



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 И РЕШЕНИЕ АКТЕРСКИХ ЗАДАЧ В
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

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

Проверка на объем заимствований:

64,26 % авторского текста

Работа рекомендована защите
рекомендована/не рекомендована

«22» 01 2019 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):

Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст
Асылбек Шырайлым Асылбеккызы

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

Юнусова Е.Б. Юнусова Е.Б.

Челябинск

2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СПЕЦИФИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ХОРЕОГРАФИИ.....	8
1.1. Актерский образ и пластическая выразительность танцовщика.....	8
1.2. Система перевоплощения К.С. Станиславского и ее значение для хореографического искусства.....	16
1.3. Методика обучения технике актерского мастерства в хореографическом училище.....	24
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ТЕХНИКЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ.....	32
2.1. Содержание и методические принципы проведения занятий по актерскому мастерству в детской балетной студии «Prima balerina» г. Караганда.....	32
2.2. Постановка сюжетно-игрового танца как средства развития актерской выразительности.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	55

ВВЕДЕНИЕ

Искусство танца заключается в создании на сцене художественного образа. Танцовщик как бы превращается в своего героя, или как говорят в театре – перевоплощается. Искусство перевоплощения – сложное, но необходимое дело: не владея им, танцовщик остается на сцене всего лишь самим собой. Можно перевоплотиться с помощью грима, парика, костюма и т.д. Но подлинное перевоплощение состоит в том, чтобы понять и показать зрителям характер своего героя, его жизненные позиции и взгляды, верно и правдиво передать его мысли и чувства. Добиться понятности замысла сюжета в танцевальной композиции не так уж трудно. Гораздо сложнее взволновать, убедить танцем. Жизнь в танце превращает искусство представления в искусство переживания. И актерское мастерство в танце в таком случае – это, прежде всего, мастерство танца.

Исполнительское хореографическое творчество детей очень востребовано обществом. Сегодня работают многочисленные кружки, ансамбли, студии, школы, театры различных направлений танца. С детьми начинают заниматься уже с двух-трех-летнего возраста. С участием детских танцевальных коллективов проходит большое количество концертов, фестивалей, всевозможных представлений и праздников.

Анализ творческих работ хореографических коллективов показал, что сегодня техника сценического танца стала значительно выше, разнообразнее. Руководители создают порой интересные миксы. Однако хореографические коллективы представлены в основном массовыми композициями, с яркими зрелищными костюмами, синхронным исполнением одинаково широко улыбающихся детей. Но очень часто это сценическая улыбка, выработанная в процессе тренировок, и не имеющая ничего общего с естественной радостью ребенка, с детской искренностью и непосредственностью. Дети просто танцуют, а что и зачем они танцуют – об этом не задумываются ни исполнители, ни зрители, ни руководитель-

постановщик. Очень редко можно увидеть сюжетные постановки и солирующих детей, обладающих ярким артистическим дарованием.

Совершенствуя техническое мастерство своих воспитанников, руководители стремятся к эффектности исполнения танцевальных элементов в ущерб художественной выразительности. В результате хореографический текст перестает быть языком, на котором «говорят» артисты. Но ведь, если исполнители не умеют, не в силах средствами своего искусства творить, жить, говорить – значит, они находятся на танцевальной сцене по недоразумению, значит язык танца не их язык, и они не видят в танце ничего, кроме «техники».

Т. Вечеслова в своей книге «Танцующий актер» пишет: «Я за то, чтобы работа над техническим мастерством развивалась и дальше, но мечтаю в то же время о таком спектакле, где высокая техника соединялась бы с высоким мастерством драматического актера». Эта фраза, сказанная в 1937 году, должна стать направляющей в хореографии и сегодня.

Современный руководитель хореографического коллектива – это профессионально подготовленный специалист, закончивший хореографическое училище, колледжи или ВУЗы культуры и искусства, где дисциплина «Актерское мастерство» является обязательной. Однако, начиная работать, руководители не акцентируют внимание на формирование навыков актерского мастерства у своих участников, забывают основные принципы и приемы, которые помогают достичь необходимой танцевальной выразительности исполнения.

Главная идея методики обучения детей актерскому мастерству – это научить детей творчески осмысливать образное содержание, воплощаемое ими в танце, и что немаловажно – разрушить барьер физической и психологической скованности и зажимов, раскрепостить ребенка. Это говорит о важной социально-педагогической задаче.

Ведущей системой по воспитанию актерской выразительности признана система К.С. Станиславского. Но сегодня разработано множество

программ и пластических тренингов, основывающихся на танцевальных тенденциях стиля модерн, восточной гимнастики, йоги. Одни программы выдвигают принцип главенства мысли, эмоции, чувства; другие, наоборот, ставят во главу угла движение как импульс к ощущению. Но несмотря на различия в содержании, все актерские тренинги объединяет одно – в танце пластическая выразительность определяется не движением и не игрой, а действием, выраженном в движении.

Таким образом, актуальность исследования «Техника актерского мастерства и решение актерских задач в хореографическом коллективе» заключается в наличии основного противоречия: с одной стороны – возросшие требования большей актерской и пластической выразительности исполнителей; а с другой стороны – ограниченность и одноплановость средств и методов в формировании навыков актерского мастерства в хореографическом коллективе.

Цель: показать значение актерского мастерства при создании хореографического образа в танце и раскрыть принципы и методические приемы формирования актерской выразительности на занятиях с детьми в хореографическом коллективе.

Объект исследования: актерское мастерство в хореографическом искусстве.

Предмет исследования – методы и приемы воспитания актерской выразительности на занятиях в детском хореографическом коллективе.

Задачи:

1. Проанализировать литературу и сформировать теоретические знания по теме исследования.
2. Показать взаимосвязь актерского мастерства и танца.
3. Раскрыть роль и влияние системы К.С. Станиславского на воспитание актерского мастерства в хореографии.
4. Описать методику обучения актерскому мастерству учащихся на занятиях хореографии.

Гипотеза исследования:

1) актерское мастерство является одной из базовых составляющих исполнительского мастерства танцоров, без актерского мастерства нет полноценного танцевального номера;

2) учебно-воспитательный процесс будет более успешным, если в обучении сочетать задачи технического исполнительства и задачи художественно-творческого характера, направленные на развитие эмоционально-смысловой выразительности движений.

Методологическую базу исследования составили научные труды по истории театра, теории и истории хореографии, учебные пособия, методическая литература по актерскому мастерству.

Настольной книгой любого актера и режиссера является знаменитый труд К.С. Станиславского «Работа актера над собой», в котором содержится последовательное описание его легендарной системы, а также раскрывается значение и практический смысл его методов.

Воспитанию необходимых актерских эмоций посвящено пособие по актерскому мастерству знаменитого американского преподавателя Ивана Чаббак. В сборнике Ю. Альшица описываются практические актерские задания и авторские размышления о театре и актерском мастерстве.

Заслуживает внимания книга Артура Бартоу «Актерское мастерство», где сосредоточены известные техники обучения европейских и американских актерских школ.

Известные мастера-педагоги – Х. Иогансон, В. Тихомиров, А. Горский, А. Ваганова, Н. Тарасов и др., в своих воспоминаниях и практических рекомендациях раскрывают принципы воспитания у артиста танцевальной выразительности, способности образного восприятия музыки и умения через пластику передать ее эмоциональный характер.

Многие авторы (И.Н. Поклад, И.Г. Соснина, Н.Е. Высоцкая, Н.А. Ветлугина, Т. Шмырова и др.), раскрывая сущность образного мышления в структуре хореографических способностей, рассматривают воспитание

наглядно-образного мышления как узлового момента в обучении актерскому мастерству.

Методы исследования:

- изучение и анализ методической и научной литературы в сфере актерского мастерства и хореографии;
- изучение и анализ практической деятельности балетмейстеров, артистов, педагогов;
- наблюдение, сравнение;
- анализ и обобщение собственного практического опыта.

База исследования: детская балетная студия «Prima ballerina» г. Караганда (Республика Казахстан).

Теоретическая значимость работы заключается в рассмотрении методик по актерскому мастерству с целью выявления наиболее действенных в обучении хореографии детей.

Материал исследования, выводы и рекомендации могут быть полезны студентам хореографических специализаций, педагогам-хореографам, работающим как в профессиональных хореографических коллективах, так и в любительских объединениях.

Структура исследования: введение, две главы, заключение, список литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СПЕЦИФИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ХОРЕОГРАФИИ

1.1. Актерский образ и пластическая выразительность танцовщика

Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ. Хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, с помощью которых создается хореографический образ. Танцевальное мастерство и актерская выразительность – слагаемые хореографического образа.

Ряд исследователей (Д. Зайферт, А.И. Македонская) доказали, что характер, мысли, чувства человека отражаются в «мышечном панцире», поэтому для реализации задач гармоничного развития детей педагогам важно знать и понимать, как «действует» тело. (15, 22)

И. В. Руссу в заметках о языке движений отмечала следующее: «Надо танцевать всем телом, всей душой, мыслями, чувствами. Главное, надо хорошо понять, что ты хочешь сказать зрительному залу. Надо найти жесты не только руки, плеча, спины, надо найти правильный ракурс всех деталей тела, надо найти поворот не только шеи, пальца, не только глаз, но и рот, который не говорит, но должен быть красноречив. Важно найти исходную точку жеста, оправдание жеста, богатство жеста, мысли жеста» (39, С. 86). Независимо от направления танца, его характера и содержания все они так или иначе связаны друг с другом. Танец есть орудие, которое должно наглядно передать и объяснить мысли, вложенные в него.

По словам Ж.Ж. Новерра танцовщик должен музыку передать и сделать понятной с помощью осмысленных и живых жестов и одушевленной выразительности лица. (27)

Если оценивать танцевальный мир со стороны, то можно выделить танцоров, которые имеют хорошие внешние танцевальные данные, выполняют правильно технику и даже двигаются на достаточно высоком уровне. Но, к сожалению, не достигают тех вершин, которых могли бы достигнуть. Чего же им не хватает? Может быть того, что есть не просто у хорошего танцора, а у выдающегося — выразительности и экспрессии.

Рассматривая определение понятия «выразительность», можно сделать вывод, что авторы расходятся во мнениях. Так, например, Барышников М.Н., один из представителей мужского танца в XX веке, считает, что выразительность – это «двигательное выражение эмоций». Аналогичного мнения придерживаются такие специалисты как Ж. Шишманова (1973), Л.А.Карпенко (1976), Аверкович Э.П. (1980), М.В.Приставкина (1982), Бирюк Е.В. (1982). При этом они уточняют, что выразительность – это не просто «двигательное выражение эмоций», но и способность создавать эмоционально-двигательный образ (36, с. 59).

Однако ряд авторов определяют понятие «выразительность» несколько иначе. Так, В.А. Ремнев утверждает, что выразительность – это не только эмоции, но и совершенная техника: «Выразительность – это качество, проявляющееся в хорошей технике, в правильной школе движений, это хороший темп во время танца, это элегантность, это большая амплитуда при полной ясности эмоционального содержания» (34, с. 112-113). Такого же мнения придерживается и И.А. Пузырева (33).

