, танец – «вид искусства, в котором художественный образ создаётся средствами пластических и ритмических движений человеческого тела» [54, с. 820]. Понятие оказывается самым «многомерным» среди выше рассмотренных (пантомима – балет – танец) и отчасти втягивает в себя и выбранное нами четвёртое определение – «пластика» («пластические движения»). Да и в театральном обиходе «танец» часто подразумевает «пластику» или заменяет это понятие. Кажется, можно бы остановиться на ёмком, коротком, наполненном сложными составляющими понятии, вдохнув в него современную жизнь. «Танец – это человеческое движение, которое формализовано, то есть выполняется в определённом стиле или по определённым шаблонам, имеет такие качества, как грациозность, элегантность, красота, сопровождается музыкой или другими ритмичными звуками, имеет целью рассказ сюжета, коммуникацию или выражение чувств, тем, идей, которым могут содействовать пантомима, костюм, декорации, сценический свет и пр.» [67].

Танец, воспитывая тело актера, развивает его творческий организм.

Гармоническое развитие психофизического аппарата специфическими средствами танца косвенно получило свое научное обоснование в определениях П. Ф. Лесгафта, данное им в «Основах теоретической анатомии»:

1. Все органы человеческого тела построены таким образом, что при наименьшем объеме и наименьшей трате материала они в состоянии проявлять наибольшую деятельность (закон морфологический).

2. Деятельность всех органов возрастает, а вместе с этим форма изменяется и объем их увеличивается, если они постепенно и последовательно возбуждаются к этому и если приход всех составных частей органов соответствует расходу (закон физиологический).

3. Только при гармоническом развитии всех органов организм человека в состоянии производить при наименьшей трате материала и

силы и содействовать умственному своему усовершенствованию (закон психологический).

Развитие средствами танца нервной деятельности в сочетании с физическим совершенствованием (на основе танцевального экзерсиса – как основного учебно-тренировочного комплекса гармонического развития тела) и переход к танцевальному развитию как средству раскрытия образа, созданию мысли в движении, превращению танца в действенную строчку партитуры роли – вот основное направление в воспитании пластичного актера.

Для выражения мысли через движения, для физического выражения чувств действующего лица, выявления этих чувств в художественной форме, для сценического развития средствами хореографии актеру драмы необходим высокий уровень психомоторных качеств и специально освоенные двигательные навыки.

Из них главнейшими являются качества психики: волевые качества – решительность, настойчивость, инициативность, смелость, выдержка, самообладание как качества творческой активности актера, его способности к действию; внимание – целенаправленное и распределенное (многоплоскостное) – качество, создающее основы сценической сосредоточенности; память – наглядно-образная, словесно-логическая, эмоциональная, двигательная – качество, необходимое для запоминания всех составных частей сценического действия.

Для развития волевых качеств имеются следующие хореографические возможности:

1. Настойчивость – нагрузки на суставно-мышечный аппарат обучающихся, состоящие в полном и качественном выполнении заданного количества повторений. Преодоление трудностей, вызванное быстрой утомляемостью и болевыми ощущениями, совершенствует это качество.»

2. Инициативность – создание этюдов и танцев, учитывающих творческие данные исполнителей, как основу для выявления актерской

индивидуальности. Введение в такие композиции творческих условий для возникновения импровизации и проявления творческой инициативы. В таких композициях несложная и заранее выученная техника создает возможность для проявления творческой инициативы актера в пределах предложенной ему темы или несложного сюжета.

3. Решительность и смелость – включение в танцевальные этюды элементов акробатики и поддержки, создание непривычных сценических условий (применение разновысотных площадок, смена зала, сцены и т. д. при исполнении танцев джайв, рок-н-ролл, самба, ча-ча-ча).

Самообладание – применение заранее запланированных внезапностей, выводящих актера из привычных условий исполнения. (Прекращение музыкального сопровождения при обязательном продолжении танца, смена направления, скорости, характера движений, количества повторений, изменение планировки площадки, смена партнеров).

Для развития внимания в процессе занятий следует последовательно переходить от внимания к движениям своего тела (экзерсис у станка), внимания к передвижению в сценическом пространстве (экзерсис на середине) к вниманию во взаимодействиях с партнерами (танцы). В процессе танцевальных занятий у обучающихся необходимо вырабатывать способность произвольно или произвольно сосредоточивать свое внимание на наиболее важном в данный момент объекте танцевального действия. У актера при исполнении танца возникают следующие объекты внимания: танец, с присущими ему трудностями, музыка, с присущим ей ритмическим содержанием, перемещение в сценическом пространстве и общение с партнерами. Для совершенствования внимания средствами танца необходимо выполнять следующие условия:

1. Смена и усложнение музыкального сопровождения в танцевальных упражнениях и этюдах.

2. Постоянная и целенаправленная смена этих упражнений с последовательным возрастанием музыкально-пластических трудностей.

3. Регулярное изменение скорости и направления движений, специальной планировки сценической площадки, частой смены партнеров, правильное сочетание парных и массовых танцев.

Танец развивает двигательную память, важнейший вид памяти актера. Совершенствование средствами танца памяти актера состоит в переходе после освоения танцевальной терминологии и техники к словесному заданию в экзерсисе и, далее, к минимальному показу в работе над композициями. Кроме этого, важным объектом развития внимания и памяти является направление этих качеств на действенно-эмоциональную сторону исполнения танца. Учебный процесс, основываясь на высокоразвитой технике исполнения танцевальных элементов, должен направляться в сторону постоянных танцевальных этюдов, при высоком техническом совершенстве их. Такие танцевальные навыки должны остаться у актера на всю его сценическую жизнь в виде свободного и правильного исполнения вальса, мазурки, чарльстона и т. д. Кроме того, необходимы танцевальные упражнения, которые, наоборот, часто меняются, и этюды, относительно быстро сменяющиеся другими по мере их элементарного усвоения. Высокий уровень двигательной памяти, приобретенный в танце, проявляется в любом репетиционном процессе, в частности в запоминании мизансцены.

Актеру необходим высокий уровень психофизических качеств: силы, скорости, выносливости, ловкости, ритмичности, музыкальности и танцевальности, создающий возможность для продуктивного и целенаправленного физического действия. Воспитание психофизических качеств необходимо, так как именно они являются средством выполнения самых разнообразных танцевальных заданий.

Нормальная физическая сила актера развивается в экзерсисе. Важным для правильного развития силы средством в танце является

последовательность в обучении, заключающаяся в постепенном нарастании мышечных нагрузок. Именно такая методика, ярко проявляющаяся при обучении и повторении экзерсиса, способствует развитию нормальной и рельефной мускулатуры.

Скорость, степень ее быстроты и медлительности, а также их изменения являются основой музыкально-танцевальной лексики. Они развиваются на всем танцевальном материале, если он не содержит характерное для хореографии заучивание определенных скоростей. Первые три компонента качества «ловкость» – гибкость, подвижность, высокий уровень координации – активно формируются в танце. Это выражается в максимально-точном передвижении в пространстве и исполнении все более сложных танцевальных композиций. Большая скорость реакции развивается на танце слабее. Тем не менее для ее развития имеются некоторые возможности. К ним относятся: изменение мест танцующих, внезапная перемена зеркала сцены или зала, неожиданное изменение темпа музыкального сопровождения, смена этого сопровождения и т. д. Приведенные выше возможности развития и совершенствования качества организма средствами танца пока крайне недостаточно используются в театрально-хореографической педагогике.

Поскольку ритм лежит в основе танцевального искусства, танец всесторонне развивает «ритмичность». Развитая средствами хореографического искусства ритмичность проявляется затем в драматическом искусстве как способность произвольно улавливать темно-ритмы сценической жизни и, правильно реагируя, органично в них действовать.

«Музыкальность» актера проявляется в совершенном по своей образно-эмоциональной насыщенности и технически свод ном исполнении. Она воспитывается на танце достаточно активно, если задачи выражения музыки в хореографической пластике выполняются на основе широкого многообразия этюдов и композиций.

«Танцевальность» как качество организма актера состоит и раскрытии образа через танцевальные движения. Этот признак в искусстве выражается в правильной передаче стиля и манере танца, в общении с партнерами и, главное, в полноценной органике драматического искусства. Для развития танцевальности определяются следующие направления: освоение танцевальной техники до степени свободного владения ею; внесение в танцевальный экзерсис элементов, одухотворяющих абстрактные упражнения; создание этюдов как основы для легкого, грациозного и действенно-эмоционального исполнения; освоение композиции на основе исторического и народного танца, для овладения стилем, манерой и национальными особенностями.

Качества и навыки, вырабатываемые средствами танца, должны находить свое выражение в драматическом искусстве. Хореография как сценическое искусство имеет свою специфику и, естественно, свою систему воспитания и обучения.

Танец – вид искусства, где художественный образ воплощается– через музыкально-организованное движение. Особенности искусства танца в том, что содержание любого танцевального произведения раскрывается через пластику человеческого тела. Являясь искусством зрелищным, танец основан на зримом восприятии пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов. Он своими специфическими пластическими средствами создает конкретное сценическое действие и передает его внутреннее содержание.

Пластическая природа танца, через своеобразную и сложную технику этого искусства, раскрывает внутренний мир человека, его лирико-романтические отношения, героические поступки, создает его внешнюю характерность, показывает национальную, стилевую и историческую принадлежность.

Художественная сущность танца состоит в образном раскрытии содержания музыкального произведения средствами танцевальной

выразительности человеческого тела. Танцующий передает сущность музыкального произведения своеобразным музыкально-пластическим поведением.

Главная задача танца – воспитание средствами хореографического искусства тела, способного выразить в хореографической пластике всю сложность, свойственную нюансам, акцентам и логике того музыкального произведения, на содержании которого создается танец. Для выполнения этой задачи используются все основные виды хореографического искусства: народный, классический и балетные танцы, а также танцевальный экзерсис.

В развитие учения К. С. Станиславского совершенствование природы актера драмы в раздел относящимся к ритмопластическому воспитанию, мы должны определить), функции» танца в данном воспитании. Она состоит и воспитании правильной осанки, исправлении недостатков, подобранности и подтянутости тела. Для решения этой важнейшей задачи используют танец как основное средство воспитания и образования, обладающее способностью гармонического развития психофизического аппарата актера, классический и народно-сценический экзерсис. Воспитание необходимых актеру драмы качеств и приобретение нужных навыков и умений выполняются путем освоения элементов экзерсиса. Танцевальный экзерсис создает исходные позиции для воспитания пластичности тела, развития его двигательной культуры.

