



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Техника актерского мастерства в танце и танцевальных
композициях»

Выпускная квалификационная работа по направлению
51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

85.52 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«01» 02 2023 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ-407-115-3-1

Абрамченко Ульяна Максимовна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

Юнусова Е. Б.

Челябинск
2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕХНИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ТАНЦЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ.....	7
1.1. Основы актерского мастерства: исторический и теоретический аспекты.....	7
1.2. Художественный образ в танце и танцевальных композициях.....	18
1.3. Содержание и формы актерского мастерства в хореографии.....	24
ГЛАВА 2 МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА.....	40
2.1. Методические рекомендации проведения занятий по актерскому мастерству в хореографическом коллективе.....	40
2.2 Реализация методики развития техники актерского мастерства.....	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	55
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Тесты по психодиагностические методики изучения творческих способностей.....	60

ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях становится востребованной личность способная самостоятельно и творчески решать стоящие перед ней и обществом проблемы, мыслящая не ординарно, способная адекватно реагировать на различные жизненные ситуации. Творчество, креативность являются основными компонентами личностного и интеллектуального развития ребенка. Эффективным средством комплексного развития подрастающего поколения является хореографическое искусство.

В настоящее время технический уровень танцевального искусства постоянно возрастает. Современные танцовщики поражают и восхищают зрителя своими прекрасными линиями и профессионализмом. Но в погоне за выдающимся мастерством танцовщика, теряется одно из неотъемлемых качеств – художественная выразительность. Развитие выразительности при обучении хореографическому предполагает раскрытие творческого потенциала исполнителя. Важность определения условий развития способностей к созданию хореографического образа обусловлена современными тенденциями повышения качества образования, формирования эстетически развитой, артистической личности.

Артистизм включает следующие взаимосвязанные и взаимодополняющие компоненты: психофизические, эмоционально-смысловые и художественно-исполнительские. В их содержание входят: развитое воображение, фантазия, внимание, память, эмоциональная заразительность, мимическая и пластическая выразительность, способность перевоплощения, создание на сцене соответствующей атмосферы, раскованность, сценическая свобода, музыкальность, обаяние. Развить артистизм у детей помогают упражнения по актерскому мастерству.

Часто воспитанники могут быть эмоционально не выразительны, или их эмоции выглядят наигранными и неестественными. Очень важно научить детей творчески осмысливать образ, воплощаемый ими в танце.

Актерское мастерство – это совокупность профессиональных навыков и умений необходимых для создания сценических образов в области исполнительского творчества.

Основная цель обучения актерскому мастерству юных танцоров – это научить их раскрываться миру, избавляться от страхов и зажимов, связанных как с общением с другими людьми, так и с публичным выступлением на сцене. Педагогу же следует помнить, что каждую роль в хореографической постановке нужно подбирать по мировоззрению, характеру и темпераменту самого исполнителя.

На данный момент актерское мастерство является обязательным предметом во многих танцевальных студиях и школах искусств, а в профессиональных танцевальных коллективах одним из основных требований к танцовщику.

Цель выпускной квалификационной работы – доказать то, что техника актерского мастерства и создание художественного образа является важной составляющей наряду с танцевальной лексикой и исполнительским мастерством при постановке танцевальных номеров.

Объект исследования – актерское мастерство в сфере хореографического искусства.

Предмет исследования – методика обучения техники актерского мастерства в образовательном процессе в условиях хореографического коллектива.

Гипотеза – предполагается, что если разработать комплекс упражнений по развитию актерского мастерства с дальнейшим его внедрением, то возрастет уровень артистизма и танцевальной выразительности, следовательно, повысится качество хореографической постановки.

Из указанной цели можно вывести следующие задачи:

1. Осуществить анализ работ деятелей сценического искусства, занимающихся разработкой и исследованием данных проблем;

2. Сформировать теоретические и практические знания об актерском мастерстве и танце как об отдельных видах искусства, а также доказать их взаимосвязь;

3. Дать определение художественного образа в танце и вывести основные методы его создания;

4. Разработать практические рекомендации применения методов и приемов актерского мастерства в сфере хореографического искусства, а также обосновать их необходимость использования в танцевальных коллективах.

Методологическую базу исследования составили: труды по воспитанию техники актерского мастерства К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова и др.; методические работы в области хореографического искусства Н.И. Тарасова, А. Я. Вагановой, В.Д. Тихомиров, Г. Н. Селюцкий и др.; очерки зарубежных артистов М. Грэм, А. Дункан и Э. Барбы; также использована методика современных педагогов и хореографов, а именно В. Ю. Никитин, А. А Разживин, О. А Горобчук, Т. Тарабанова и др.

Методы исследования: цели и задачи работы обусловили выбор комплекса теоретических и эмпирических методов.

Теоретические методы включают в себя анализ психолого-педагогической и хореографической литературы, изучение педагогического, актерского, хореографического опыта.

Эмпирические методы связаны с анкетированием, целенаправленным наблюдением, индивидуальными и групповыми беседами, пробными выборочными исследованиями, а также статистическим методом обработки данных. Методы обработки и интерпретации результатов: количественный и качественный.

Новизна исследования: на основе трудов деятелей театра и хореографии был разработан комплекс упражнений на развитие актёрского мастерства и импровизацию.

Практическая значимость: данная работа может, полезна при подготовке и обучении студентов учебных заведений искусства и культуры, педагогических учебных заведений, при повышении квалификации работников культуры, искусства и дополнительного образования, написании методических, учебных работ и статей, а также при применении на практике рекомендаций, указанных в работе.

Базой исследования послужила хореографическая группа «Океан» на базе студии танца «Dance Hall» г. Новотроицк.

Структура выпускной квалификационной работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, приложения.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА И ЕГО ОСНОВНЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

1.1. Основы актерского мастерства: исторический и теоретический аспекты

Свое начало актерское мастерство и театральное искусство берут в глубокой древности, в первобытном обществе. Хотя понятия «искусство» еще не существовало, но древние ритуалы, танцы и живопись говорят о яркой и насыщенной духовной жизни первобытного человека.

В каждом племени существовали свои ритуалы: игрища, пляски, священные действия. Также разыгрывались разнообразные сцены, связанные с важными моментами жизни общества. К ним относились и обряды для задабривания богов, и ритуалы, направленные на улучшение урожая или привлечения добычи. Зачастую перед битвой или охотой разыгрывали ее «понарошку» для того, чтобы настроиться на удачу и победу.

Зачастую их проводили шаманы и жрецы, наряженные в костюмы и маски, часто устраивая из ритуала представление.

Но главной целью было эмоциональное воздействие на членов племени, что в дальнейшем разделило людей на исполнителей действий и созерцателей, то есть актеров и зрителей, где артист находился со зрителями один на один. Это можно обозначить, как начало возникновения театра. Сейчас этому подобрали термин «пратеатр».

Далее можно проследить два пути развития театра в целом и актерского мастерства в частности. На первом пути (страны Востока) театр сохраняет устойчивую связь с религией, и актерское искусство формируется под влиянием присущих религии аллегорических приемов выразительности, спектакли ставятся в основном на религиозную, мифологическую, эпическую тематику.

На втором пути (Древняя Греция) в драматургии и театральном искусстве все ярче звучат светские, социальные мотивы, способствующие более гибкому развитию различных форм театра и актерских техник. Именно в Древней Греции зародилось сценическое искусство, в том самом виде, в каком мы с вами привыкли его видеть. Здесь профессия актера была очень популярна. Каждый прославленный полководец, имел при себе штат актеров, которые помимо прочего обучали его ораторскому искусству. Играть в древнегреческом театре было гораздо сложнее чем в современном. Из-за огромного размера театра актеров было плохо слышно и видно, поэтому их лица закрывались большими масками. Каждая маска изображала разные эмоции, в трагедиях – горе и печаль, а в комедиях – радость. Также актеры надевали высокие головные уборы, становились на котурны, специальную обувь увеличивающую рост, яркость и выразительность движений актера скрывал широкий, длинный плащ в трагедиях, а в комедиях огромный накладной горб и живот. Двигаться в таком костюме было очень тяжело, поэтому актер мог только своим голосом выразить всю гамму чувств и эмоций и передать напряженный ход действия.

В Древнем Риме актерская профессия была менее престижна. Почет и уважение получали лишь те, кто добился блестящих успехов в актерском мастерстве. Вначале актерское искусство Древнего Рима шло параллельно с Грецией, но в эпоху императоров театр стал вытесняться цирком и пантомимой, из-за чего актерское искусство пришло в упадок.

В начале нашей эры эта профессия вообще перестала быть известной, поэтому на игру актеров стали смотреть, как на гладиаторские бои. Эту традицию целиком поддержала средневековая Европа, где театрализованные представления долгое время считались бесовскими, бродячие народные труппы безжалостно преследовались церковью. Но несмотря на это, на протяжении многих веков у всех королей при дворе находились шуты и лицедеи, которые постоянно развлекали своего

правителя и его гостей. Некоторые были презираемы публикой, а иные имели власть сравнимую с министром или советником короля [58].

На Руси, театр был представлен скоморохами – бродячими артистами среди которых были музыканты, певцы, танцовщики, акробаты, и др. Их работа была связана с опасностью, потому что за не понравившееся представление, скомороха могли избить, сломать инструменты, выпустить его зверей, а самого посадить в темницу. Изменение отношения к театру и актерскому мастерству в лучшую сторону началось с приходом эпохи Возрождения, но актеры еще долго не могли рассчитывать на уважение окружающих.

В эпоху Возрождения актерское мастерство выходит на новый уровень. Оно унаследовало многие элементы сценической культуры народного театра средних веков. Отдельные сценические условности формировались столетиями и прочно вошли в обиход театра того времени. Но произведения великих драматургов, Шекспира, Марло, Б. Джонсона, стали требовать другой актерской игры. Приемы воплощения абстрактных образов добродетелей и пороков в мистериях, моралитэ и фарсах средневековья, не подходили для создания более реальных персонажей современных произведений. Здесь возникает пристальное внимание к актеру, появляется стремление научить его считаться в первую очередь не с собой, а с творческим замыслом автора пьесы. Профессия актера начинает приближаться к привычному для нас варианту.

Престижной профессией актерское мастерство стало только в конце XIX и начале XX веков, когда появился режиссерский театр, что в свою очередь привело к разработке и реализации новых актерских методик и тренингов. В настоящее время это одна из интереснейших и уникальнейших профессий, потому что единственным инструментом в работе актера является он сам. Он становится сразу и инструментом в умелых руках режиссера, и мастером, и продуктом профессиональной деятельности. Несмотря на огромные возможности театра и разнообразие средств

художественной выразительности, каждый актер все равно выходит один на контакт со зрительным залом. Каким бы маститым и известным ни был режиссер спектакля, художник, композитор, конечный результат зависит от мастерства актера, потому что он является накопителем и проводником идей постановочной группы. Здесь важны не только внешние данные и голос, но и обаяние, кураж, непосредственность, чувство ритма, стиля и вкус. Все это как раз позволяет хорошему актеру быть таким разным даже в одном и том же спектакле, помогает воссоздать внутренний мир персонажа и увлечь зрительскую массу своей игрой и мастерством перевоплощения. Высокий уровень актерского мастерства может во много раз увеличить и усилить творческий замысел постановки; тогда как низкий, непрофессиональный уровень актерской игры – уничтожить, свести на нет самое блистательное постановочное решение. Именно в этом и состоит противоречивость профессии актера, обуславливающая большие психологические трудности. С одной стороны, актеры крайне зависимы от множества факторов (от возможностей, заложенных драматургом в ролевой материал и режиссерского умения работать с актером до слаженной работы театральных технических цехов во время спектакля и настроения зрительного зала); с другой стороны - именно в актере заключена квинтэссенция всего театрального искусства. Наверное, недаром на протяжении мировой истории театра популярность ни одного самого именитого режиссера или драматурга не может сравниться с уровнем популярности знаменитых актеров: именно они становятся подлинными властителями дум зрителей, воплощая и символизируя театр. Успешные актеры, громко заявившие о своем таланте и способностях, пользуются успехом не только на театральных подмостках, но и в среде городских элит всех уровней, становятся постоянными участниками общественной жизни, почетными гражданами, являют собой пример активной жизненной позиции. Общественность не обходит их своим вниманием. В настоящее

время известных актеров называют истинными сливками общества и украшением света.