Говоря о выразительности в танце, авторы дают разные определения этому понятию. Так, например, Б. Тарасов (45) и Е.А. Русанова (37) считают, что выразительность – это содержательно целесообразная эмоциональная насыщенность исполнения танцевальных движений, а также способность эмоционально насыщенно и содержательно исполнять танец.

Значение выразительности в достижении танцорами высокого уровня мастерства общепризнанно. Она дает танцорам возможность

выразить себя через движения, сделать свою композиция интересной и запоминающейся, придать индивидуальность каждому своему движению. Танцор должен представить зрителям свою композицию в виде небольшого целостного рассказа, который зрители могли бы оценить не только с хореографической стороны. При этом, как отмечает Т. Кравченко, выступление не должно превращаться в театрализованное представление.

А.И. Марченкова (23) считает, что под выразительностью движений в танце следует понимать способность и умение танцоров передавать свои эмоции и чувства в выполняемых движениях. Другой специалист – Л.В. Грачева (10) относит выразительность движений, несмотря на явную танцевальную специфичность, к области психологии. Этот термин в психологических движениях обозначается как внешнее выражение психических состояний, особенно эмоциональных (в экспрессии, мимике, пантомиме).

Выразительность и артистизм неразделимы, они являются неотъемлемой частью друг друга. Артистизм в танце - это умение танцора быть естественным, непринужденным в исполнении комбинаций, это умение заразить зрителей своим настроением, своими чувствами, продиктованными музыкой, образом, темой.

В общепринятом понимании артистичный – это отличающийся искусством исполнения, художественным вкусом. Специфика проявления артистичности в танце имеет свои особенности. Артистизм понимается как совершенство, законченность, выразительность, изящество, самобытность выполнения движений в целом. Только в гармоничном сочетании внутренних переживаний танцора с образом, навеянным музыкальным произведением, выражается артистизм. (12)

Наиболее четкие критерии артистизма выразила в своей диссертации И. Македонская. К ним она отнесла: виртуозность, непринужденность, элегантность и выразительность. (22)

По мнению автора, выразительность в танце – это способность танцоров точно передавать в процессе исполнения танцевальных движений характер и эмоциональное содержание музыки.

В энциклопедическом словаре выразительность движения определяется как исполнение танца с эмоциональным отражением замысла и особенностей движений. (44)

Однако проявление выразительности движения возможно на основе правильного подбора музыки, соответствующей движениям, техническим возможностям и индивидуальности танцоров. Музыка должна сочетаться с действиями, решающими техническую часть двигательной задачи. Кроме того, выразительность движений невозможна без высокого уровня техники и культуры движений в соответствии с характером аккомпанемента, что усложняет двигательную задачу танцоров.

Обобщая все эти определения, можно сказать, что выразительность в танце – это способность танцора придавать движениям эмоциональную окраску в соответствии с характером и личным восприятием музыки на основе технически правильно выполненных движений.

Многие специалисты считают, что выразительность можно развивать, воспитывать и тренировать. А. Павлова отмечала, что выразительность не приходит сама по себе. Даже в случае большой одаренности нужно питать, и умело направлять ее. (29)

Л.В. Грачева также придерживается мнения, что эмоциональность развивается с годами и опытом. «Благодаря разнообразию движений, которыми владеет опытная танцовщица, она может выразить себя. Энергия, скрытая в теле, преобразуется в движение, которое создает зримый образ музыки» (10, с. 46).

С.Б. Жукенова, говоря о развитии выразительности у детей, выделяет музыкально-двигательные упражнения как одно из средств. К музыкально-двигательным упражнениям автор, в частности, относит элементы классического, историко-бытового, народного танцев, игры под музыку,

упражнения на согласование движений с музыкой и т.д. Он утверждает, что изучение элементов танца расширяет общий кругозор танцоров, знакомит их с народным творчеством, развивает любовь к искусству своего народа и народов мира. Элементы танца способствуют развитию более тонкой координации, раскрепощенности, непринужденности, эмоциональности, совершенствованию двигательных качеств.

С мнением С.Б. Жуковой солидарен В.Н. Нилов, который, в частности, отмечает, что использование народно-характерных танцев на занятиях младших школьников благотворно влияет на формирование у них координационных, музыкальных и выразительных способностей, а также - на развитие танцевальности и артистичности. Занятия под музыкальное сопровождение развивают музыкальный слух, чувство прекрасного, дают возможность занимающимся выразить в движениях свои индивидуальные особенности. (26)

Игровые упражнения являются важными средствами развития выразительности в танце. Игровая хореография давно утвердилась как средство, помогающее сделать композиции более яркими, оригинальными, выразительными, зрелищными. Именно в процессе занятий игровой хореографией младшие школьники ближе всего соприкасаются с искусством. Искусство вообще – это отражение действительности в образах. Поэтому у занимающихся хореографией маленьких танцоров формируется способность придавать движениям тела определенные эмоциональные состояния, различные настроения, переживания, чувства, а также способность создать яркий и выразительный образ. «Выполни выразительно, идеально точно линию танца – и образ создан»; «Все скажет тело, мимика не нужна»; «Танец, пластика рождает образ, только они» - эти заповеди театрального искусства Ж.Ж. Новерра. (27)

История профессионального искусства балета подтверждает это. Мы можем назвать имена не только больших танцовщиц и танцовщиков, но и артистов с неповторимой индивидуальностью.

Артисты разных поколений оставили истории балета множество сценических образов. Они соединяли индивидуальное с обязательным, что само по себе требует высокого артистизма, органичности актерского самочувствия в роли.

Удивительным артистизмом обладали К. Сергеев, В. Чабукиани, Н. Фадеечев, А. Ермолаев. Анну Павлову называли чародейкой мимики, пластики и танца. Когда смотришь архивные записи ее танца, фотоснимки, видишь, что она всегда в образе, ее позы и движения всегда имеют определенную эмоциональную тональность. О. Спесивцева, Е. Люком, М. Семенова, Т. Вячеслова, И. Колпакова и др. также создавали своих героинь согласно характеру своего художественного мышления, своего понимания роли, творческой индивидуальности. Танец Максимовой с его нежной мягкостью упругих линий неотделим от детской непосредственности ее улыбки. Балерина обладала непривычной для балета интенсивностью психологической жизни на сцене, ее актерское мастерство – в особой содержательности жестов и мимики, в одухотворенности движений, в существовании «в образе» каждую минуту. Впечатляет образ Красса – Мариса Лиепы – без этого «фарфорового» лика трудно представить себе образ римского тирана. И прихотливо-изгибный танец Плисецкой – Хозяйки Медной горы в «Каменном цветке» вместе с загадочным, зеленоглазым взглядом сказочной ящерицы. Магия глаз Васильева столь же важна, как и его могучий прыжок. Трепетный взмах длинных и гибких рук Бессмертной остается в памяти вместе с выражением ее лица, со взглядом, рождающим тему женской жертвенности. (51)

Драматический талант Галины Улановой является эталоном актерского перевоплощения. Выдающийся критик Н.И. Эльяш писал об Улановой: «В ее танце не было ни одного момента, движения и позы, которые не были бы оправданы. Игра Улановой, ее мимика, выражение глаз – переживания драматической актрисы огромного масштаба, облеченные в совершенную хореографическую форму» (54, с. 197)

В период становления школы классического танца «технические» и «творческие» задачи решались по усмотрению педагога. Но уже тогда говорили о взаимосвязи технического и эмоционального исполнения, о необходимости понимания артистом содержания образа. (51)

Так, Х. Иогансон рассматривал технику как средство выразительности, а не самоцель.

В.Д. Тихомиров выделял в обучении искусству классической хореографии две основные части: техника искусства и художественная выразительность. Решение этих задач наиболее плодотворно в старших классах школы. Принципы воспитания танцевальной выразительности В.Д. Тихомирова основывались: 1) на естественности и выразительности природы самих хореографических движений, и, 2) на связи танца с музыкальным сопровождением. Тихомиров требовал на своих уроках от учеников осознанного восприятия музыки, чтобы научиться передавать через пластику ее эмоциональный характер.

А.А. Горский также придавал большее значение артистичности, музыкальности и выразительности. На уроках в старших классах он задавал классические комбинации и требовал исполнить их с «разной эмоциональной или стилистической окраской на «испанский лад», на «русский лад» и т.д.

По словам Р. Захарова, чисто выполненные арабески, красивые аттитюды, это лишь «биомеханические» упражнения, гимнастика, набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний».

Выразительность была стержнем танца Айседоры Дункан. Она считала, что каждое движение должно исходить от внутреннего интуитивного импульса, движение – это сплав мысли, эмоции и чувства. В начале XX века существовало даже направление «выразительный танец», основанное на теории выразительного жеста Ф. Дельсарта, системы ритмического воспитания Ж. Далькроза, теории Р. Лабана.

Балетная педагогика 20-30-х годов прошлого века не владела единой методикой, на уроках с помощью специальных упражнений и этюдов решались задачи воспитания артистизма, выразительности жестов и танцевальных движений через осознание пластического образа.

В своей книге «Основы классического танца» Ваганова пишет: «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» (8, с.13).

В этом смысле особого внимания заслуживают педагогическая деятельность Н.И. Тарасова и его книги: «Методика классического тренажа» (1940) и «Классический танец» (1971). Воспитывать выразительность танцевальной лексики педагог предлагает в самом процессе обучения. «Даже самый простой battement надо выполнять художественно» (47, с 20).

Основной эстетический принцип А. Писарева: «правильно выразить движение» вместо привычного «правильно выполнить движение».

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. Многие, проверенные временем, сегодня сохранились и взяты на вооружение современными педагогами.

Сегодня, когда техническое мастерство выросло, когда на сцену вышло множество исполнителей, владеющих чувством линии, позы, сложнейшим набором виртуозных движений, чистотой их подачи, умением сложить танцевальные движения в законченные, красивые,

выразительные комбинации, актерские удачи стали более редким явлением. Именно способность к интерпретации обнаруживает в танцовщике черты творческой личности. Благодаря навыкам актерского мастерства артист открывает путь к творческой свободе, многообразному полноценному общению.

1.2. Система перевоплощения К.С. Станиславского и ее значение для хореографического искусства

Система Станиславского – теоретическое выражение направления в сценическом искусстве, которое Станиславский назвал искусством переживания, требующим не имитации, а подлинного переживания в момент творчества на сцене.

Основу системы составляют объективные закономерности сценического творчества, заложенные в органической природе артиста. Внутренние (психические) и внешние (физические) данные актера Станиславский называл «элементами творчества». К элементам творчества Станиславский относит зрение, слух, голос, воображение, темперамент, логичность и последовательность действий и чувств, память на ощущения, сценическое обаяние. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром этих психофизических данных. Это те инструменты актера, те орудия его труда, которые объединяют творца и материал в единое целое (41).

Система Станиславского – это универсальный базовый инструмент, позволяющий строить на своей основе любую театральную стилистику. Система Станиславского открыла пути к созданию спектакля, как единого художественного целого, к воспитанию подлинного художника – актера и режиссера. Станиславский учил правде – правде понимания авторского замысла, художественного образа спектакля, правде актерского мастерства, органического сочетания всех компонентов спектакля, в том

числе его декоративно-костюмного оформления. Учил умению искать эту правду, и не только искать, но и осуществлять в своих работах.

