



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

Техника актерского мастерства в танце и в танцевальных композициях

Выпускная квалификационная работа

по направлению 51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:

64,48 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«10» мая 2017 г.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-407-115-4-1
Москаленко Наталья Александровна

Научный руководитель:

кандидат педагогических наук, доцент

А.Г. Чурашов Чурашов Андрей Геннадьевич

Челябинск

2017

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Понятие и специфика актерского мастерства	8
1.1. Из истории возникновения актерского мастерства	8
1.2. Понятие актерского искусства. Природа актерского искусства	12
1.3. Актерское мастерство – состояние души человека	17
Глава 2. Техника актерского мастерства как средство выразительности в танце	25
2.1. Танцевальная техника и выразительность	25
2.2. Методические рекомендации в области проведения занятий по актерскому мастерству для танцоров	33
2.3. Примерная программа по актерскому мастерству в танце	38
Заключение	51
Список литературы	54

Введение

В наше время людям в социуме крайне трудно ощущать себя раскрепощёнными, осуществлять контроль собственных эмоций, общаться без риска недопонимания, быть уверенными в себе. Большинство ощущают страх, агрессию, неуверенность, не могут выразить свои чувства и мысли. Эмоциональная подавленность приводит к внутренним зажимам, которые проявляются не только в мимике, речи, но и в движениях. Решить эти проблемы помогают упражнения и практики по актёрскому мастерству.

Актёрское мастерство — это умение, играя какую-то роль, оставаться самим собой, осуществляя контроль над собственным внутренним миром, способность направить самого себя в конкретное сценическое русло. Человек на сцене обязан перевоплотиться и начать мыслить так, как мыслит по образу его герой, говорить, как он, и даже двигаться. В танцах, как в спектакле или кино, необходимо тщательно продумывать, создавать и чувствовать выбранный образ. Следя за координацией и пластичностью, необходимо уметь перевоплощаться, жестом и пластикой передавая настроение, мысль и историю созданного персонажа. Именно поэтому владеть техникой актёрского мастерства обязан любой танцор.

Начинать работать над умением танцора быть хорошим актёром необходимо наравне с обучением его основам пластики, поскольку актёрское мастерство - такая же трудная, но вместе с тем и такая же нужная дисциплина, как сценическое движение или ритмика. Именно потому особое внимание необходимо уделять подготовке еще совсем юных воспитанников театральных школ и кружков.

Актуальность выпускной квалификационной работы заключается в том, что в большинстве профессиональных танцевальных коллективов, где требуются танцоры, основным из требований является владение актёрским мастерством. Этот предмет широко преподается и вводится в первооснову

образовательной программы в школах искусств, танцевальных школах и разного рода хореографических студиях.

Главная цель методики обучения детей актерскому мастерству - научить детей творчески осмысливать образное содержание, воплощаемое ими в танце и каждом движении. Она достигается исключительно через освоение дошкольниками языка выразительности движений (пантомимических и танцевальных), который используется в танце для образного воплощения. Ребенку легче выполнять поставленные перед ним образные задачи, если танец имеет сюжет, «рассказывающий» о каких-либо конкретных событиях, с участием взаимодействующих между собой разнохарактерных персонажей. Основная цель обучения актерскому мастерству для школьников и подростков – это научить раскрываться миру, избавляться от страхов и барьеров, связанных с общением с другими людьми, выступлением перед публикой.

Период развития и взросления каждого отдельно взятого ребенка крайне сложный не только для родителей и педагогов, но и для самого ребенка. Чтобы разрушить барьеры скованности, ему нужно время и специальные упражнения по пластике тела. Здесь очень важно, чтобы преподаватель танца был информационно подкован и умел грамотно выстроить динамику преодоления и раскрепощения для каждого своего ученика вне зависимости от его возраста и пола, сам в совершенстве владел искусством раскрытия образа и всегда имел в своем арсенале базовые навыки обучения актерскому мастерству.

Цель выпускной квалификационной работы - знакомство будущего педагога хореографического коллектива с техникой актерского мастерства и особенностями творческого процесса создания хореографического образа у детей старшего школьного возраста.

В ходе достижения поставленной цели, были обозначены следующие задачи:

1. Сформировать теоретические знания об актерском мастерстве как о специфической сфере искусства;
2. Доказать взаимосвязь актерского мастерства и танца;
3. Обосновать необходимость в использовании техники актерского мастерства в хореографических школах, как эффективную систему воспитания и развития учащегося, как отдельной личности, так и профессионального танцора;
4. Осуществить анализ работ К.С. Станиславского, занимавшегося разработкой и исследованием взаимовлияния пластики и актерского мастерства;
5. Подробно разобрать и описать методику обучения актерскому мастерству;
6. Изучить приемы и упражнения для детей старшего школьного возраста;
7. Рассмотреть компоненты успешного опыта внедрения техники актерского мастерства, как инструмент развития и воспитания детей старшего школьного возраста;
8. Показать эффективность применения полученных знаний и навыков для педагога на практике в создании сценического образа в хореографической постановке;
9. Разработать ряд конкретных рекомендаций в области практического применения методов и приемов актерского мастерства в сфере хореографического искусства;
10. Подвести итоги, сделать выводы.

Объект исследования - процесс развития и воспитания детей старшего школьного возраста на занятиях хореографией с использованием техники актерского мастерства

Предмет исследования - применение системы Станиславского К.С. как метода формирования личности учащегося на уроках актерского мастерства в танцевальной школе.

Степень разработанности поднятой темы в отраслевой науке на сегодняшний день достаточно неоднозначна. Проблематика применения актерского мастерства неоднократно подвергалась многочисленным разработкам, но и по сей день остается до конца не разрешенной, поскольку с каждым годом XXI век предъявляет все более высокие требования, как к актерам, так и к участникам хореографических школ, студий и прочих учебных заведений в умении владеть своими эмоциями и создавать сценический образ.

Гипотеза – актерское мастерство является одной из базовых составляющих исполнительского мастерства танцоров. Танец не только нужно исполнить, его требуется прожить, а для этого необходима определенная методологическая база, которую будущие руководители танцевальных коллективов и хореографических школ обязаны накопить в процессе обучения и затем применить в практической деятельности. Без владения актерским мастерством не может быть создан полноценный танцевальный номер.

Методологическая база исследования – Х. Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не как самоцель (6, С.21). В. Д. Тихомиров утверждал, что «в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность» (25, С.47).

На решение последней задачи он отводил два последних года обучения, совершенствуя при этом и техническое мастерство. Принципы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал В.Д Тихомиров, основывались на естественности и выразительной природе хореографических движений, на «живой» связи танца с музыкальным сопровождением. Отсюда обязательным требованием этого мастера к ученикам являлось осознанное восприятие музыки с тем, чтобы

впоследствии научиться передавать через пластику ее эмоциональный характер.

А.А. Горский технической стороне танца придавал несколько меньшее значение, чем артистичности, выразительности, музыкальности.

Каждое классическое pas на своих уроках он мог показать и потребовать исполнить с разной эмоциональной или стилистической окраской на «испанский лад», на «русский лад» и т.д. (8, С. 7 - 12, С.77).

Практическая и теоретическая значимость данной работы может быть 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 в применении на практике рекомендаций, созданных в процессе исследования.

Методы исследования и структура работы – теоретическая часть состоит из изучения и анализа методической и научной литературы в сфере актерского мастерства и хореографии. Практическая часть исследования – это ряд эффективных упражнений и этюдов по сценической игре, методические рекомендации для практического применения при обучении танцоров актерскому мастерству.

Выпускная квалификационная работа состоит из:

- Введения;
- Трех глав с выводами;
- Заключения;
- Библиографического списка;
- Приложений.

Глава 1. Понятие и специфика актерского мастерства

1.1. Из истории возникновения актерского мастерства

Актерское мастерство уходит своими корнями в глубокую древность, во времена первобытных людей, примитивных верований и дикой охоты в борьбе за выживание.

В эпоху первобытнообщинного строя в каждом племени существовали собственные ритуалы, которые, как правило, несли в себе сакральный смысл и всегда выполнялись с особым усердием. Ритуал сопровождал древнего человека на каждом шагу: различные игрища, пляски, священные действия, разнообразные игровые сцены, воспроизводящие жизнь божеств или отношения животного и человека. Как правило, подобные сценические акты были направлены на взаимоотношения человека с силами природы, несли в себе, прежде всего, желание выжить, показать почтение человека к высшему божеству, дикому миру, выразить почтение и готовность принять с покорностью свою судьбу. Центральной фигурой подобных действий чаще всего становился шаман, зачастую устраивая из ритуала целое представление.

Для придания смысловой нагрузки, большей выразительности и образности шаманы со временем первыми стали использовать костюмы и маски.