На данный момент существует большое множество подходов к актёрскому ремеслу. С начала XX века несколько учителей начали прокладывать свои пути к обучению этому искусству.

Одной из самых значимых и знаменитых систем актерского мастерства является система К. С. Станиславского. Основные ее принципы и положения он изложил в труде «Работа актера над собой» [44].

Принципы системы Станиславского:

1. Жизненная правда – это главный принцип системы. Актер должен максимально точно передавать переживания героя. Чем больше он сам верит в реальность происходящего, тем больше ему верят.

2. Принцип органичности – ничего не должно быть искусственного и механического в творчестве актера.

3. Принцип действия. Через действие человек испытывает эмоцию. То есть, выходя на сцену, актер должен не изображать образы и страсти, а действовать в образах и страстях.

4. Принцип сверхзадачи – это мечта, цель, желание самого художника, тот результат к которому он стремится.

5. Принцип перевоплощения – это последний этап творческого процесса – создание сценического образа.

Константин Сергеевич считал, что актер не должен действовать от эмоции – только цепь физических действий актера на сцене может вызвать мысль и нужную эмоцию.

Искусство танцовщика заключается в создании на сцене образа того или иного героя. Создание образа осуществляется благодаря ряду элементов системы Станиславского:

1. Сценическое внимание. Станиславский считал, что внимание – это проводник чувства.

2. Освобождение мышц. Основным инструментом танцовщика является тело, поэтому работа над освобождением мышц от зажимов не представляет особых затруднений.

3. Жест. Он должен обладать выразительностью и точностью. Жест всегда имеет конкретную цель и выражает эмоциональное состояние человека. Очень важно чтобы поза или жест танцовщик был всегда оправдан, так как в танце они исполняют функцию речи и способствуют раскрытию содержания перед зрителями событий.

4. Развитое воображение. Через воображение танцовщик оправдывает и оживляет хореографический текст, обогащая его.

В системе Станиславского особое место занимают упражнения на развитие двигательных и чувственных ощущений. Вот некоторые из них:

1. Ощущение себя в пространстве. Здесь танцовщик или актер, находясь в каком-то помещении, должен сидеть или стоять. Такие статические положения также являются действием, которое совершается не само по себе, а для достижения чего-либо.

2. Освобождение от телесных зажимов. Чтобы избавиться от зажимов, сначала нужно понять где они есть. Для этого нужно лечь на пол и расслабиться, после чего определить ту часть тела, которая осталась напряжена. Далее, необходимо попытаться расслабить напряженную часть тела. После – напрячь все тело, а затем расслабить его.

3. Разложение сказки на действия. Сюжет любой сказки или пьесы раскладывается на простые действия.

4. Лучеиспускание и лучевосприятие. Эти термины ввел К. С. Станиславский. Они относятся к развитию внутренней энергетики артиста, и суть этих действий попытаться воздействовать на партнера без использования видимых действий и слов [44].

Биомеханика Мейерхольда.

Еще одним методом работы актера является биомеханика В. Э. Мейерхольда советского театрального режиссера, актера и педагога. Он

считал, что, актер должен быть технически оснащён, профессионально высоко грамотен и культурен. Он должен в совершенстве владеть азбукой своего ремесла. И азбука эта общая для всех амплуа. Все амплуа объединяет общая техника актёрской игры.

Биомеханика (театральная) – это система упражнений, направленных на развитие физической подготовленности тела актера к немедленному выполнению данного ему актерского задания.

Термин ввел сам Мейерхольд, хотя само слово появилось в конце 19 века в медицине и означало «приложение законов механики к строению и функционированию организма».

Биомеханика Мейерхольда базируется на трех законах:

1. Закон контраста – необходимость смены динамики и статики. Сюда же относятся применение разных скоростей и смена направления движения.

2. Закон зависимости эмоций от тела – положение тела и его направление напрямую влияет на эмоциональное состояние человека. Для того чтобы вызвать нужную эмоцию, надо принять определенную позу.

3. Закон тела как единой системы – в каждом движении одной части тела человека участвует все его тело, даже если зритель не видит данного процесса.

Также по Мейерхольду, существуют основные правила сценического движения:

1. Отказ. Перед совершением действия, необходимо выполнить обратное ему. Например, для прыжка вверх, надо сначала присесть вниз, чтобы ударить молотком, надо сначала им замахнуться, и т. п.

2. Посыл. Данный прием позволяет зрителю почувствовать степень напряженности действия и оценить силу устремленности действующего лица.

3. Прием фиксации момента действия в позе. Тормоз – сигнал для зрителя, привлекающий внимание к тому, что произойдет после паузы.

Роль, в биомеханическом понимании, делится на последовательно сменяющие друг друга циклы игры, каждый из которых состоит из следующих элементов: намерение, осуществление, реакция.

Биомеханический тренаж разрабатывал у актера рефлекторную связь мысли с движением, движения – с эмоцией и речью. Актер готовился к действительному осуществлению замысла на основе развитой рефлекторной взаимозависимости выразительных средств. Биомеханические этюды представляют собой выполнение определенной партии действий, которая учитывает рефлекторные импульсы от одного ее элемента к другому, при взаимообусловленности мысли, движения, эмоции и речи. Отрабатывался сознательный характер игры, умение актера «зеркалить», т. е. зримо представлять себе, как со стороны выглядит его игра. Большое значение придавалось импровизации, понимаемой как способность сознательно вести игру с учетом зрительской реакции, при непрерывном эмоциональном контакте с аудиторией [36].

Система М. А. Чехова.

Своеобразным противопоставлением системы Станиславского является «техника актера» М. А. Чехова, русского и американского драматического актера, театрального педагога и режиссера.

Михаил Чехов был учеником, что оказало сильное влияние на его театральную систему, которая сформировалась на основе анализа и переосмысления своего актерского опыта.

Техника актера М. Чехова основывается на следующих положениях:

1. Художественные образы живут в сфере духовного мира. Соприкосновение актера с этим миром происходит посредством воображения.

2. Различаются три сознания в творческой индивидуальности актера. Первое – низшее «я», здравый смысл или обыденное сознание. Второе – высшее «я», которое в минуты вдохновения воплощает образы

воображения в теле и голосе актера. Третье – сознание нового на основе результата воображения – «душа сценического образа».

3. Переживания на сцене нереальны и являются работой воображения актера.

4. Во время творческой работы над ролью актер имитирует образы воображения. Он должен так владеть своим вниманием и воображением, чтобы произвольно вызывать образ в своем воображении.

5. Актер должен упражняться, чтобы проникнуть в сущность роли интуитивным путем, а не аналитически.

6. В актере гармонически сочетаются, влияя друг на друга, образы, чувства и волевые импульсы.

7. Тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов; вибрации мысли, чувства и воли делают его подвижным и гибким.

8. Цель всякого упражнения – это пробуждение творческого состояния и возникновение желания сыграть тот или иной момент.

9. Импровизация занимает важное место в подготовке актера. Он должен развивать чувство композиции, свою изобретательность и оригинальность, необходимые в импровизации.

10. Если актеру удастся создать нужную атмосферу, то зритель сам начинает играть вместе с актером.

Михаил Чехов писал: «Тело актера может быть или его лучшим другом, или его злейшим врагом» [57].

Система Гротовского.

Система польского режиссера Ежи Гротовского тоже заслуживает отдельного внимания. Он говорил: «Воспоминания – это всегда физическая реакция. Мы помним кожей, помним глазами». Он предполагал, что детская способность к воображению спрятана во взрослом человеке и ее необходимо выпустить наружу. Поэтому, Гротовский считал актерскую подготовку возвращением к тому, что мы когда-то умели.

Чтобы снова обрести способность к воображению, необходимо избавиться от напряжения, страхов, сомнений, привычек, которые мешают действовать.

Гротовский использовал три подхода для избавления от зажимов:

1. Расслабить тело и обратиться внутрь себя.
2. Изобретать «воображаемые обстоятельства».
3. Активизировать тело.

Для того чтобы активизировать свое тело, Гротовский разработал систему тренингов по развитию пластики. Данная система включала в себе уже существующие на тот момент упражнения [18].

На сегодняшний день танец в чистом виде практически не встречается, так как подразумевает собой работу только с телом, и чаще всего танец сопровождается эмоциональным наполнением.

Ключевая роль в театре и танце принадлежит актеру и танцовщику. Оба они – артисты, и должны стремиться к тому, чтобы быть выразительными в своем направлении. За их плечами всегда много тяжелого и кропотливого труда по постижению секретов актерского мастерства.

Каждый артист должен обладать определенными навыками актерского мастерства, к которым можно отнести следующее:

1. хорошая память;
2. поставленный голос и четкая дикция;
3. пластичность и умение владеть своим телом;
4. разноплановость;
5. фантазия и воображение;
6. внимание и концентрация;
7. отсутствие страха перед аудиторией.

Рабочие инструменты актера – это его психофизические данные: тело; пластика; моторика; голосовые данные (дикция, связки, дыхательный аппарат); музыкальный слух; чувство ритма; эмоциональность;

наблюдательность; память; воображение; эрудиция; скорость реакции и т.д. Соответственно, каждое из этих качеств нуждается в развитии и постоянном тренинге – только это позволяет актеру, находится в рабочей форме. Как балетному актеру каждый день приходится начинать с цикла упражнений у станка, оперному – с вокализа и распевок, так драматическому актеру насущно необходимы ежедневные занятия сценической речью и движением.

Немало важное место занимает харизма актера. Именно она позволяет актеру «цеплять» зрителей. Артисту очень важно излучать мощную энергетику и уметь выгодно преподнести свои преимущества.

Определяя в общих словах основной принцип актерского искусства, можно сказать, что это – принцип перевоплощения, когда актер как бы олицетворяет себя со своим персонажем, говорит и действует от его имени.

Принято различать внешнее и внутреннее перевоплощение. При этом внешнее или внутреннее перевоплощение может быть выражено через формальные технические приспособления – грим и костюм, или могут быть основаны на психоэмоциональных актерских приспособлениях – «школа представления» и «школа переживания». В первом случае роль строится актером преимущественно на ярко театральных, часто – фарсовых приемах; во втором – на приемах жизнеподобия, достоверности.

Чтобы перевоплотиться в того или иного персонажа нужно знать уметь многое. Станиславский выделял две ключевые группы элементов актерского мастерства:

1. Работа актера над собой. Элементы этой группы, представляют собой психофизические процессы, в которых участвуют воля, ум, эмоции, внешние и внутренние артистические данные актера. Все это названо Станиславским элементами творчества актера, к ним относятся: внимание, память, воображение, чувство правды, способность к общению, эмоциональная память, чувство ритма, техника речи, пластика.

2. Работа актера над ролью. Элементы второй группы актерского искусства связаны с работой актера над ролью, завершающейся органическим слиянием актера с образом своего персонажа, то есть перевоплощением в образ [44].

1.2. Художественный образ в танце и танцевальных композициях

Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены действием драматургическим. В сфере искусства понятие образ обычно употребляется наряду со словом художественный, поскольку, в данном смысле, он имеет эстетический характер.