Современная театральная педагогика ставит перед танцем следующие цели:

1. Исправление физических недостатков, правильную постановку корпуса, воспитание верной осанки и развитие ловкости.
2. Воспитание «музыкального тела», обладающего пластической выразительностью, способной к воплощению «жизни человеческого духа» (определение К. С. Станиславского).

Путь к достижению целей в энергичном воспитании и совершенствовании средствами хореографического искусства психических качеств, двигательных навыков и умении, необходимых будущему актеру драмы.

Отправным в работе по воспитанию пластической культуры актера драмы средствами хореографии будет определение эстетической сущности и эстетической природы, эстетической категории такого воспитания, определение разделов в этой работе, анализ самого процесса воспитания.

Система обучения и воспитания средствами хореографического искусства связана с эстетической категорией прекрасного. Возникновение классического танца и системы его тренинга (классический экзерсис) связано с соединением, взаимопроникновением форм античной скульптуры и подлинных народных танцев.

Воспевание красоты и гармонии человеческого тела, его героико-романтических, рыцарски-мужественных, сентиментально-нежных проявлений, заложенных в произведениях античной скульптуры и скульптуры эпохи Возрождения, в соединении с грациозными и изящными темпераментными и элегантными движениями народных, а впоследствии и придворных танцев, создали гармонически-образную пластическую систему, способную своими специфическими средствами передать через пластические положения тела сложнейшие и тончайшие нюансы человеческих отношений и чувств. Система обучения профессионального танцовщика основана на классическом танце. Воспитанный в элегантной, грациозной и изящной манере классического танца, основанного на классических пропорциях поз, выполняемых гармонически развитым телом, актер обладает теми основами пластики, которые дают ему возможность к созданию прекрасного во всех двигательных проявлениях тела.

Роль танца в воспитании движений, относящихся по пластическим характеристикам к категории прекрасного, особенно важна. Скульптурная

законченность поз и жестов, техническое совершенство и культура движений, гармоническое развитие, облагораживающее тело, определяют направления в пластическом воспитании средствами танца. Отсюда вполне закономерен вывод о том, что танец воспитывает своими специфическими средствами грацию, изящество.

Грация – есть совершенство пластической формы движения.

Изящество – есть отточенность, изысканность этой формы.

Элегантность – есть благородство и завершенность стиля этой формы. Танцевальная форма является выражением этих качеств, основанных на хорошо развитой танцевальной технике.

Относя танцевальные движения к категории прекрасного, выделим конкретные разновидности этой категории в танцевальном искусстве. В этом искусстве имеются движения: героико-романтические, рыцарски-мужественные, сентиментально-нежные.

Движения героико-романтического плана в своей характерной пластике и стилистике исполнения несут черты решительности, стойкости и бесстрашия в сочетании с чертами мечтательности, увлекательности и сказочности.

Движения рыцарски-мужественные подчеркивают черты благородства, великодушия, самоуверенности в сочетании с силой, энергичностью, содержательностью, скульптурной завершенностью.

Движения сентиментально-нежные своей характерной пластикой и стилистикой исполнения несут черты изнеженности, излишней чувствительности, мягкости, певучести, нежности.

Необходимым признаком в воспитании пластической культуры средствами танца являются качества «женственность» и «мужественность». «Женственность» определяется как мягкая, нежная окраска всех движений, без изнеженности и изломанности.

«Мужественность» – как энергичная, исполненная силы, сдержанная, скульптурно-законченная окраска движений.

Остановимся на основных этапах воспитания данных разновидностей при обучении танцу. В воспитании грации, изящества, элегантности основную роль играет танцевальный экзерсис. В воспитании этих качеств огромную роль играет соединение экзерсиса у станка и на середине зала, специальные танцевальные композиции, основанные на материале народных танцев и исполняемые отдельно мужской и женской частью обучающихся, а также развитие и совершенствование этих качеств на всем учебно-танцевальном материале.

Конкретным учебно-танцевальным материалом воспитания приведенных выше разновидностей движения являются:

а) для героико-романтической формы – испанский (сценический), грузинский танец, кубинский (народный), аджарский военный танец, венгерский (народный и сценический), цыганский (народный и сценический), вальс и т. д.;

б) для рыцарски-мужественной формы – павана, полонез, мазурка, испанский, цыганский, венгерский (народный, в основном разновидности мужского танца);

в) для сентиментальной формы - гавот, менуэт, французская кадрили.

Таким образом, развитие психофизического аппарата обучающихся состоит в последовательном и методически грамотном освоении как отдельных элементов экзерсиса, так и целостных композиций из историко-бытовых, современных бальных и народных танцев. Последовательные ступени освоения движений категории прекрасного должны совпадать со степенью танцевально-технического развития учащихся.

Естественное совпадение совершенствования технологии танца с эстетическими категориями танцевальных движений дает возможность научно обоснованного построения обучения танцу и определения его основной направленности, заключенной в воспитании гибкого и тренированного аппарата актера, способного быстро и продуктивно пластически действовать в предлагаемых обстоятельствах сценического

произведения, раскрывать средствами танца суть музыкального произведения.

1.3. Модель воспитания пластической культуры студента актерской специальности

Обобщая результаты проведенного нами теоретического исследования по проблеме организации образовательного процесса, мы представляем модель воспитания пластической культуры студентов актерской специальности в вузе. Прежде чем представить обозначенную модель, кратко остановимся на проблемах моделирования в учебном процессе.

Метод моделирования широко используется в отношении педагогических объектов, так как сами понятия «модель», «моделирование» и педагогический процесс обладают достаточными для этого характеристиками. Для анализа подходов к использованию педагогического моделирования как метода научного познания и практического исследования рассмотрим понимание терминов «модель» и «моделирование».

Понятие «модель» (от лат. *modulus* - мера, образец, норма) ввел в XVII в. известный немецкий философ и математик Г. Лейбниц, рассматривая её как удобную форму знаний об окружающем мире, своего рода информационный эквивалент конструируемого в определенных практических целях объекта.

В философском словаре дано определение понятия «модель» как «отображения свойств и отношений реального объекта на специально созданном для этого материале или идеальном объекте» [61].

В этом случае реальный объект служит прототипом для отображаемого объекта или модели. Для того чтобы говорить о соответствии модели реальному объекту, надо, чтобы ними существовала

аналогия или подобие некоторых свойств и отношений в осуществляемых ими функциях. Другими словами, чтобы моделировать какой-либо объект, надо иметь полную информацию об этом объекте.

Значительная роль в исследовании процесса моделирования в философской науке принадлежит В.А. Штоффу, позиция которого впоследствии развивалась в отношении и других гуманитарных объектов. Модель, согласно определению В.А. Штоффа, есть мысленно представляемая или материально реализуемая система, которая, отражая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что её изучение дает новую информацию об объекте [63].

Модель служит для хранения и расширения научных представлений об объекте с целью дальнейшего его целесообразного преобразования, управляя им. Модель – это аналитическое или графическое описание рассматриваемого процесса.

Основными признаками модели, по мнению А.А. Реан, являются:

- системность и способность модели представить некую систему мысленно или материально;
- способность модели отражать объект исследования;
- способность модели замещать объект исследования;
- способность модели представить новые сведения об объекте [50].

По утверждению А.Б. Горстко, модель нужна, для того чтобы понять, как устроен конкретный объект, какова его структура, основные свойства, законы развития и взаимодействия с окружающим миром; научиться управлять объектом или процессом и определить наилучшие способы управления при заданных условиях, целях и критериях; прогнозировать прямые и косвенные последствия реализации заданных способов и форм воздействия на объект [13].

В современной научно-педагогической литературе любые образовательные процессы рассматриваются как системы, следовательно,

и процесс воспитания пластической культуры актера есть система. Обобщая вышесказанное, модель, в нашем случае, – это некий образец (подобие реального объекта), служащий для отображения другого объекта системного характера и отражающий точку зрения исследователя в соответствии с ресурсом рассмотрения объекта и целями исследования.

Связанное с понятием «модель», понятие «моделирование» также имеет множество толкований в философской и научно-педагогической литературе.

В Российской педагогической энциклопедии моделирование определяют, с одной стороны, как метод исследования объектов на моделях – аналогах определенного фрагмента природной или социальной реальности, с другой – как процесс построения и изучения модели реально существующих предметов и явлений или конструируемых объектов [51].

В.А. Штофф: «Под моделированием понимается специфический метод познания, который включает в себя построение моделей (или выбор готовых) и изучение их с целью получения новых сведений» [63].

Моделирование применяется в единстве с другими методами исследования. Значимость модели, её реалистичность доказывается, подтверждается в процессе опытно-поисковой работы. При этом оценивается адекватность модели объекту относительно определенного набора наблюдаемых параметров (инвариантов), характеризующих объект.

В научной литературе существуют различные классификации моделей представления системных объектов. Если в естественнонаучной среде модели систем нередко считают только математическими, то в гуманитарной сфере чаще всего используются содержательные модели. В тех случаях, когда необходимо воспринять, осмыслить и переработать большой объем информации, зачастую, прибегают к её структурированию, т.е. представлению в виде упорядоченной системы данных.

На основе личностно-ориентированного подхода нами спроектирована педагогическая модель воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей (рис.1).