Существует два раздела системы Станиславского. Первый раздел – постоянное совершенствование этих элементов составляет содержание «работы актера над собой», предполагающую ежедневный тренинг и муштру, направленные на совершенствование актерской техники. Во втором разделе системы, говоря о принципах работы актера над ролью, Станиславский определяет пути и средства к созданию правдивого, полного, живого характера. (42, 43)

Артисту приходится нередко перевоплощаться в образ, совершенно противоположный его собственной натуре, находить для этого образа черты, не свойственные его индивидуальности. И здесь ему на помощь приходит система. Станиславский убежден, что артист может и должен контролировать процесс органического сотворения живого образа. В системе Станиславского впервые решается проблема сознательного овладения творческими процессами, разработаны основные принципы и приемы работы актера над совершенствованием своих внутренних и внешних артистических данных и показан путь работы над ролью.

Принципы системы Станиславского.

1. Принцип искусства – это жизненная правда. Благодаря этому, актер отличит сценическую правду от лжи. Чтобы застраховаться от ошибок, необходимо выработать в себе привычку сопоставлять выполнение любого творческого задания с правдой самой жизни.

2. Принцип органичности – ничего не должно быть механического и искусственного в творчестве актера. Цель – разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества.

3. Принцип действия, говорящий о том, что нельзя играть образы и страсти, а надо действовать в образах и страсти роли. Этот принцип является тем «винтом, на котором вертится вся практическая часть системы».

4. Принцип идейной активности. Это то, ради чего художник стремится - идейная активность, целеустремленность.

5. Принцип перевоплощения. Артисты – творцы образов, должны перевоплощаться и быть характерными. Этот принцип является решающим принципом системы.

Эти принципы лежат в основе подготовки и профессиональной деятельности артиста балетного театра. Сопоставляя балет с драмой, К.С. Станиславский писал: «В балете все не как у нас, все совсем иное – иная пластика, грация, иной ритм, жест, походка, движения – все иное». Да, это, безусловно, так. В драме основным средством художественного выражения является речь, а все остальное ей сопутствует, служит дополнением. В балете единственным выражением содержания является движение, мимика, а речью служит сам танец – пластика человеческого тела со всем богатством ее выразительных возможностей. «Танец – язык балета. Танцуя, мы «разговариваем» на сцене. Поэтому танец должен быть выразителен, чтобы зритель понимал все происходящее», – говорила великая балерина Г.С. Уланова (46, с. 134).

То, что в балете «все иное», совсем не означает, что учение Станиславского не относится к нашему искусству. Нет такого театрального искусства, из которого можно было бы исключить понятие «драма». Драма – это жизнь, а театральное искусство призвано ее отражать в образно-художественной форме. Если балет – это театр, значит, и он не может быть исключением. Все известные балеты 30-50 годов прошлого века – «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Сердце гор», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба», «Барышня-крестьянка» – родились под прямым влиянием заветов Станиславского. В этих спектаклях танец превратился в танцевальную драму, а танцовщик – в хореографического актера. М. Фокин в своей книге «Против течения» подтверждал науку Станиславского: «Танец не должен представлять собой исключительно

предлог для демонстрации всяких затейливых прыжков. Он призван выразить внутреннюю суть действия».

Искусство перевоплощения – очень сложное дело. Но оно необходимо: не владея им, танцовщик может быть в спектакле всего лишь самим собой. Перевоплощение бывает иногда только внешним: балетный артист изменяет с помощью грима свое лицо, надевает парик, меняет свое амплуа и т.д. Но всего этого мало для создания образа. Подлинное перевоплощение состоит еще и в том, чтобы понять и показать зрителям характер персонажа, его жизненные позиции и взгляды, верно, передать его мысли и чувства (42). Балетному артисту помогают при этом память, наблюдательность, воображение, эмоциональность, то есть те способности человека, которые помогают ярко выражать свои чувства, переживания – эмоции. Все это относится к внутренней технике создания образа, о которой говорил Станиславский.

Танец и его внутренняя основа неразрывны. Станиславский говорил, что чувство выражается в действии, направленном к достижению определенной цели в предлагаемых обстоятельствах. Будет ли это балетная партия в целом или танцевальная пантомима, действенный танец, вариация – любое сценическое проявление всегда имеет в своей основе действенное начало. Хореографический монолог или диалог рождается предлагаемыми обстоятельствами, всей системой взаимоотношений между персонажами.

Станиславский никогда не требовал подмены чувства действием. Он советовал анализировать природу чувств через внешние и внутренние действия, в которых они выявляются, и, создавая логическую партитуру этих действий овладевать логикой чувств. В танце линия внешнего поведения существует как основная речь актера, внутренние действия, в которых выявляется переживаемое чувство, он должен создать. Балетный актер должен поверить в сверхзадачу и предлагаемые обстоятельства, должен создать весь «подтекст» танца (40).

Элементы системы К.С. Станиславского.

1. Внимание – фактор, поддающийся воспитанию и тренировке. Научиться всматриваться и вдумываться в происходящее вокруг себя, улавливать своеобразие природы и жизни человека, видеть и понимать не только внешние связи, но и внутренние закономерности окружающей среды, заставить себя определять по поведению характер наблюдаемого человека, его профессиональные привычки, значит развивать в себе внимание художника. Активное внимание вызовет определенную логику поведения артиста балета, которая будет зависеть от хореографического образа и обстоятельств действия в балетном спектакле. На сцене актер должен уметь управлять своим вниманием в обстоятельствах, предложенных ему автором. Он должен не только переключить свое внимание, но и овладеть способностью сосредоточиться на чем-либо до такой степени, чтобы все постороннее, все отвлекающее – вплоть до зрительного зала – осталось за пределами объекта. Степень внимания изменяется в зависимости от цели. Любое действие всегда имеет цель. Бесцельное действие схематично и бессмысленно. Тренированное внимание помогает направить и развить воображение.

2. Воображение так же является необходимым элементом в «системе» Станиславского. Воображение помогает любому актеру в театре, а значит и танцовщику, оправдать творческий вымысел. Воображение, вымысел основаны на знании жизни, общей культуры, начитанности, образованности, точности жизненных восприятий. Все это заставляет балетного артиста понимать действие, которое не бывает без цели. В учении Станиславского четко сформулировано отношение к задаче, сверхзадаче, цели действия как к одному из решающих факторов внутренней техники актера. Нахождение сверхзадачи, ее формулировка определяется драматургическим замыслом, но она может быть освоена с помощью воображения и с учетом предлагаемых обстоятельств. Каждый раз, выполняя различные па, танцовщик задает себе вопросы – зачем, для чего, ради какой цели? Настоящий балетный артист оправдывает и

оживляет хореографический текст, обогащая его внутренним смыслом, «подтекстом», что активизирует действие и тем самым влияет на рождение чувства и переживания, определяя тем самым сценическую выразительность исполнения хореографического произведения.

3. Другим элементом «системы» является освобождение мышц. Артист балета пользуется инструментом, который дала ему природа – телом. У балетных актеров, тренирующих тело с детских лет, освобождение мышц не представляет особых затруднений. У нас воспитана способность целесообразно распределять энергию по работающим мышцам всей системой обучения, в отличие от драматических артистов. Для танцовщика верное распределение мышечных усилий – это показатель владения техникой танца. «Внутренний контролер», которого добивался Станиславский, у балетного актера воспитан и работает непроизвольно, автоматически, поскольку его внимание, помимо чисто творческих задач, направлено еще и на решение задач технических (41).

4. Большое значение в «системе» уделяется жесту – он должен обладать огромной выразительностью и точностью. По своей природе жест всегда действен, всегда имеет конкретную цель и выражает эмоциональное состояние человека. На действенность жеста обращал внимание великий реформатор балета Ж.Ж. Новер в своих «Письмах о танце» (27). Об этом же говорил Франсуа Дельсарт «Нет ничего хуже, как жест, когда он не оправдан. Уверь себя, что твоя аудитория состоит наполовину из глухих, наполовину из слепых, и что ты должен и тех и других в равной мере тронуть, заинтересовать, убедить». По словам В. Мейерхольда, любое движение есть иероглиф, который поддается расшифровке.

Жесты делают не только руками, можно показать направление кивком или поворотом головы, выразить отрицание или одобрение жестом головы и туловища и даже соответствующим движением ноги (если таковы обстоятельства). Однако все же наиболее активно люди

жестикулируют руками. Жесты – продукт определенного воспитания и не являются чем-то прирожденным. Все эти особенности балетные актеры и балетмейстеры должны изучать и уметь ими пользоваться, создавая пластические характеристики своих героев. Когда жест на сцене возникает изнутри и вызывается внутренней потребностью, тогда он перестает быть «жестом ради жеста» и превращается в подлинное, продуктивное и целесообразное действие (31).

Оправдание позы и жеста для артиста балета являются чрезвычайно важными, так как в балете жестом, позой можно выразить не только действие, но и характер, настроение, силу и остроту переживаний персонажа. Оправдание позы и жеста в профессиональной практике балетного актера имеет гораздо большее значение, чем в драматическом театре, в силу той особой роли, которую они выполняют в балетном театре. Почти во всех балетах классического наследия очень много сцен, где пантомима и жест являются основными в раскрытии содержания сцены. Жестом можно спросить и отвергнуть, умолять о прощении и послать на смерть, объяснить в любви и приказать удалиться. Руки становятся действительно выразительными, если они окрашены тончайшими оттенками в движениях, передающими всю гамму настроений и чувств исполнителей (22).

5. Выразительность. Сценическое понимание «выразительности» требует от актера такого выполнения движений, чтобы зритель понимал содержание. Сценическая выразительность, в первую очередь, зависит от конкретности физического действия. Под конкретностью подразумевается выполнение в каждый момент действия только одной задачи. Для этого нужно, чтобы каждое новое физическое действие не начиналось до тех пор, пока не закончено полностью предыдущее. При такой системе зритель всегда успевает все увидеть и все понять. Второй принцип выразительности физических действий – экономичность в исполнении, то есть в отборе таких движений, которые решают задачу наиболее коротким

путем. Далее – точность, которая определяется соответствием между темпом движения, его амплитудой, характером, направлением, количеством повторений и мышечным напряжением, затрачиваемым на исполнение каждого движения. Все эти признаки отвечают логике сценической жизни и внешней характерности героя.

6. Активность выявления характера в движениях. У балетного артиста, в зависимости от эмоций и обстоятельств сценической жизни, может возникать огромное количество вариантов насыщенности тонов в характере движений. Так, например, он должен уметь толкнуть грубовато, грубо и очень грубо; приласкать сухо, нежно и очень нежно. Благодаря различной экспрессивной насыщенности движений одного и того же характера танцовщик может в нужный момент усилить или ослабить определенное впечатление в пластической характеристике роли. Например, Жизель гадает на ромашке в сцене с Альбертом и повторяет эти же движения в сцене сумасшествия. Вся гамма чувств от радости до огорчения в первой сцене, и непонимание, отчаяние – в другой. Владая разнообразными по характеру оттенками движений, умея их сгущать или ослаблять, можно легко создать общую пластическую характеристику образа и справиться с тончайшими и конкретными пластическими задачами в каждый момент действия.