Художественный образ — это всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству, форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов.

Элла Бочарникова, балетовед и артистка балета, говорит о том, что «Художественный сценический образ - сплав мысли, чувства и мастерства. Создание художественного образа обуславливается гармонией внутреннего и содержания внешней формы» [12].

Ни один вид искусства не может существовать без такого неотделимого процесса, как создание художественного образа. Для представителя любого вида искусства: художника, писателя, поэта или танцора – этот процесс является его творческим началом, зеркалом его мировоззрения, способом выразить свое «Я».

На основе слияния, воплощаемого при помощи специфических, для каждого вида искусства, материальных средств (слово, ритм, звукоинтонация, рисунок, цвет, свет и тень, линейные соотношения, пластика, пропорциональность, масштабность, мизансцена, мимика, киномонтаж, крупный план, ракурс и так далее), создаются образы - характеры, образы - события, образы – обстоятельства, образы - конфликты,

образы – детали, выражающие определенные эстетические идеи и чувства. Именно с системой художественного образа связана способность искусства осуществлять свою специфическую функцию – доставлять человеку (читателю, зрителю, слушателю) глубокое эстетическое наслаждение, пробуждать в нем художника, способного творить по законам красоты и вносить красоту в жизнь [27].

Художественный образ в танце – духовно определенное явление, выраженное в одном или многих телодвижениях танцевального текста. Специфика хореографической образности состоит в использовании системы выразительных средств, которая своеобразно преломляется в пластическом языке танца на каждом этапе культурно-исторического развития человечества.

Главным средством выразительности при создании хореографического образа выступает пластика. Именно пластические мотивы являются первоэлементами хореографических образов, и лишь при соединении пластических мотивов в лексику и текст можно получить целостную танцевальную структуру.

Образ в хореографии понимается как целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания.

Процесс создания хореографического образа включает в себя несколько этапов:

1. Интерес к образу, изучение материалов по его характеристикам.
2. Рождение в сознании автора художественного замысла, в котором сконцентрированы общие черты будущего произведения.

3. Осуществление художественного замысла – перевод художественной информации из сферы ее идеального бытия в бытие материальное, изменение ее качественной природы.

4. Воплощение образа на сцене балетмейстером, а затем – исполнителем.

Создание хореографического образа – процесс многоступенчатый, требующий совместных усилий представителей различных сфер искусства. Хореографическое искусство включает в себя различные виды искусств – музыку, собственно хореографию, драматургию, пантомиму и так далее.

Именно хореографии принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа. Каждый из них, преломляясь соответственно требованиям данного вида искусства, становится необходимым компонентом хореографического образного мышления. Специфика хореографической образности состоит в танцевально-пластическом развитии, и мышление образами самих танцев является единственным способом раскрытия и воплощения характеров. Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла танца, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками, и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, пантомимы.

В том случае, если это единство не нарушает целостности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, мы имеем дело с таким синтезом, в котором ни одна сторона образной специфики не доминирует за счет другой.

Музыкальный материал и хореографический образ. Первым в цепи творческих связей хореографического образа является контакт балетмейстера с композитором, музыкальным руководителем или концертмейстером. Это потому, что музыка является основой для создания

танца. Музыка дает танцу ритмическую основу, она определяет его эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку говорят, что она душа танца. Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу балетмейстера (драматурга, либреттиста). Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека – это труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и расставание. В книге «Искусство танца» Карл Блазис писал о тех далеких временах так: «Древние требовали совершенного совпадения музыки и танцевальных движений, таким образом, что каждый жест, каждая перемена положения танцовщика вызывалась особым теплом и ритмом мелодии, а мелодия отвечала своим мотивом и модуляциями каждому движению пантомимы, каким бы оно не было». Идеальное выражение музыки в танце – это совпадение образного строя, стиля музыки, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствие темпа и метроритма.

Танцевальный текст и хореографический образ. Разучивание движений нельзя рассматривать вне связи с работой над ролью, над образом, этот творческий процесс должен быть одновременным. Движения исполнителей должны быть грамотными, убедительными, выражающими определенный характер. «Каждое движение – это живая ткань образа». Балетмейстер помогает исполнителю пластически мыслить в каждый момент роли, когда он находится на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы. И в каждом случае нужно находить индивидуальные штрихи, оттенки, соответствующие настроению персонажа, духу темы, сюжета, задаче постановки. Раскрывая образы, характеры, настроения, взаимоотношения, необходимо сочетать единство пластического и внутреннего содержания. «Иногда тонкий пластический штрих обогащает и развивает уже знакомые старые движения, помогает раскрытию образа». Танцевальный текст, сочиненный хореографом, должен

быть образным для определенного действующего лица. Возможности пластики безграничны.

Взаимовлияние драматургии и хореографического образа. Любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, в соответствии с которыми и выстраивается сценический образ. В сценическом образе должна и быть своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией (развитие действия), и кульминация, и развязка. Балетмейстер должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия. Чтобы хореографический образ получил на сцене полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед танцовщиком ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. В танцевальном номере балетмейстер стремится выделить средствами хореографии все драматургические этапы. В постановке, не имеющей связного сюжета это каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой хореографический прием.

Рисунок танца в создании хореографического образа. Рисунок танца – это расположения и перемещения, танцующих по сценической площадке. Рисунок любого танца, как и вся создаваемая композиция, должен быть подчинен идее хореографического произведения эмоциональному состоянию всех героев, которое проявляется в их танцевальных действиях и поступках. При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста. В зависимости от задачи номера балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. Рисунок

танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача хореографа – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение танцевального рисунка из разных точек зрительного зала, и при необходимости может вносить определенные коррективы. Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие эмоциональные состояния героев. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому.

Рисунок танца зависит, прежде всего, от замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной формы всего произведения (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру). Произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке. Рисунок танца, как мы только что отмечали, зависит и от общей планировки сцены.

В том случае, если балетмейстер сумеет правдиво отобразить все элементы хореографического образа: музыку, танцевальный текст, сюжетную линию, танцевальный рисунок и другое – произведение будет понятно зрителю и будет представлять определенную художественную ценность [60].

1.3. Содержание и формы актерского мастерства в хореографии

Проблема воспитания танцевальной выразительности возникала на разных этапах развития хореографической педагогики, находясь в тесной связи с непрерывным повышением технического уровня исполнения танца. Опыт известных мастеров-педагогов – А. Горского, А. Вагановой, Н. Тарасова и др., представленный в воспоминаниях, высказываниях и практических рекомендациях, позволяет говорить о существовании устойчивых традиций в подходе к решению художественно-творческих задач обучения танцовщика.

Вместе с тем стилевое разнообразие сценического танца, оригинальные формы хореографического мышления открывают новые грани в отношении выразительной и технико-конструктивной сторон пластического образа, который, по сути является художественным знаком, тогда как актер выступает в качестве «носителя» такого знака.

Развитие режиссуры в области хореографии и, прежде всего, структурно-семиотический подход в анализе хореографического текста позволяют сегодня вплотную подойти к проблеме пластической экспрессии как выражения языком телесных движений эмоционально-психологического состояния в танце. Постановка проблемы о логико-смысловом согласовании и соподчинении танцевальных движений, как элементов текста дает возможность говорить о более широких возможностях символизации пластического образа и более гибкой его интерпретации исполнителем.

Речь идет о проблеме танцевальной выразительности, которая представлена в русле традиций отечественной танцевальной педагогики, а также во взаимосвязи «технических» и «творческих» задач подготовки артистов танца. В этом контексте понятие «танцевальная выразительность» предлагается рассматривать как качество танцовщика, проявляющееся в способности передавать танцевально-выразительными средствами

содержание хореографического текста и выступающее как единство художественно-творческих, психофизических, коммуникативных и кинетических качеств исполнителя.

Мастерство танцовщика предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях сценической задачи. Изучать классический танец - значит познавать его выразительные средства, его язык [13 С.66]. Также к выразительным средствам можно отнести: пластику тела, танцевальное движение – действие, танцевальную позу, танцевальный жест, динамику пластики – темп, музыкально-пластический ритм, пространственную амплитуду исполнения движения, пространственное направление, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика (визуально-семантическое значение). Все эти компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции. В данном случае происходит намеренное абстрагирование от таких выразительных средств хореографического искусства, как пантомима, мимика, актерское мастерство, форма тела танцовщика (визуальный образ-силуэт), костюм, декорация, приемы режиссерского монтажа, световая режиссура и др. с целью предельной конкретизации специфики собственно танцевально-выразительных средств исполнителя.

Многие из указанных выше средств одновременно являются элементами танцевального языка. Выразительность возникает в результате знакового «оформления» фигуры и действий исполнителя. С помощью танцевально-выразительных средств танцовщик осуществляет передачу информации, закодированной в виде хореографического текста. Такая информация может отображать пластическую характерность танцевального образа, его эмоциональное состояние, определенное чувство – отношение, конкретное действие героя в сценической ситуации, хореографический образ в целом и наконец, содержание всего танцевального действия. Также в языке танца большое значение имеет выразительная сторона исполнения

хореографии, своего рода «интонирование», являющейся главной в процессе расшифровки элементов языка – понимания содержания пластического образа.

Использование театрального искусства является поиском путей творческого развития артиста танца.

В период становления отечественной школы классического танца методы и приемы обучения танцевальному мастерству, в том числе и танцевальной выразительности, определялись по усмотрению педагога, на основе индивидуального опыта.

Большое влияние на русское хореографическое искусство оказало творчество, а затем и педагогическая деятельность А. Дункан. Выразительность была сутью, стержнем, основой ее танца. Каждое движение, исходящее от внутреннего интуитивного импульса – единого сплава мысли, эмоции и чувства, не могло быть невыразительным. Это было время широкого распространения различных видов танца: «выразительного», «пластического», «свободного», формировавшихся на основе разработок теории выразительного жеста Ф. Дельсарта, системы ритмического воспитания Ж. Далькроза, теории выразительного танца Р. Лабана.

В этот период в хореографической школе преподавали такие предметы, как мимика и пантомима, где выполнялись специальные упражнения и этюды и отрабатывались танцевальные номера сценической практики, то есть решались задачи воспитания артистизма, выразительности жестов и движений через осознание пластического образа, чтобы затем приобретенные навыки соединить с отработанной техникой классического танца. Освоение пантомимного движения, как приближенного к бытовому жесту, к реальности жизненного движения, служило переходным этапом к выразительному танцу.

Танцевальная педагогика 20-30 годов имела интересную особенность – отсутствие единой методики и широкий размах экспериментального

студийного творчества, либо опирающегося на великолепные образцы театрального искусства, либо отрицающего все классические каноны. Педагогические традиции русской танцевальной школы, способы и приемы обучения осмыслились и воспринимались педагогами нового поколения индивидуально, шлифовались эстетическими требованиями времени. Лучшее, основное сохранилось, но многое, ценное, осталось невостребованным. В связи с этим снова и снова возникает необходимость обращения к истории отечественной хореографической педагогики, чтобы «вернуть к жизни» традиции воспитания артистизма и выразительности исполнения танцевальных движений.

Следующий период связан с именем А. Я. Вагановой, создавшей научно-обоснованную методику классического танца. В педагогической деятельности А. Я. Вагановой основное внимание уделялось задачам технического характера. Это были задачи художественного воспитания физического аппарата танцора, обретение им высочайшей техники ради образного и выразительного танца [10, С.17]. «Ваганова, задавая комбинации, снимала всякую стилистическую окраску. Класс ее был суховат, «технологичен» [6, С.160]. Разумеется, воспитание профессиональной формы тела, достижение полной координации движений и освоение танцевальной техники - основа исполнительского мастерства, его фундамент. Но нельзя забывать, что «сами по себе арабески, аттитюды, жете большие и маленькие, еще ничего не говорят, если они не наполнены мыслью и чувствами. В таком случае это лишь «биомеханические» упражнения – гимнастика, набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний...» [5, С.33].