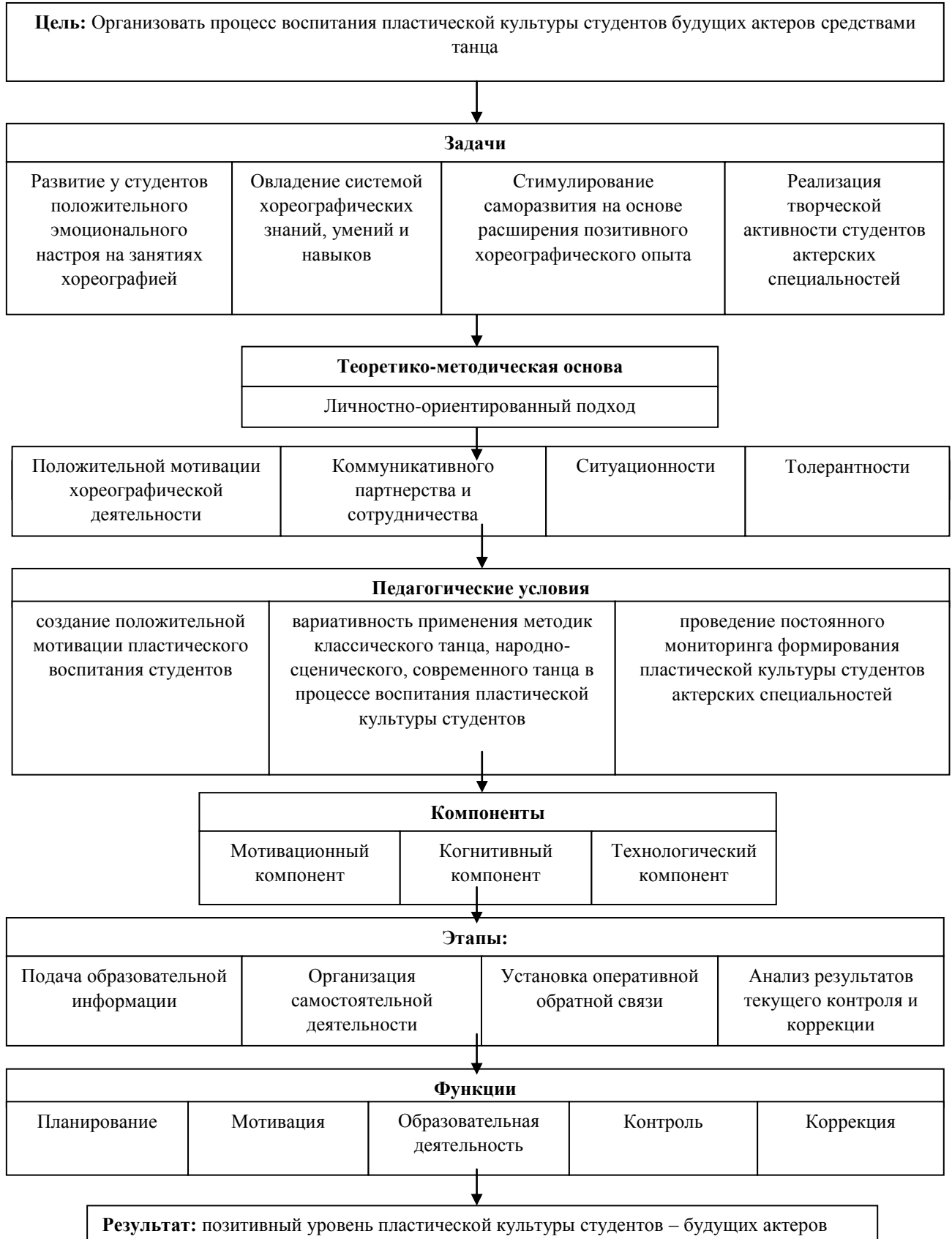


Рисунок 1. Педагогическая модель воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей

Педагогическая модель строится на взаимосвязи целей, задач, теоретико-методического обеспечения модели, этапов, функций, результативного блока.

В качестве первого блока, согласно логике исследования, выделен целевой блок, который включает определение цели и конкретных задач воспитания пластической культуры студентов актерской специальности и согласует их со структурой личностно-ориентированного воспитания студентов. Нами выделены следующие задачи, в процессе решения которых у студентов должна сформироваться пластическая культура:

- развитие положительного эмоционального настроения на занятия хореографией;
- реализация творческой активности детей дошкольного возраста, выражающейся в хореографической деятельности.

Научная обоснованность целей и задач расценивается как один из показателей эффективности процесса обучения, одно из средств оптимального построения содержания образования (Б. Бэрроу, Т. Бэхер, Ф. Магер, Р. Мейджер, Э. Эйзнер и др.).

Теоретико-методической основой исследования служит личностно-ориентированный подход, выбор которого позволяет учитывать художественно-творческие особенности студентов актерских специальностей, пригодность различных технологий воспитания пластической культуры, а также отбирать наиболее эффективные методики процесса воспитания пластической культуры студентов. Основу педагогической модели составляет система принципов: а) принцип положительной мотивации хореографической деятельности - актуализация различных мотивов, побуждающих студента к хореографической деятельности, в основе которой лежат потребности в самоуважении и

самоактуализации студента; б) принцип коммуникативного партнерства и сотрудничества в учебной группе - у студентов формируются навыки групповой работы, позитивная взаимозависимость членов группы, навыки свободного общения, готовность совершенствования пластической культуры; д) принцип ситуационности базируется на том, что самым эффективным в конкретной ситуации является метод, который более всего соответствует данной ситуации, максимально адаптирован к ней; е) принцип толерантности - воспитание у студентов уважения, принятия и понимания многообразия культур мира, форм самовыражения и способов проявления человеческой индивидуальности.

Программно-методическое обеспечение проектируемой педагогической модели воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей рассматривается с точки зрения анализа существующих программ, имеющих различный статус, который определяет подчиненность программ и их территориальное распространение, анализа методических пособий и научных исследований в области воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей. Мы солидарны с Юнусовой Е.Б в том, что программно-методическое обеспечение модели должно включать мотивационный, когнитивный и технологический компоненты, способные обеспечить непрерывный процесс образования [65] .

1. Мотивационный компонент обеспечивает формирование у студентов мотивов к овладению хореографией.

Мотивация, являясь стержнем психологии личности, обуславливает особенности поведения и деятельности личности. Мотивация является своеобразным барометром общественных отношений, происходящих в них перемен. Мотивация задает и направленность, и характер способностей личности, оказывая на них серьезное влияние. А.Н. Леонтьев считает необходимым изучение личности, связывая его с изучением деятельности. Сформированные внутренние мотивы должны обладать следующими

характеристиками: во-первых, они должны быть осознанными, чтобы студент понимал, для чего он занимается хореографией; во-вторых, они должны быть реально действующими, т.е. действительно стимулировать и направлять творческую деятельность студентов; в-третьих, эти мотивы должны быть устойчивыми, чтобы стремление к занятиям хореографией сохранилось у студентов-будущих актеров сохранилось на следующих этапах их деятельности; в-четвертых, они должны быть полифункциональными, т.е. должны играть роль побудительных, организующих и смыслообразующих факторов.

Мотивационный компонент тесно связан с когнитивным компонентом и направлен на формирование мотивации к занятиям хореографической деятельностью.

2. Когнитивный компонент – наделение студентов знаниями о сущности воспитания пластической культуры и путях её решения.

Когнитивный компонент разрешает названную проблему не только на теоретико-методологическом уровне, но и конструирует инструментарий, с помощью которого достигается реализация содержания и целей воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей. В результате этого когнитивная подготовка студента актуализируется, обретает свой объективный смысл, становится необходимой.

Содержание когнитивного компонента заключается в формировании и получении знаний во время активного процесса занятий хореографической деятельностью, которые обеспечивают активное включение студента в хореографическую деятельность, которая направлена на самостоятельное получение знаний о хореографическом искусстве, о нравственных качествах, представляющих важность для внутреннего наполнения души человека, нравственных нормах. В рамках реализации данного компонента мы предлагаем использование следующих групп методов: убеждение (групповые беседы, просмотр иллюстраций,

фотографий, видеоматериалов и т.д.), «личный пример» и подражание, поощрение (одобрение, похвала), доверительное взаимодействие (уважительное отношение, обсуждение).

Успешной реализации данного компонента будут способствовать следующие процессы:

1. учет основных принципов обучения: последовательности, системности, доступности, сознательности и активности;
2. использование разнообразных форм, методов и средств образовательного процесса;
3. привлечение дополнительных источников информации.

Переходим к технологическому компоненту.

3. Технологический компонент включает теоретическое и методическое обеспечение развития процесса воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей. Процесс реорганизации всей системы образования предъявляет высокие требования к организации обучения в вузе, интенсифицирует поиски новых, более эффективных технологий образования. Достижение требуемого результата в педагогике – процесс сложный и трудно предсказуемый. Поэтому крайне необходимо создание таких педагогических технологий, описывающих в деталях учебный процесс и позволяющих с достаточной точностью его воспроизводить.

В нашем случае технология – это система воспитательной и образовательной работы, нацеленная на достижение определенного конечного результата: формирование пластически развитой личности, обладающей знаниями, умениями и навыками хореографической деятельности. Технологический процесс осуществляется на двух уровнях. Первый связан с организационно-методической работой с педагогами, второй – с воспитательной и образовательной работой со студентами.

В систему педагогической технологии хореографической работы со студентами актерских специальностей должны входить:

- постановка перед каждым занятием цели и задач, содержательное наполнение занятия;
- осуществление личностно-ориентированного подхода (учет физических возможностей, психических особенностей, интересов, личностных качеств студентов, гендерных различий);
- формирование у студентов осознанной мотивации танцевальной деятельности;
- создание атмосферы комфортности для студента на занятии, доброжелательный характер общения с педагогом, поощрение даже достижений;
- использование приемов, обеспечивающих эмоциональное наполнение занятий (приемы коррекции неблагоприятных эмоций);
- взаимодействие студентов как партнеров по хореографической деятельности;
- стимуляция активности и самостоятельности студентов;
- сочетание репродуктивного и продуктивного видов деятельности, предоставление детям свободы в выборе способов решения творческих задач;
- использование разнохарактерного, образного, музыкального материала, отвечающего задачам каждой части занятия;
- повторение предыдущего и подача нового материала с обязательным его закреплением путем многократного, вариативного использования (исполнения);
- обязательное подведение итогов с анализом деятельности студентов, сообщение цели следующего занятия для повышения интереса и мотивационной готовности к предстоящей деятельности.

Таким образом, наряду с традиционными мы выделяем новые элементы современной педагогической технологии воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей:

нетрадиционные хореографические занятия, творческие хореографические проекты, уроки в нестандартной форме, портфолио, «дневники успехов» и др., помогающие поддержать интерес к занятиям хореографическим искусством, способствующие формированию целостной, гармоничной личности студента.

Учитывая особенности пластического воспитания студентов, педагогический процесс должен отражать последовательность движения от цели к результату. В этой связи возникает необходимость научного обоснования основных этапов, отражающих последовательность осуществления процесса воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей. Нами были выявлены четыре этапа, каждый из которых направлен на достижение конкретного результата в целостном процессе воспитания пластической культуры студентов. Основными этапами являются: подача образовательной информации, организация самостоятельной работы, установление оперативной обратной связи в образовательном процессе, анализ результатов текущего контроля и коррекция.

Каждый из этапов направлен на реализацию процесса воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей на основе соответствующих форм, методов и средств.

Отсутствие одного из этапов приводит к разрушению целостности процесса и не позволяет достичь итогового положительного качественного результата—позитивного уровня воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей. Все этапы имеют определенные цели, задачи, содержание и ориентированы на достижение конкретного качественного результата в образовательном процессе.