Но основной задачей в ритуале, исполняемом шаманом, помимо взаимодействия с духами, силами природы и животными, было, прежде всего, эмоциональное воздействие на жителей племени. Это в дальнейшем и разделило людей на исполнителей и наблюдателей – так называемых, первобытных актеров и зрителей, где сцена объединяла их в едином стремлении пережить новый день.

Это и явилось истоками возникновения театра. Сейчас этому периоду подобрали термин «пратеатр», который охватывает целый этап становления актерской культуры.

Затем прослеживается разветвление развития театра в целом и актерского мастерства в частности. В первом случае одно из направлений можно проследить на примере стран Востока: здесь 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.

А во втором случае – это древняя Греция, где в драматургии и театральном искусстве все явственнее звучат светские, социальные мотивы, способствующие более гибкому развитию различных форм театра и актерских техник. Сценическое искусство, в том самом виде, в каком мы с вами привыкли его видеть, зародилось как раз в Древней Греции. Здесь профессия актера была крайне популярна. Каждый прославленный полководец считал своим долгом иметь при себе штат актеров, которые также обучали его ораторскому искусству. Имена выдающихся актеров были известны всему городу и зрителям часто не хватало мест на спектаклях. Мастерство самого актера оттачивалось годами, а играть древнегреческим артистам было сложнее, чем нашим современникам. Театры имели огромные размеры, акустика была настоящим испытанием для человеческих возможностей, ведь актеры должны были быть услышанными и увиденными из любого места в театре. Их лица обязательно закрывались большими масками, изображающими горе или радость, они надевали высокие головные уборы, становились на котурны, а яркость и выразительность движений актера скрывал широкий, длинный плащ в трагедиях, огромный накладной горб и живот - в комедиях. Поэтому актер мог только своим голосом выразить всю гамму чувств и эмоций, передать напряженный ход разворачивающегося действия.

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

Позже эта профессия и вовсе перестала быть столь востребованной, высмеивать человеческие пороки и говорить о чем-либо со сцены открыто уже нельзя было столь безнаказанно, нежели во времена ритуалов в племени во главе с шаманом. Особенно ярое гонение осуществлялось в средневековой Европе, где театрализованные представления долгое время считались бесовскими, бродячие народные труппы безжалостно преследовались церковью. Несмотря на все трудности, театральное искусство оставалось живым, поскольку на протяжении многих веков у всех королей при дворе жили шуты и лицедеи, которые развлекали своего правителя и его гостей. Некоторые из них были нарочито презираемы публикой, а другие же имели власть, сравнимую с министром или советником короля.

На Руси в средние века профессия актера и лицедея также была связана с опасностью, ведь за непотребное представление, актера могли избить, сломать его инструменты, выпустить зверей, и в довершение и вовсе посадить в темницу.

Трансформация отношения к театру и актерскому мастерству в лучшую сторону началась лишь с приходом эпохи Возрождения.

Актерское мастерство этой эпохи унаследовало многие элементы сценической культуры народного театра средних веков. Отдельные сценические условности формировались столетиями и прочно вошли в обиход театра того времени. Но, естественно, что драматургия Шекспира, Марло, Б. Джонсона, столь богато и разнообразно показывавшая характеры персонажей, стала требовать другой актерской игры, чем та, которая была нужна для воплощения абстрактных образов добродетелей и

пороков в мистериях, моралите и фарсах средневековья, которые в основном были поставлены целиком силами любителей, редкие профессионалы привлекались к действию не часто. Именно 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 современному ее 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, его художник, или 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, не даром на протяжении мировой истории театра популярность ни одного самого именитого режиссера или драматурга не может сравниться с уровнем популярности маститых 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.

1.1. Понятие актерского искусства. Природа актерского искусства

Актёрское искусство — профессиональная творческая деятельность в области исполнительских искусств, состоящая в создании сценических образов (ролей), вид исполнительского творчества.

Общий принцип актёрского искусства — перевоплощение. Перевоплощение бывает внешнее и внутреннее, метод его постижения различается в зависимости от техники, которой пользуется актёр, школы (например, Станиславского или Михаила Чехова), факторов внешнего

вмешательства в построение роли (работы партнёров, режиссёра, гримёра и т.д.).

Искусство актёра – это искусство создания сценических образов. Исполняя определенную роль в одном из видов сценического искусства (драматическом, оперном, балетном, эстрадном и т.д.), актёр как бы уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в спектакле, эстрадном номере и т.п. Материалом для создания этого «лица» (персонажа) служат собственные природные данные актёра: наряду с речью, телом, движениями, пластичностью, ритмичностью и т.д. такие, как эмоциональность, воображение, память и др.

Одной из главных особенностей искусства актёра является то, что «процесс актёрского творчества в своей конечной стадии всегда завершается на глазах у зрителей в момент спектакля, концерта, представления».

Искусство актёра подразумевает создание образа персонажа (действующего лица). Сценический образ, по своей сути, – это сплав внутренних качеств этого персонажа (действующего лица), т.е. того, что мы называем «характером», с внешними качествами – «характерностью».

Создавая сценический образ своего героя, актёр, с одной стороны, раскрывает его духовный мир, выражая это через поступки, действия, слова, мысли и переживания, а с другой – передает с той или иной степенью достоверности (или театральной условности) манеру поведения и внешность.

Человек, посвятивший себя актёрской профессии, должен обладать определенными природными данными: заразительностью, темпераментом, фантазией, воображением, наблюдательностью, памятью, верой; выразительными: голосом и дикцией, внешностью; сценическим обаянием и, естественно, высокой исполнительской техникой.

В последние годы понятие артистичность включает в себя не только и не столько внешние данные, способность менять «обличье», (то есть то,

что называется и понимается буквально – «лицедейством»), а и умение мыслить на сцене, выражать в роли личное отношение к жизни.

Когда мы говорим об актерском творчестве, мы имеем в виду, что его питают два, находящиеся в неразрывном единстве, источника: жизнь – с ее богатством и многообразием, и – внутренний мир художника, его личность.

Жизненный опыт, отточенная эмоциональная память, (если актер умеет ими пользоваться), являются его основным богатством при создании произведений искусства. Именно опыт оказывает влияние на поступки человека, на восприятие им окружающей его жизни, формирует его мировоззрение. В то же время опыт учит видеть и проникает в суть явлений. От того насколько глубоким явится это проникновение, и как оно (явление) ярко будет раскрыто, зависит получит ли зритель эстетическое наслаждение от игры актера. Ведь стремление своим творчеством приносить людям радость – составляет самую сердцевину актерской профессии. Естественно, что в значительной степени это зависит от того обладает ли актер даром наблюдать жизнь, поведение людей. Наблюдательность помогает схватить сущность характера какого-либо человека, зафиксировать в своей памяти и собрать в «кладовой» своего сознания живые интонации, обороты речи, яркий внешний облик и т.п., чтобы затем, в момент работы, поиска и создания сценического образа, подсознательно черпать из этой кладовой нужные ему (актеру) черты характера и характерности.

Но, конечно, «погруженность в жизнь», ее раскрытие требует от артиста не только таланта и яркой индивидуальности, но и филигранного, отточенного мастерства.

Настоящее дарование и подлинное мастерство подразумевает и выразительность речи, и богатство интонации, мимики, и лаконичный логически оправданный жест, и тренированное тело, и владение искусством звучащего слова, пения, движения, ритма.

Важнейшее (главное) выразительное средство актера – действие в образе, действие, которое по сути своей является (должно являться) органическим сплавом его психофизического и словесного действий.

Актер призван воплотить на сцене синтез авторского и режиссерского замыслов; выявить художественный смысл драматургического произведения, обогатив его собственной трактовкой, исходя из своего жизненного опыта, своих наблюдений, своих размышлений и, наконец, собственной творческой индивидуальности.

Индивидуальность актера – понятие весьма сложное. Здесь и мир сознательных и подсознательных интересов, которые копятя в его эмоциональной памяти; это и природа его темперамента (открытого, взрывчатого или скрытого, сдержанного); это и его данные и многое другое. Сохраняя богатство творческой индивидуальности, разнообразие в выборе изобразительных средств, актер подчиняет свое творчество главной задаче – через созданный им сценический образ, раскрыть идейно-художественную суть драматургического произведения.

На протяжении по крайней мере двух столетий борются между собой два противоположных взгляда на природу актерского искусства. В один период побеждает одна, в другой – другая точка зрения. Но побежденная сторона никогда не сдается окончательно, и порой то, что вчера отвергалось большинством деятелей сцены, сегодня снова становится господствующим взглядом.

Борьба между этими двумя течениями неизменно сосредоточивается на вопросе о том, требует ли природа театрального искусства, чтобы актер жил на сцене настоящими чувствами персонажа, или же сценическая игра основана на способности актера одними техническими приемами воспроизводить внешнюю форму человеческих переживаний, внешнюю сторону поведения. «Искусство переживания» и «искусство представления» - так назвал К.С. Станиславский эти борющиеся между собой течения.