Результаты творческой работы А. Я. Вагановой были взяты за основу методики преподавания классического танца в нашей стране. Использование принципов этой методики в практике намного повысило качество обучения. Кроме того, изменился сам процесс усвоения учениками

хореографической лексики. Теперь во время занятий ученик не только направлял свои усилия на контроль за работой мышц, но осознавал задачи упражнения, его цель, правила и особенности исполнения. Каждое движение должно было выполняться осмысленно.

В книге А. Я. Вагановой написано следующее: «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью» [3, С.13]. Как видно, задачу воспитания танцевальной выразительности она определяла, как последовательную. В этот период требования к исполнителю в спектаклях «драмтанца» в отношении художественной выразительности воплощения хореографического образа были достаточно высокими. Психологическая сила действия жеста, мимики, действенность пластики и танца играли большую роль в раскрытии содержания хореографического произведения.

Это был период, когда отечественная хореографическая школа заняла ведущее место в мире, которое утверждали ученики А. Я. Вагановой, В. И. Пономарева, Е. П. Гердт и многих других замечательных педагогов того времени. Такие мастера танцевальной сцены, как О. В. Лепешинская, М.Т. Семенова, Г. С. Уланова и другие поражали зрителей не только совершенной техникой, но и выразительностью, одухотворенностью танца. Истоки такого успеха не только в природной одаренности артиста, но и в деятельности педагога. Только какими способами достигалось тогда овладение мастерством выразительного танца, - проблема до сих пор не выясненный в той мере, чтобы можно было ясно определить принципы и методику.

В следующий период, связанный с деятельностью нового поколения педагогов-хореографов (40-70 гг.), изменился взгляд на взаимосвязь «технических» задач воспитания с задачами художественно-творческого характера. В этом смысле деятельность Н. И. Тарасова как педагога-

практика и автора книги о методике классического танца заслуживает особого внимания. Через всю книгу Н. И. Тарасова проходит мысль о естественной природе каждого движения классического танца, о том, что, если рассматривать это в качестве основы обучения, то есть выполнять упражнения выразительно, то «язык» танца обретает ту действительную силу, какой он достоин в передаче смысловой, образной, эмоциональной информации и становится понятным каждому. Такой подход открывает перспективы творческих поисков в хореографической педагогике. Задачу воспитания выразительности движений Н. И. Тарасов предлагает решать в самом процессе освоения танцевальной лексики и рекомендует выстраивать систему преподавания таким образом, чтобы ученики осознавали движения, которые отрабатываются на уроке, как средства выражения чувств и мыслей.

«Даже самый простой *battement* надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно... Уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста» [47, С.20, 24].

Приемы и способы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал Н. И. Тарасов, может быть, и не являлись четко разработанной системой, но они существовали, о чем свидетельствуют воспоминания его учеников. Задача освоения выразительных навыков в процессе освоения лексики классического танца была поставлена и теоретически обоснована, но сегодня, к сожалению, мы не располагаем конкретными практическими рекомендациями по ее решению. Проблему воспитания танцевальной выразительности многие педагоги-хореографы пытались решать оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания.

К примеру, использовались: принципы актерской психотехники, приемы активизации творческого мышления, методика обучения с

элементами игры и импровизации, другие вспомогательные способы и приемы, такие как образно-метафорическое сравнение, эмоциональная выразительность при выполнении заданий.

Подобные экспериментальные поиски оказали положительное влияние на практику танцевальной педагогики.

Обобщая краткий исторический анализ рассматриваемой проблемы, можно сказать, что художественно-творческие задачи хореографического образования оставались в определенной степени отделенными от задач «технического» характера и не получили достаточного обоснования.

Было бы неверным утверждать, что в настоящее время проблема воспитания танцевальной выразительности остается без внимания педагогов-практиков. Например, в РАТИ используется системный подход в обучении классическому танцу, научно разработанный профессором кафедры хореографии Е. П. Валукиным. Применение этого подхода на основе межпредметных связей позволяет формировать творческую личность актера-исполнителя, педагога-хореографа и танецмейстера. Итоги научно-практической конференции по проблемам подготовки танецмейстерских и педагогических кадров продемонстрировали эффективность системного подхода в обучении хореографическому мастерству, в том числе и в плане танцевальной выразительности.

Курс «Мастерство актера», как практическая дисциплина, преподается в хореографических училищах, где используются принципы театральной педагогики К. С. Станиславского. В программе по «Мастерству актера» указывается, что главные задачи этого предмета – овладение внутренней техникой артиста, пластической выразительностью и методом работы над хореографическим образом [40, С.3]. То есть практикуется параллельный принцип, при котором соединение навыков танцевальной техники и актерских навыков, приобретенных в процессе освоения отдельных дисциплин, не воплощается в целостное качество, не дает эффекта овладения учениками танцевальной выразительностью. Не

вычлняя предмет «Мастерство актера» из программы воспитания артиста танца, наверное, стоит воплотить в жизнь тарасовский принцип обучения классическому танцу, суть которого заключается в едином, комплексном решении двух задач обучения.

Прежде всего, нужно коснуться проблемы о смысловом содержании элементов хореографического текста в том плане, как относится к этому непосредственный исполнитель. Танцовщик, порой, не задумывается, почему за одним движением следует другое, как складывается содержательная структура произведения, на чем основывается логика взаимосвязи элементов в композиции танца.

Он в целом «доверяет» автору хореографического произведения. Его задача – донести художественный текст до зрителя, наполнив его «жизнью», эмоциональной и художественной выразительностью. В данном случае исполнитель выступает в роли посредника (в полном смысле этого слова) в передаче эстетической информации с определенными правами на интерпретацию, на соавторство. Он служит своего рода средством передачи мысли автора зрителю. Чтобы исполнитель идеально выполнял свои функции, он обязан не только формально передавать заложенную в танце информацию, но осознанно «говорить», понимая смысл и значение каждого воспроизводимого «слова», каждой единицы хореографического текста. Только таким образом текст, интерпретируемый исполнителем, обретет действительное значение танцевальной речи, осмысленной, ясной, выразительной.

Выучить танцевальные движения – не значит овладеть языком танцевального искусства как средством образного хореографического мышления. Необходимо освоить смысловые понятия лексики, в этом заключается главный принцип обучения языку, который зачастую игнорируется в хореографической педагогике.

Таким образом, с целью воспитания танцевальной выразительности требуется направлять ученика на достижение жестуальности – внутреннего

психофизиологического состояния (ощущения) при исполнении танцевального движения на основе смысловой и эмоциональной творческой установки. Жестуальность, как пластическое состояние, с одной стороны базируется на импульсе – эмоции, возбуждаемой посредством актерской психотехники, с другой – на осмысленном, управляемом сознанием ощущении выполнения движения. Иными словами, только проявление жестуальности как момента реализации творческой установки танцовщика в выполнении танцевального движения всем телом (организмом как целостностью) дает эффект выразительного танца. Причем такая жестуальность у каждого танцовщика будет характеризоваться индивидуальным «пластическим тембром», как индивидуален бытовой жест каждого человека.

Каждый пластический жест должен «интонировать» положением корпуса, головы и направленностью взгляда, и, конечно же, эмоциональная мимика лица исполнителя – яркое и однозначное проявление чувства. Используя различный по интонационному характеру музыкальный материал, в конечной стадии освоения форм *port de bras* можно исполнять эти формы не только в различном темпо-ритмическом рисунке, но и с различным выразительно-смысловым характером: «экспрессивно», «лирично», «героически», «беспомощно» и т.д., давая возможность поиска индивидуальной пластической выразительности. Задача педагога в этом случае – осуществлять коррекцию действий ученика, удерживая его от излишнего актерства, манерности, но возбуждая творческую активность. Большое значение в воспитании танцевальной выразительности может иметь развитие у учеников ассоциативно-символического и образно-метафорического мышления путем усложнения танцевальных композиций пластически-образными заданиями («девушка-птица», «цветок», «юноша-ветер», «скакун», «лев»).

«Выразительные средства танца историчны. Жест – его выразительное, «немое слово» было доступной формой общения в самых

разных отдаленных эпохах. Оттачиваясь, выразительность жеста создала предпосылки рождения танца» [50, С.31]. Если первоосновой танца является жест, как эмоциональное действие, то обучение танцевальному мастерству может основываться на осуществлении учеником творческой установки к выполнению танцевальных движений, на принципе изучения языка через пластический жест.

В этом случае процесс освоения хореографической лексики будет органично сочетать в себе задачи «технического» характера, цель которых научить правильному «произношению» элементов танцевальной речи, и задачи художественно – творческие, посредством решения которых обретается способность трактовать речевые единицы как выразительно-смысловые понятия, использовать пластику танца в качестве языка для передачи эмоциональной, образной и смысловой информации.

При рассмотрении естественной природы танцевальных движений как основы в изучении «азбуки» классического танца, танцевальный элемент будет осознаваться не как простое движение, а как действие, побужденное мыслью, чувством, как «движение – жест», наполненное смыслом, и урок не будет восприниматься как комплекс упражнений, но как школа воспитания творческого мышления.

К примеру, при изучении *battement tendu* вперед педагог может поставить ученику задачу движением ноги выразить смысл жеста «просьбы» (протянутой руки) или стремления - попытки двинуться вперед, оставаясь в эстетических и «технологических» рамках – условиях – исполнения классического танца. В этом случае на действие – жест работающей части тела будет непроизвольно «откликаться» все тело ученика, соучаствуя в эмоционально-действенном акте. Таким образом, произойдет естественное объединение «технической» и «творческой» задач обучения.

Как известно, большую роль при обучении танцу играет музыкальное сопровождение. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звучанием музыки,

была той средой, той основой воспитания выразительности, на которую опирался в своей педагогической системе В. Д. Тихомиров. Осмысляя этот опыт, преподаватель классического танца обязан уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало, писал Н. И. Тарасов.

«Не надо бояться проявления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление «холодной» техники движения... Умение увлеченно вникать в музыкальные интонации «заставит» учащихся воспринимать учебные задания не как схему движений, а как живую, творчески действенную пластику танца» [47, С. 16-22]. Необходимо стимулировать у учеников желание отображать интонации музыки в танцевальной пластике.

Воспитывая артистическую эмоциональность, нужно предоставлять ученикам определенную свободу проявления чувств, отвечающих содержанию музыки, выражать через движения эмоциональное состояние. Причем заданное педагогом чередование пластических эмоций при выполнении какого-либо экзерсиса должно достаточно точно соответствовать логике интонационного содержания музыки. В этом случае музыка будет являться основой, побуждающей к пластическому интонированию. «Музыка должна не просто помогать исполнителю ритмически двигаться в танце, а эмоционально заражать его, помогать воспитанию пластической выразительности» [9, С.54]. Логический смысл (хотя бы простейшая мысль, абстрактное значение), помимо методических задач, обязан определять взаимосвязь и последовательность движений классического танца, объединенных в учебную комбинацию, и соответствовать форме и содержанию музыкального сопровождения.

Предлагаемая педагогом смысловая логика хореографических движений, объединенных в учебный пример, осознаваемая и исполняемая

учениками эмоционально, подведет их к ощущению осмысленной выразительности танца.

Наследие хореографической педагогики богато наличием разнообразных приемов воспитания танцевальной выразительности. Их систематизация и возможности практического применения – темы будущей работы. Здесь же необходимо затронуть проблема о принципах моделирования творческого задания (комбинации) в уроке классического танца, хотя Н.И. Тарасов писал, что построение комбинированных заданий вообще не укладывается в рамки стабильного метода и зависит от творческого мастерства педагога [47, С.79].