Подача образовательной информации. Суть первого этапа в установлении прямой связи в образовательном процессе между педагогом и студентом. Данный этап определяет моменты, существенные и необходимые для достижения цели.

Организация самостоятельной работы студентов – второй этап образовательного процесса, происходящий при наличии определенных условий, основным из которых является правильное распределение образовательного времени студентов для воспитания пластической культуры.

Установление оперативной обратной связи в образовательном процессе представляет третий этап воспитания пластической культуры студентов. Подача образовательной информации от педагога к студенту образует прямую связь в образовательном процессе. Получение сведений о качестве усвоения образовательной информации, т.е. связь «студент-педагог», образует обратную связь в образовательном процессе. Установление оперативной обратной связи обеспечивает повышение качества получаемой образовательной информации.

Анализ результатов текущего контроля и коррекция результатов воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей является последним этапом. На этом этапе изучаются итоги работы с целью выяснения основных причин затруднений в усвоении, определения последующих действий педагога с учетом личностно-ориентированного подхода к каждому студенту. Коррекция будет эффективной только в том случае, если она может обеспечить своевременное устранение пробелов в знаниях и умениях студентов.

В целом данный компонент модели определяет направление педагогической деятельности, ориентированный на сотрудничество педагога и студента. Субъект – субъектное взаимодействие педагога и студента превращает учебное сотрудничество в фактор человеческих гуманных отношений.

Взаимосвязь выделенных компонентов педагогической модели воспитания пластической культуры студентов актерской специальности просматривается на полифункциональном уровне.

Основными взаимосвязанными функциями данной модели являются: планирование, мотивация, организация образовательной деятельности, контроль, коррекция.

Дадим характеристику каждой из названных функций.

Цель планирования достижения позитивного уровня становления хореографических умений заключается в эффективном и планомерном использовании средств, форм и методов осуществления пластического воспитания студентов, а также полноте, взаимосвязи и реальности определенных целей и их подчиненности главной цели – воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей.

При планировании образовательной деятельности по хореографии особое внимание следует уделять следующим компонентам: направленности образовательной деятельности на раскрытие личного потенциала каждого студента, его положительных личностных качеств (трудолюбия, активности, самостоятельности, инициативности, умения работать в сотрудничестве и др.), создание атмосферы позитивного общения, сохранение и укрепление мотивации к занятиям хореографией, мотивация совместной деятельности в процессе обучения [2].

Второй функцией модели является функция мотивации. Мотивация представляет собой процесс, с помощью которого педагог активизирует познавательную деятельность студентов и побуждает их эффективно обучаться для достижения личностных целей как средства удовлетворения собственного желания [2].

Мотивация хореографического образования – это воспитание устойчивого интереса к занятиям хореографией, которое протекает на основе развития интереса к истории культуры, искусства, окружающему миру. Следующей функцией процесса воспитания пластической культуры студентов является организация образовательной деятельности.

Под организацией образовательной деятельности понимается совокупность процедур и операций, а также связей коммуникаций,

совместной творческой деятельности, направленной на достижение цели. Иными словами – это реализация образовательных планов, программ, собственных педагогических решений через коммуникации.

Для того, чтобы создать благоприятные условия с целью воспитания пластической культуры студентов в условиях совместной деятельности, педагогу необходимо ее организовать: определить степень хореографической подготовленности каждого студента, предоставить каждому возможность оптимальной познавательной и двигательной активности, найти эффективную структуру взаимодействия, основанную на доверительном общении, позиции сотрудничества по отношению друг к другу и педагогу, обеспечении успеха в организуемой образовательной деятельности.

Важным для процесса воспитания пластической культуры студента является метод творческих заданий, который представляет собой кооперативную деятельность для достижения совместной цели при одновременном распределении между студентами функций, ролей и обязанностей, а также метод взаимообучения. Для его реализации возможны индивидуализированные формы (пары «студент-студент», «студент-педагог») и групповые.

С вышеперечисленными тесно связана функция контроля. Одним из значительных структурных элементов каждого занятия и всего образовательного процесса является проверка знаний и умений студентов, так как она дает информацию о результатах обучения. Функция контроля имеет большое значение, как источник обратной связи.

Контроль означает процесс соизмерения (сопоставления) фактически достигнутых результатов с запланированными, обеспечивает обратную связь между ожиданиями, определенными первоначальными планами и реальными показателями. Контроль регулирует процесс образовательной деятельности студентов, оказывает положительное влияние на его

характер и результативность. Кроме того, контроль является важным стимулом для дальнейшей хореографической деятельности.

Коррекция как функция педагогической модели воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей представляет собой вид деятельности по внесению корректив (исправлений) в образовательную деятельность, если в процессе контроля обнаружена ошибочность в хореографических действиях или выявлено неумение выполнять хореографические действия.

Перечисленные функции имеют специфический характер и содержание и являются неразрывно связанными.

Учитывая структуру и функции педагогической модели воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей, рассмотренной выше, были выделены количественные и качественные критерии и показатели, методы диагностики уровня пластической культуры студентов, которые в своей совокупности составляют результативный блок практико-ориентированной модели. Результатом внедрения модели в образовательный процесс является позитивный уровень воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей.

Так как модель – это целостная система, то взаимосвязь ее компонентов должна быть комплексной, носить интегративный характер и пронизывать весь процесс воспитания пластической культуры студентов.

Выводы по первой главе.

Первая глава работы посвящена теоретическим аспектам проблемы воспитания пластической культуры студента-будущего актера средствами танца, в которой было проанализировано освещение данной проблемы в научной литературе. Определены основные понятия проблемы исследования.

Теоретико-методической основой исследования служит личностно-ориентированный подход, выбор которого позволяет учитывать

художественно-творческие особенности студентов актерских специальностей, пригодность различных технологий воспитания пластической культуры, а также отбирать наиболее эффективные методики процесса воспитания пластической культуры студентов. Основу педагогической модели составляет система принципов: а) принцип положительной мотивации хореографической деятельности – актуализация различных мотивов, побуждающих студента к хореографической деятельности, в основе которой лежат потребности в самоуважении и самоактуализации студента; б) принцип коммуникативного партнерства и сотрудничества в учебной группе – у студентов формируются навыки групповой работы, позитивная взаимозависимость членов группы, навыки свободного общения, готовность совершенствования пластической культуры; д) принцип ситуационности базируется на том, что самым эффективным в конкретной ситуации является метод, который более всего соответствует данной ситуации, максимально адаптирован к ней; е) принцип толерантности – воспитание у студентов уважения, принятия и понимания многообразия культур мира, форм самовыражения и способов проявления человеческой индивидуальности.

Спроектированная педагогическая модель отражает взаимосвязь её функций: планирования, мотивации, организации образовательной деятельности, контроля, коррекции.

Реализация педагогической модели проходит следующие этапы: введение образовательной информации, организация самостоятельной деятельности дошкольников, установление оперативной обратной связи в образовательном процессе, анализ результатов текущего контроля и коррекции .

ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ МОДЕЛИ ВОСПИТАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ АКТЕРОВ

2.1. Цель и задачи эмпирического исследования по воспитанию пластической культуры студентов

Первая глава работы посвящена теоретическим аспектам проблемы воспитания пластической культуры студента-будущего актера средствами танца, в которой было проанализировано освещение данной проблемы в научной литературе: выявлено личностно-ориентированного подхода, спроектирована педагогическая модель, выявлен комплекс педагогических условий эффективной ее реализации, разработана методика воспитания пластической культуры студентов-будущих актеров.

Прежде чем перейти к описанию содержания и результатов экспериментальной работы по реализации модели, рассмотрим основополагающие вопросы ее подготовки и проведения.

Цель экспериментальной работы состоит в доказательстве выдвинутой нами гипотезы, на основе следующих положений:

– развитие пластической культуры студентов актерских специальностей будет успешным, если содержательно-смысловым наполнением этого процесса выступит педагогическая модель, реализация которой будет осуществляться при наличии комплекса педагогических условий:

– создание положительной мотивации пластического воспитания студентов;

– вариативность применения стилистических методик классического танца, народно-сценического и современного танца в процессе воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей;

– проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры студентов актерских специальностей.

На основании изложенного были сформированы следующие задачи эмпирического исследования:

- определить состояние решения искомой проблемы на практике;
- выявить и проверить надежность критериев определения уровня воспитания пластической культуры студентов;
- определить начальный уровень развития;
- проверить, повышается ли уровень воспитания пластической культуры при реализации разработанной нами модели по сравнению с начальными;
- выяснить, будет ли комплекс выявленных нами педагогических условий способствовать более успешному воспитанию пластической культуры студентов – будущих актеров.

Исследовательская работа осуществлялась в естественных условиях на базе Казахского Национального университета искусств.

Исследовательская работа проводилась в несколько этапов.

Перейдем непосредственно к описанию исследовательской работы. Подбор методов диагностики происходил после изучения результатов ряда исследований по педагогике хореографического образования. На начальном этапе изучения какого-либо явления или процесса используется метод иллюстративно-монографического наблюдения. В контексте нашей работы метод иллюстративно-монографического наблюдения представляет собой системное исследование образовательного процесса и включает в себя следующие этапы: наблюдение, беседа, тестирование, изучение продуктов хореографического творчества студентов.

Для определения мотивационных тенденций среди студентов была проведена беседа. Уровень мотивации к хореографическим занятиям определялся нами в зависимости от ответов на вопросы. Студентам были заданы следующие вопросы:

- 1) С каким настроением вы собираетесь на занятия хореографией?

- с радостью, интересом, воодушевлением;
- настроение не имеет значения - танцы пригодятся мне в будущем;
- – настроения нет, вынужден идти на занятия, т.к. это стоит в учебном плане.

2) Нравятся ли вам заниматься танцами?

- - нравится;
- не совсем;
- не нравится, но приходится заниматься.

3) Как вы думаете, помогут ли занятия танцами вам в будущем?

- да, помогут;
- может, и нет, но мне нравится заниматься;
- не знаю;
- нет.

Комплекс диагностических процедур для определения уровня пластической культуры включает в себя контрольные задания, представленные в виде двигательных действий, танцевальных элементов, творческих ситуаций, ритмических задач.

Многие исследователи в области хореографии предъявляют очень жесткие требования к строению тела танцора, которые диктуются не только эстетическими соображениями, но и условиями овладения хореографической техникой. Эти требования обязательны при приеме в хореографические училища, но переносить их на хореографическую деятельность со студентами актерских специальностей, на наш взгляд, неуместно.