Огромное количество комбинаций движений дает возможность выразить необычайное разнообразие пластических характеристик в поведении людей. На репетициях балетмейстер и танцовщик сознательно подбирают характерные движения, осуществляющие физическое действие в роли. Деятельность подсознания выявляет на сцене только то, что было создано, пережито и закреплено на репетициях или учебном процессе. «Научитесь не играть, а действовать и вы будете законченным актером», – призывал К.С. Станиславский (42, с 45).

7. Могучую внутреннюю опору всей внутренней жизни, ее эмоциональную действенную основу артист балета получает в музыке.

Музыка определяет эмоциональный накал образов, несет в себе логику эмоций, логику развития и смены этих эмоций. Музыка диктует актеру самочувствие, темпо-ритм и характер исполнения движений.

Если в драме, музыка способна усилить сценическое действие, помочь артисту в этом действии, то в танце действие музыкальное должно быть слито с действием пластическим. Музыка говорит нам о чувствах, а актер должен уметь переводить язык страстей на язык действий. Это слияние техники танца с образом танца и есть та «неуловимая душа, то самое существенное и вряд ли объяснимое, что превращает балет в высокое и одухотворенное творчество», – эти слова Г.С. Улановой, сказанные своим ученикам, и сегодня звучат как напутствие, как руководство к действию. Музыкальный образ – первоисточник создания внутреннего и внешнего действия (1).

Станиславский не считал свою систему завершенной, он призывал учеников и последователей продолжать и развивать начатую им работу в исследовании. Поэтому сценические принципы, сформулированные мастером, несмотря на пришествие времен, находятся в постоянном развитии.

1.3. Методика обучения технике актерского мастерства в хореографическом училище

Дисциплина «Актерское мастерство» изучается в хореографическом училище в течение трех лет (I, II, III курсы), является необходимой в общей системе подготовки молодого артиста балета и объединяет все, чему научился студент в области классического, дуэтного, народного, исторического танцев. Знания, полученные на уроках по актерскому мастерству, завершают процесс обучения.

Артист балета создает художественно-сценические образы средствами пластики. Поэтому основная задача курса «Актерское

мастерство» – «одухотворить» технические навыки, придать им глубокий художественный смысл (9).

В процессе занятий будущий артист балета изучает:

- основы теории драмы, структурные элементы драматического произведения;

- основы сценического действия через освоение механизма человеческого поведения;

- приемы и методы создания режиссерского замысла и постановочного плана спектакля;

- принципы и законы построения композиции;

- методику организации выпуска спектакля и его эксплуатации.

Теоретические знания обязательно находят продолжение в практических занятиях, на которых студент осваивает технику актерской игры, законы внутренней и внешней техники актера, современные приемы и методы работы над ролью, учится выражать действие, мысль, чувства через пластическую форму.

Процесс трехлетнего обучения идет по принципу «от простого к сложному».

Во время первого года обучения изучаются основы работы над хореографическим образом. И главной задачей здесь является внешнее и внутреннее раскрепощение ученика (31). На первых занятиях мы почти всегда сталкиваемся с зажатостью, стеснением, внутренним сопротивлением, хотя еще в младших классах ученики начинают приучаться к сцене, участвуя в спектаклях, и уже тогда у многих проявляется такое важное для танцовщика качество, как артистизм. Однако в старших классах чаще наблюдается неуверенность, отсутствие естественности, правды сценического поведения.

Задача педагога – убрать эту скованность, помочь юному танцовщику обрести веру в свои силы, открыть ему замкнутую дверь в мир театра. Вот тут и помогает работа над пластической выразительностью,

которая строится на основе всевозможных упражнений. Предлагаются эскизы к этюдам и этюды на различные темы. На занятиях идут поиски характерности, развивается фантазия, способность к импровизации.

Параллельно изучаются сцены из балетов и хореографических миниатюр, более углубленно разрабатывается содержание этюдов, которые сочиняют сами воспитанники.

Основные разделы программы первого года обучения:

- практическая работа по первоначальному освоению элементов органического действия на сцене;
- освобождение учащихся от мышечных зажимов;
- развитие природных актёрских данных, психофизический тренинг овладения основными элементами внутренней и внешней актёрской техники;
- законы органичного существования на сцене;
- структура сценического действия в балете;
- «Я» в предлагаемых обстоятельствах.

На уроках предлагаются:

1. Этюды-упражнения на развитие воображения и фантазии.
2. Упражнения на работу мышц лица, рук, торса, ног; на жест и на позу в статике; походку, бег в определенных предлагаемых обстоятельствах.
3. Упражнения на отработку жестов в динамике с воображаемым партнером во взаимном общении.
4. Упражнения на выявление настроения и эмоциональную окраску жеста.

Постепенно в процессе обучения рождается умение и желание общаться с партнерами, создавать непрерывность сценического действия. Начинает исчезать заторможенность и непонимание, и в своем подавляющем большинстве ученики увереннее и смелее работают над воплощением предлагаемых задач.

Задачи второго года обучения усложняются в плане психологической разработки образов, пластических решений, танцевальной техники, осмысленности сценического поведения. Учащиеся осваивают более сложный материал – отрывки из балетов, хореографические миниатюры, осуществленные в разное время различными хореографами. Отбор задаваемого материала определяет состав класса, степень подготовленности учеников, определение их индивидуальных особенностей. Для уроков выбираются фрагменты из художественно полноценных, с ясно очерченной драматургией произведений, где перед исполнителем ставятся четкие цели, чтобы было видно, где, когда и кто действует в различных обстоятельствах. И здесь задача педагога – максимально раскрыть возможности каждого ученика. Репертуар таких уроков разнообразный – это и старинные балеты, и спектакли классического наследия, и постановки недавнего советского периода, и сочинения настоящего времени.

Третий год обучения – завершающий. Основную задачу этого курса можно коротко сформулировать, как работа над ролью в балетном спектакле.

Учащиеся учатся анализировать спектакль, определять его идеи и особенности хореографического текста, выделять сверхзадачи. Содержание спектакля рассматривается в мировоззренческих, исторических и иных аспектах. Спектакль – это творческое содружество актеров, объединенного единой творческой задачей, единым пониманием сверхзадачи и сквозного действия спектакля, его жанровых и стилистических особенностей.

На практических занятиях решаются задачи:

- осмысление понятия «перевоплощение», поиски внутренней и внешней характеристики образа;
- достижение верного самочувствия на сцене, точной логики действия, органической жизни на сцене в образе действующего лица;

- умение самостоятельно работать над ролью в рамках балетмейстерского решения и в ансамбле с остальными исполнителями.

На третьем курсе выпускник готовится к участию в выпускных спектаклях, исполнение различных миниатюр и отрывков из балетов в школьном спектакле итоговой аттестации.

Исходя из направленности работы, изменяется и содержание курса: репертуар усложняется, углубляется содержание индивидуальных занятий, придается большое значение самостоятельной разработке учениками образа, поиска своего исполнительского решения. Педагогами поощряется творческая инициатива и постановочное творчество. Таким образом, на третьем году обучения суммируются итоги приобретенных знаний.

Для занятий выбирается такой репертуар, где есть глубина эмоций, идейная содержательность, приметы времени. Из балетов классического наследия изучаются отрывки из балетов: «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Петрушка» И. Стравинского, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Жизель» А. Адана и др.

Важное значение для будущих артистов имеет работа над произведениями Л. Якобсона. Наиболее подходящими являются отрывки из балета Л.В. Якобсона «Шурале» (музыка Ф. Яруллина); миниатюры: «Охотник и птица», «Слепая», «Встреча», «Отчаяние», «Минотавр и нимфа», «Деревенский Дон Жуан», «Влюбленные», «Кумушки», «Тройка», «Снегурочка», «Баба-Яга», «Сильнее смерти». В хореографических миниатюрах Л. Якобсона заключен глубокий смысл, коротко и лаконично говорится о большом, значительном. Знакомясь с творчеством мастера, поражаешься разнохарактерности и широте образов, органичному слиянию формы и содержания.

Очень интересно и творчество современных балетмейстеров – Б. Эйфмана, Н. Касаткиной И В. Василева, Д. Брянцева и других, а также зарубежных хореографов: Дж. Ноймайера, Р. Пети.

Это нужно для того, чтобы знакомить учеников с разными сторонами современной танцевальной лексики. Главное во всех примерах должны быть идейность, содержательность, правдивость.

Еще М. Фокин говорил: «Главное, о чем я мечтал, – создать из балета-забавы балет-драму, из танца – язык понятный, говорящий». Балетмейстер призывал «заменить фальшь искренностью, ложь – правдой, глупость – осмысленностью». Он неоднократно отмечал, что «балет должен говорить уму и сердцу, проникать в душу человека, беречь ее». Творчество М. Фокина, конечно, тоже находит место в занятиях по актерскому мастерству («Египетские ночи», «Карнавал», «Лебедь»).

В процессе занятий на протяжении всего периода обучения этюды по актерскому мастерству выстраиваются с опорой на основные элементы системы К.С. Станиславского:

1. Развитие действия и образов в танцевальных сценах.
2. Действенная основа роли. Линия действия роли.
3. Характер и характерность в работе над образом.
4. Предлагаемые обстоятельства роли.
5. Психологическая свобода и внимание.
6. Воображение и фантазия.
7. Сценическое действие.
8. Эмоциональная и двигательная память.

Задачу воспитания актерской выразительности можно решать в самом процессе освоения танцевальной лексики и выстраивать систему преподавания таким образом, чтобы ученики осознавали движения, которые отрабатываются на уроке, как средства выражения чувств и мыслей. 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» (36, с. 22). Используя различный по интонационному характеру музыкальный материал, формы *port de bras* можно исполнять 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.

Большое значение в воспитании танцевальной выразительности может иметь развитие у учеников ассоциативно-символического и образно-метафорического мышления путем усложнения композиций пластически-образными заданиями («девушка-птица», «цветок», «юноша-ветер», «скакун» и т.д). Или положения корпуса *croisee* и *effacee* можно изучать так, чтобы поза осознавалась учеником как символическое понятие, как пластический знак: *effacee* – «открытость», «правдивость», «откровенность», «незащищенность», а *croisee* – «гордость», «торжество», «самоутверждение», «страсть».

Воспитывая артистическую эмоциональность, нужно предоставлять ученикам свободу проявления чувств, отвечающих содержанию музыки, выражать через движения эмоциональное состояние. Тогда произойдет естественное слияние «технической» и «творческой» задач обучения.

К сожалению, важность и серьезность обучения «актерскому мастерству» часто понимается на словах. На деле эта дисциплина почему-то считается непрофилирующей, не входит в число государственных экзаменов и не имеет достаточного количества учебных часов. Вообще, надо сказать, что интерес к актерскому мастерству в балете сейчас как-то угас по сравнению с прошлыми годами. Главное – это техника, побольше трюков. А актерское исполнение эпизодических партий и массовых сцен зачастую находится не на должном уровне, и не потому, что молодые артисты этого не умеют, а потому, что с ними над этим не работают, не развивают того, что заложено в училище.

Выводы по первой главе.

Анализ теоретической литературы показал, что проблема актерского мастерства, формирования образного и выразительного исполнения

существовала, существует и требует разрешения. Сегодня, как никогда, возрастает роль художественно-творческих задач воспитания.