Для современного этапа развития танцевального искусства характерно многообразие методических приемов обучения актерскому мастерству. В их числе и применение импровизации.

Импровизация в переводе с французского означает неожиданный, внезапный, и является действием по созданию какого-либо художественного произведения в момент исполнения без предварительной подготовки и в рамках заданных обстоятельств. Импровизация присутствует во всех видах искусства – в театре, танце, музыке и т. д. Она является одной из первоначальных форм творчества. Ведь все пластические, музыкальные, драматические, поэтические (лирика и эпос), фольклорные виды искусства развивались посредством импровизации.

Творчество актера происходит «здесь и сейчас», в непосредственном общении со зрителем, поэтому импровизация лежит в самой природе театрального искусства.

Импровизация – многофункциональное явление. Это вид творчества и выразительное средство, свойство сценической игры и его результат, принцип обучения и методический прием. Импровизация как вид спонтанного художественного творчества объединяет процессы рождения замысла и его воплощения, в нем существенен «парадокс опережения», функция поиска новых гипотез, образов, средств воплощения и особое

импровизационное самочувствие. Для импровизационного самочувствия характерна взаимосвязь осознанного и неосознанного, познавательного и эмоциональных компонентов.

Творческое мышление актера-импровизатора можно представить, как взаимодействие, синтез ассоциативного, композиционного и действенного компонентов с преобладанием того или другого вида мышления на различных стадиях процесса перевоплощения. В модели взаимодействия ассоциативной, композиционной и действенной составляющих импровизационного мышления существенен психомоторных компонент – мышечная свобода, скорость реакции и ее скорость, гармоничность движения (пластичность, координация различных частей тела, владение центром тяжести), самоконтроль.

В процессе обучения не исключены столкновения педагога с мышечными и психологическими зажимами у учеников, что мешает полному осмыслению и воплощению образа и предлагаемых ролей в танцевальной композиции. Для работы над этой проблемой можно использовать следующие техники импровизации: – релиз, техника GaGa, пластический тренинг Эудженио Барба и другие.

Техника релиз (Releasing technique).

Джоан Скиннер, профессор Университета штата Вашингтон в Сиэтле, танцевала с раннего детства. После окончания колледжа она была принята в танцевальную труппу Марты Грэм и Мерса Каннингхэма. Во время одного трудного четырехмесячного турне Скиннер повредила межпозвонковый диск. Прекратив выступления, она почувствовала себя лучше, но когда она снова пришла в класс, травма опять дала о себе знать.

Чтобы вернуться в танец, Скиннер разработала собственную технику Releasing, которая предлагала практику «освобождения»: от стресса, от ненужных стереотипов в нашем теле, от страха неуклюжести, неповоротливости. Техника релиз (освобождения) (Release Technique) – основывается на естественных движениях и положениях тела и опирается

на принципы уменьшения напряжения, используя дыхание и инерцию для облегчения движения. Эта техника современного танца основана на освобождении (релизе) некоторых групп мышц с целью получения навыков использования только тех групп мышц, которые необходимы в процессе танца. С помощью техники релиз развивается понимание собственного тела, что даёт большое разнообразие для развития хореографической лексики танцовщика. В процесс изучения техники включены анатомические аспекты, такие как: костная структура, мышечная, дыхательная и нервная системы. Эти темы подробно разбираются в начале урока, а затем следует их практическая разработка в определенных упражнениях и танцевальных комбинациях. Основное внимание уделяется трем базовым программам, являющимся обязательными в современном танце (баланс, артикуляция (импульс, инерция), гравитация (центр тяжести, работа с весом)). Важным аспектом техники релиз является обучение работы с полом, технике падения и смещения баланса.

Техника GaGa.

Эта техника была создана Охадом Нахарином, хореографом и художественным руководителем израильской компании Batsheva Dance Company. Занятия гагой проходят без зеркал, и за ними запрещено наблюдать со стороны. В течение класса, преподаватель, принимающий участие наравне со всеми, озвучивает определенные задания, которые все присутствующие пробуют выполнить, отслеживая связанные с этим ощущения в своем теле. Отличительной особенностью класса является то, звук танцовщиц что участники находятся в непрерывном движении.

«...важно позволять себе выглядеть безобразно, позволять себе быть слабым, быть дурашливым, быть застенчивым. Важно испытывать неловкость, принимать ее и работать с ней. Все, что рождает человек, все позволительно, и мы просто берем и работаем с этим. Мы не ограничиваем человека в том, чтобы быть человеком. Наоборот, мы позволяем все, и мы

работаем со всем этим» – так сказала Ноя Зук, хореограф, преподаватель, в прошлом танцовщица Batsheva Dance Company.

Пластический тренинг.

Эудженио Барба в 1964 году основал Один-театр (Холь-стебро Дания) – лабораторию для изучения западных и восточных актерских техник. В 1979 году он создал Международную школу театральной антропологии ИСТА (ISTA – International School of Theatre Anthropology), целью которой являлось исследование поведения человека в ситуации представления. Эуджинио Барба создал специальный пластическо-актерский тренинг. Тренинг – это метод исследования, он самоценен и может быть полностью отделен от репетиций. Его функцией является не готовить актеров к спектаклю, а напротив, спектакли театра вырастают из тренингов как монтаж упражнений.

Основная задача тренинга – достижение динамического состояния актера, готового к сценическому творчеству, которое характеризуется тотальным вовлечением тела и сознания актера и максимальным расходом энергии. В процессе тренингов актеры учатся овладевать этой энергией: находить источники энергии в теле, концентрировать ее, варьировать ее качества, т. е. управлять ею. Тренинг, но по мнению Э. Барбы, – это сцена актера для самого себя. Тренинг и сегодня – ежедневная практика и стиль жизни театра, который, в отличие от таких традиционных подходов к воспитанию исполнителя как, например, балет, базируется на трансстилистическом, транскультурном и транснациональном уровне. Этот уровень возникает при изучении специфических стилей или традиций, но не имеет корней мастерства в конкретной культурной традиции, а создает собственное художественное направление. Э. Барба утверждает, что существование на сцене, в отличие от обыденного, где действует закон «экономии энергии», требует актера увеличенного расхода энергии. Работа с энергией происходит на экспрессивном уровне, где стираются культурные, социальные и индивидуальные различия, и требует особой

техники тела. Э. Барба сформулировал универсальные принципы: «баланс в действии», «танец оппозиций» и «соединение несоединимого». Проблема энергии актера – не в ее количестве, а в умении моделировать ее в присутствии зрителя, грамотном использовании ее при переходах от покоя к активным действиям. Владение техниками тела (их существует множество) – необходимое условие управления энергией. Навык управления энергией – один из важных итогов обучения по данной методике.

Из первой главы следует, что истоки профессии актёрского мастерства берут свое начало в первобытном обществе и получают развитие в древней Греции, где появляются новые формы театра и актерских техник. В то время как на Руси театр получает свое развитие только в эпоху Возрождения. В мире профессия актерское мастерство получает свое признание только в конце XIX начале XX века, что привело к разработке и внедрению новых актерских методик и тренингов. Одним из известных по сей день профессиональных деятелей театрального искусства стал К.С. Станиславский. Он сформировал основные принципы, методические и технологические указания с целью разбудить естественность человеческой природы для свободы творчества личности в соответствии со сверхзадачей. Также из первой главы становится ясно, что наследие хореографической педагогики богато наличием различных приёмов воспитания танцевальной выразительности. Их упорядочивание и возможность эмпирического применения – одна из задач педагогической работы. Также была рассмотрена проблема столкновения педагога с мышечными и психологическими зажимами у воспитанников, что препятствует полному погружению в предлагаемый образ и его воплощению в танце. Для работы над этой проблемой были предложены различные техники импровизации.

ГЛАВА 2 МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

2.1. Методические рекомендации в области проведения занятий по актерскому мастерству для танцоров

Теоретико-методологической основой внедрения техники актерского мастерства в хореографическом коллективе является методика, включающая комплекс упражнений для развития техники актерского мастерства в хореографическом обучении.

Упражнения - ритуалы для начала занятия.

1. Дети стоят в кругу с закрытыми глазами. Задача — поздороваться со всеми за обе руки с двух сторон от себя.

2. «Дружба начинается с улыбки». Стоя в кругу дети должны поздороваться друг с другом разным улыбками.

3. Стоя в кругу передать соседу громкий хлопок со словами приветствия или прощания.

Комплекс упражнений «Импровизация».

1. Упражнение с мячами. Участники располагаются по кругу, используется один теннисный мяч. От одного к другому совершается бросок мяча, причем бросок должен быть адресован точно принимающему. Можно усложнить добавив определенный темп передачи, или ввести в игру несколько мячей, или добавив броуновское движение по залу.

2. Танец частей тела. Участники становятся в круг. Звучит музыка. Педагог называет по очереди части тела, танец которых будет исполнен (например, «танец головы», «танец плеч», «танец кистей рук», «танец живота» и т.д.). Участники стремятся максимально использовать в танце названую часть тела. Также можно разделить зал на четыре части, в каждой из которых будет танцевать определенная часть тела. Задача ученика двигаться от одной зоны к другой.

3. Упражнение, направленное на раскрепощение. Участники ходят по залу в хаотичном направлении, не сталкиваясь друг с другом. Педагог обозначает скорости, с которыми дети должны передвигаться (от 1 до 10). Как усложнение можно добавить такие слова: океан – бег по залу; водоросли – ноги стоят на месте, а руки и корпус непрерывно двигаются; камень – уйти в пол и замереть; коралл – замереть в позе похожий на коралл; дельфин – передвигаться по залу волнообразными движениями телом; краб – передвигаться по залу по широкой II и IV позиции ног.

4. . Элемент сценодвижения, направленный на чувствование партнёра. Участники стоят лицом в круг, держась ладонь к ладони. Руки подняты над головой в стороны. Каждый давит на ладонь соседа и наклоняет корпус вперёд. Задача коллектива удержаться на месте, не упасть и делать это молча.

5. Игра «Импульсы». Выполняется парами, где задача одного партнёра – давать различные импульсы для движения тела второго, второго – не прерывать своего движения до нового импульса.

6. «Зеркало». Ведущий танцует, соотнося движения с музыкой и глядя на своего партнера, как на собственное отражение в зеркале (ведущий может продвигаться в пространстве в разные стороны, поворачиваться, менять ракурсы, но обязательно фиксирует взгляд на своем "отражении"). Ведомый старается точно воспроизвести движения ведущего по принципу зеркального отражения. Можно использовать прием, при котором ведущий синхронизирует свои движения с собственным дыханием. Например, поднимает руки при вдохе, а опускает при выдохе. Тогда ведомый, отражая 58 его движения, и дышать будет в едином с ним ритме. В этом случае легче и быстрее удастся достичь эффекта «зеркала».

7. «Музыкант и инструмент» Ведущий – «музыкант» – прикасается к партнеру пальцами рук мягким «подталкивающим» движением (как бы задевая струну музыкального инструмента): то тронет его руку, то плечо, то голову и т.д. Ведомый – «инструмент» – стоя на месте

с закрытыми глазами, откликается на каждое такое прикосновение ответным движением, напоминающим плавный «всплеск», который как звук задетой струны постепенно затихает, «тает», («отвечает», главным образом, та часть тела, к которой прикоснулся «музыкант», но «волна» этого отклика, менее заметная, распространяется по всему телу). Задача «музыканта» – выявить возможности «инструмента», чтобы он «зазвучал», показал свою индивидуальность. Задача «инструмента» – чутко откликаться на прикосновения «музыканта», полностью подчиняясь ему, не пытаясь выступать с собственной инициативой или «помогать» партнеру, угадывая его следующие действия: главное – предоставить «музыканту» возможность свободно импровизировать в «игре на инструменте».