Для фиксации уровня развития координации движений, как одного из наиболее важных компонентов к танцевальной деятельности, использовалось задание на выявление умения соотносить движения различных частей тела. С этой целью выполнялось задание, в котором предлагалось повторить за экспериментатором цепочку упражнений на перекрестную координацию движений.

Из исходного положения: руки на поясе, ноги вместе; на «раз» – правая рука выносится вперед ладонью вверх; на «два» – рука переворачивается ладонью вниз; на «три» и «четыре» – правая рука на пояс, левой ногой в сторону; на «пять» – наклон туловища влево; на «шесть» – наклон туловища вправо; на «семь» и «восемь» – правую ногу приставить к левой, присесть, руки скрестить на груди.

Определение уровня музыкально – ритмического развития определялось по трем показателям: развитие музыкального восприятия, чувство музыкального ритма и отражение в движении характера музыки. Для оценки уровня развития музыкального восприятия студентам предлагалось прослушать три достаточно контрастных друг другу по темпу, динамике, регистровому звучанию и характеру музыкальных произведения. Студенту предлагалось определить общий характер музыки предложенных произведений.

Для определения чувства ритма предлагались три звуковые ритмические задачи, решение которых предполагало воспринять заданную ритмическую структуру, а затем воспроизвести её простукиванием или похлопыванием. Задачи предлагались различной степени сложности.

Задачи на определение способностей отражать в движении характер музыки заключались в уровне соответствия выбора характера движения характеру музыкального произведения.

Для оценки исполнительского творчества мы использовали музыкальные произведения, по своему характеру и танцевальному ритму способствующие более ярким творческим проявлениям студентов.

Критерии имеют как качественную форму (в том случае их сущность сопрягается с сущностью понятия «признак»), так и количественное наполнение (в этом случае их сущность синонимична сущности термина «мера»). В наших подходах к разработке критериев мы исходили из того, что воспитание пластической культуры студентов должно происходить как

в учебной и творческой деятельности детей, так и в процессе их самообразования.

Мы выделили следующие критерии сформированности пластической культуры студента – будущего актера:

- мотивационный (наличие мотивации к воспитанию пластической культуры);
- информационный (системность знаний о хореографическом искусстве);
- двигательный (владение танцевальной техникой, выразительность движений);
- творческий (создание художественного образа в хореографическом этюде).

Очевидно, что разработанные нами критерии и показатели имеют качественный характер.

Далее для определения исходного уровня всех компонентов был проведен комплекс мероприятий по нескольким направлениям. Исследование показало, что воспитание пластической культуры студентов– будущих актеров носит поэтапный характер, продвигаясь от уровня к уровню.

2.2. Методика воспитания пластической культуры студентов – будущих актеров

Под понятием «пластическая культура актера» подразумевается система базовых теоретических и практических знаний будущего актера в области танцевального искусства. Это система включает в себя изучение истории возникновения и развития танцев, основных танцевальных направлений, их сценических форм и социальной значимости танцевальной культуры и хореографического искусства в разные периоды развития общества; изучение техники исполнения базовых танцевальных

движений, упражнений и комбинаций классического, историко-бытового, народно-сценического и придворного танцев, элементов современной хореографии; освоение навыков самостоятельной творческой работы, связанной с развитием наблюдательности и навыков танцевальной импровизации; освоение навыков анализа хореографических произведений и логики танца в пространстве драматического спектакля.

Чтобы сформировать у будущего актера пластическую культуру как у творческой личности, нельзя рассматривать «танец» только как предмет по заучиванию набора танцевальных движений. Изучение танца как части традиционной народной культуры, с одной стороны, и изучение танца как вида сценического искусства, с другой, – два направления, требующие особого внимания при формировании танцевальной культуры актера.

В работе с артистами, как начинающими, так и с профессионалами, важно передать им знания о различных танцевальных языках, а не раз и навсегда выученные комбинации движений. Будущему актеру необходимо предоставить возможность самому «думать» и «говорить» на танцевальном языке, а не стремиться заучить с ним как можно больший набор поз и движений. Методика такого обучения заключается в том, что при первом показе и объяснении разучиваемых движений танца необходимо в первую очередь обратиться к воображению актера и помочь ему сформировать образы этих движений, понять их смысл и назначение в танце.

Данная методика позволяет не только развить танцевальные навыки начинающего актера, но и сформировать его представления о месте танца в жизни людей различных социальных слоев в разные времена, что дает ему возможность самостоятельно использовать полученные знания при работе над ролью в драматическом спектакле.

Цель: формирование основ пластической культуры, владение танцевальными навыками и логикой танцевальных движений для решения профессиональных задач в драматическом театре.

Задачи: овладение выразительностью движений, интеграция танцевальных и актерских навыков, развитие навыков самостоятельной работы с хореографическим материалом.

Формы деятельности:

- теоретическое и практическое обучение танцевальным навыкам;
- работа по созданию целостности образа;
- применение театральных технологий в обучении;
- проведение самостоятельной творческой работы студента;
- просмотр и анализ творческих работ профессиональных театров.

Принципы и методы работы:

- последовательность и логика в изучении материала;
- от простого к сложному, от истоков к современности;
- образность и импровизационность освоения движения;
- опора на интегрированный подход и теорию действия в изучение истории и техники танца;
- использование социоигровых методов.

Средства:

- актерские навыки сценического действия,
- хореографические экзерсисы,
- бессловесные элементы действия.

Этапы формирования основ танцевальной культуры:

1. Развитие психофизического аппарата.
2. Развитие выразительности движений.
3. Овладение танцевальными навыками.
4. Овладение навыками самостоятельной работы с хореографическим материалом на основе актерской технологии.

Прогнозируемый результат: сформированность пластической культуры студента- будущего актера

Разделы методики:

- разогревающий комплекс
- экзерсис классического танца
- партерная гимнастика
- современные направления хореографии
- казахский танец
- народно-сценический танец
- музыка и ритм
- импровизация
- освобождение мышц (изоляция и релакс)

Последовательность в разучивании хореографического материала

После того как студентами будет выучено некоторое количество движений-слов и комбинаций-фраз, им предоставляется возможность самим пробовать составлять танцевальные фразы-предложения: выразить свои мысли, пользуясь тем набором движений, которые они выучили.

Для этого учащимся предлагается договориться о предлагаемых обстоятельствах, где будет разворачиваться действие танцевального этюда (на свадьбе, на вечеринке, на балу и т. п.), и дальше они начинают пробовать завязать общение на языке танца с партнером по сцене.

Обсуждение помогает в осознании того, что получилось, а что нет. Как правило, основные замечания связаны либо с потерей точности танцевального языка при эмоциональной яркости поведения, либо, наоборот, со старательностью в технике исполнения и потере общения с партнером. Отработка взаимосвязи движений с эмоциональным поведением является важным в этой работе.

В результате студенты – будущие актеры обучаются импровизировать на заданном им танцевальном языке в рамках определенной культуры, что является очень полезным навыком для их последующей работы в театре.

Некоторые могут возразить, что без знания всего набора слов языка невозможно на нем разговаривать. Следовательно, при разучивании движений танцевального языка необходимо в первую очередь дать воспитаннику основные базовые движения, чтобы он мог с помощью них составлять элементарные фразы и потом уже усложнять их по мере углубления своих познаний в техники танца. В результате такого обучения у студентов складывается наиболее полное представление об изученном материале, понимание целесообразности и уместности применения танцевальных движений, что делает их исполнение более выразительным.

Система разучивания хореографического материала предусматривает, помимо широко распространенного в хореографии принципа наглядности в обучении танцу, использовать образные выражения при формулировке заданий и теорию действия. Она позволяет развивать импровизационные навыки будущего актера, работать над выразительностью его танцевальных движений, активно использовать его актерские способности и воображение при изучении языка танца, осуществлять интегрированный подход при создании образа и изучении истории и техники танца.

Особое внимание – выстраивание логики танца, составляющими компонентами которой в драматическом действии являются замысел танца, сюжет, цель исполнения танца актером и персонажем, музыкальный образ заданного музыкального произведения, танцевальный образ исполнителя танца как основа театрального образа, психофизические данные исполнителя, сценография, танцевальный язык, лексика танца.

Логика танца в драматическом действии является необходимым условием целостности создаваемого произведения сценического искусства и целостности зрительского восприятия.

При разработке методики обучения танцу, наряду с воспитанием общих и частных танцевальных навыков, развитием музыкального слуха и музыкально-образного мышления, была учтена важность развития

самостоятельности мышления актера. Это неотъемлемая часть обучения танцу, необходимая актеру и присущая актерской природе. В этот раздел входят показы самостоятельных танцевальных наблюдений и этюдов и свободная импровизация.

Так же в методику обучения включены в качестве обязательного практического раздела занятия партерной гимнастикой. Система специальных упражнений, использование новых методических разработок в обучении танцу, позволяют воспитать в будущем актере естественную потребность применять полученные навыки в своей профессиональной деятельности и использовать полученные навыки для обогащения танцем создаваемого художественного образа.

Методика «Основы развития пластической культуры студента будущего актера» включает в себя следующие разделы.

Разогревающий комплекс

Задача – поднять общий физиологический тонус: дать возможность размять мускулатуру, повысить эмоциональный уровень психики занимающихся, сосредоточить их внимание, пользуясь для этого простейшими упражнениями в координации движений. Работа по кругу, в линейно-шахматном построении.

Экзерсис классического танца

Значение классического танца в системе подготовки танцовщика. Структуры урока, его длительность, принцип составления комбинаций. Методы обучения выбираются в зависимости от целей и задач, а также возрастных и индивидуальных особенностей актера. От точности показа и объяснения педагога зависит четкость исполнения.

В основу положена методика обучения классическому танцу А.Я. Вагановой. Однако данная система преподавания не рассматривается как неизменная, раз и навсегда установленная. Педагогические методы обучения классическому танцу корректируются практикой педагога.

1. Постановка корпуса и головы, позиции ног, рук, комбинированные положения и движения для рук, поклоны – книксены и реверансы, понятия «опорная и рабочая нога», «равновесие», «центр тяжести», «вытянутый носок», «пуант», «выворотность», амплитуда движения.

2. Экзерсис у станка:

- plie и grand-plie (приседания) во всех позициях;
- виды battements tendus и battements tendus jetes;
- ronds de jambe par terre, понятия «en dehors en dedans»;
- battements fondus;
- battements frappes и doubles frappes;
- ronds de jambe en l'air;
- pas coupe-tombe
- battements developpes;
- grands battements jetes, мягкий battements;
- полуповороты повороты.