Сегодня недостаточно иметь прекрасную технику. Танцовщик обязан понятно и ярко через пластику, позу, динамические движения, окрашенный жест, выразительное действие раскрыть, показать своего героя. В истории балета навсегда останутся имена танцовщиков и танцовщиц, владевших актерским талантом, сумевших сделать свою исполнительскую технику выразительной.

Наиболее важным аспектом в формировании танцовщика является его связь с эмоциональной сферой, его чувствами. Если 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.

В программу подготовки профессионального артиста включено обязательное изучение дисциплины «Актерское мастерство». В основе обучения лежит система К.С. Станиславского. Благодаря ей, решается проблема сознательного овладения творческими процессами, разработаны основные принципы и приемы работы актера над совершенствованием своих внутренних и внешних артистических данных и показан путь работы над ролью. Сценические принципы, сформулированные мастером, составляют основу воспитания танцовщика-актера.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ТЕХНИКЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

2.1. Содержание и методические принципы проведения занятий по актерскому мастерству в детской балетной студии «Prima ballerina» г. Караганда

В студию принимаются дети с 5-7 лет. Сначала обучение у них строится на основе ритмики и хореографии. С 9-10 лет начинается программа в соответствии с требованиями хореографической школы по подготовке артистов балета. Мы считаем, что обучение актерскому мастерству необходимо начинать с первых уроков уже с такими маленькими. Освоение элементов экзерсиса с целенаправленной установкой на выразительность исполнения уже закладывает основы создания сценического образа, заставляет детей задумываться о движении.

В приведенной программе представлена авторская концепция в части набора и составления вариаций актерского тренинга для детей младшего школьного возраста. Программа является достаточно гибкой и применима для введения ее как последовательно с младшей группы, так и единовременно во все группы.

Как показало теоретическое исследование, учебный процесс должен начинаться с понимания учениками, что хореографическое движение теряет смысл, если ничего не может сказать, и наоборот – если делать движение, то надо «говорить» красиво, правильным языком, «хорошая дикция помогает услышать».

В первых классах, приступая к изучению предметов специального блока, особенно классического танца, сдерживается развитие эмоциональности и артистичности исполнения. Это связано со спецификой построения и задачами данных уроков на этом этапе. Поэтому было решено ввести с первого класса урок актерского мастерства, так как

учащиеся не только привлекаются в театральные постановки, но и студия предполагает самостоятельную концертную деятельность. А для создания образа и характера на сцене нужно владеть не только телом, но и актерской игрой.

Данная программа базируется на основах традиционной школы актерского мастерства. Актерский тренинг призван помочь воспитанникам освоить элементы сценического действия, владеть навыками общения, импровизации, проявлять артистическую смелость. Коллективные и самостоятельные творческие работы приучают к умению анализировать и корректировать сценическое поведение.

Мы определили основные цели:

1. Привитие ребенку необходимых актерских навыков.
2. Воспитание умения чувствовать и проживать заданный образ.

Задачи предмета:

- развивать воображение и фантазию учащихся;
- научить передавать характер и настроение;
- научить создать танцевальный образ, характер;
- наполнить хореографическое движение эмоциональным содержанием;
- способность согласовывать технику актерской игры с психологией проживания;
- формирование художественного вкуса, общей культуры;
- воспитание этических норм.

Программа рассчитана на четыре года обучения.

На первом году обучения у детей формируются первоначальные навыки творческой мобилизации и активации фантазии и воображения; осваиваются артикуляционная гимнастика и тренинг.

На втором и последующих годах обучения обучающиеся овладевают приёмами сценического действия, ведётся работа над навыками и умениями связать позы, мимику с движением, с танцем. При этом

программа каждого года обучения делает только акцент на ту или иную тему, включая в себя все элементы обучения актёрскому мастерству по принципу от простого к сложному.

В работе мы используем следующие педагогические принципы:

- индивидуализации (определение посильных заданий с учётом возможностей ребёнка);
- систематичности (непрерывность и регулярность занятий);
- наглядности (безукоризненный показ движений педагогом);
- сознательности и активности (обучение, опирающееся на сознательное и заинтересованное отношение воспитанника к своим действиям).

Методы обучения.

1. Метод аналогий. В программе обучения широко используется метод аналогий с животным и растительным миром (образ, поза, двигательная имитация), где преподаватель, используя игровую атрибутику, образ, активизирует работу правого полушария головного мозга ребёнка, его пространственно-образное мышление, способствуя высвобождению скрытых творческих возможностей подсознания.

2. Словесный метод. Это беседа о характере музыки, средствах ее выразительности, объяснение методики исполнения движений, оценка.

3. Практический метод заключается в многократном выполнении конкретного музыкально-ритмического движения.

4. Наглядный метод – выразительный показ под счет, с музыкой.

Занятия проходят 2 раза в неделю по 1 часу (45 минут).

Формы организации занятий:

- индивидуальные;
- групповые учебные занятия,
- занятия-фантазии (сказка, сюрприз, перевоплощение),
- творческие занятия (наблюдения, этюдная работа, импровизации),
- открытые и контрольные занятия.

Результативность освоения программы мы проверяем на открытых занятиях в конце каждого полугодия. Результаты оцениваются визуально, в зависимости от начальных природных данных ребенка.

Критериями оценки усвоения программы являются следующие:

- восприятие музыкальных образов (эмоциональная отзывчивость на музыку, умение импровизировать);
- элементарные знания в области музыкальной грамоты (характер, темпы, динамические оттенки, ритмический рисунок, строение музыкального произведения);
- умение создать пластический образ под музыку;
- анализировать музыкальное произведение.

Наполняемость группы в студии не более 10 человек.

Программа состоит из следующих разделов:

1. Упражнения для развития мышц лица.
2. Упражнения на расслабление и напряжение мышц тела.
3. Упражнения для передачи внутреннего состояния.
4. Упражнения работы над позами и жестами.
5. Единство музыкального материала и актерской игры.
6. Упражнения для развития навыков общения с партнером.
7. Упражнения этюдного плана на создание пластического образа.

Раскроем содержание каждого раздела.

1. Упражнения для развития мышц лица:

а) Гимнастика для лица – поднятие и опускание бровей, сужение и раскрытие глаз, открывание рта (как бы произнося различные гласные: «а», «о», «у», «ы») по отдельности и в сочетании; надувание и втягивание щек, вытянутые в трубочку губы водим вправо, влево и т.д.

б) Гимнастика для всех групп мышц лица - «скульптор», «лепим лицо», из глины, пластилина, теста и т.д.

в) Передача внутреннего состояния через мимику лица: веселый, грустный, сердитый, пугливый, удивленный, задумчивый и т.д. Главное добиться, чтобы дети не гримасничали, а научились искренне передавать настроение или показывать образ, характер.

г) Передача внутреннего состояния через образные движения (прыжки, шаги, повороты) в характере какого-нибудь животного, сказочного героя, неодушевленного предмета; позы в характере цвета (желтый, красный, черный и т.д.).

Главное добиться, чтобы дети не гримасничали, а научились искренне передавать настроение или показывать образ, характер.

2. Упражнения на расслабление и напряжение мышц тела. Данные упражнения помогают развитию фантазии и воображения.

а) «Снеговик зимой и весной» - переход мышц из напряженного состояния в расслабленное.

б) «Солнце» - переход мышц из расслабленного состояния в напряженное и т.д.

Образы в заданиях могут быть разные, однако их подбор должен соответствовать восприятию и детской жизненной практике и помогать воспитанию контроля над мышцами.

3. Упражнения для передачи внутреннего состояния с подключением всего тела развивают образное мышление и помогают наполнить движение эмоциональным содержанием.

а) Упражнения «Ссора», «примирение», «ура!»

б) Игра в ассоциации: называется какой-нибудь предмет, к нему придумываются прилагательные или наоборот.

4. Упражнения работы над позами и жестами. Данная работа необходима для тренировки выразительности и завершенности позы или жеста, а также чтобы они исполнялись с внутренним посылом.

а) Работа над выразительностью жеста «позвать», «да», «нет» и т.д.

б) Работа над выразительностью позы «цветы», «животные» и т.д.

5. Единство музыкального материала и актерской игры. Упражнения на развитие образного восприятия музыки развивают творческое мышление учащихся, помогают понять музыкальное произведение как эмоциональный разговор о чем-то, будит воображение. Прослушивается музыкальный отрывок, придумывается сначала словесный, а позже пластический рассказ, история.

6. Упражнения для развития навыков общения с партнером и со зрителем. Эти упражнения необходимы для того, чтобы учащиеся смогли показывать эмоции, характеры, образы более «выпукло», ярко, «объемно», чтобы хореографический разговор был виден и понятен зрителю.

а) передать внутреннее состояние партнеру и зрителю (улыбку, воздушный поцелуй и т.д.);

б) упражнения во взаимодействии с партнером: «дай откусить», «записочка на уроке», «пойдем погуляем» и т.д.;

в) ученик задает пластический вопрос своему партнеру, партнер должен понять, о чем идет речь и дать ответ также в пластической форме.

7. Упражнения этюдного плана на создание пластического образа являются завершающим этапом данного курса актерского мастерства.

а) танцевальные движения в образе;

б) этюды со сменой настроения и небольшим развитием действия.

в) игры по сказкам.

В работе мы пытаемся направить детей на творческую самореализацию. Это возможно только при игровом методе существования на сцене, который развивать и исполнительное мастерство в танцах.

Для занятия актёрским мастерством ребята должны быть одеты в свободную и удобную одежду, на ногах – мягкая танцевальная обувь. Ничто не должно мешать свободно и раскованно двигаться. Ведь свобода – главное условие творчества.

Обучение по данной программе строится так, что дети осваивают материал в тренинге, попутно получая теоретические сведения. В целом

результативность программы проверяется по уровню сформированности положительной эмоциональной сферы в группе, по активности, раскрепощенности детей в выполнении упражнений, а затем и танцевальных номеров, открытости, выразительности и эмоциональности при исполнении танцев.

Большое внимание мы уделяем этюдной работе. Мы объясняем детям, что этюд – это часть сценической жизни, которую мы создаём при помощи воображения, что это маленький спектакль или танец.

На занятиях темы для этюдов разрабатываются согласно образовательной задаче урока и даются педагогом или придумываются самими детьми – «ритмический этюд», «мимический этюд», «ритмодинамический этюд». Особенно нравятся детям пластические этюды – «под дождем», «трансформеры», «птичий двор», «кот и мыши», «лесные жители», «цветы» и др.

Пластические этюды становятся ещё более интересными, если в них использовать различные способы звукоподражания – хлопки, шлепки, щелчки пальцами, цоканье языком, шипение, бульканье, жужжание, шуршание, стук. Выбор для творчества огромен, нужно только предложить возможность пофантазировать и тогда музыкальное произведение превращается в настоящую «звучащую картину», маленькое театральное представление.

В процессе групповых, парных этюдов дети осваивают язык жестов: уходи, согласие-несогласие, просьба, отказ, плач, ласка, клич, приветствие, просьба, приглашение, благодарность, негодование. Мы говорим о выразительности жеста, о его смысловой наполненности. Жест в хореографии – сильное выразительное средство.