8. Игра «Глухой телефон». Участники стоят в колонне с закрытыми глазами кроме первых двух человек. Самый первый человек исполняет небольшую танцевальную связку, а следующий должен ее повторить. И так далее до конца колонны.

Комплекс упражнений «Импровизация в этюдах».

1. Этюд «Сказка». Микроспектакль на сказочной базе — это еще не инсценировка сказок. Надо сказать, то, что тут совершенно другие цели и задачи. Воспитанник должен окунуться в мир сказок, настроиться на «волну сказки», а потом сочинить собственный сказочный сценарий на базе известной сказки, шуточку на тему сказки, свободную фантазийную интерпретацию. Мало кто знает то, что этот этюд должен строиться по принципу «комедии масок»: приблизительный сценарий и, как многие выражаются, вольная, веселая игра-импровизация, в какой как раз раскрывается осознание поэтики сказки, ее нравов, ситуаций, чудес, языка. Вообразите, себе один факт о том, что таковая «эскизная» работа над сказкой помогает, в общем, то, раскрепостить фантазию воспитанников, артистическую смелость исполнителей, снять излишнюю взрослость и «научнообразность».

2. Этюд на органическое молчание Действующие лица должны быть поставлены в такие, как бы обостренные, состязательные, конфликтные, также чувственно близкие и как бы достоверные для исполнителей предлагаемые происшествия, в каких они могли быть обязаны взаимодействовать, т. е. вступить в противостояние с партнером (либо со средой) при помощи физических, а не словесных средств. И действительно, молчание обязано быть логически обоснованным, оправданным. Очень хочется подчеркнуть то, что актер, в общем, то, существует в этюде по принципу «я – в предлагаемых обстоятельствах», сохраняет импровизационное самочувствие, свою персональную органику. Конечно же, все мы очень хорошо знаем то, что в этюдах на остальные темы также как бы рекомендуется придерживаться, как все знают, органического молчания.

3. Этюд на развернутую оценку действия. В этюдах на данную тему в особенности принципиальна структура момента восприятия факта: подробная «расшифровка» мгновения жизни, предполагающая специально замедленное, «рапидное» движение мысли, внутренний монолог, внутреннюю борьбу мотивов, разработку, как многие думают, эмоционально-психической реакции на событие, стрессовую оценку событий.

4. Этюд «стоп-кадр» «Стоп-кадр» помогает освоению принципов сценической выразительности, в особенности – принципов и приемов мизансценирования. Надо сказать, что задача режиссеров – выстроить статичную пластическую композицию, которая выражала бы ту либо иную тему. Это остановленный момент жизненного процесса (как на полотне художника), когда действие, борьба достигли собственного кульминационного напряжения. Необходимо подчеркнуть то, что естественно, что «стоп-кадр» должен быть обустроен нужным реквизитом, светом, костюмами, если это требуется – шумами либо, как заведено,

музыкой – всем тем, что, в конце концов, усилит зрительское восприятие «стоп-кадра».

5. Этюд на базе музыкального произведения. Основой для сочинения этюда может наконец-то стать малая музыкальная форма либо законченный отрывок из огромного произведения. Необходимо отметить то, что воспитаннику следует избегать иллюстративности, стремиться к образному, ассоциативному решению и реализации этюда.

Комплекс упражнений «Актерское мастерство».

1. «Предмет по кругу». Группа рассаживается или становится в полукруг. Ведущий показывает учащимся предмет (палку, линейку, банку, книгу, мяч, любой попавшийся в поле зрения предмет) учащиеся должны передавать друг другу по кругу этот предмет, наполняя его новым содержанием и обыгрывая это содержание. Например, кто-то решает обыграть линейку как скрипку. Он передает ее следующему человеку именно как скрипку, не произнося при этом ни слова. А тот именно как скрипку ее принимает. Этюд со скрипкой окончен. Теперь второй учащийся обыгрывает эту же линейку, например, как ружье или кисть и т.д. Важно, чтобы учащиеся не просто делали какие-то жесты или формальные манипуляции с предметом, а передавали свое отношение к нему. Это упражнение хорошо развивает воображение. Чтобы обыграть линейку как скрипку, нужно, прежде всего, увидеть эту скрипку. И чем менее похож новый, «увиденный» предмет на предложенный, тем лучше учащийся справился с заданием. Кроме того, это упражнение - на взаимодействие, ведь человек должен не только сам увидеть новый предмет, но и заставить других увидеть и принять его в новом качестве.

2. «Чувства». Учащиеся должны изобразить, то, что им предлагает преподаватель: радостную улыбку (приятная встреча); утешительную улыбку (все будет хорошо); счастливую улыбку (наконец-то, какой успех); удивленную улыбку (не может быть); огорченную улыбку (как же так, ну вот опять). Выразить одними глазами и бровями: огорчение.

3. Игра «Пластилин». Дети лежат на спине, тело подтянуто. Педагог рассказывает историю про купленный пластилин который замерз. Он начинает словами объяснять действия, происходящие с пластилином, а дети изображают то, что с ним происходит. Педагог лепит из детей различные фигуры как из пластилина, при этом не касаясь их.

Очень часто получается так, что визуально хорошо поставленный и отработанный танец смотрится так, будто чего-то не хватает. То же самое можно сказать и про самих танцовщиков. Как бы мастерски они не двигались на сцене, но без их эмоций и чувств, их танец не вызывает бурю восторга. Также может быть обратная ситуация: среднее владение хореографией танцоров, но несмотря на это, зритель находится в состоянии эйфории от зрелищности выступления.

Актерское мастерство танцовщика является последним важным штрихом, в танцевальной композиции, без которого она будет пресной и скучной. Но также очень важно не переборщить, ведь можно так скривить гримасу, что это отпугнет зрителя.

Актерское мастерство необходимо также и самому педагогу во время проведения своих занятий, особенно с самыми маленькими учениками. Ведь именно театральное представление привлекает малышей в педагоге и к занятиям танцем. Также театральная деятельность помогает влиять на детей не навязчиво, так как во время игры они ощущают себя свободно и раскрепощено.

Рекомендации для педагогов перед проведением урока по актерскому мастерству:

1. Всегда идти от своего воспитанника, стать для него другом, и как только он начнет доверять вам, вы обязательно добьетесь намеченных целей.
2. Заниматься актерским мастерством нужно регулярно. Включать театральные игры в каждое занятие.

3. Занятия следует всегда начинать с улыбки. Также можно придумать приветственный «ритуал», например, хлопок по ладоням друга с названием хореографического термина.

4. Если ребенок сжался, замкнулся или даже съежился в пластике, придется потрудиться на данном занятии. Ни в коем случае нельзя «давить» на ребенка или «ломать» его, можно лишь убедить, заинтересовать и заинтриговать. Можно попробовать узнать кто, к примеру, из персонажей сказок, кинофильмов, анимационных фильмов близок ребенку и если удастся получить ответ, просто предложить ему поиграть в этого героя.

5. На занятиях актерским мастерством необходимо использовать разную тему и разные формы работы. Также необходимо планировать каждое занятие, чтобы оно было новым для учеников, а повторение изученного не надоело.

6. Высший профессионализм педагога заключается в том, чтобы откинув прочь свое «Я» зажечь искру вдохновения у своих подопечных.

7. Обязательно держать некую дистанцию, чтобы дети чувствовали, что педагог им не только друг, но и наставник.

8. Необходимо научить своих учеников наблюдать жизнь, можно организовать экскурсии и походы с последующим перенесением событий в условия сцены.

9. Обязательно должен быть пример для подражания. Для этого необходимо рекомендовать ученикам различные спектакли для просмотра и обращать их внимание на разных профессиональных артистов.

10. Необходимо развивать индивидуальности детей и тогда на сцене будут яркие и выразительные номера.

11. Результат тренингов, этюдов и импровизации можно переносить в хореографические номера, но важно следить за тем, чтобы не было позерства и наигранности.

2.2. Реализация методики развития техники актерского мастерства

Результаты психолого-педагогической диагностики творческих способностей участников группы «Океан» хореографического коллектива «Dance hall».

Для проведения диагностики используются методики:

1. Опросник креативности Джонсона (в модификации Е. Туник).
2. Тест Гилфорда на изучение творческого мышления (модифицированный) – использование предмета в танце.
3. Тест на развитие техники актерского мастерства.

Диагностика проводилась в 2 этапа – в начале и в конце I полугодия 2022-2023 учебного года. Контрольная группа – 35 человек. Возраст воспитанников на момент диагностики – 13-20 лет.

1 этап диагностики (начало I полугодие):

- 1.1 Опросник креативности Джонсона (в модификации Е. Туник).

Результаты наблюдения: 12 человек набрали количество баллов от 20 до 26, соответственно они обладают нормальным, средним уровнем креативности, 16 человек набрали количество баллов от 15 до 19, соответственно они обладают низким уровнем креативности, 7 человек набрали количество баллов от 9 до 14, соответственно они обладают очень низким уровнем креативности.

По данным исследования 34% участников группы на момент начала I-го полугодия обладают средним уровнем креативности, 46% низким и 20% очень низким уровнем креативности.

- 1.2 Тест Гилфорда на изучение творческого мышления (модифицированный).

Создание танцевально-пластического этюда с предметом (импровизация).

Задача: создать этюд с предметом, используя танцевальную лексику современного танца и пластику. В качестве предмета на данном этапе для всех испытуемых было выбрано яблоко.

Время подготовки задания: 10 – 15 минут.

Результаты: с заданием справились все участники. Однако проведенное исследование показало, что большая часть группы обладает низким уровнем творческого мышления. Что проявляется: в стандартном, стереотипном решении поставленной творческой задачи; в использовании малого количества и однообразного лексического материала для реализации поставленной задачи; в ограниченном пространственном решении композиции созданных испытуемыми этюдов; в незаконченности, отсутствии четкой логики развития действия с предметом.

Выводы по результатам теста.

По результатам опросника креативности, треть группы обладает средним уровнем креативности, практически половина - низким, пятая часть – очень низким. Данные результаты говорят о том, что необходимость развивать творческие способности является основополагающим вопросом в дальнейшей деятельности участников коллектива.

По развитию творческого мышления группа находится на низком уровне. Результаты исследования показали низкие способности подростков в осуществлении деятельности по разработке, созданию, исполнению собственных танцевальных произведений.

Следовательно, по итогам диагностики можно порекомендовать уделить особое внимание развитию творческих способностей участников хореографической группы «Океан» путем воздействия на респондентов специфичными методами и приемами обучения техникой актерского мастерства.

2 этап диагностики (конец I полугодия):

2.1 Опросник креативности Джонсона (в модификации Е. Туник).

Результаты наблюдения: 14 человек набрали количество баллов от 20 до 26, что соответствует среднему уровню креативности, 21 человек набрали количество баллов от 27 до 33, что соответствует высокому уровню креативности. По данным исследования 40% участников хореографической группы 2-го этапа обладают средним уровнем креативности, 60% показали

высокий уровень креативности. Показатели низкого уровня креативности у воспитанников 2- го этапа отсутствуют.

Тест Гилфорда на изучение творческого мышления (модифицированный).

Создание танцевально-пластического этюда с предметом (импровизация).

Задача: создать этюд с предметом, используя танцевальную лексику современного направления и пластику. В качестве предмета на данном этапе для всех испытуемых была выбрана дверная рама.

Время подготовки задания: 10 – 15 минут.