3. Экзерсис на середине зала:

положения en face, epaulement croisee и efface;

позы: epaulement croisee, efface, ecartee (маленькие и большие);

arabesques (I, II, III, IV) и attitude

port de bras (I, II, III, IV, V, VI);

temps lie вперед и назад;

pas de bourree с переменной и без перемены ног;

4. Аллегро (прыжки):

- temps leve sauté;
- changement de pieds;
- pas echarpe по II и IV позициям;
- pas assemble с открыванием ноги вперед, в сторону, назад;
- pas balance;
- pas jete;

- pas releve (полупальцы);
- pas glissade с продвижением в сторону, вперед и назад;
- pas de basque вперед и назад;
- sissonne fermee в сторону и по I, II, III arabesques;
- сценический sissonne в I, II arabesques;
- pas de chat с отбрасыванием ног назад и броском ног вперед;
- pas emboite без продвижения и с продвижением;
- pas chasse по диагонали вперед и назад;
- grand jete по диагонали;
- pas jete entrelace (перекидное jete)

5. Вращения:

базовые движения в повороте (en tournant);

тур в воздухе;

туры en dehors en dedans по II, IV и V позициям;

туры en dedans по диагонали (туры pique).

Народно-сценический танец

Связь с методикой классического танца. Роль народного-сценического танца в формировании танцевальной культуры актера. Значение танца в музыкально-драматическом действии. Интернационализм танца.

1. Основные понятия: позиции и положения ног, позиции и положения рук, положения корпуса, положения кисти, терминология.

2. Экзерсис у станка и на середине зала:

- plie и grand-plie (приседания – медленные и быстрые, приседания с поворотом коленей);
- battements tendus (упражнения на развитие стопы);
- battements tendus jetes (маленькие броски);
- ronds (круговые движения ногой по полу или по воздуху – движения носком, пяткой, с подворотом пятки опорной ноги, с полуприседанием, «восьмерка»);

- battements fondus (низкие развороты ноги);
 - grands battements jetes (большие броски – основной вид, с полуприседанием, «сквозные», с «растяжкой»);
 - наклоны и перегибы корпуса.
3. Дробные выстукивания.
 4. Подготовка к «веревочке» и «веревочка».
 5. Основные ходы (простой хороводный шаг, шаги с притопом, боковые ходы, «припадания» и др.).
 6. Вращения на месте и по диагонали, по кругу.
 7. Особенности исполнения сольного, парного и группового танцев.
 8. Виды танцев (хоровод, пляска, перепляс) и особенности их композиционного построения.
 9. Танцевальная культура народов мира (этюды и композиции на основе движений украинского, белорусского, татарского, русского, корейского, китайского, узбекского, итальянского, немецкого, цыганского, испанского, кавказского и др. танцев, танцы народов Севера), особенности их исполнения, манера и характер.

Казахский танец

Казахский танец как раздел народного танца и самостоятельная дисциплина. Заслуга Шары Жиенкуловой как основоположницы в создании системы обучения казахскому танцу. Связь казахского танца с методикой классического и народно-сценического танцев. Особенности исполнения мужских и женских танцев. Тематика казахских танцев, связь с народным фольклором, литературным эпосом. Выдающиеся мастера казахской профессиональной хореографии. Изучение казахского танца как средство сохранения и развития национальных традиций.

Содержание и основные движения казахского танца:

1. Казахские поклоны («тажим» и «салем»).
2. Основные и специфические позиции ног и рук

3. Основные ходы (прямые, боковые, переменные с носка и каблука, скользящие, прыжковые).
4. Положения рук в женском танце (кос кол, укі, уялу, жалым, бідай, жалынша и др.)
5. «Атшабыс». Основные виды.
6. «Айналма». Вращательные движения рук, кистей.
7. «Алтыбакан». Виды и варианты движения.
8. «Качалка».
9. «Айголек». Виды. Роль вращений в танце.
10. Растительные, зооморфные и космогонические мотивы в казахских движениях и положениях.
11. Отображение условий труда и быта в казахских движениях.
12. Подражательные танцы, связь с природой («ак-ку», «ак-бидай», «тепенкок», «аю-би», «кара-жорга» и др.).
13. Постановка концертных номеров, формирование репертуара.

Партерная гимнастика с элементами акробатики

Партерный экзерсис или упражнения на полу развивает практически все группы мышц, позволяет с наименьшими затратами энергии достичь сразу трех целей: повысить гибкость суставов, улучшить эластичность мышц и связок, нарастить силу мышц. Эти упражнения также способствуют исправлению некоторых недостатков в осанке, помогают развить выворотность ног, гибкость, эластичность стоп. Комплекс упражнений партерной гимнастики содействует развитию мышечной силы (формирует «мышечный корсет»), выносливости, подвижности в различных суставах и других двигательных способностей, то есть решает задачи общей физической подготовленности занимающихся. Этот раздел включает:

- Упражнения для развития подвижности голеностопного сустава, эластичности мышц голени и стопы.
- Упражнения на улучшение гибкости коленных суставов

- Упражнения на укрепление мышц брюшного пресса
- Упражнения для развития выворотности ног и танцевального шага
- Упражнения на улучшения подвижности тазобедренного сустава и эластичности мышц бедра
- Упражнения на исправление осанки и улучшение гибкости позвоночника

Основные задачи акробатических упражнений – развитие координации движений, тренировка быстроты реакции, развитие смелости и решительности. Полезность раздела не в тщательной отделке трудных «номеров», а в комплексных сочетаниях элементов. Выполнение кувырков на полу приучает актера к некоторым болевым ощущениям (воспитание воли), а это важно при дальнейшем освоении техники сценических падений.

- кувырок вперед и назад
- переворот назад через плечо.
- «колесо»
- сценические падения

Современные направления хореографии

Знакомство с основными элементами базовых направлений: джаз-модерн (партер, статика, пространство), хип-хоп, стрит шоу, контемпорари. Стилизации народных танцев, деми-классика, танцы в стилях бытовой хореографии. Танцы-фантазии в свободной пластике. Развитие и тренировка вестибулярного аппарата во время танцевальных этюдов с включением движений на вращение головы и всего корпуса. Импровизации, этюды на закрепление материала, танцевальные композиции.

Музыка и ритм

Ритмические упражнения имеют целью повысить уровень ритмичности настолько, чтобы он позволял чутко реагировать на задания,

исходящие от музыки. Знакомство с понятиями из элементарной теории музыки (длительности, ритм, темп, музыкальный размер, синкопа, пауза, музыкальные лады – минор и мажор, сила звука и т.д.), без которых практические занятия по движению будут затруднены. Умение согласовывать свои движения с музыкой. Передача эмоционально-образной и ритмической структуры музыки через движение.

Импровизация

Значение актерской игры в хореографии. Сюжетный танец. Образность в танце и танцевальный образ. Сценическая свобода и сценическое раскрепощение. Навыки коллективной деятельности, взаимодействие партнеров и воздействие друг на друга. Формирование навыков публичных выступлений и умения держаться на сцене. Упражнения на развитие артистической смелости, коллективной согласованности. Упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления. Этюды-импровизации под музыку. Работа над созданием образа в музыкальном произведении:

- музыкально-пластическое решение образов птиц, зверей, домашних животных;
- музыкально-пластическое решение явлений природы;
- музыкально-пластическое решение характеров и эмоциональных состояний человека.

Освобождение мышц (изоляция и релакс)

«Освобождение мышц» (термин Станиславского). Деятельность скелетной мускулатуры, чередование сокращения и расслабления мышц, в их напряжении, нужном для совершения того или иного действия. Сознательное применение мышечных расслаблений и закрепощений в нужном месте действия, когда они сами являются прекрасными выразительными средствами (сцены обмороков, смерти). Непрерывность и прерывность движений. Умение плавно, пластично идти, плавно воевать и садиться, опускаться на колени, кланяться, целовать руку и пр. Остановка

в движении (пауза, статичная поза). Инерция тела. Тренинги на формирование мышечной свободы, на снятие мышечных «зажимов». Этюды на эмоциональную комфортность, на достижение эмоционального раскрепощения, открытости. Танец и настроение. Эмоции (радость, удивление, злость, обида и т.д.).

Форма организации образовательного процесса: групповое занятие.

Структура занятий включает в себя три основные части: подготовительную, основную и заключительную.

- Подготовительная часть занятия. Общее назначение – подготовка группы в целом и каждого актера в отдельности к предстоящей работе. Задачи: организация группы; повышение внимания и эмоционального состояния занимающихся; умеренный разогрев организма. Основными средствами этой части являются: строевые упражнения; различные формы ходьбы и бега; несложные прыжки; короткие танцевальные комбинации, состоящие из освоенных ранее элементов; упражнения на связь с музыкой и др. Все упражнения исполняются в умеренном темпе и направлены на общую подготовку опорно-двигательного аппарата, сердечно-сосудистой и дыхательной систем к физическим нагрузкам.

Методические особенности. Продолжительность подготовительной части составляет примерно 10-15% общего времени урока и определяется задачами, содержанием занятия, составом и уровнем подготовки студентов.

- Основная часть занятия. Задачи: развитие и совершенствование основных физических качеств; формирование правильной осанки; воспитание творческой активности; изучение, и совершенствование движений танцев и его элементов; отработка композиций и т.д. Средства основной части занятия: партерный тренаж, упражнения на силу, растягивание и расслабление (экзерсисы); освоение и закрепление основ

классического, народного, современного, бального танца; танцевальные этюды и композиции; постановочная работа.

Методические особенности. На данную часть занятия отводится примерно 75-85% общего времени. Порядок решения задач строится с учетом динамики работоспособности группы. Разучивание и корректировка нового материала – в начале основной части, в конце – отработка изученного.

- Заключительная часть занятия. Основные задачи – постепенное снижение нагрузки; краткий анализ работы, подведение итогов. Основными средствами являются: спокойные танцевальные шаги и движения; упражнения на расслабление и восстановление дыхания, релаксация; плавные движения руками; восстановление дыхания.

Методические особенности. На эту часть отводится 5-10% общего времени. В заключительной части проводится краткий разбор достигнутых на занятии успехов в выполнении движений, что создает у актеров чувство удовлетворения и вызывает желание совершенствоваться. Замечания и советы по поводу недостаточно освоенных движений помогает им сосредоточить на них внимание на следующем занятии.