Детский возраст – возраст игровой деятельности. Наблюдая за детьми, замечаешь – они постоянно играют, что-то придумывают. Они верят в происходящее в своих играх. И очень важно эту детскую искренность не растерять в процессе сложного обучения

профессиональному мастерству артиста балета. Важно, чтобы выразительность, эмоциональный отклик на любое движение, ребенок потом смог применять в учебном экзерсисе. И тогда его руки будут «петь», а не просто двигаться из позиции в позицию. (26)

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, что дает раскрепощение и возрастание самооценки. Данные качества нужны не только будущему артисту балета, но и необходимы в жизни любому.

Упражнения актерским мастерством совершенствуют органическое мировосприятие ребенка. Выполнение игровых заданий в образах животных и персонажей из сказок помогает 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 и колоритный хореографический номер. (9)

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.

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, что дает раскрепощение и возрастание самооценки.

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. Данные качества нужны не только будущему артисту балета, но и необходимы в жизни любому.

2.2. Постановка сюжетно-игрового танца как средства развития актерской выразительности

Детские танцы – это, как путешествие в волшебную страну, где все понимают друг друга. Язык танца объединяет всех ребят в дружный, сплоченный коллектив, в котором каждый может реализовать себя. Подбирая репертуар для коллектива, необходимо руководствоваться идейно-художественной направленностью танца или хореографической композиции, качеством музыкального сопровождения и обязательно возрастными особенностями и творческими возможностями детей.

При создании детской хореографической композиции постановщик должен обратить особое внимание на тематику. Она должна быть понятна и интересна детям, нести эмоциональную, интеллектуальную нагрузку.

Среди многообразия танцевальных видов хочется выделить сюжетно-игровую танец, который является очень яркой формой проявления творчества, фантазии, сочетает в себе музыку, движение,

драматизацию. К сожалению, сегодня мы очень редко встречаем детские танцы с ярко выраженным сюжетом. В основном, мы видим массовые бессодержательные танцы. В них есть настроение, зажигательная музыка, хорошая исполнительская техника. Такие танцы нравятся детям и зрителям. Но ничего кроме эстетического визуального удовольствия, такие танцы не вызывают. Главное, в таких танцах нет детства. А ведь танцевальное творчество – это больше, чем художественно-эстетическое воспитание, это решение и нравственных задач, это воспитание будущего гражданина, личности. Детские танцы должны учить и воспитывать. Поэтому мы уделяем большое внимание именно сюжетно-игровым танцам.

Сюжетами танцевальных постановок могут быть использованы картины художников, песни, сказки, басни, рассказы, стихотворения, как классиков, так и современных авторов. Но не следует забывать об условности хореографического искусства, ведь не все конкретные жизненные явления можно передать языком танца.

Привлекательность сюжетного танца обусловлена созданием своеобразной игровой ситуации, образным перевоплощением, разнохарактерностью персонажей и их общением между собой. Особенности сюжетного танца создают благоприятные условия для возникновения и развития танцевального творчества у детей, однако, разработок танцевальных сюжетов, предлагаемых методическими сборниками – единицы. Содержание сборников представлено в основном плясками, образными или характерными танцами, в которых не выявляется значение танцевальных движений, объединенных в бессмысленной последовательности, танцевальная лексика их ограничена, отсутствует содержание танца. Поэтому приходится надеяться на собственную фантазию и фантазию детей.

Сюжетно-игровой танец – это танец в широком смысле понимания представляет собой вид творческой деятельности, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя и зрелищного эффекта,

достигаемого путем ритмической смены поз и па, имитации жестов, служащих образным языком, способным выразить эмоциональное состояние человека. Сюжетный танец требует от педагога определенных средств и технологий, реализующих детскую инициативу, но в первую очередь, открытости и честности (11). Поэтому на занятиях с детьми мы применяем игровые технологии.

Движение и игра – важнейшие компоненты жизнедеятельности детей, они всегда готовы двигаться и играть – это ведущий мотив их существования, поэтому свои занятия по хореографии многие руководители начинают со слов: «Мы сейчас будем играть...», «Мы сейчас превратимся...», «Мы сейчас отправимся в путешествие...» и т.п. Ролевые игры позволяют детям стать персонажами из мультфильмов, сказок и фантазий самих детей и хореографа. Такой подход в обучении позволяет детям самовыражаться в танце, развиваясь эмоционально и духовно.

Благодаря интересу всех детей к играм вообще, учащиеся легче втягиваются как в игры, так и в обучение, вкладывая больше сил, а соответственно, получая и больше физической пользы. Использование игровых ситуаций на уроках позволяет педагогу в совместной деятельности с ребенком расширить предшествующий собственный опыт и применить к условиям настоящей действительности. Игровой танец в дошкольном и школьном детстве, как правило, исходит из особенностей развития детей и направлен на психофизическое формирование личности, знакомство с окружающим социо-культурным миром.

Игровой танец – это первая ступень к постановке танца сценического, театрального. В игровом танце еще нет жестких рамок (выворотность, соблюдение позиций и т.п.). Здесь упор делается на формирующие и поддерживающие знания. Игровой танец практически доступен каждому, в то время как исполнителям «эстетического» (сценического) танца предъявляют особые требования, которым не все, желающие танцевать, могут соответствовать. Игровые танцы по своему

воздействию сравнимы с физкультурными занятиями, так как направлены на физическое развитие и совершенствование природы человека. Игровой танец по своей природе требует гибкого и пластичного общения учителя с детьми. Учитель должен поддерживать инициативу учащихся. Используя интуитивные побуждения детей, игровой танец обеспечивает развитие активности личности ребенка. В этом отношении особенно важно сочетать учебную работу над отдельными движениями с применением их в игровой обстановке. И здесь нам помогут ролевые игры. (9)

В первом полугодии учебного года преподаватель интенсивно формирует у детей игровые умения и главным образом ролевое поведение. Он включает ребят в совместную игру или предлагает сюжет в виде небольшого рассказа. В младших хореографических группах у детей уже сформированы основные игровые умения, позволяющие им развертывать в процессе игры ряд взаимосвязанных условных предметных действий, относить их к определенному персонажу (роли). Перед педагогом стоит задача – стимулировать творческую активность детей в игре. Этому способствует развертывание игры с включением в нее различных ролей: из разных сфер социальной жизни, из разных литературных произведений, сказок, а также соединение сказочных и реальных персонажей.

Включение в общий сюжет таких ролей активизирует воображение детей, их фантазию, побуждает придумывать новые неожиданные повороты событий, которые объединяют и делают осмысленным совместное существование и взаимодействие таких различных персонажей. При этом преподаватель учитывает игровые интересы детей, которые в обычных совместных играх часто не могут реализоваться. Педагог в совместной с детьми игре должен показать, как можно развернуть сюжет с такими, казалось бы, несоединимыми ролями. Он всячески поощряет детей, которые вводят в предварительный план игры новые ситуации, события и действующих лиц, так как это является показателем свободного владения игровыми способами деятельности и

творческой активности ребенка. Создание обстановки для сюжетно-ролевой игры или конструирование недостающих предметов в ходе уже развернувшегося сюжета помогает четче обозначить игровую ситуацию интереснее осуществить игровые действия, точнее согласовать замысел игры между ее участниками. При этом важно помнить, что обстановка должна быть не только удобной для игры, но и похожей на настоящую, так как не все дети сразу могут воспринимать чисто символическую, воображаемую ситуацию. Особенно это относится к групповым играм, где важно для всех участников обозначить ситуацию игры и предметы. (13)

Дети с удовольствием инсценируют сюжеты песен, хороводных игр, перевоплощаются в сказочные или реальные персонажи, проявляя при этом фантазию, выдумку, инициативу, используя разнообразную мимику, характерные жесты, действия. Подражательные или имитационные сюжетно-образные движения имеют большое значение в развитии и обучении детей младшего возраста разнообразным видам основных танцевальных движений. С подражания образу начинается познание ребёнком техники движений и танцевальных упражнений, игр, театрализованной деятельности. Эффективность подражательных движений заключается в том, что через образы можно осуществлять частую смену двигательной активности из разных исходных положений и с большим разнообразием видов движений: ходьбы, бега, прыжков, ползаний и т.д., что даёт хорошую физическую нагрузку на все группы мышц. С помощью подражательных движений дети удовлетворяют свои двигательные потребности, раскрывают свои природные способности. Через подражание, самый доступный детям способ восприятия любой двигательной деятельности, они получают представление о том, как танцевальное движение выражает внутренний мир человека, что красота танца – это совершенство движений и линий человеческого тела, лёгкость, сила, грация.

Таким образом, игра в качестве средства хореографического воспитания и игрового метода способствуют развитию не только выразительности, артистичности и т.д., но и развитию, а также совершенствованию физических способностей. Кроме того, в играх совершенствуются и закрепляются естественные движения и отдельные навыки и умения, приобретенные на занятиях хореографией.

Обучение детей отдельным движениям и танцам является подготовкой к творчеству. Формирование творческих качеств личности необходимо начинать как можно раньше. Детей следует побуждать к выполнению творческих заданий, необходимо динамично связывать обучение и творчество, т.к. творчество – один из методов освоения предлагаемого для изучения материала.

Рассмотрим основные этапы постановки детского танца. (12)

Руководителю необходимо обдумать все мизансцены в постановках, а на репетициях, когда ещё отсутствуют декорации, использовать разные предметы (столы, стулья и пр.), которые помогут детям ориентироваться на сценической площадке. Необходимо помнить, что построение композиции в целом, отдельные фигуры, рисунки, точность и выразительность движений являются средствами раскрытия содержания танца.

Приступая к постановке танца, руководитель проводит с коллективом беседу, в которой рассказывает участникам о содержании танца, о чертах народа, которые находят своё отражение в танце, о характерных особенностях исполнения танца. Все это помогает юным исполнителям понять содержание, выяснить характеры действующих лиц, образы постановки и т.д.

После беседы учащиеся прослушивают музыкальное сопровождение. Музыка является возбудителем творческой фантазии, она направляет творческую активность. Полученные от музыки впечатления помогают выразить в движениях личные эмоциональные переживания, создавать

оригинальные двигательные образы. Поэтому необходимо очень осторожно подходить к подбору музыкального репертуара. Музыкальное произведение должно соответствовать возрасту, должно иметь свою драматургию, которая сможет активизировать фантазию, направить её, побудить к творческому использованию выразительных движений. Только после этого руководитель переходит к практическому показу отдельных движений и танцевальных комбинаций, указывая на характер их исполнения.

При постановке танца, при его отработке, можно пользоваться формой «1 плюс остальные».

Форма – «1 плюс остальные» соответствует большинству детских игр. То есть играм, где есть ведущий, которого периодически меняют как по результатам игры, так и просто по очереди. Так и в игровых формах танца надо следить, чтобы все дети смогли побыть в роли центральной фигуры, даже если у нее «танцевальная партия» не больше остальных. Данный метод оправдывает себя при отработке отдельного движения или танцевальной комбинации. Для экономии времени можно половине детей побыть в центральной роли одной игры, а другой половине – в центральной роли в другой. Иначе, вместо всеобщей радости можно получить массу обид, а наиболее стеснительные почувствуют себя забытыми. О последних надо помнить особо и выбирать их на эти роли, даже если они не напрашиваются, так как они хотят этого не меньше, но им нередко трудно попросить или перекричать остальных. Если бы центральных персонажей было больше, контроль над игрой был бы практически невозможен. Самим детям в таких условиях взаимодействовать гораздо труднее. Исключением могут быть сюжеты, где есть два центральных персонажа, но они появляются «на сцене» в разное время. Например, коза, козлята и волк.