Результаты выполнения задания: каждым испытуемым был создан хореографический этюд, обладающий своеобразной особенностью идейного замысла, среди которых выделились несколько неординарных подходов к полученному заданию.

Данное исследование показало умение использовать лексический материал, выученный в процессе занятий, и изменять его в соответствии с идеей созданного каждым испытуемым хореографическим этюдом.

Также было отмечено умелое использование пространства класса в осуществлении созданного этюда, направленное на обоснование и лучшее восприятие представляемой идеи.

Выводы по результатам теста.

Результаты диагностики показали заметные изменения в развитии творческого потенциала, способностей и мышления участников фокус-группы хореографической группы «Океан». Можно констатировать, что организация работы по развитию творческих способностей в условиях специально составленной программы через превращение конкретных практических задач в творческие, с усвоением общего способа их воплощения в творческие действия в процессе обучения техникой актерского мастерства ведет к заметному сдвигу в развитии творческих способностей.

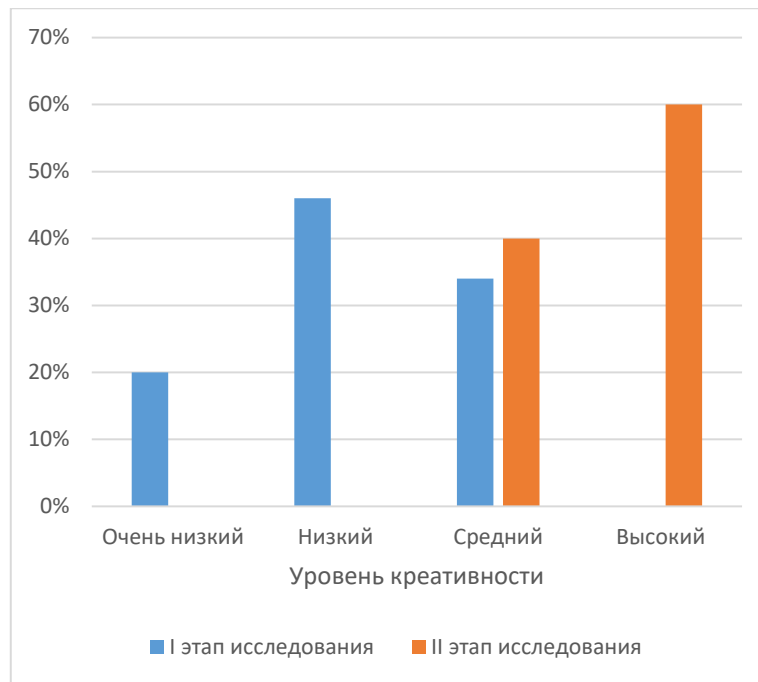


Рисунок 1 – Результаты диагностики творческих способностей по опроснику креативности Джонсона (в модификации Е. Туник)

Результаты мониторинга развития техники актерского мастерства воспитанников хореографической группы «Океан» студии танца «Dance hall» 1 этап диагностики (начало I полугодия):

Контрольная группа 35 человек. Возрастная категория – 13-20 лет. Наблюдение проводилось на материале комплекса упражнений «Актерское мастерство», «Импровизация», «Импровизация в этюдах».

Критерии оценки:

1. осмысление
2. актерские умения и навыки
3. пластичность ума
4. оригинальность/новизна

Шкала оценки: 1–5 баллов.

Вывод: в целом группа демонстрирует средний и выше среднего уровень развития техники актерского мастерства. К заданиям все участники контрольной группы относятся творчески, что отразилось на хорошем уровне осмысления, пластичности ума и оригинальности/новизне. Однако

актерские навыки и умения не у всех проявляются достаточно ярко. Следовательно, в будущем целесообразно уделить больше внимания работе над образом, актерской игрой и эмоциональной выразительностью в танце.

Таблица 1 – Результаты мониторинга развития техники актерского мастерства 1 этап диагностики

Критерии оценки	Сумма баллов по группе (max175)	Средний балл (max5)
Осмысление	122	3,4
Актерские умения и навыки	112	3,2
Пластичность ума	133	3,8
Оригинальность/новизна	133	3,8

Результаты мониторинга развития техники актерского мастерства воспитанников хореографической группы «Океан» студии танца «Dance hall» 2 этап диагностики (конец I полугодия):

Контрольная группа 35 человек. Возрастная категория – 13-20 лет. Наблюдение проводилось на материале комплекса упражнений для развития актерского мастерства и чувствования партнера в коллективе.

Критерии оценки:

1. осмысление,
2. актерские умения и навыки,
3. пластичность ума,
4. оригинальность/новизна

Шкала оценки: 1–5 баллов.

Вывод: актерский тренинг должен способствовать приведению творческого аппарата ученика в соответствии с требованиями творческого процесса и создания художественного образа. В практической части работы было доказано, что предложенный комплекс упражнений имеет положительное влияние на развитие техники актерского мастерства в танце и танцевальных композициях. Исследование показало, что у большинства

воспитанников уровень по всем показателям заметно повысился по сравнению с началом полугодия, что отразилось и на эмоциональной выразительности и образности исполнения; однако у некоторых участников наблюдается ещё скованность и неуверенность в движениях и, соответственно, низкий уровень выразительности танца. В целом, можно говорить о положительной динамике развития техники актерского мастерства.

Таблица 2 – Результаты мониторинга развития техники актерского мастерства 2 этап диагностики

Критерии оценки	Сумма баллов по группе (max175)	Средний балл (max5)
Осмысление	160	4,5
Актерские умения и навыки	154	4,4
Пластичность ума	140	4
Оригинальность/новизна	147	4,2

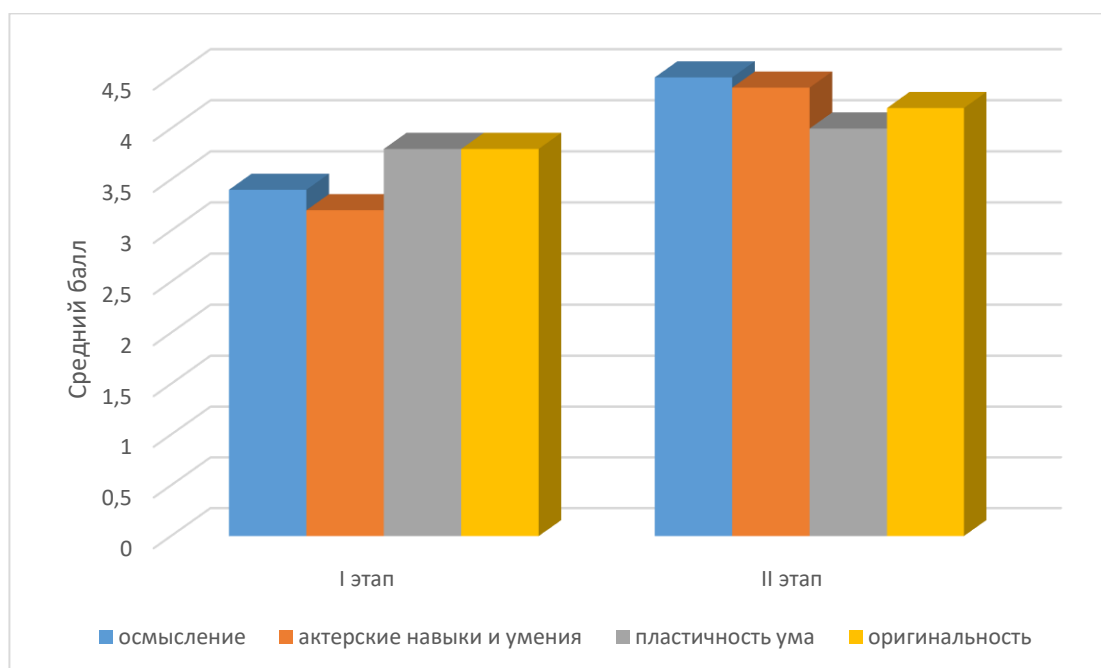


Рисунок 2 – Динамика развития техники актерского мастерства участников хореографической группы «Океан» студии танца «Dance hall»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Постановочный процесс в хореографии – это очень долгий и сложный процесс, зависящий от многих факторов. Здесь важен и творческий опыт хореографа, и его взгляд на жизнь, мировоззрение. Также важны знания, накопленные не только в профессии, но и в литературе, истории, музыке, кинематографе и многие другие затрагивающие различные отрасли нашей жизни. Актуальность работы состояла в том, чтобы помочь хореографам развить эмоциональную выразительность в своих учениках в танце и танцевальных композициях.

Хореографический образ помогает зрителю понять и пропустить постановку через себя. Для этого, перед исполнителями должны ставиться четкие сценические задачи исходящие из задумки произведения, его стиля, сюжета, характера героев. Танцевальное искусство – условно, но не смотря на это танцовщик должен сделать свой образ правдивым и убедительным. Ведь именно он является проводником между постановщиком и зрителем.

В работе были изучены труды различных деятелей театрального и хореографического искусства и были представлены комплексы тренингов, упражнений и ритуалов для развития художественной выразительности. Благодаря этому становится возможным установление актерских способностей каждого ученика. Также появляется мотивация на совместные усилия ученика и педагога, ведь осознание своих возможностей позволяет им обоим поверить в себя. Эти комплексы могут быть полезны профессиональным и самодеятельным коллективам.

В данной квалификационной работе были рассмотрены исторические и теоретические аспекты основ актерского мастерства. Также были сформированы знания об актерском мастерстве и танце как об отдельных видах искусств и доказана их взаимосвязь. Было дано определение художественного образа в танце и описаны приемы его создания. Доказана необходимость использования техники актерского мастерства в танце и

танцевальных композициях. На основе анализа различных деятелей сценического искусства была разработана методика обучения актерскому мастерству, были найдены новые формы творческих заданий, а также рассмотрен успешный опыт внедрения комплекса упражнений «актерское мастерство», «импровизация», «импровизация в этюдах».

В ходе исследования было выяснено, что разработанные комплексы упражнений имеют положительное влияние на динамику развития творческих способностей, умений и навыков актерского мастерства.

В практической части работы было доказано, что предложенный комплекс упражнений имеет положительное влияние на развитие техники актерского мастерства в танце и танцевальных композициях.

Проведенное исследование не исчерпывает всех аспектов проблемы внедрения техники актерского мастерства в танцевальных композициях. Однако общий подход к построению методики был испробован и дал положительный результат. На ряду с этим, мы считаем, что существует ряд вопросов, требующих углубленного и серьёзного изучения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альшиц, Ю. Л. Тренинг forever! / Ю. Л. Альшиц. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. - 256 С.
2. Аникст, А. А. Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. – Москва: Дрофа, 2006. - 288 С.
3. Базанов, В. В. Театральные здания и сооружения: структура и технология: учебник, 2005. - 75 С. Базанов. – Санкт-Петербург: Издво СПбГАТИ, 2007. – 104 С.
4. Гальцова Е. А. Детско - юношеский театр мюзикла – Волгоград: Изд.-во «Учитель», 2009. - 265 С.
5. Танец. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. - 416 С.
6. Барбой, Ю. М. К теории театра / Ю. Барбой. – СанктПетербург: Изд-во СПбГАТИ, 2009. - 240 С.
7. Бахрушин Ю.А., История русского балета, М.,2007.
8. Борисова, Н. Путешествие в театральном пространстве / Н. Борисова. – Москва: Новости, 2006. — 364 С.
9. Бочарникова Е., «Асаф Мессерер», в кн. «Уроки классического танца», М: Искусство, 2007. –123 С.
10. Брук, П. Пустое пространство. Секретов нет / П. Брук. – Москва, 2005. – 97 С.
11. Буцаева, И. А. Отражение современных театральных процессов в российском сегменте сети Интернет // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 4. – С. 54-64.
12. Буров, А.Г. Труд актера и педагога. – М., 2007.
13. Ваганова А.Я., «Основы классического танца» М., «Искусство», 2008. – 85 С. ISBN 978-5-8114-0223-6.