Актер «искусства переживания», по мнению Станиславского, стремится переживать роль, т.е. испытывать чувства исполняемого лица, каждый раз, при каждом акте творчества; актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически.

Нетрудно заметить, что различия во взглядах противоположных направлений сводится к различному разрешению вопроса о материале актерского искусства.

Но чем же обусловлены эти неизбежные теоретические противоречия в устах практиков сцены?

Дело в том, что сама природа актерского искусства противоречива. Поэтому она и не может улесться на прокрустовом ложе односторонней теории. Сложную природу этого искусства со всеми ее противоречиями каждый актер познает на самом себе. Очень часто бывает, что актер, попав на сцену, отбрасывает в сторону все теоретические взгляды и творит не только вне всякого согласия с ними, а даже вопреки им, однако в полном соответствии с законами, объективно присущими актерскому искусству.

Вот почему сторонники как того, так и другого направления не в состоянии удержаться на бескомпромиссном, до конца последовательном утверждении взглядов своей школы. Живая практика неизбежно сталкивает их с вершины безупречной, но односторонней принципиальности, и они начинают вносить в свои теории различные оговорки и поправки.

1.2. Актерское мастерство – состояние души человека

Для перевоплощения артист развивает основные навыки, используя разные техники актерского мастерства: внутреннее раскрепощение, управление мышцами лица и тела, владение голосом, артикуляция и дикция, дыхание, речь, внимание, взаимодействие с партнером, преодоление психологических барьеров, страхов и волнения.

Эти вещи, перечисленные в списке, необходимы не только артисту, но и простым людям. Умение играть разные роли может пригодиться каждому в жизни, будь то руководитель, бизнесмен, юрист или простой бухгалтер, учитель, секретарь, продавец, менеджер.

Профессионализм каждого определяется умением влиять на эмоциональное состояние собеседника или аудитории, способностью заразить нас своим эмоциональным состоянием. Эмоции являются важной составляющей для принятия решения, да и просто необходимы для убеждения.

Каждому необходимо изучать себя, учиться слышать сигналы тела (ощущения), эмоции и мысли, развивать эмоциональный интеллект.

Важно осознавать и управлять собственными эмоциями, практически научиться работать с телом.

К.С. Станиславский говорил: «от внутреннего к внешнему», а его ученик М.А. Чехов провозгласил противоположное – «от внешнего к внутреннему». Оба правы – нельзя оторвать внутренние переживания от телесности. Эмоциональное состояние собеседника мы понимаем, в первую очередь, по выражению лица, положению в пространстве, по позе и другим неконтролируемым движениям. То есть, эмоции проявляют себя через тело. В свою очередь, тело тоже влияет на эмоции: что-то болит – не можем сосредоточиться, неудобно сидим – раздражаемся.

Наблюдая за проявлениями чувств, мы видим, что позитивные переживания сопровождаются телесным расслаблением, а негативные – мышечными зажимами. Когда нам нужно повысить свою эмоциональную активность, мы начинаем быстро перемещаться в пространстве, делаем энергичные действия, резкие жесты. А когда нужно успокоиться, справиться с волнением, мы внимательно слушаем свое тело, чтобы обнаружить напряженные без необходимости мышцы. Обычно напряжение локализуется в каком-то постоянном месте – сжатые кулаки, сцепленная челюсть, сдвинутые брови и т.д. Зная свою особенность, мы просто каждый раз расслабляем эти мышцы. Спустя какое-то время, мы уже и не замечаем, как состояние изменилось к лучшему. Ведь в расслабленном комфортном теле не может находиться дискомфортная эмоция.

Телесные ощущения хоть и не осознаваемы, но зато заразительны. Когда нашему телу комфортно – этим ощущением заражается и наш партнер. А когда нашему телу неприятно, то неясное беспокойство передается телу собеседника.

Избавляясь от мышечных зажимов, мы создаем комфортную зону для себя и партнера, усиливаем энергетические ресурсы тела. Человек сочтет нас компетентным в своей области, если увидит и почувствует схожесть с собой.

На нашу способность к конструктивной деятельности так же большое влияние оказывает внимание. Это мощнейший ресурс – способность находиться в состоянии сосредоточенности, одновременно удерживая большое количество объектов внимания: как и что говорит человек, как и что говорит собеседник, что с его голосом, жестами, лицом, его эмоциональным состоянием.

Вот три основных навыка, которые важно развить для внимания:

1) удержание одновременно нескольких объектов внимания (сначала 2-3, затем постепенно увеличивать);

2) увеличение времени, в течение которого способны находиться в состоянии сосредоточенности;

3) переключение внимания.

Одной из важных техник актерского мастерства является не только то, что мы говорим, но и как мы это делаем. Первое впечатление о собеседнике складывается в первые секунды общения. «Вербальная» информация (произносимый текст) составляет всего 7%. «Невербальная» - жесты, мимика, мелодичность речи, тембр, расстановка пауз - 93%. А ведь мы больше всего думаем над произносимым текстом – что бы такое умное сказать, какие доводы привести. И в то же время мы не осознаем, что понравившийся нам человек говорит приятным голосом, легко перемещается в пространстве, а неприятный – говорит слишком громко, дикция нечеткая, сильно размахивает руками. Поэтому часто мы не понимаем, почему общение завершилось безрезультатно, хотя сказали всю подготовленную информацию. Так что, готовясь к взаимодействию с другими, нужно точно определить конечный результат, который хотим получить. Искренне в него верить. К партнерам относиться с симпатией, уважением и интересом.

Махмуд Эсамбаев- это наглядный пример как можно многогранно отобразить сразу два вида искусства актерское мастерство и хореографию.

О танцовщике Эсамбаеве великая балерина Галина Уланова сказала однажды: “Такие люди, как Махмуд Эсамбаев, встречаются даже не знаю во сколько лет. Он, по существу, так пластичен, так музыкален и так выразителен... что все, что он исполняет, никто другой не смог бы...”

...Из предгорного чеченского селения Старые Атаги родом многие выдающиеся чеченские писатели, драматурги, музыканты, композиторы. Там родился в 1924 году и Махмуд Эсамбаев. Одаренный от природы необыкновенной выразительной пластикой тела, высоким ростом, совершенным музыкальным слухом, феноменальной памятью, Махмуд танцевал с тех пор, как помнит себя. С 7 лет он с отцом бывал на свадьбах,

где плясал под одобрителный смех и восклицания старших. В 15 лет уже танцевал в Чечено-Ингушском государственном ансамбле песни и танца, в 19 — в Пятигорской оперетте. То были годы войны, и Эсамбаев танцевал и во фронтовой концертной бригаде на передовой, и на строительстве оборонительных сооружений, и в военных госпиталях. А в 20 лет он стал солистом Киргизского театра оперы и балета. А это значило, что молодой Эсамбаев был уникальным, в смысле разноплановости, исполнителем: овладел и характерными, и народными танцами, и основами профессионального балета. На сцене Киргизского театра оперы и балета Эсамбаев исполнял главные партии в классических и современных балетах - “Лебединое озеро”, “Бахчисарайский фонтан”, “Спящая красавица”... Он также стоял у истоков киргизской хореографии, станцевал главные роли в первых национальных балетных спектаклях.

Но в 50-е годы Эсамбаев решил оставить академическую сцену и обратиться к народному танцевальному творчеству. Как раз в то время была восстановлена Чечено-Ингушская АССР. Эсамбаев стал солистом филармонии своей республики и начал создавать танцы-новеллы, посвященные культуре разных народов. Среди его первых работ были индийский ритуальный танец “Золотой бог”, испанский танец “Лякоррида”, таджикский “Танец с ножами”.

В 1959 году Эсамбаев выступал со своей программой в Москве, затем в составе труппы “Звезды советского балета” объехал с гастролями Францию, Южную Америку. Рядом с всемирно известными балеринами он имел триумфальный успех. И где бы ни проходили гастролы, Эсамбаев, подобно увлеченному коллекционеру, собирал танцы разных народов. Он их молниеносно разучивал и исполнял в той же стране, которая ему их подарила.

После зарубежных гастролей Эсамбаев создал свой коллектив. С программой “Танцы народов мира” он покорила не только Россию, но и

весь мир. Журнал “Театр” писал: “Танцы Эсамбаева – это театр переживания, а не представления.

На афише пишут “Танцы народов мира”, а надо бы - “Народы мира в танце”. Непременно посмотрите Эсамбаева!” “Каждое выступление Махмуда Эсамбаева на эстраде, каждая его миниатюра — это, я бы сказал, маленький законченный балет”, — отмечал Юрий Григорович, известный балетмейстер.

