



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Специфика актёрского мастерства в хореографии»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

95,54 % авторского текста  
Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована

« 01 » 09 2022г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-507-118-5-1  
Калмыкова Анастасия Дмитриевна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

Юнусова Елена Борисовна

Челябинск

2022

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕХНИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ХОРЕОГРАФИИ .....	9
1.1 Исторические аспекты возникновения мастерства актера...	9
1.2 Основы актерского мастерства.....	11
1.3 Использование техники актерского мастерства в танце.....	18
ГЛАВА 2 СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ.....	30
2.1 Учебная программа по актерскому мастерству в детском хореографическом коллективе.....	30
2.2 Реализация программы.....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	55
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	60

## ВВЕДЕНИЕ

2022 год объявлен в Казахстане Годом детей. Как сказал президент РК Касым-Жомарт Токаев: «Гармоничное развитие подрастающего поколения – общенациональная задача, а счастливое детство и благополучие – надежная гарантия успешного будущего государства». Речь идет не о лозунгах и праздничных мероприятиях, а о конкретных мерах со стороны властных органов, в том числе сфере услуг и образования. Это находит подтверждение в таких нормативно-правовых документах: «Закон о культуре», «Закон об образовании», «Положение и правила деятельности организации дополнительного образования детей». Также с мая 2021 года внедрен механизм подушевого нормативного финансирования кружков в рамках государственного заказа, который позволяет детям и подросткам в возрасте от 4 до 17 лет, в том числе детям с особыми потребностями, бесплатно посещать творческие коллективы. В настоящее время в Казахстане внедрены учебные планы и программы обновленного содержания, характерной особенностью которого является усиление воспитательного компонента в процессе обучения, смещение акцентов от традиционных репродуктивных методов обучения на обучение способами получения информации, на активизацию познавательной деятельности самих учащихся, на развитие творческого креативного мышления.

Хореографическая деятельность как раз и создает условия для формирования этих навыков. Сегодня задачи руководителей танцевальных коллективов не сводятся только к укреплению физического здоровья детей и обучению исполнительских навыков и умений, а направлены на создание среды саморазвития и развития личности ребенка, на формирование его способности к образному и свободному восприятию окружающего мира.

Продуктивность воспитания детей средствами хореографии обусловлена синтезирующим характером танцевального искусства, объединяющим музыку, ритмику, живопись, театр, пластику. Это говорит о большом социально-педагогическом потенциале хореографии, который, к сожалению, не всегда используется в должной мере. Анализ творческих работ различных детских ансамблей танца показал, что руководители больше стремятся к эффектности исполнения танцевальных элементов в ущерб художественной выразительности. Выступления большинства ансамблей представлены в основном массовыми композициями, очень редко можно увидеть сюжетные постановки и солистов, обладающих ярким артистическим дарованием.

Мы согласны со словами Татьяны Вечесловой, балерины с изумительным актерским даром, что работа над техническим мастерством должна развиваться и дальше, но непременно в соединении с «высоким мастерством драматического актера». Воспитание наглядно-образного мышления, танцевальной выразительности, способности через пластику передать эмоциональный характер музыки – мы считаем узловыми моментами на уроках хореографии с детьми.

Тем более, что актерские навыки важны не только для сценической деятельности. Ощущать себя раскрепощенным, быть уверенным в себе, владеть своими эмоциями, общаться без проблем – все это играет огромную роль в повседневной жизни. Особенно это важно при работе с детьми, когда с помощью техник актерского мастерства можно разрушить барьер физической и психологической скованности и зажимов у ребенка, развить его эмоционально-чувственную сферу, выработать правильный эстетический вкус, раскрыть индивидуальность и творческий потенциал.

Методик по воспитанию актерской выразительности много. Кроме того, разработано множество программ и пластических игровых тренингов для

детей, в основе которых практики арт-терапии, восточной гимнастики, детской адаптированной йоги, направленные на раскрепощение и самовыражение ребенка. К сожалению, данные методики очень часто остаются без внимания педагога-хореографа и не используются в практической работе на занятиях.

Основная идея метода обучения детей актерскому мастерству заключается в том, чтобы научить детей творчески понимать историю, которую они воплощают в танце, и, что важно, преодолеть барьер физической и психологической скованности и страха, снять стресс с ребенка. Это указывает на важную социально-педагогическую задачу.