14. Валукин Е.П., Системный подход в обучении мужскому классическому танцу, М., ГИТИС, 2010. – 120 С. 76
15. Васильева, Н. Танец / Н. Васильева. - Москва, 2007. – 105 С.
16. Вислова, А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков / А. В. Вислова. - Москва: Университетская книга, 2009. - 288 С.
17. Гротовский, Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику [Текст] / Е. Гротовский. - Москва, 2006. - 96 С.
18. Давыдова, М. Конец театральной эпохи / М. Давыдова. - Москва: ОГИ, 2005. - 384 С.
19. Додин, Л. Путешествие без конца / Л. Додин. - СанктПетербург: Балтийские сезоны, 2009. - 480 с.
20. Жабровец М. В. Монолог в творчестве актера: методическое пособие / М. В. Жабровец, Э. В. Парфенова - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2009. - 20 с.
21. Жабровец, М. В. Сценическое воплощение малой драматургии: методическое пособие / М. В. Жабровец. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 32 с.
22. Жабровец, М. В. Тренинг актера: методическое пособие / М. В. Жабровец. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 40 с.
23. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава. - 5-е изд. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 432 с.
24. Захаров Р.В., Беседы о танце, М., 2005. - 56 с.
25. Збруева, Н. В. Ритмическое воспитание актера / Н. Збруева. - Москва, 2007. - 123 с.
26. Зверева, Н. А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 105 с.
27. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. - Москва, 2008. - 134 с.

28. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель. - Москва, 2007. - 98 с. 77
29. Кокорин, А. Вам привет от Станиславского: учеб. пособие / А. Кокорин. - 2005. - 224 с.
30. Кутьмин, С. П. Характер и характерность: Учеб. - метод. пособие / С. П. Кутьмин. - Тюмень: ТГИИК, 2006. - 51 с.
31. Кюль, Т. Энциклопедия танцев от А до Я: науч.-популяр. лит. / Т. Кюль. - Москва: Мой мир, 2008. - 128 с.
32. Лапкина, Г. А. Современные концепции сценического пространства // Театрон. - 2010. - № 1. - С. 66-69.
33. Лоуэн, А. Психология тела / А. Лоуэн. - Москва, 2005. - 57 С. 32.
Макаров, С. М. От старинных развлечений к зрелищным искусствам. В дебрях позорищ, потех и развлечений / С. М. Макаров. - Москва: Либроком, 2010. - 208 с.
34. Максимов, В. Век Антонена Арто: авторский сборник / Вадим Максимов. - Москва: Лики России, 2005. - 400 с.
 - а. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб. Культ Информ Пресс, 1998. 247 с.
35. Мессерер А.М., «Танец. Мысль. Время» 2 е изд. доп. М., Искусство, 2010. - 76 с.
36. Мессерер А.М., «Уроки классического танца», М: Искусство, 2007. - 84 С.
37. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра / В. И. Немирович-Данченко. - Москва: АСТ, Зебра Е, ВКТ, 2009. - 672 С.
38. Никитин, В. Н. Пластикодрама: Новые направления в арттерапии / В. Н. Никитин. - Москва, 2007. - 95 С.
39. Панферов, В. И. Пластика современного танца: учеб. пособие / В. И. Панферов. - Челябинск, 1996. ISBN 978-5-94839
40. Петрова, Е. В. Актерское мастерство. Первый год обучения / Е. В. Петрова. - Москва, 2006. - 85 С.

41. Проскурникова, Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы / Т. Б. Проскурникова. - Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. - 472 С.
42. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / К. С. Станиславский. - Москва, 2009. - 256 С.
43. Станиславский, К. С. Искусство представления / К. С. Станиславский. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. - 192 С. 78
44. Слонимский Ю., «Чудесное было рядом с нами», Л., «Советский композитор», 2011. - 56 С.
45. Соколов-Каминский А.А., «Советская балетная школа», М., «Знание», вып.10 2009. - 77 С.
46. Соллертинский И., «Статьи о балете» Л., «Музыка», 2012. - 99С.
47. Сушков, Б. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера / Б. Сушков. - Тула: Гриф и К, 2010. - 472 С.
48. Программа «Мастерство актера» для хореографических училищ, М., 2007. - 145 С.
49. Тарасов Н.И., «Классический танец» М., «Искусство», 2011. - 78С.
50. Тарасов Н.И., «Классический танец», М., Искусство, 2011. - 86С.
51. Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. - Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2010. - 352 С.
52. Уральская В.И. в сб. Задачи воспитания бал-ра в театральном ВУЗе, М., ГИТИС, 2010, С.31 ст. Выразительные средства современного хореографического искусства. - 54 С.
53. Уральская В.И., «Как необходимы такие встречи», ж. Советский танец, N 5, 2010. - 120 С.
54. Ушаков, А. Л. Оформление спектакля на малой сцене / А. Л. Ушаков. - Москва: 2010. - 216 С.
55. Холфина С., «Вспоминая мастеров московского балета...» М., «Искусство» 2010. - 97 С.
56. Чехов, М. Путь актера / М. Чехов. - Москва: АСТ, 2009.

57. Актерское искусство. Исторический очерк. – URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/AKTERSKOE_ISKUSSTVO.html (дата обращения 10.10.2022г.).

58. Создание хореографического образа. – URL: <http://bspu.by/blog/vasileniya/article/lection/osnovy-kompozicii-i-metodika-raboty-s-detskim-horeograficheskim-ansamblem> (дата обращения 12.11.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Тесты по психодиагностические методики изучения творческих способностей

Тест Дж. Гилфорда (модифицированный).

Цель: изучение ключевых факторов творческого мышления воспитанников.

За основу исследования взят тест Гилфорда (раздел 1, использование предмета), но преобразован в связи со спецификой процесса обучения современному танцу.

Исследуемые факторы по тесту Гилфорда:

Беглость – этот фактор характеризует беглость творческого мышления и определяется общим числом ответов;

Гибкость – фактор характеризует гибкость творческого мышления, способность к быстрому переключению;

Оригинальность – фактор характеризует оригинальность, своеобразие творческого мышления, необычность подхода к проблеме и определяется числом редко приводимых ответов, необычным употреблением элементов, оригинальностью структуры ответа;

Точность – фактор, характеризующий стройность, логичность творческого мышления, выбор адекватного решения, соответствующего поставленной цели. Материал для наблюдения (задание): создание танцевально-пластического этюда с предметом

Задача: создать этюд с предметом, используя танцевальную лексику современного направления и пластику.

Время подготовки задания: 10–15 минут, затем индивидуальное выступление каждого участника.

Показатели (критерии) оценивания:

1. Идея – нестандартный подход к использованию предмета и созданию образа;

2. Лексика – находки интересного лексического материала;

3. Пространство – нестандартное пространственное решение.

Шкала оценки: 1 – высокий уровень, 2 – средний, 3 – низкий

Периодичность наблюдения: 1 раз в полгода

Тест Гилфорда.

Лист наблюдений за проявлением творческого мышления участников группы «Океан» хореографического коллектива «Dance hall»

Группа ____ года обучения,

Возрастная категория воспитанников _____

Задание: _____

Таблица 1 – Лист наблюдений за проявлением творческого мышления

№	ФИО	Показатели – критерии		
		Идея	Лексика	Пространство
1				
2				
...				
35				

Психодиагностическая методика изучения творческих способностей
Опросник креативности Д.Л. Джонсона (в модификации Е. Туник).

Цель: изучение уровня развития творческого мышления (креативности) воспитанников.

Креативность – способность порождать необычные идеи, отклоняться в мышлении от традиционных схем, быстро разрешать проблемные

ситуации. Креативность охватывает некоторую совокупность мыслительных и личностных качеств, необходимых для становления способности к творчеству.

Опросник креативности основан на двух подходах к данной проблеме.

По Торренсу, креативность проявляется при дефиците знаний; в процессе включения информации в новые структуры и связи; в процессе идентификации недостающей информации; в процессе поиска новых решений и их проверки; в процессе сообщения результатов.

По Джонсону, креативность проявляется как неожиданный продуктивный акт, совершенный исполнителем спонтанно в определенной обстановке социального взаимодействия. При этом исполнитель опирается на собственные знания и возможности.

Данный опросник креативности (ОК) фокусирует внимание на тех элементах, которые связаны с творческим самовыражением. ОК – это объективный, состоящий из восьми пунктов контрольный список характеристик творческого мышления и поведения, разработанный специально для идентификации проявлений креативности, доступных внешнему наблюдению. При работе с ОК можно быстро самостоятельно произвести подсчеты. Для оценки креативности по ОК педагог наблюдает за социальными взаимодействиями интересующего лица в той или иной окружающей среде, в данном случае в процессе выполнения заданий на занятиях по современному танцу.

Каждое утверждение опросника оценивается по шкале, содержащей пять градаций: 1 – никогда, 2 – редко, 3 – иногда, 4 – часто, 5 – постоянно. Общая оценка креативности является суммой баллов по восьми пунктам (минимальная оценка – 8, максимальная оценка – 40 баллов).

Соответствие суммы баллов уровням креативности представлено в таблице 2.

Таблица 2 – Соответствие суммы баллов уровням креативности

Уровень креативности	Сумма баллов
Очень высокий	34-40
Высокий	27-33
Нормальный	20-26
Низкий	15-19
Очень низкий	8-14

Опросник креативности Д.Л. Джонсона (в модификации Е. Туник).

Творческая личность способна:

1. Ощущать тонкие, неопределенные, сложные особенности окружающего мира (чувствительность к проблеме, предпочтение сложностей).
2. Выдвигать и выражать большое количество различных идей в данных условиях (беглость).
3. Предлагать разные виды, типы, категории идей (гибкость).
4. Предлагать дополнительные детали, идеи, версии или решения (находчивость, изобретательность).
5. Проявлять воображение, чувство юмора и развивать гипотетические возможности (воображение, способности к структурированию).
6. Демонстрировать поведение, которое является неожиданным, оригинальным, но полезным для решения проблемы (оригинальность, изобретательность и продуктивность).
7. Воздерживаться от принятия первой, пришедшей в голову, типичной, общепринятой позиции, выдвигать различные идеи и выбирать лучшую (независимость, нестандартность).
8. Проявлять уверенность в своем решении, несмотря на возникшие затруднения, брать на себя ответственность за нестандартную позицию, мнение, содействующее решению проблемы (уверенный стиль поведения с опорой на себя, самодостаточное поведение)

Тест Джонсона.

Лист наблюдений за проявлением творческого мышления участников группы «Океан» хореографического коллектива «Dance hall».

Группа ____ года обучения

Возрастная категория воспитанников _____

Таблица 3 – Опросник креативности

№	ФИО	Характеристики креативности (соответствуют пунктам ОК)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
1									
2									
3									
...									
35									

Мониторинг развития техники актерского мастерства.

Оценивается на материале комплекса упражнений «актерское мастерство», «импровизация», «импровизация в этюдах»

Критерии оценки: – осмысление – актерские умения и навыки – пластичность ума – оригинальность/новизна Шкала оценки: 1–5 баллов.

Периодичность наблюдения: в конце первого полугодия.

Лист оценки участников группы «Океан» хореографического коллектива «Dance hall»

Группа ____ года обучения

Возрастная категория воспитанников _____

Танец (комбинция) _____

Анализ полученных результатов.

Таблица 4 – Лист оценки

№	ФИО	Техника	Свобода и законченность движений	Выразительность	Музыкальность
1					
2					
3					
...					
35					