Махмуду Эсамбаеву были присвоены самые высокие награды страны и почетные звания - Народного артиста СССР и всех союзных и автономных республик, Героя социалистического труда. Трижды он был лауреатом Международных конкурсов. Его при жизни по праву называли “чародеем танца”, “Шляпинным в танце”, звездой балета и эстрады, великим, гениальным, “легендой XX века”... Об Эсамбаеве и с его участием снято несколько художественных и документальных кинофильмов. Имя Эсамбаева навечно занесено на плиту в галерее “Звезд эстрады Российской Федерации” в Москве перед Государственным Концертным залом “Россия”. Он легко перешагивал через зримые границы на карте, через незримые — в сознании. Его уникальное искусство делало невозможное — примиряло, соединяло людей вне зависимости от их крови, веры, образа жизни. Эсамбаев подарил людям на стыке второго и третьего тысячелетия воплощенные в танцах мечты человечества о мире, дружбе, братстве и интернациональном единении народов.

В мире современной хореографии существует немало примеров когда актерское мастерство играет важную роль в постановке и исполнении в танце. Еще один яркий пример, подтверждающий это, известный хореограф Булат Аюханов.

Всемирно известный хореограф, профессор искусствоведения, Народный артист Казахстана, лауреат Государственной премии Казахстана, лауреат «Платинового Тарлана» клуба независимых меценатов Казахстана, обладатель специальной премии Международного фестиваля

танца «Фомгед» (Стамбул). Булат Аюханов родился в 1938 году в Семипалатинске (Казахстан) и до сих пор полон творческих планов и энергии. В 1945 году его семья переехала в Алма-Ату. После окончания школы поступил на курсы усовершенствования в Ленинградском академическом хореографическом училище, которое закончил в 1957 году.

После окончания учебы Булат был принят в труппу алма-атинского Государственного Академического театра оперы и балета имени Абая, где вскоре ему был присвоен статус солиста балета. В этом театре он проработал до 1959 года, после чего поступил в Московский Государственный институт театрального искусства имени А.В. Луначарского на балетмейстерское отделение.

Окончив институт, 26-летний Булат, по решению министерства культуры Казахской ССР, стал художественным руководителем алма-атинского хореографического училища и одновременно с этим занимался постановками спектаклей и танцевал на сцене театра оперы и балеты имени Абая.

В эти же годы в нем зреет желание сказать новое слово в своей профессии, и в результате этого на свет появляется "Театр двух актеров", в котором были заняты И. Манская и сам Аюханов. На базе этого театра в 1967 году Аюхановым был создан ансамбль "Молодой балет Алма-Аты", который работал при "Казахконцерте". Артисты ансамбля вели активную гастрольную деятельность, наряду с классикой балета исполняли национальные хореографические произведения, создавая неповторимую неоклассическую манеру танца. 1988 год ознаменовался для Аюханова выходом в свет его книги "Мой балет", а в 2001 году при поддержке фонда "Сорос-Казахстан" была напечатана его вторая книга "Биография чувств".

Выводы по первой главе

В современном обществе людям сложно чувствовать себя раскрепощёнными, управлять своими эмоциями, свободно общаться, быть уверенным в себе. Большинство чувствуют страх, агрессию,

неуверенность, не могут выразить свои мысли, чувства. Эмоциональная подавленность приводит к внутренним зажимам, которые проявляются не только в мимике, речи, но и в движениях.

Истоки актёрского искусства восходят к массовым действиям первобытного общества, хотя в тот момент актёрского искусства как такового не существовало. Наивное человеческое мировоззрение той эпохи приписывало подобным действиям магическое значение, способное повлиять на силы природы, принести удачу на охоте или устроить врага. Распад массовых действий, исполнявшихся всем племенем, на игры и танцы привёл к появлению исполнителей и зрителей.

Одна из основных особенностей эстрады – культ актёра. Он (актер) не только главная, но, порой, единственная фигура в искусстве эстрады. Нет артиста – нет номера. На эстраде артист, какой бы он ни был, хороший или плохой, выйдя на сцену, остается один на один со зрителями. Ему не помогают никакие аксессуары (реквизит, бутафория, оформление и т.д.), то есть все то, что успешно применяется в театре. Об артисте эстрады, по праву, можно сказать: «голый человек на голой земле». Собственно, это определение может стать ключом к раскрытию так называемой специфики творчества эстрадного артиста.

Вот почему огромное значение имеет индивидуальность исполнителя. Она не только живая душа того, что происходит на эстрадных подмостках, но и, как правило, определяет жанр, в котором выступает артист. «Эстрада – искусство, где талант исполнителя кристаллизуется и его имя становится названием неповторимого жанра...» Очень часто по-настоящему талантливый артист становится родоначальником того или другого. Вспомните актёров, о которых мы говорили.

Конечно, специфика эстрады, ее исполнительское искусство требует, чтобы артист был не просто яркой индивидуальностью, но, чтобы сама эта индивидуальность по-человечески была интересна для зрителей.

Каждый эстрадный номер несет в себе портрет своего творца. Он либо психологически тонок и точен, умен, брызжет озорством, остроумием, изящен, изобретателен; либо сух, скучен, обычен, как его создатель. А имя последним, к сожалению, - легион.

Главная цель эстрадного артиста – создать номер, в процессе исполнения которого, он, раскрывая свои творческие возможности, воплощает в только присущем ему образе и облике свою тему.

Глава 2. Техника актерского мастерства как средство выразительности в танце

2.1 Танцевальная техника и выразительность

Техника сценического танца усложняется, но, совершенствуя ее, танцовщики порой стремятся к эффектности, спортивному азарту исполнения танцевальных элементов, оставляя без внимания кантиленность, музыкальность и одухотворенность пластики, – все то, чем всегда отличалась русская школа танца. Педагоги первоочередной задачей считают оснащение учеников виртуозной техникой, что нередко осуществляется в ущерб развитию артистичности и выразительности. В результате – “хореографический текст перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители”. Балетные критики, педагоги и хореографы все чаще поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности.

Молодой танцовщик, обладая профессиональными данными и достаточно хорошо владея исполнительской техникой, лишь через несколько лет работы в творческом коллективе обретает навыки танцующего актера, свободы и выразительности движений. Но это дается не каждому. С этой целью, нужно создать необходимые условия для развития творческой личности, а главное, – уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов наряду с решением задач сугубо “технического” характера, таких, как обучение современной лексике сценического танца, формирование классических линий тела танцовщика и др. Более того, художественно-творческое развитие необходимо рассматривать как сверхзадачу обучения, а “техническое” в свою очередь – в качестве обязательного условия для достижения конечной цели – воспитания танцора народного танца.

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.

Мастерство танцовщика предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях сценической задачи. Изучать народный танец – значит познавать его выразительные средства, его язык. На мой взгляд, к выразительным средствам, которые использует танцовщик, достигая экспрессивного эффекта в танце, чтобы передать зрителю его содержание, 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. Экспрессивность (выразительность) возникает в результате знакового “оформления” фигуры и действий исполнителя. С помощью танцевально-выразительных средств танцовщик-интерпретатор 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. Выразительные средства хореографии, рассматриваемые в качестве языковой – знаковой системы,

имеют одну особенность. В отличие от вербального языка, в котором слово-знак имеет зафиксированное семантическое значение, танцевальный язык характеризуется нефиксированной семантикой своих знаков. Потому в языке танца большое значение имеет выразительная сторона “произношения” – исполнения, “интонирования”, главенствующая в процессе расшифровки элементов языка – понимания содержания пластического образа.

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. Еще Х.Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не как самоцель. В.Д.Тихомиров утверждал, что “в подготовке к овладению искусством классической хореографии существуют две основные части: это, во-первых, техника искусства, а во-вторых, художественная выразительность”. На решение последней задачи он отводил два последних года обучения, совершенствуя при этом и техническое мастерство. Принципы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал В.Д.Тихомиров, основывались на естественности и выразительной природе хореографических движений, на “живой” связи танца с музыкальным сопровождением. Отсюда обязательным требованием этого мастера к ученикам являлось осознанное восприятие музыки с тем, чтобы впоследствии научиться передавать через пластику ее эмоциональный характер. А.А.Горский технической стороне танца придавал несколько меньшее значение, чем артистичности, выразительности, музыкальности. Каждое классическое *pas* на своих уроках он мог показать и потребовать исполнить с разной эмоциональной или стилистической окраской на “испанский лад”, на “русский лад” и т.д. Большое влияние на 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. Сейчас, очевидно, назрела необходимость обратиться к подобным приемам воспитания танцевальной выразительности, переосмыслить их, обогащая опытом современной хореографической педагогики. 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.

Проблему воспитания танцевальной выразительности многие педагоги-хореографы пытались решать оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания. Например, 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 хореографической педагогики. 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. 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. Прежде всего нужно коснуться вопроса о смысловом содержании элементов хореографического текста в том плане, как относится к этому непосредственный исполнитель. Танцовщик, порой, не задумывается, почему за одним движением (или *pas*) следует другое, как складывается содержательная структура произведения, на чем основывается логика взаимосвязи элементов в композиции танца. Он как бы целиком “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 должен 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.