Методические рекомендации. Многие упражнения в данной программе разработаны ведущими специалистами театральных вузов: профессором А.Б. Дрозниным, профессором Н. В. Карповым и другими преподавателями. Каждое упражнение всегда начинается с исходной позиции. «Нейтральная позиция» – это положение тела, при котором оно готово к началу любого действия: ноги поставлены на ширине плеч, руки опущены вдоль туловища. Все упражнения должны иметь не только развитие, но и свою логическую завершённость, иначе их выполнение теряет смысл.

Техническое и дидактическое обеспечение занятий.

- наличие специального зала, оснащенного зеркалами, тренировочными станками;

- качественное освещение в дневное и вечернее время;
- аккомпанемент концертмейстера или наличие музыкальной аппаратуры, комплекс аудиоматериала, соответствующего задачам урока;
- специальная форма и обувь для занятий
- атрибуты: для занятий партерной гимнастикой и акробатикой – гимнастический коврик, фитболы (мячи), обручи, маты и т.д.;

Каждый урок – это определенный этап в развитии и пластической культуры тела студента-будущего актера, его возможностей.

Данная методика позволяет сформировать индивидуальный профессиональный тренинг, повышающий уровень мастерства студента-будущего актера. Она и вырабатывает перспективное динамичное совершенствование обучающегося. Методика, которая может помочь будущему актеру создать индивидуальную методику для постоянной работы над собой.

2.3. Анализ и интерпретация результатов эмпирического исследования

В основе проводимого эксперимента лежало выявление эффективности разработанной методики формирования пластической культуры студента-будущего актера, и сравнение результатов ее внедрения с результатами обучения танцу на основе имеющейся традиционной методики, которая представлена в приложении.

Эмпирическое исследование проводилось на базе Казахского Национального университета искусств. Участники эксперимента условно были разделены на две равные группы – экспериментальную и контрольную. Студенты экспериментальной группы занимались по предложенной методике. Студенты контрольной группы по программе, утвержденной в вузе.

На каждом этапе эксперимента результаты фиксировались по выделенным критериям сформированности танцевальной культуры студентов (изучались их творческие работы, проводились опросы).

Результаты оценки творческих работ студентов показали, что уровень пластической культуры участников экспериментальной и контрольной групп в начале эксперимента приблизительно одинаков.

В конце года результаты оценки уровня пластической культуры у участников экспериментальной группы значительно выше.

Результаты эмпирического исследования подтвердили эффективность разработанной программы, показали положительную динамику развития творческой активности студентов, более качественный уровень владения техникой танца и выразительностью танцевальных движений в экспериментальной группе.

В результате внедрения первого педагогического условия – у студентов появился устойчивый интерес к занятиям хореографией, потребность в танцевальной деятельности, которые были переведены из потенциального в актуальное состояние. Позитивный хореографический опыт студентов обогатился с помощью новых знаний и впечатлений, приобретенных особенно на сюжетных и интегрированных занятиях. Студенты с неподдельным интересом ожидали каждое занятие, которое проходило на большом творческом и эмоциональном подъеме.

Совместная деятельность и общение педагога и студента, при которых каждый в соответствии со своими способностями, интересами и двигательным опытом имеет возможность внести свой вклад в решение проблемных и творческих ситуаций, связанных с изучением новых танцевальных тем, выполнением отдельных танцевальных заданий, игровых и сюрпризных моментов, предотвращением конфликтных ситуаций и т.д.

Одним из важных условий реализации педагогической модели вариативное применение методик классического танца, народно-

сценического и современного танца в процессе воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей.

Изучение элементов классического танца направлено на формирование правильной постановки корпуса, головы, рук и ног студента. Большое внимание уделялось работе над правильной постановкой корпуса. Перед студентами ставились задачи, которые постепенно усложнялись: первоначально – удерживать правильное положение плеч (они должны быть развернуты и опущены), затем – подтянуть ягодицы и живот, далее – напрячь мышцы ног (втянуть колени) и т.д. Одновременно с постановкой корпуса осваивались основные классические позиции рук и ног. Использование данной группы движений ставило следующие цели: показать красоту хореографических форм, способствовать развитию силы и эластичности мышц, формированию правильной осанки, предупреждению и исправлению физических недостатков (косолапие, сутулость и др.)

Музыкальный материал отвечал четкому, энергичному характеру движений (музыкальный размер 2/4 и 4/4), упражнения для рук и головы предполагал и подбор музыкальных произведений в размере 3/4.

Формирование у студентов сознательного отношения к восприятию и использованию элементов классического танца достигалось путем создания точных и ярких представлений о них. На ознакомительном этапе особое внимание уделялось показу и объяснению, на заключительном – самостоятельному воспроизведению классических движений с последующей оценкой и самооценкой.

Параллельно с совершенствованием навыков исполнения классических форм движений осуществлялось знакомство с лексикой народно – сценического танца, казахского танцев.

В процессе знакомства с национальной танцевальной лексикой в популярной форме раскрывались характерные отличительные особенности того или иного народа, самобытность его традиций, национальных обрядов

и праздников, национальных костюмов. При этом использовался наглядно – иллюстрированный материал (книги, иллюстрации, картины), видеофильмы, художественное слово и другие виды искусства.

Движения народно – сценического танца, основанные на перемещении в пространстве, строятся на базе бытовых движений. Студенты учились ходить, выполнять прыжки и подскоки в характерной для определенной нации манере исполнения, что подчеркивалось музыкальным сопровождением. Обращалось внимание на характерные особенности положения корпуса, рук, ног и головы.

Работа над постановкой рук начиналась с освоения правильности положения кисти (группировки пальцев), после чего знакомились с позициями рук. Обращалось внимание на вариативность положений рук (простые, в которых руки располагаются симметрично, комбинированные, в которых расположение рук разное) и характерное для народно – сценического танца положение кисти (кисть может быть разогнута, приподнята, прямая, опущена, согнута и т.д.).

Особое внимание при знакомстве с лексикой народно-сценического танца учитывается исторически сложившийся дифференцированный подход к хореографической культуре, которая по своей структуре и манере исполнения движений делится на две группы: мужскую и женскую. Такое распределение обусловлено не только спецификой строения тела мужчины и женщины, но и факторами их социального положения в обществе.

Современный танец впитывает в себя все сегодняшнее, все окружающее. Он пытается воплотить в хореографическую форму окружающую жизнь, её ритмы, манеры, создавая новую пластику.

Идеи Айседоры Дункан о гармонии личности и духовном преобразении человеческого общества средствами музыки и танца нашли живой отклик в Казахстане и продолжают развиваться; не останавливаются поиски новых форм, выразительных средств, путей развития.

Прежде чем приступить к разучиванию упражнений, знакомим студентов с понятиями мышечного напряжения и расслабления. Студенты попеременно напрягают и расслабляют мышцы лица и тела (шеи, плеч, живота, рук, ног). Напряжение, а затем освобождение мышц должно быть максимальным. Напряжению и расслаблению способствует музыкальное сопровождение, соответствующее выполненным упражнениям (тревожная мелодия для напряжения и легкая, лиричная для расслабления).

Затем можно попробовать перевести тело из состояния полного расслабления в состояние предельного напряжения и снова расслабиться: подняться на полупальцы, поднять корпус, плечи опустить, голову приподнять – все тело напряженно, устремлено вверх, затем расслабить все мышцы, колени слегка согнуть, плечи и голову немного наклонить вперед, руки свободно опустить.

Занятия современными направлениями танца начинаются с освоения изолированных движений (головы, плеч, бедер, рук), после чего переходят к их координации, следуя правилу «от простого – к сложному».

Содержание партерной гимнастики заданий составляли партерные и корректирующие упражнения, которые обеспечивают общефизическое развитие студентов, предупреждают и исправляют незначительные анатомо-физиологические недостатки, совершенствуют техническую сторону танцевальных движений. Достигнутые результаты по овладению навыками импровизации в танце в экспериментальной группе в большей мере соответствуют требованиям, создаваемого художественного образа и позволяют будущим актерам раскрыть свои способности как исполнителям. Это наблюдалось в более выразительном исполнении танцевальных движений, в оправданности поз, в яркости создаваемых характеров в танцевальных импровизациях, в техничности исполнения, высоком уровне включенности в учебный процесс.

Проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры студентов актерских специальностей.

Требования, предъявляемые к студентам – будущим актерам, занимающимся хореографией, растут не только с точки зрения музыкальности, лёгкости и пластичности исполнения, но и повышенного внимания, к физической подготовке. Неотъемлемым компонентом образовательного процесса является мониторинг результатов образовательной деятельности, с помощью которого определяется результат достижения поставленных целей. Без мониторинга невозможно эффективное управление дидактическим процессом, а так же быстрое достижение успехов в хореографии и танцевальном искусстве. Педагогический мониторинг важен не сам по себе, а тем, что обеспечивает обратную связь в педагогической системе.

Проведенное исследование подтвердило преимущество авторского подхода к формированию основ пластической культуры студента-будущего актера в процессе его профессионального обучения. Если актер пластически подготовлен, он может любое физическое действие выполнить движениями как положительного, так и отрицательного характера. Владая разнообразными по характеру оттенками движения, умея сгущать или ослаблять эти оттенки, актер легко справляется со сложнейшими двигательными задачами, выражая в своем танце или мизансцене характер, тончайшие чувства и эмоции героя.

Выводы по второй главе.

Во второй главе нами определены цели и задачи эмпирического исследования по воспитанию пластической культуры студентов – будущих актеров.

К выделенным критериям сформированности пластической культуры мы отнесли: мотивационный (наличие мотивации к воспитанию пластической культуры); информационный (системность знаний о хореографическом искусстве); двигательный (владение танцевальной техникой, выразительность движений); творческий (создание

художественного образа в хореографическом этюде). Очевидно, что разработанные нами критерии и показатели имеют качественный характер.

Предложена методика по воспитанию пластической культуры студентов актерских специальностей в соответствии с педагогической моделью и выделенным комплексом педагогических условий.

Проведенное исследование подтвердило преимущество авторского подхода к формированию основ пластической культуры студента-будущего актера в процессе его профессионального обучения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Первая глава работы посвящена теоретическим аспектам проблемы воспитания пластической культуры студента-будущего актера средствами танца, в которой было проанализировано освещение данной проблемы в научной литературе. Определены основные понятия проблемы исследования.