Приведем несколько примеров сюжетов с центральным персонажем и его окружением многообразны..

- Игра-фантазия «Сон»

Во время урока дети выполняют прыжки и другие танцевальные движения в образах: жуков, кузнечиков, лягушат и т.п. Совершенствуют вращение в образах мотыльков и бабочек. На основе невольных наблюдений за повадками животных дети вместе с преподавателем в игровой форме создают пластические картинки. Педагог выбирает за ком из детей закрепить какую из ролей, учитывая и пожелания детей. Если эта игра проходит, например, как отдых между репетиционными основными частями, или на детских утренниках, открытых занятиях для родителей, то взрослые могут заранее вместе с детьми создать импровизированные костюмы, используя ленты для создания усов, платки для имитации крыльев и т.д. Показать результат собравшимся взрослым можно и в конце урока, когда родители приходят за детьми, это послужит для детей источником гордости.

- «Солнце и цветы»

Цветы распускаются, когда солнце просыпается. Солнце (педагог) может их обогреть, ласково погладив по голове каждого по очереди. Можно еще добавять девочку (или мальчика), которая(ый) после распускания цветов будет радоваться и танцевать, «цветы» могут дарить отростки в виде искусственных цветочков, когда девочка или мальчик будет обходить их, создавая букет.

- «Спящий кот и мышки»

Интерпретация известной игры. Спящий кот позволяет мышкам подкрадываться, а затем пытается схватить одну из них. В отличие от обычной игры, мышки будут красться, пританцовывая.

- «В игрушечном магазине»

Каждая «игрушка» (ребенок) выбирает себе наименование и образ. В магазин входит девочка или мальчик. По очереди он «включает» каждую игрушку, в результате чего «игрушка» показывает свой мини-танец, изображающий конкретную игрушку (куклу, робота, лошадку и т.п.).

На этом этапе можно подключить также и других детей к разгадыванию: какую же игрушку изображает ребенок. Или же «роли» делятся в кругу детей, чтобы не было совпадений, тогда разгадывание становится невозможным. Настаивать на отсутствие совпадений имеет смысл только в случае подготовки публичного показа игры в виде танцевального номера. Если же таковое не предстоит, не стоит ограничивать детей, пускай уж лучше будет три лошадки и пять роботов, но каждый сможет изобразить, что хочет. Затем «ребенок-покупатель» «выключает «игрушку» и последняя замирает.

Все это, включая процесс разгадывания применимо и для предыдущих сюжетов. Например, угадайте, что был за цветок, что за насекомое. Если танец показывается взрослым, то логично предложить взрослым угадывание. В таком случае взрослые в большей степени будут вовлечены в представление. Особенно это актуально, так как родители часто воспринимают происходящее как пассивные зрители. А для детей участие взрослых особенно ценно.

Однако, в процессе разгадывания взрослыми есть и отрицательная сторона – некоторая дезорганизация всего процесса. Поэтому, если дети сильно шалят и вообще дети перевозбуждены, возможно, не стоит применять разгадывание. Впрочем, можно одну игру показать без разгадывания, а другую – через некоторое время – уже с разгадыванием. Разгадывание потребует больших навыков и усилий в процессе управления игрой, а также большего авторитета у детей

По аналогии можно придумать много таких сюжетов. Выбираем сюжет, ориентируясь на возраст, пол, настроение и интересы детей.

- «Снежинки (или снежки) и снеговик (или Дед Мороз)»,
- «Учительница и озорные ученики»
- «Туча и дети с зонтиками»
- «Белоснежка и гномики»
- «Солнышко и тучки»

- «Солнце и звезды»
- «Красная шапочка и бабочки»
- «Дрессировщик и собачки (тигры, голуби, или разные звери) и т.д.

Сюжеты могут быть разными. Главное, чтобы они были понятны детям, и в них было не более двух перемен действий, иначе все усилия детей уйдут не на игру, а на то, чтобы не забыть, что делать дальше. Одна из девочек (или мальчиков) пробежится и потанцует «на лужайке» (можно на полу раскидать пышные бантики в качестве цветов или сделать цветы из бумаги). Затем «заснет». Тогда ее окружают все насекомые и будут танцевать – каждый по-своему. Можно дать возможность каждому показать так сказать, «соло», выходя по очереди впереди остальных. Затем девочка просыпается, удивляется, радуется и, танцует вместе со всеми участвующими в игре детьми. Можно придумать свой ход сюжета.

Подобным образом можно обыгрывать и другие образы, основываясь на взаимодействие одного центрального персонажа и нескольких подобных друг другу, которые, однако, не будут идентичными, позволяя детям «искать себя», фантазировать, выдумывать, сочинять.

Любую игру надо проиграть несколько раз, не только позволяя детям по очереди становиться центральным персонажем, но и стимулируя, менять образы «окружения». То есть побыть и бабочкой, и жуком. И тюльпаном, и розой.

В любых сюжетах по формуле «1 плюс остальные» логично, чтобы после поочередных взаимодействий центрального персонажа с остальными, следовал финал. В финале участвуют все, вновь воплощая каждый свой образ. Например, ребенок в магазине широко распахивает руки всем игрушкам, показывая, что они все ему приглянулись, и тогда они все «оживают» и танцуют вокруг него, каждый по-своему. Цветы танцуют вокруг солнца или пришедшего «на лужайку» за букетом ребенка. И так далее. Такой финал позволяет разграничить «раунды» игры, создать

позитивное настроение и позволить детям выплеснуть накопившуюся во время поочередных взаимодействий энергию.

Создание обстановки для сюжетно-ролевой игры или конструирование недостающих предметов в ходе уже развернувшегося сюжета помогает четче обозначить игровую ситуацию интереснее осуществить игровые действия, точнее согласовать замысел игры между ее участниками. При этом важно помнить, что обстановка должна быть не только удобной для игры, но и похожей на настоящую, так как не все дети сразу могут воспринимать чисто символическую, воображаемую ситуацию. Особенно это относится к групповым играм, где важно для всех участников обозначить ситуацию игры и предметы.

Выводы по второй главе.

На примере учебно-постановочной работы детской студии мы показали, что развитие выразительности, актерского мастерства у детей наиболее результативно проходит в игровой деятельности. Слияние игр и танца дает детям дополнительный импульс, интерес к танцу и вообще к творчеству. То, что до игры могло казаться скучными упражнениями для воплощения неясного будущего, прорисованного только в голове у преподавателя, после игры, как на занятии, так и вне танцевального коллектива, приобретает совсем другой смысл. Становится средством достижения веселья, самореализации в группе сверстников.

Занимаясь и далее в ансамбле, хореографической студии, ребенок будет в большей степени радоваться выступлениями и получать от них больше пользы в виде раскрепощения, приобретения уверенности в себе, так как и концерт, и соревнования покажутся им в какой-то степени тоже игрой. Освоив хореографию на базовом уровне, дети через игру чувствуют себя уверенней. Они учатся плодотворно взаимодействовать друг с другом и получать удовольствие от коллективного творчества, укрепляются межличностные связи, совершенствуется их способность к коммуникации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного теоретического исследования мы раскрыли сущность понятий «хореографический образ», «выразительность», «актерское мастерство». Мы определили, что решение технических задач связано с решением творческих задач. Выразительность является значимым компонентом исполнительского мастерства, как профессиональных артистов, так и юных танцоров.

Говоря словами К. С. Станиславского, у каждого подлинного артиста должна быть своя конечная цель, к которой устремлено его искусство. «Если у актера нет своей собственной цели, он не настоящий художник. Сверхзадача роли зависит от сверхзадачи самого актера – человека».

История хранит имена артистов, которых мы называем великими. Каждый из них обладал ярким актерским мастерством, умением создавать на сцене художественный образ, заставлял зрителей верить несуществующему. Актерское мастерство дает исполнителю индивидуальность, которая и выделяет мастера. Неповторимость, непохожесть личности исполнителя, особенное его умение проникнуть в сценический образ, раствориться в нем, «сделаться» им – это черты индивидуальности, которые присущи известным танцовщикам прошлого и настоящего.

Индивидуальности нельзя научить, как нельзя научить таланту. Но развить талант, развить индивидуальность можно. И эту задачу решают педагоги на предметах специального цикла, среди которых особое место занимает дисциплина «Актерское мастерство».

Актерское мастерство требует от исполнителя помимо владения такими сугубо балетными средствами выразительности, как совершенная техника, мимика, точный осмысленный жест, музыкальность, еще наблюдательности, внимания, умения отбирать и обогащать жизненный материал, фантазии, памяти, воображения, темперамента.

Эмоциональное состояние человека выявляется в характере его движений, даже его походка может быть исполнена радости или печали.

Художественный образ в балете всегда впитывает мысли и чувства его создателя, органично связан с музыкой, раскрывает внутренний мир, неуловимую смену настроений, жизнь души человека.

Воспитание танцовщика-актера начинается в балетной школе, хореографическом училище. Будет ли ученик солистом или займет место в кордебалете, зависит от педагога. Все одинаково осваивают программу, но солистами становятся единицы. Индивидуальности нельзя научить, как нельзя научить таланту. Но развить талант, развить индивидуальность можно. И это решается на предметах специального цикла, среди которых особое место занимает дисциплина «Актерское мастерство».

Самая главная задача педагога по актерскому мастерству заключается в формировании у танцовщика мотивации поиска собственных решений создания художественного образа, и в способности раскрыть этот образ зрителю, то есть артист балета должен стать не просто техническим исполнителем, а самостоятельно мыслящей творческой личностью. Именно этого качества не хватает многим молодым артистам балета, и именно эти качества характеризуют солиста.

В основе воспитания танцовщика-актера лежат принципы системы К.С. Станиславского, который ставил жизненную правду во главе угла актерского искусства. Система строится по закону нерасторжимого единства физического и психического, когда самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий.

Огромное значение Станиславский придавал внешней характерности и искусству перевоплощения актёра. Принцип перевоплощения включает в себя ряд приёмов сценического творчества. Актёр ставит самого себя в предлагаемые обстоятельства и идёт в работе над ролью от себя. Стать другим, оставаясь самим собой – вот формула учения Станиславского.

Нельзя ни на минуту терять на сцене самого себя и отрывать создаваемый образ от своей собственной органической природы, т.к. материалом для создания образа служит живая человеческая личность самого актёра.

Мы считаем, что верна та позиция педагогов, которые не разделяют учебный процесс на предметы: на дисциплинах по танцу – только танцуют, а на актерском мастерстве – только играют. Танец – искусство, где все переплетено. Поэтому и обучение должно быть комплексным. От умения владеть хореографическим текстом зависит артистичность танцовщика. И в то же время осмысленность движений, актерское видение способно сделать танец высокохудожественным и ценным.