Таким образом, с целью воспитания танцевальной выразительности требуется направлять ученика на достижение жестуальности – внутреннего психо-физиологического состояния (ощущения) при исполнении танцевального движения на основе кинетико-смысловой и эмоциональной творческой установки. Жестуальность, как пластическое состояние-

установка, с одной стороны основана 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.

Н.И.Тарасов писал: “Пластическая условность позы вполне реалистична. При исполнении одной только позы *arabesque*, не нарушая ее хореографического строя, можно выразить самые различные по характеру сценические действия – от тонкой и светлой лирики до глубокого драматизма”. Таким образом, после того, как будут освоены канонические позы и позиции рук, можно предлагать ученикам “окрашивать” выполнение этих поз и позиций определенным чувством, настроением в “унисон” с музыкальными интонациями. Большое значение в воспитании танцевальной выразительности может иметь развитие у учеников ассоциативно-символического и образно-метафорического мышления путем усложнения адажийных 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”. 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 состояние пластической жестуальности. 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 народного 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. Например, 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 народного 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.

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 *exercice* должно достаточно точно соответствовать логике интонационного содержания музыки. В этом случае музыкальный материал будет являться основой, побуждающей к жестуальности и пластическому интонированию.

Принципы построения учебного задания и урока народного танца в целом могут служить ориентиром в педагогической работе с правом

каждого мастера творчески использовать их, формируя свой индивидуальный стиль и систему преподавания. Существование педагогических штампов в обучении сегодня порождает много “болезней” исполнительского мастерства: автоматизм танца, невыразительность, техницизм. Одно из средств преодоления всего этого – поднять требования к педагогу народного танца, а также вооружить педагогическую методику новыми приемами и способами обучения. Творческая работа педагога в таком случае заметно усложнится задачей гармонично соотносить в рамках учебного задания развитие “технических” данных артиста и воспитание выразительности движений, учитывая связь с интонационно-ритмическими особенностями музыкального сопровождения. Имеющиеся недостатки в исполнительском мастерстве артистов коллектива народного танца нацеливают педагогов на поиск совершенствования методики преподавания и, прежде всего, в плане развития способности передавать языком танца эмоциональную и образно-смысловую информацию. Артист народного танца прежде всего актер, а затем танцовщик. Но одна способность к выразительности в танце мало стоит без наличия средств для ее проявления, без инструмента выразительности – профессионально воспитанного тела танцовщика и навыков технически безупречного использования современной танцевальной лексики.

Подводя итог, отметим, что проблема воспитания выразительности движений существует и требует разрешения; что в развитии хореографической педагогики возрастает роль художественно-творческих задач воспитания. «У педагогики, как и у искусства танца, нет и не может быть законченной формулы, некой последней степени совершенства... Педагогика должна быть гибкой, оставаясь при этом верной традициям, заветы и опыт которых она впитала».

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

Создание конкретных рекомендационных методических пунктов невозможно без отработки и подтверждения их результативности на практике. В нашем случае примером эффективности описанной системы работы над актерским мастерством по выбранной программе явилась работа с детским танцевальным коллективом «Мистерия». На базе данной школы был создан любительский танцевальный коллектив, среди участников которых прослеживается отмеченная в исследовании и выбранная нами возрастная категория – дети старшего школьного возраста.

Перед началом работы ставилась основная задача – подготовка танцевального номера на новогодний праздник. Основной целью, которая определялась самим же руководителем коллектива – это оригинальность и артистизм подачи номера. Необходимо было подготовить динамичный мини-спектакль с использованием музыкального сопровождения и наполнить его содержанием и идеей.

Сразу следует отметить сложность работы с данной возрастной группой для педагога-хореографа. В этом возрасте шкала интересов и психологический строй ребенка меняется: претерпевают изменения его основные ценности, желания, уровень и роль мотивации. Становится трудно удержать и сконцентрировать внимание учащихся на теме и задаче занятия, не отвлекаясь при этом на бытовые разногласия и недопонимания, которые столь часто возникают в подобном возрасте. Именно потому здесь столь важен грамотный подход к началу работы с точки зрения педагогики и психологии. Необходимо вовлечь в действие и позволить детям почувствовать себя сотворцами, а не шаблонными исполнителями чужой

идеи. Именно здесь и приходят на помощь занятия по актерскому мастерству.

На первоначальном этапе создания замысла танцевального номера была организована беседа со всеми участниками коллектива «Мистерия». Каждый ребенок – это прежде всего личность и педагог ни на минуту не имеет права забывать об этом. Потому беседа в данном случае явилась наилучшим примером работы коллектива в целом и каждого его участника по отдельности. Были выслушаны все предложения и идеи на тему развития сюжетной линии, что можно показать, при этом не ущемив возможности и фантазии каждого из танцоров. Именно в ходе «застольного периода», как говорил К.С. Станиславский, и родилась идея создания танцевального номера «Трамвай». Идея постановки заключалась в объединении в конкретных предлагаемых обстоятельствах разного типа людей с кардинально отличными судьбами, мыслями, желаниями. Перед участниками танцевального коллектива ставилась сложная задача – выбор и создание продуманных образов, работа над актерским воплощением своих персонажей. Так началась кропотливая работа над возвращением «зерна актера» в каждом из танцоров.

Большую роль в становлении юных актеров сыграло наличие зеркал в хореографическом зале. Именно с работы над собственным отражением и начиналась проработка эмоциональной структуры обозначенных персонажей. Среди ребят произвольно были распределены обозначенные образы (старушка, хулиган, отличница, грузный кондуктор, деловая дама и водитель трамвая), что, тем самым, усложнило работу над ролью, нежели она была выбрана каждым ребенком самостоятельно, но, вместе с этим, сделала процесс работы над актерским мастерством более захватывающим. Каждому из ребят было предложено найти своего персонажа на улице или среди знакомых и с каждой репетицией стараться привнести в свой образ что-то новое: походку, взгляд, мимику, жестикуляцию. От занятия к занятию происходила трансформация и взросление каждого из ребят как

актера. Применение на практике этюдов и тренингов помогло им почерпнуть что-то исключительно для своего персонажа. Было волнующе наблюдать за ростом и рождением многогранных персонажей, которые получались у ребят. Этюды помогли раскрыть динамичный потенциал, который таился в каждом персонаже. Их пластика и движения, уже наработанные и прочувствованные перед зеркалом нарастали на придуманные жизненные истории и ситуации, которые дети видели в жизни, читали в книгах, видели по телевизору. Именно поэтому им и было предложено найти своего героя на улице, ведь улица – это наилучшая кладезь для образов.

Далее перед ребятами ставилась более сложная задача – придумать для своего персонажа историю мечты, перевоплощения, кардинального полета фантазии. К примеру, Могилева Кристина, играя старушку, придумала интересную историю о том, что раньше она была известной балериной и что, несмотря на годы, она по-прежнему мечтает танцевать в пуантах. Но эта история, как и многие другие, не сразу родилась, а прорабатывалась путем долгих рассуждений, бесед, проб и ошибок.

После того, как все персонажи были определены и проработаны на первоначальном уровне, в действие вошло музыкальное сопровождение. Путем компиляции была создана уникальная звуковая дорожка, где у каждого из персонажей была своя музыкальная тема. Началась работа над пластикой и художественно-хореографическом воплощением первоначального замысла.

Среди общего повествования контрапунктом в танце велась линия повествования о возникшей симпатии между хулиганом и отличницей. Их музыкальные темы сплетались воедино, перемежаясь и перерастая в новую динамичную амплитуду, что ставило перед исполнителями крайне обостренную задачу – суметь эмоционально не уронить музыкальный накал, кульминационную точку. Поначалу эмоциональные взаимоотношения ребятам, игравшим обозначенные образы, давались

крайне тяжело. Внутренние зажимы, отсутствие должного доверия и нехватка жизненного опыта порой ставили юных танцоров в тупик, что заставляло останавливать репетицию и начинать все сначала. Работа в паре, будь это два актера или же, как в нашем случае, два танцора, всегда требует огромных усилий и колоссальной отдачи. Научиться чувствовать своего партнера намного сложнее, чем придерживаться общего ритма в системе коллектива. Потому с ребятами приходилось проводить дополнительные занятия по актерскому мастерству для раскрытия их потенциала и снятия мешавших барьеров.

Только тогда, когда каждый из участников коллектива начал осознавать свой образ в полной мере, танцевальная постановка начала оживать. Наблюдать становилось все интереснее и интереснее, ведь помимо общего танца каждый из ребят умудрялся рассказывать историю своего персонажа, его жизни, его мечты.

Постановка «Трамвай» в исполнении танцевального коллектива «Мистерия» имела большой успех среди зрителей общешкольного праздника. Вышестоящее руководство отметило оригинальный подход к постановке танца и, самое главное, органичность каждого из ребят, что танцевали на сцене. Они сумели добиться результата и понять, насколько важным и нужным инструментом может стать для танцора владение мастерством актера.