Теоретико-методической основой исследования служит личностно-ориентированный подход, выбор которого позволяет учитывать художественно-творческие особенности студентов актерских специальностей, пригодность различных технологий воспитания пластической культуры, а также отбирать наиболее эффективные методики процесса воспитания пластической культуры студентов. Основу педагогической модели составляет система принципов: а) принцип положительной мотивации хореографической деятельности – актуализация различных мотивов, побуждающих студента к хореографической деятельности, в основе которой лежат потребности в самоуважении и самоактуализации студента; б) принцип коммуникативного партнерства и сотрудничества в учебной группе – у студентов формируются навыки групповой работы, позитивная взаимозависимость членов группы, навыки свободного общения, готовность совершенствования пластической культуры; д) принцип ситуационности базируется на том, что самым эффективным в конкретной ситуации является метод, который более всего соответствует данной ситуации, максимально адаптирован к ней; е) принцип толерантности - воспитание у студентов уважения, принятия и понимания многообразия культур мира, форм самовыражения и способов проявления человеческой индивидуальности.

Спроектированная педагогическая модель отражает взаимосвязь её функций: планирования, мотивации, организации образовательной деятельности, контроля, коррекции. Реализация педагогической модели

проходит следующие этапы: введение образовательной информации, организация самостоятельной деятельности дошкольников, установление оперативной обратной связи в образовательном процессе, анализ результатов текущего контроля и коррекции.

Педагогическими условиями реализации модели служат: создание положительной мотивации пластического воспитания студентов; вариативность применения стилистических методик классического танца, народно-сценического и современного танца в процессе воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей; проведение постоянного мониторинга формирования пластической культуры студентов актерских специальностей.

Вторая глава исследования посвящена эмпирическому исследованию, в результате которого были выделены критерии сформированности пластической культуры студентов – будущих актеров: мотивационный (наличие мотивации к воспитанию пластической культуры); когнитивный (системность знаний о хореографическом искусстве); двигательный (владение танцевальной техникой, выразительность движений); творческий (создание художественного образа в хореографическом этюде). Очевидно, что разработанные нами критерии и показатели имеют качественный характер.

Предложенная методика по воспитанию пластической культуры студентов актерских специальностей в соответствии с педагогической моделью и выделенным комплексом педагогических условий способствует позитивному уровню воспитания пластической культуры студентов актерских специальностей.

Проведенное исследование подтвердило преимущество авторского подхода к формированию основ пластической культуры студента-будущего актера в процессе его профессионального обучения и доказало выдвинутую нами гипотезу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арто, А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра [Текст] / А. Арто / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова, комм. В.И. Максимова и А.Ю. Зубкова. – СПб.-М.: Симпозиум, 2000. – 443с.
2. Афанасьева, О. Ю. Управление коммуникативным образованием студентов вузов: педагогическое сопровождение [Текст]: моногр. / О. Ю. Афанасьева. – М.: Изд-во МГОУ, 2007. – 324 с.
3. Балет: Энциклопедия // Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.
4. Бахрушин, Ю. История русского балета. – М., 1977.
5. Бейсенова, Г.Н. Программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений.- Алматы, 1993.
6. Богомолова, Л. В. Основы танцевальной-культуры. М.: Нов.школа, 1993. Каратыгин, П.А. Записки [Текст] / П.А. Каратыгин. – Л.: Искусство, 1970. – 213 с.
7. Васильева, Е. Д. Танец. М.: «Искусство», 1968.
8. Вахтангов, Е. Б. Сборник. М.: ВТО, 1984.
9. Волконский, С. М. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). Изд. 2-е. М. Либроком. 2012.
10. Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе: Сборник научных трудов. М.: ГИТИС, Министерство Культуры РСФСР, 1980.
11. Гиршон, А. Танцевальная импровизация в России [Текст] / А. Гиршон // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии. Сборник докладов. – Волгоград: Волгоградский центр современной хореографии, 1999. – С. 77-78.

12. Гликман, И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И.Д. Гликман. – Л.: Советский композитор, 1989. – 352 с.
13. Горстко, А. Б. Познакомьтесь с математическим моделированием [Текст] / А. Б. Горстко. – М.: Знание, 1991. – 160 с. 44
14. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства. Специальность: 050100 «Актерское искусство». – 2002.
15. Гребенкин, А. В. «Сценическое движение». М.: ИХО РАО, 2003 г.
16. Григорьянц, Т.А. Семиотика пластической культуры [Текст]: монография / Т.А. Григорьянц. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006. – 216 с.
17. Громов, Ю. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера: Диссертация. – Л., 1972.
18. Гуревич, В. Роль танца в процессе воспитания драматического актера. – М., 2002.
19. Гусев, В.Е. Фольклорный театр [Текст] / В.Е. Гусев // История советского театроведения: очерки 1917-1941. – М.: Наука, 1981. – С. 120-132.
20. Демидов, Н.В. Творческий художественный процесс на сцене [Текст] / Н.В. Демидов / Под ред. М.Н. Ласкиной // Творческое наследие. Т. 3. Кн. 4. – СПб.: Нестор-История, 2007. – 480 с.
21. Дрознин, А. Б. Физический тренинг актера по методике А.Дрознина. М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусства»), 2004.
22. Догорова, Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX в. [Текст]: автореф. дис... канд. иск. / Н.А. Догорова. – Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 2006. – 18 с.
23. Ершов, П. М. Технология актерского искусства. М.: ТОО «Горбунок», 1992.

24. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М. ГИТИС. 2008.
25. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера. М.: «Искусство», 1976.
26. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983.
27. Каракулов, Б.И. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ).- Алма-Ата, 1992.
28. Королёва, Н.В. Древнерусский театр и театр XVIII века [Текст] / Н.В. Королёва // История советского театроведения: очерки 1917-1941. – М.: Наука, 1981. – С. 132-149.
29. Кох, И. Э. Основы сценического движения. Учебное пособие для театр.училищ. М.: Просвещение, 1976.
30. Красовская, В. К. История русского балета: Учебное пособие. – Л.: «Искусство», 1978.
31. Кристерсон, Х. Х. Танец в спектакле драматического театра. М.: «Искусство», 1957.
32. Кристи, Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. М.: «Искусство», 1968. - 394 с.
33. Кулагина, И. Е. Художественное движение (Метод Л.Н.Алексеевой). Часть II. Пособие для преподавателей общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования. Учебное издание. М.: ИХО РАО, 2002.
34. Кундакбаев, Б. Основные этапы развития казахского театра.- Ташкент, 1996.
35. Мей, Э. Балетмейстер в драматическом театре. (Движение и танец в драматическом спектакле): Диссертация. – М., 1947.
36. Мейерхольд, В. Статьи, письма, речи, беседы. – М., 1968.
37. Мессерер, А. Танец. Мысль. Время. – М., 1979.
38. Морозова, Г.В. Пластическое воспитание актёра [Текст] / Г.В. Морозова. – М.: Терра-спорт, 1998. – 240 с.
39. Народный танец. Упражнения и этюды. – М., 1980.

40. Немеровский, А. Б. Пластическая выразительность актера: Учеб, пособие для театр, вузов. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1987. 191 с.
41. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. – М.: Правда, 1989.
42. Никитин, В. Модерн-джаз танец в системе хореографического воспитания актера музыкального и драматического театров: Диссертация. – М., 1996.
43. Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. М. ГИТИС. 2000.
44. Никифорова, А. В. Советы педагога классического танца. СПб.: Искусство России, 2002.
45. Нилов, В. Н. Дух и пластика танца. М.: Век информ., 2009.
46. Новая иллюстрированная энциклопедия. М. Большая Российская энциклопедия. 2011. Т. 18.
47. Новерр, Ж.Ж. Письма о танце [Текст] / Ж.Ж. Новерр / Перевод фр. под ред. А.А. Гвоздева, 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Планета Музыки, 2007. – 384 с.
48. Островский, А.Н. Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886 [Текст] / А.Н. Островский // Полное собр. соч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – Т. 12. – 392 с.
49. Программа по танцу для театральных учебных заведений. / Сост. А.М. Шаломытовой, Г.А. Шаховской, В.А. Лаврентьевым. – РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 1366.
50. Реан, А. А. Психология и педагогика [Текст] / А. А. Реан. – СПб.: Питер, 2005. – 432 с
51. Российская педагогическая энциклопедия [Текст]. В 2 т. / гл. ред. В. В. Давыдов. – М.: Большая Рос. энцикл., 1993 – 1999. – 2 т.
52. Румнев, А.А. О пантомиме [Текст] / А.А. Румнев. – М.: Искусство, 1964. – 244 с.

53. Саулейко, В. Значение танца в воспитании драматического актера. – М., 1975.
54. Современный толковый словарь русского языка [Текст] / Гл. редактор С.А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2004. – 960 с.
55. Станиславский, К. С. Работа актера над собой (2 часть)
56. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1966.
57. Таиров, А.Я. Записки режиссёра [Текст] / А.Я. Таиров. – М.: ГИТИС, 2000. – 160 с.
58. Ткаченко, Т. С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. М.: Искусство, 1975.
59. Топорков, В. О. К.С. Станиславский на репетиции. М.: Искусство, 1950.
60. Фокин, М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. -Л.-М.: «Искусство», 1962.
61. Философский словарь [Текст] / под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987. – 356 с
62. Филатов, С. В. От образного слова - к выразительному движению. М.: «НВ Магистр», 1993. 132 с.
63. Штоф, В. А. Моделирование в философии [Текст] / В. А. Штоф. – М.: Высш. шк., 1978. – 269 с
64. Эльяш, Н. Образы танца. М.: Знание, 1976 г.
65. Юнусова, Е.Б. Становление хореографических умений у детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании [текст]:автореф. дис... канд. пед. наук/ Е. Б. Юнусова–Челябинск:ЧГПУ, 2011. – 26 с.
66. Юрьева, М.Н. Хореографическое образование в России: история возникновения и развития [Текст] / М.Н. Юрьева // Научный

вестник Академии культуры и искусств ТГУ им. Г.Р. Державина. – Тамбов: Бизнес-Наука-Общество, 2012. – Вып. 4.– С. 71-82.

67. Charlotte, Julie Van Camp. Philosophical problems of dance criticism. PhD dissertation (1981) [Текст] / Julie Van Camp Charlotte – Submitted to the Temple University Graduate Board in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. URL: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/diss.html> (дата обращения: 11.09.2012). 220 p.

68. Engel, J.J. Idées sur le geste et l'action théâtrale. Vol.1. [Текст]./ J.J. Engel – Paris, Chez Barrois, 1788. – 324 p.

69. <http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-puti-formirovaniya-tantsevalnoi-kultury-studenta-aktera#ixzz2LEKTMxHU>

70. http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0050.shtml

71. [Philosophical problems of dance criticism.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D2%E0%ED%E5%F)
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D2%E0%ED%E5%F>

ПРИЛОЖЕНИЯ