Знание системы К.С. Станиславского в хореографическом искусстве помогает в достижении танцевальной виртуозности, выразительности хореографической лексики в создании художественного образа, раскрытии чувств, мыслей, взаимоотношений в действии хореографического произведения.

Мы считаем, что обучение актерскому мастерству необходимо начинать с первых уроков в школе. Освоение элементов экзерсиса с целенаправленной установкой на выразительность исполнения закладывает основы создания сценического образа. Ведомые творческой сверхзадачей, дети будут осознанно выполнять танцевальные действия в атмосфере воображаемых обстоятельств и эмоциональной установки, тем самым учиться «говорить» посредством движений тела, передавать мысли и чувства. Не существует действия без цели, без побуждения его мыслью. При таком подходе, несомненно, повысится эффективность решения и всех «технических» задач обучения.

Артистизм как качество личности имеет значение не только для большей художественной выразительности танца, но, что особенно важно, для современных школьников, способствует успешной коммуникации и становится в современном мире профессионального труда важнейшим требованием. Артистичная личность легче адаптируется к постоянно

меняющимся условиям жизни, направлена на творческое созидание, на конструктивное и оптимистичное ее восприятие, поэтому важной задачей современной педагогики становится развитие этого качества.

Процесс развития выразительности и артистизма учащихся хореографического коллектива эффективен в условиях игровой деятельности. Создавая тот или иной образ в игре, ребенок искренне верит тому, что изображает. Игровой метод в работе с младшими школьниками хорош на любых занятиях. Поэтому игры всегда были и остаются традиционным средством педагогики. А значит, и занятие по хореографии, при определенной фантазии руководителя, может стать увлекательной игрой.

Мы выделили педагогические условия, способствующие развитию выразительности и артистизма учащихся детской балетной студии:

а) применение личностно-ориентированного подхода к учащимся в процессе занятий классическим танцем, учитывающего возрастные и индивидуальные особенности обучающегося хореографии;

б) применение Программы развития выразительности и артистизма на занятиях хореографией;

в) поэтапное развитие артистизма учащихся, в процессе занятий танцем, в зависимости от овладения ими техникой классического танца и сформированности мотивационно-ценностных ориентаций.

Вместе с тем мы считаем, что выполненная нами исследовательская работа не исчерпывает всех аспектов проблемы развития выразительности и артистизма средствами игровой хореографии учащихся хореографических кружков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков, Ю. Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2010, - 272 с.
2. Альшиц, Ю. Л. Тренинг forever [Текст] / Ю. Л. Альшиц. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. - 256 С.
3. Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления [Текст] / Владимир: Фолиант, 2006. - 368 с.
4. Барбой, Ю.М. К теории театра [Текст] / Ю. Барбой. - Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2009. - 240 с.
5. Бахрушин, Ю. История русского балета [Текст] / Ю. Бахрушин - СПб.: Лань. - 2009. - 284 с.
6. Блок, Л.Д. Классический танец: История и современность [Текст] / Л.Д. Блок. - М.: Искусство, 1987. - 556 с.
7. Богданов, Г.Ф. Работа над композицией и драматургией хореографического произведения [Текст]: Учебно-методическое пособие / Г.Ф. Богданов. - М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007. - 192 с.
8. Ваганова, А.Я. Основы классического танца [Текст] / А.Я. Ваганова. - 6 изд-е. - СПб.: Лань, 2000. - 192 с.
9. Галанжина, Е.С. Некоторые аспекты развития образного мышления младших школьников [Текст] / Е.С. Галанжина // Искусство в начальной школе: опыт, проблемы, перспективы. - Курск, 2001. - 78 с.
10. Грачева, Л.В. Воспитание чувств. Диагностика и развитие художественной одаренности. [Текст] / Л.В. Грачева. - СПб., 2012. - 112 с.
11. Громов, Ю.И., Звёздочкин В.А., Каплан С.С. Мужской танец в Петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В.И. Пономарёва. - СПб.: СПб ГУП, 2004. - 124с.
12. Есаулов, И.Г. Хореодраматургия: искусство балетмейстера [Текст]: учебник для вузов / И.Г. Есаулов. - Ижевск: Удмуртский университет, 2000. – 318 с.

13. Жабровец, М.В. Тренинг актера [Электронный ресурс]: методическое пособие / М. В. Жабровец. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 40 с. Режим доступа: <http://nashaucheba.ru/> (дата обращения 05.11.2018)
14. Жукунова, С.Б. Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане [Текст] / С.Б. Жукунова // Сб. ст. и материалов межвузовской науч. Конференции. - Тамбов, 1990.- С. 248-251
15. Зайферт, Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа [Текст]: Учебное пособие / Пер. с нем. В. Штакенберга.- 2-е изд., стер. - СПб.: Лань, 2015. - 128 с.
16. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие / Б. Е. Захава. - 5-е изд. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 432 с.
17. Зверева, Н.А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов [Текст] / Н.А. Зверева, Д. Г. Ливнев. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 105 с.
18. Зырянов, А.В. Композиция и постановка танца: методические рекомендации [Текст] /А.В. Зырянов. - Иркутск: ИРКПО, 2013. - 141 с.
19. Кокорин, А. Вам привет от Станиславского [Текст]: учеб. пособие / А. Кокорин. - 2005. - 224 с.
20. Костровицкая, В.С. Классический танец. Слитные движения. Руки. Учебное пособие [Текст] /В.С. Костровицкая - СПб.: Лань. Планета Музыки, 2009. – 128 с.: нот., ил.
21. Кутьмин, С.П. Характер и характерность [Текст]: Учеб. - метод. пособие / С. П. Кутьмин. - Тюмень: ТГИИК, 2006. - 51 с.
22. Македонская, И. Размышления о драматическом искусстве в классическом балете [Текст] / И. Македонская . - СПб.: Лань, 2000. - 100 с.
23. Марченкова, А.И. Художественный образ в хореографическом искусстве [Электронный ресурс]: материалы III Междунар. науч.конф. (Чита, 15-17 февраля 2013 г.). - Режим доступа: URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (дата обращения: 21.10.2018).

24. Мессерер, А.М. Танец. Мысль. Время. 2-е изд. доп. [Текст] / А.М. Мессерер. - М., Искусство, 1990. - 232 с.
25. Мессерер, А.М. Уроки классического танца [Текст] / А.М. Мессерер. - М: Искусство, 1967. - С. 84-87
26. Нилов, В.Н. Хореография в системе художественного воспитания младших школьников: теория и практика [Текст] / В.Н. Нилов. - М., 1998. - 145 с.
27. Новерр Жан Жорж. Письма о танце. [Текст] / Перевод с французского под редакцией А. А. Гвоздева. - 2-е изд., испр. - М: Планета Музыки, 2007. - 384 с.
28. Основы системы Станиславского [Текст]: учебное пособие для вузов / авт.-сост.: Н.В. Киселева, В.А. Фролов. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. - 125 с.
29. Павлова, А. Хореография в школе [Текст] / А. Павлова. - Тамбов: БО ТГУ им. Г.Р. Державина, 1999. - 24 с.
30. Панферов, В.И. Основы композиции танца [Текст]: учебник для студентов вузов, колледжей и училищ культуры и искусства / В.И. Панферов. – Челябинск: ЧГАКИ, 2001. - 120 с.
31. Петрова, Е.В. Актерское мастерство. Первый год обучения [Текст] / Е. В. Петрова. - Москва, 2006. - 85 с.
32. Полищук, В. Книга актерского мастерства. Всеволод Мейерхольд [Текст] / В. Полищук. – М.: АСТ, 2010. - 170 с.
33. Пузырева, И.А. Пластическое воспитание. Танец в драматическом театре [Текст]: уч. пос / Пузырева И.А. - К.: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2012. - 82 с.
34. Ремнев, В.А. Методологические основы актерского мастерства и режиссура в театральной педагогике [Текст] / В.А. Ремнев. - М.: Дума, 2006. - 240 с.
35. Рождественская, Н.В. Диагностика актерских способностей [Текст] / Н. В.Рождественская. - СПб.: Речь, 2005. - 113 с.

36. Руденко Н.Б. Воспитание артистизма на уроках классического танца (педагогический опыт XX века) [Текст] / Н.Б. Руденко. - Акад. журнал Зап.-Сиб. - № 1, 2008. С. 59-60.
37. Русанова, Е.А. Творческое мышление в структуре хореографических способностей [Электронный ресурс]. - Режим доступа <http://docplayer.ru/72544405-2015> (дата обращения 21.10.18)
38. Руссу, И.В. Импровизация в структуре творческой деятельности хореографа [Текст] / И.В. Руссу // Научное творчество молодых: мат. межрег. науч.-практ. студ. конференции «Роль искусства в формировании личности человека». - Красноярск, 2005. - С. 86-93.
39. Руссу, Н.В. Феномен импровизации в хореографическом классе [Текст] / И.В. Руссу // Культура как предмет комплексного исследования: научный ежегодник. - Кемерово: КемГУКИ, 2005. - С. 183.
40. Секреты актерского мастерства [Электронный ресурс]. = Режим доступа: URL: - <http://www.teatr-benefis.ru/staty/akterskoe-masterstvo/sekrety-akterskogo-masterstva/> (дата обращения 02.11.2018)
41. Система Станиславского. Актерское мастерство для танцора [Электронный ресурс]: <http://www.danceinclouds.ru/akterskoe-masterstvo-dlya-tantsora> (дата обращения 02.11.2018)
42. Станиславский, К. С. Искусство представления [Текст] / К. С. Станиславский. – СПб.: Азбука-классика, 2010. - 192 С.
43. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика/ К.С. Станиславский. - СПб.: Прайм-Еврознак, 2010. - 408 с.
44. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий [Текст] / сост. Н. А. Александрова. - Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. - 416 С.
45. Тарасов, Б. Движение – эта великая сила [Электронный ресурс] - Режим доступа: URL: www.peoples.ru/art/theatre/ballet/ (дата обращения 02.11.2018)

46. Тарасов, Б. Как создавалась легенда. Тайна Галины Улановой [Текст] / Б. Тарасов. - Р-на-Д.: Феникс, 2010. - 288 с.; илл.
47. Тарасов, Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства [Текст] / Н.И. Тарасов. - М.: Искусство, 1981. – 479 с.
48. Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий [Текст] / сост. А. Савина. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. - 352 С.
49. Толшин, А.В. Тренинги для актера музыкального театра [Текст]: учебно-методическое пособие / Толшин А.В., Богатырев В.Ю. - СПб.: Петрополис, 2012. - 140 с.
50. Уральская, В.И. Выразительные средства современного хореографического искусства [Текст]: сборник статей Задачи воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе / В.И. Уральская. - М.: ГИТИС, 2010. - С. 54-58
51. Холфина, С. Вспоминая мастеров московского балета... [Текст] / С. Холфина. - М.: Искусство. - 1990. - 245 с.
52. Чехов, М.А. Путь актера: В 2 т. (букинистическое издание) – М., 1986.
53. Шмойлов, М.Г. Мастерство актера (Упражнения и игры начального этапа обучения) [Текст]: Методическая разработка / М.Г. Шмойлов. – Л., 1990.
54. Эльяш, Н.И. Образы танца [Текст] / Н.И. Эльяш. - М.: Знание, 1970. - 240 с. (букинистическое издание)