Как нередко случается так, что танец смотрится просто роскошно, но такое чувство, что чего-то не хватает. Необходимо подчеркнуть то, что бывает и так, что мастерство танцоров далеко не на высоте, но находишься в состоянии эйфории от зрелищности выступления. Столь разительные отличия в созидаании танцевальной постановки именно уровень владения определенным танцем актерским мастерством.

На сегодняшний день недостаточно обладать неплохой физической подготовкой, растяжкой гимнастки мирового уровня, координацией акробата и непередаваемой плавностью движений. Стоит обратить

внимание на то, что чрезвычайно принципиально помимо всего вышеперечисленного уметь «работать лицом». Ни для кого не секрет то, что вы никогда не заостряли внимания на том, что выступления узнаваемых танцоров основываются не только лишь на их движениях, но и на мимике? В этом и заключается основной секрет их фурора – хорошие исполнители могут передать настроение своего танца даже без движений, просто «показав» его лицом.

На сегодняшний день в большинстве танцевальных шоу - программ, где требуются танцоры, главным из требований к новенькому является актерское мастерство. Само собой разумеется, ведь это типичный на сегодня тест на профпригодность.

Именно поэтому каждый танцор обязан владеть мастерством актера, чтобы добиться успехов и признания публики. Ни для кого не секрет то, что можно так кривить гримасы, что это, в конце концов, отпугнет зрителей. И даже не надо и говорить о том, что даже неприципиально как станцевать, по сути. Необходимо подчеркнуть то, что важнее – суметь подать исполняемый танец и эмоции, испытываемые при всем этом, которые несут в себе прямой информационный посыл замысла постановки.

В ходе практической работы с танцевальным коллективом «Мистерия», были выявлены следующие несколько методических советов и бесспорных плюсов в обучении актерскому мастерству и работе с воспитанниками подрастающего поколения:

1. Путь к сердцу каждого воспитанника танцевальной студии, а именно детей как раз открывает театральная игра. Несомненно, стоит упомянуть то, что она так сказать связывает мышление обучающегося в единое целое. Если воспитанник начинает доверять вам – это означает, можно творить и фантазировать.

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

3. Очень хочется подчеркнуть то, что театр «излечивает» воспитанников танцевальной студии от эстетической глухоты и ведет к гармонии и всестороннему развитию.

4. Необходимо акцентировать внимание на том, что театр - один из самых демократичных и доступных видов искусства для детей, он позволяет в процессе обучения решать почти все трудности современной педагогики и психологии по работе с детьми разных возрастов.

5. Чтобы увлечь воспитанника актерским мастерством, нужно быть увлеченным им самим. Педагог всегда должен быть примером для своих воспитанников.

6. Ни для кого не секрет то, что на упражнениях по мастерству игры на сцене необходимо использовать разнообразные и применять на практике различные формы работы для достижения наибольшей результативности.

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

8. Именно через энтузиазм воспитанника развивайте его активность, позволяйте каждому воспитаннику танцевального коллектива получать удовольствие при изучении актерского мастерства.

3.2 Примерная программа по актерскому мастерству в танце

Предлагаемая примерная программа по воспитанию и развитию навыков актерского мастерства у воспитанников хореографического коллектива необходима для организации занятий и проведения по органическому самочувствию и развитию искусства перевоплощения у

детей среднего школьного возраста. В предлагаемой программе представлена авторская концепция, основанная на триединстве составляющих воспитания умений и навыков мастерства актера у детей. А именно:

- социализация и адаптация ребенка;
- выразительность и органичность актерских навыков;
- воспитание «универсального» актера-танцора с юных лет.

Данная концепция в синтезе с вышеуказанными составляющими базируется на следующих педагогических и методических принципах:

Принцип 1. «Знаешь сам — поделись с товарищем».

Нравственное и интеллектуальное взаимообогащение участников хореографического коллектива.

Принцип 2. «Обучаемся играя».

Широкое использование и применение игровой природы ребенка в процессе обучения актерскому мастерству и развитие скрытого творческого потенциала.

Принцип 3. «Я сам».

Путем этюдов и самостоятельных творческих заданий и работ вырабатывать у участников хореографического коллектива умение самостоятельно ориентироваться в области сценической импровизации и театрально — сценического творчества в целом.

Принцип 4. «Ребенок => игра => перевоплощение => творческая природа детей => обучающий игровой процесс => театральное художественно-сценическое творчество => ребенок - актер».

Развитие и закрепление знаний и умений участников коллектива при помощи игры с перевоплощением, основанной на творческой сущности детей, подростков и юношества. Идти от воспитанника коллектива, от его возможностей, способностей.

Принцип 4. «Мы в тебя верим».

Психологическая реабилитация закомплексованных детей путем ряда ответственных дел и поручений. Путем огромного доверия в творческие силы участников коллектива.

Принцип 5. «Самооценка». Формирование адекватной самооценки у воспитанников коллектива.

Принцип 6. «Дал слово - держи». Воспитание высокой личной ответственности у воспитанников коллектива.

Принцип 8. «Лучшие из лучших». Повышение результативности занятий путем адекватных взаимооценок участников коллектива с подведением общего итога занятий в целом. Формирование здоровой конкуренции у воспитанников для повышения качества занятий в коллективе и создания ярких актерских работ в хореографическом номере.

Принцип 9. «Идем к единой цели вместе». Вырабатывать у воспитанников коллектива стремление к достижению общей, единой цели путем коллективных творческих дел.

Ожидаемый финальный итог — участники детского хореографического коллектива ощущают себя раскованно, вольно. Грамотно используют познания основ техники речи, этапов работы чтеца над произведением. Умеют исследовать произведения, обладают основами актерского мастерства, элементами актерской выразительности, ориентируются в этических вопросах, тяготеют к умениям и красоте, умеют ценить труд в коллективе.

Занятия актерским мастерством помогают развивать интересы, способности ребенка, что непринужденно содействуют всеобщему становлению; проявлению любознательности, тяготения к знанию нового, усвоению новой информации и новых методов действия для дальнейшего результативного применения в процессе создания сценического образа в хореографическом номере. Занятия творческой деятельностью и частые выступления на сцене перед зрителями содействуют самореализации

творческого потенциала и духовных надобностей детей в возрасте 8-10 лет, что дает раскрепощение и возрастание самооценки.

Упражнения актерским мастерством совершенствуют органическое мировосприятие ребенка. Выполнение игровых заданий в образах животных и персонажей из сказок помогает отменнее овладеть своим телом, понять пластические вероятности движений. Театрализованные игры и миниатюры разрешают ребятам с неподдельным интересом и легкостью погружаться в мир воображения и фантазии. Ребята от занятия к занятию становятся раскрепощенными, общительными, что дает весомый итог в процессе подготовки и создания хореографического номера. Уходит в сторону «танец ради танца» и на смену приходит — живой, органичный и непринужденный, блестящий, зажигательный и колоритный хореографический номер.

В основу предложенной театрально-игровой методологии заложен личный подход, уважение к личности ребенка, вера в его способности и вероятности.

В данном случае занятия актерским мастерством у воспитанников хореографического коллектива не только развивают органичность, но и содействуют становлению у детей 8–10 лет эмпатии. Иными словами, способности распознавать чувствительное состояние человека по мимике, жестам, знания ставить себя на его место в разных обстановках, находить приемлемые методы содействия. Занятия актерским мастерством требуют от ребенка решительности, систематичности в работе, трудолюбия, что содействует формированию волевых черт характера. У ребенка прогрессирует знание комбинировать образы, интуиция, смекалка и изобретательность, способность к импровизации.

Продвигаясь от простого к трудному, ребята сумеют постичь интересную науку актерского мастерства, приобретут навык публичного выступления и творческой работы. Значимо, что, занимаясь актерским мастерством дети учатся коллективной работе, работе с партнером, учатся

общаться со зрителем, учатся работе над нравами персонажей, мотивами их действий, творчески преломлять сценические образы в танце.

Программа занятий актерским мастерством подготовлена для детей 8–10 лет.

Занятия актерским мастерством нужно проводить 2 раз в неделю не менее 2 -х часов, т. е. в течение года — 136 часов. Занятия нужно проводить в специализированном помещении: репетиционный либо актовый зал, где присутствует сценическая площадка. Это содействует раскрепощению и дает ощутить «магию» сцены. Число обучающихся — 10 — 15 человек, это обеспечивает двойственный состав исполнителей, а также чередование функций исполнителя и зрителя, исполнения массовых сцен.

Основным критерием в оценке деятельности участников хореографического коллектива на занятиях по программе «Актерское мастерство» является его творческое проявление в процессе воплощения на сцене определенного задания: исполнение роли в хореографическом номере, участие в концертных программах.

Форма контроля занятий по программе «Актерское мастерство» — показ независимых актерских работ и участие в концертной деятельности с дальнейшим самоанализом и педагогическим обзором.

Цель программы - становление и образование у детей 8–10 лет навыков органического превращения средствами занятий по мастерству артиста, с целью дальнейшего использования полученных навыков и знаний в процессе создания хореографического номера.

Задачи:

1. Воспитывать коммуникативные качества, партнерские отношения; побуждать детей к энергичному общению.

2. Поддерживать у детей живой интерес к театрализованной игре, желание участвовать в действии и применять для этого все окружающее пространство.

3. Учить находить средства передачи образа в движениях, мимике, пластике и жестах.

4. Развить знание держаться на сцене и вызывать у зрителей живой чувствительный отклик.

5. Формировать способность согласовывать технику актерской игры с психологией проживания.

Основные разделы программы

1 раздел — «Сценическая игра» — направлен на получение ребенком профессиональных знаний и навыков, а также на становление игрового поведения, эстетического чувства, способности творчески относиться к любому делу. Все игры этого раздела условно делятся на два вида: общеразвивающие игры; особые сценические игры.

2 раздел — «Ритмопластика» — включает в себя комплексные. Ритмические, музыкальные, пластические игры и упражнения, призванные обеспечить становление натуральных психомоторных способностей учащихся, обретение ими чувства гармонии своего тела с окружающим миром, становление воли и выразительности телодвижений.

3 раздел — «Органическое самочувствие» — призван обеспечить условия для овладения детьми элементарными навыками и знаниями техники актерского мастерства, с целью использования в процессе подготовки хореографического сценического номера.

5 раздел — «Актерского хореографического номера» — является вспомогательным, основывается на знаниях и навыках в областях сценической и хореографической.

Ход занятий предусматривает чередование разных обучающих приемов: беседы, упражнения, игры-этюды, прослушивание звукозаписей, просмотр видео материалов.

На занятиях применяются следующие способы обучения:

1. Метод «физических действий», разрешающий учащимся с самых первых занятий окунуться в атмосферу сценической игры.

2. Создание проблемных обстановок, побуждающих к поиску независимых решений.

3. Переход из позиции исполнителя в позицию зрителя, обзор и самоанализ выполнения задания.

4. Создание обстановок триумфа на занятиях по программе является одним из основных способов чувствительного стимулирования и представляет собой намеренно сделанные педагогом цепочки таких обстановок, в которых ребёнок добивается отличных итогов, что ведёт к происхождению у него чувства уверенности в своих силах и «лёгкости» процесса обучения.

5. Способ образования готовности восприятия учебного материала с применением методов концентрации внимания и чувствительного побуждения.

6. Способ стимулирования увлекательным оглавлением при подборе блестящих образов с музыкальным сопровождением.

7. Способ создания проблемных обстановок заключается в представлении материала занятия в виде доступной, образной и блестящей задачи.

8. Способ создания креативного поля (либо способ решения задач дивергентного нрава) выступает ключевым для обеспечения творческой атмосферы в коллективе. Работа «в креативном поле» создаёт вероятность поиска разных методов решений задач, поиска новых художественных средств воплощения сценического образа.

Теснее через несколько занятий воспитанники овладевают минимальными азами актерской игры. Они становятся способными продемонстрировать свои знания в концертной деятельности.

Важнейшей задачей учебно-воспитательного процесса является.

Уже через несколько занятий воспитанники овладевают минимальными азами актерской игры. Они становятся способными продемонстрировать свои умения в концертной деятельности.

Важнейшей задачей учебно-воспитательного процесса является.

Основным в освоении программы являются принципы образного мышления, мастерства перевоплощения, а также искреннего проживания образа. Знакомство с основами актерского мастерства поэтапно и динамично. Актерский тренинг, осуществляемый через упражнения, которые развивают актерские способности, дает:

развитие зрительной памяти,
логического мышления,
чувства партнерства,
координацию в пространстве,
выразительность внутренней и внешней пластики, эмоций.

Театральное искусство помогает осознать общечеловеческие ценности, формирует позитивное отношение к миру, к личности. Этот предмет готовит детей к будущей жизни, успешной работе в коллективе, когда потребуется сотрудничать с коллегами, искать оптимальные решения проблем вместе с руководителями; риторика выполняет важный социальный заказ.

Задачи программы

1. Художественно-эстетическое развитие учащегося.
2. Привить ребенку любовь к прекрасному миру театра.
3. Раскрыть творческие возможности.
4. Проявить талант через самовыражение.
5. Стать яркой, незаурядной личностью.

Сроки реализации программы

При одногодичном цикле обучения программа реализуется в учебном году.

В программе предлагаются следующие формы работы:

практические занятия;
индивидуальные занятия;
общественные мероприятия;

концерты;

групповые занятия.

Ожидаемые результаты:

воспитание ответственности на основе осознания роли человека в современном мире;

умение ориентироваться в ситуации общения, вступая в контакт и поддерживая его;

приобретение учащимися прочных знаний, подкрепленных практическими навыками и умениями;

закрепление навыков самостоятельной работы, исследовательской деятельности;

развитие интеллекта учащихся, навыков общения, развитие чувств прекрасного.

Учебно-тематическое планирование

1. Знакомство с миром театра;
2. Актерский тренинг;
3. Этюды;
4. Инсценировка миниатюр.

Таблица 1. Учебно-тематический план первого года обучения

№	Содержание темы	Кол-во	теория	практика
1	Вводное занятие	1	1	0
2	Начальная диагностика	1	0	1
3	Театр как вид искусства	2	1	1
4	Фантазия — источник творческой духовности человека	4	1	3
5	Образное представление окружающего мира в сказочной форме.	4	1	3

6	Погружение в мир театра.	4	0	4
7	Психологическое восприятие окружающего мира посредством актёрского тренинга, снятие зажимов, комплексов, преодоление кризиса семилетнего возраста.	5	1	4
8	Практическое применение полученных навыков	4	0	4
9	Вместе весело играть	8	0	8
10	Срезовая диагностика	1	0	1
11	Мир вокруг нас	2	1	1
12	В гостях у сказки	4	1	3
13	Весёлая гимнастика	4	1	3
14	Мир фантазии	4	1	3
15	Мы движемся по лесенке	4	1	3
16	Работа над репертуаром	19	0	19
17	Диагностика	1	0	1
Всего		72	10	62

Таблица 2. Учебно-тематический план второго года обучения

№	Содержание темы	Кол -во	Теория	Практика
1	Игровое повторение изученного материала.	4	0	4
2	Диагностика	2	0	2
3	Изучение усложнённых тренингов.	4	2	2
4	Воображаемое «если бы». «Его величество — Этюд».	12	2	10
5	«Постигаем логику жизни».	4	2	2

6	Логика в назначении и характере.	4	2	2
7	«От простого движения к действию»	4	0	4
8	Событийный ряд.	6	3	3
9	Срезовая диагностика	2	0	2
10	Что такое образ в танце?	6	2	4
11	«Путь от и до»	4	0	4
12	Включение в сюжетную линию элементов других произведений.	12	2	10
13	Работа над репертуаром	40	0	40
14	Элементы сценической грамоты	12	0	12
15	Элементы музыкальной грамоты	12	2	10
16	Волшебной музыки страна	8	4	4
17	Театральный грим	6	2	4
18	Диагностика	2	0	2
Всего		144	25	119

Планируемый результат

Программные задачи (I год обучения):

III развивать интерес к сценическому искусству;

III развивать зрительное и слуховое внимание, память, наблюдательность, находчивость и фантазию, воображение, образное мышление;

снимать зажатость и скованность;

активизировать познавательный интерес;

развивать умение согласовывать свои действия с другими детьми;

воспитывать доброжелательность и контактность в отношениях со сверстниками;

развивать способность искренне верить в любую воображаемую ситуацию, превращать и превращаться;

развивать чувство ритма и координацию движения;

К концу первого года занятий дети:

умеют действовать согласованно

умеют снимать напряжение с отдельных групп мышц;

занимают заданные позы;

запоминают и описывают внешний вид любого ребенка;

умеют разыгрывать простейший этюд.

Программные задачи (II год обучения):

развивать умение одни и те же действия выполнять в разных обстоятельствах и ситуациях по разному;

развивать умение осваивать сценическое пространство, обретать образ выражение характера героя;

развивать чуткость к сценическому искусству;

воспитывать в ребенке готовность к творчеству;

развивать умение владеть своим телом.

В конце второго года занятий дети

умеют действовать согласованно, включаясь в действие одновременно или последовательно;

умеют снимать напряжение с отдельных групп мышц;

занимают заданные позы;

запоминают и описывают внешний вид любого ребенка;

знают 5–8 артикуляционных упражнений;

умеют импровизировать

умеют действовать в предлагаемых обстоятельствах

Диагностика

Педагог, проводя занятия актерским мастерством среди детей (8–10 лет) участников хореографического коллектива учитывает возрастные особенности и психолого-педагогические особенности.

Требования к детям, предъявляемые в ходе проведения занятий актерским мастерством:

-умение выразительно двигаться, использовать знакомые жесты, отождествлять себя с персонажем,

-легко и быстро запоминать действия и движения. Свободно ориентироваться в мизансценах, запоминать свое местоположение

-уметь эмоционально выражать мимикой предлагаемые ситуации,

Способы проверки результата:

1. Мониторинг развития творческих умений и навыков (педагогическое наблюдение, анкетирование).

2. Отзывы детей и родителей.

3. Открытые просмотры концертов и творческих отчетов.

Способы фиксации результата:

1. Карта развития творческих умений и навыков

2. Фотоотчеты (презентации, стенд).

3. Видеоотчеты.

Технические средства: ноутбук, телевизор, музыкальный центр, диски с записями сказок и концертов.

Заключение

Из проведенного выше исследования можно сделать следующее заключение.

Танец имеет чрезвычайно близкое отношение к театральному искусству. Известно, что мимика, жесты, позы, - это все как раз указывает, как многообразны элементы, входящие в область танцевального искусства. Танец возможно рассматривать как искусство лишь тогда, когда в него вложена душа. «Танец есть не что иное, как последовательная цепь разных механических, телесных движений, согласованных с настроением человека и подчиненных музыкальному ритму». И если в овладении механическими телесными движениями может помочь искусство танца, то актерское мастерство призвано взять под контроль именно общее настроение человека и его танца.

Хореограф, автор современных пластических произведений, кроме профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства обязан обладать возможностями и познаниями драматурга и режиссера.

Помимо этого, хореограф обязан быть мыслителем, психологом и преподавателем: создавая драматургию спектакля, воплощая ее средствами хореографической композиции, пластическими видами, он в основе своей работает с артистами танцевального коллектива как режиссер, являясь создателем хореографической драматургии всего танцевального номера.

Понятие о законах драматургии и их значение в разработке художественного произведения, в частности, танцевальной постановке, неоспоримо значимо. Важно помнить, что композиция в танце и ее главные части существуют по законам драматургии. Первоначально создается композиционное построение, при помощи которого раскрывается идейно - художественный план, который несет в себе задачу раскрыть основу танца: его тему, идеи, сюжет, образы, персонажей, конфликт, действия и предлагаемые события. Все данные элементы

совокупно должны быть ярко выражены в танцевальном номере и обязаны развиваться на базе логического, поочередного построения номера.

Основными его частями являются:

1. Пролог или экспозиция.

2. Завязка действия

3. Развитие действия.

4. Кульминация.

5. Эпилог или развязка.

6. Финал.

В танце, как и в театральной постановке, непременно должно соблюдаться данное композиционное построение для создания и поддержания непрерывного диалога со зрителем, для создания целостности повествования.

Танец - вид искусства, который отражает жизнь в образно-художественной форме. Надо сказать, что специфичность в том, что мысли, чувства, поведение в танцевальном номере передаются через движения и мимику средствами пластического искусства. И действительно, образ танцора - это определенный нрав человека, проявляющийся в его отношении к окружающей реальности путем действенной динамики и раскрытия созданного образа через выразительные средства музыки.

Процесс сотворения сценического вида сложен, длителен и зависит от опыта и познаний хореографа-педагога. И действительно, огромное значение имеет его мировоззрение, представление и познание истории, государственной культуры и нынешней жизни. Именно от этого зависит особенность репертуара того или иного коллектива. Очень важно, чтобы хореограф был опытным психологом, умел найти тонкий подход к каждому танцору и смог раскрыть его потенциал через движение и через мастерство актера.

Главной целью актерского мастерства является практическая и методическая помощь исполнителю танца. Создание жизненно правдивых и совершенных художественных образов является наилучшим проявлением того, что танцор в совершенстве владеет искусством игры на сцене. Но все приходит лишь с практикой. И потому задачей хореографа-педагога является подбор и анализ необходимых действенных методик и упражнений по освоению курса актерского мастерства. Именно подобный подход к проведению занятий и репетиционных уроков в танцевальном коллективе «Мистерия» смог привести к наилучшему результату, раскрыть потенциал детей старшего школьного возраста, научить их выражать свои чувства и мысли через мимику и движение, помочь им лучше понимать самих себя и не теряться в создаваемом образе.

Самые важные актерские данные для танцора: чувство правды, убедительная и искренняя игра, притягательность, заразительность. Танцор сможет раскрыться на сцене в полной мере лишь при условии наружной и внутренней свободы, чего ему помогает достигнуть именно актерское мастерство.

Работа через упражнения и этюды, которые построены на элементах техники актерского мастерства – фундамент для методологических рекомендаций каждому хореографу-педагогу, к которому он должен стремиться при работе с танцевальным коллективом.

Подобранные этюды и упражнения по актерскому мастерству для работы с театральным коллективом «Мистерия» под руководством Черных Л.С. На практике доказали свою эффективность и действенность и могут применяться и в других танцевальных коллективах, и при работе с детьми.

Гипотеза в ходе исследования была полностью подтверждена. Цель в конечном счете раскрыта и достигнута путем решения поставленных задач. По данному исследованию можно сказать, что все намеченное выполнено в полном объеме.

Список литературы

1. Александрова, Н.А. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Издательство «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; 2011. – 624 с.: ил. – (Мир культуры, истории и философии).
2. Актерский тренинг: Мастерство актера в терминах Станиславского. – Москва: АСТ, 2010.
3. Андрачников, С.Г. Пластические тренинги. ВЭЦ ШТ М., 2000. – 60 с.
4. Борзов, А.А. Танцы народов мира. – М., 2006.
5. Борисова, Н. Путешествие в театральном пространстве. – Москва: ОАО Типография Новости, 2003.
6. Буров, А.Г. Труд актера и педагога. – М., 2007
7. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С.В. Гиппиус. – Москва: АСТ, 2010.
8. Гребенкин, А.В. программа «Сценическое движение». – М., 2007. – 20 с.
9. Грэнлюнд, Э., Оганесян Н.Ю. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика. – СПб.: речь, 2011. – 288 с., илл.
10. Громов, Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. 2-е изд., испр. Балет и хореографическое искусство Санкт-Петербург Планета Музыки 2011 256с
11. Губанова, Г. «Победа над солнцем» — театр по Малевичу. Журнал КУКАРТ, 1999, № 7;
12. Давыдов, В. Проблемы развивающего обучения. – М., 2004.
13. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. - Л.: Искусство, 1975
14. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие / Б.Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008.

15. Зверева, Н.А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н.А. Зверева, Д.Г. Ливнев. – Москва РАТИ- ГИТИС, 2008.
16. Кипнис, М. Ш. Актерский тренинг : более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / М. Ш. Кипнис. – М. : Изд-во АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2008. – 247, [2] с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
17. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: ГИТИС, 2005.
18. Константиновский, В. Учить прекрасному. – М.: Молодая гвардия, 1973.
19. Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века: Учебное пособие. 2-е изд. Балет и хореографическое искусство Санкт-Петербург Планета Музыки 2008 688с
20. Кристи, Г.В. Воспитание актёра школы Станиславского. - М.: Искусство, 1968.
21. Лордкипанидзе, Н. Г. Актер на репетиции / Н. Лордкипанидзе. - М., 1978. - 213, [2] с.: ил.
22. Макаренко, А.С. Коллектив и воспитание личности. — М.: Педагогика, 1972. 334 с
23. Полищук, В. Актерский тренинг Михаила Чехова, сделавший звездами Мэрилин Монро, Джека Николсона, Харви Кейтеля, Брэда Питта, Аль Пачино, Роберта де Ниро и еще 165 обладателей премии «Оскар» / В. Полищук. – М.: АСТ ; Владимир : ВКТ, 2010. – 248 с. : ил.
24. Полякова, Е. И. Станиславский - актер / Е. Полякова. - М., 1972. - 428, [2] с., [40] л. ил.: портр.
25. Слонимский, Ю.И. В честь танца. – М.: Искусство, 1968
26. Смирнова, А.И. Мастера русской хореографии: Словарь. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 208 с., ил. – (Мир культуры, истории и философии).

27. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 496 с.

28. Станиславский, К.С. Работа актера над собой, Работа актера над ролью. Собр. соч. в 8-ми тт. Тт. 2, 3, 4. М., 1954-1957;

29. Станиславский, К.С. Работа над ролью. Собр. соч., т. 4. М., 1957;

30. Суриц, Е. Все о балете. М.— Л., 1986.

31. Уэстон, Э. Аргументация. Десять уроков для начинающих авторов / Энтони Уэстон ; авториз. пер. с англ. Андрея Станиславского.- М.,2005.- 94 с.

32. Фокин, М. М. Против течения. - Л.: Искусство, 1981

33. Холфина С., “Вспоминая мастеров московского балета...” М., “Искусство” 1990.

34. Эльяш, Н. Образы танца. – М.: Знание, 1990