Таким образом, актуальность исследования определяется, с одной стороны, возросшими требованиями к качеству сценической хореографии и, с другой стороны, в необходимости формирования навыков актерского мастерства непосредственно в учебном процессе для достижения большей эмоциональной и пластической выразительности.

Цель исследования: показать значение актерского мастерства при создании хореографического образа в танце и танцевальных композициях и выявить наиболее эффективные методические приемы в воспитании актерской выразительности на уроках с детьми.

Из указанной выше цели логически вытекают следующие задачи:

1. Выявить степень изученности темы и раскрыть содержание основных понятий исследования.
2. Оказать 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 младшего школьного возраста на занятиях хореографии.

5. Разработать танцевально-игровые комплексы, направленные на формирование актерских навыков у детей.

Объект исследования: актерское мастерство в хореографическом искусстве.

Предмет исследования – техника обучения актерского мастерства как составляющая учебного процесса на занятиях хореографии с детьми младшего школьного возраста.

Гипотеза исследования: мы предположили, что актерское мастерство является одной из базовых составляющих исполнительского мастерства танцоров – без актерского мастерства нет полноценного танцевального номера; 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 и теоретическую базу исследования составили научные труды по педагогике, психологии, истории театра и хореографического искусства, учебные пособия, методическая литература по актерскому мастерству.

Общепедагогические подходы в теории обучения, воспитания и развития личности в процессе творческой деятельности представлены в работах Л.С. Выготского, И.А. Зимней, Д.Б. Кабалевского, Б.Т. Лихачева, А.С. Макаренко, Б.М. Неменского, П.И. Пидкасистого, В.А. Сластенина, В.А. Сухомлинского, Д.Б. Эльконина и др.

Ведущей системой по воспитанию актерской выразительности признана система К.С. Станиславского. В книге «Работа актера над собой» содержится последовательное описание системы, раскрывается значение и практический смысл методов.

Воспитанию необходимых актерских эмоций посвящено пособие по актерскому мастерству знаменитого американского преподавателя Ивана Чаббак. Заслуживает внимания книга Артура Бартоу «Актерское мастерство», где сосредоточены известные техники обучения европейских и американских актерских школ. В сборниках Гиппиуса, Чехова, Александровой описываются практические актерские задания и тренинги.

Авторы: И.Н. Поклад, И.Г. Соснина, Н.Е. Высоцкая, Н.А. Ветлугина, Т. Шмырова и др., объясняют сущность образного мышления в структуре хореографических способностей.

Известные педагоги: А.Я. Ваганова, Х. Иогансон, В. Тихомиров, А. Горский, Н. Тарасов и др., раскрывают принципы воспитания у артистов балета танцевальной выразительности.

Методы исследования:

1. Анализ и овладение методологической и научной литературы в области актерского мастерства и хореографии.

2. Проведение параллели и резюмирование практической деятельности артистов, балетмейстеров.

3. Отслеживание педагогического опыта.

4. Анализ и обобщение собственного практического опыта, анализ, беседа, опрос.

Новизна работы заключается в расследовании методик по актерскому мастерству с целью открытия наиболее действенных в обучении хореографии младших школьников.

Практическая значимость заключается в том, что материалы исследования, выводы и рекомендации могут быть полезны педагогам-хореографам, руководителям хореографических коллективов учреждений культуры, организаций основного и дополнительного образования.

База исследования: детская школа танцев «Я Танцую Здесь» г.Алматы  
(Республика Казахстан).

Структура работы: введение, две главы, заключение, список  
используемых источников.



# ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕХНИКИ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ХОРЕОГРАФИИ

## 1.1 Исторические аспекты возникновения мастерства актера

Актерское мастерство – профессиональная творческая деятельность в области исполнительского искусства, заключающаяся в создании сценических образов (ролей), разновидности исполнительского творчества. Когда актер играет определенную роль в театральном представлении, он сравнивает себя с человеком, за которого он выступает в пьесе.

Сценическое искусство, к которому мы привыкли, возникло в Древней Греции (рисунок 1). Профессия актера была здесь очень популярна. Каждый знаменитый полководец считал своим долгом иметь при себе штат актеров, которые обучали его, в частности, ораторскому искусству. Имена хороших актеров были известны по всему городу, и зрителям часто не хватало мест на выступлениях.

Мастерство самого актера оттачивалось годами, и древнегреческим артистам было труднее играть, чем нашим современникам. Актеров нужно было слышать и видеть со всего театра, поэтому, их лица были закрыты большими масками, изображающими печаль в трагедиях и радость в комедиях, актеры носили высокие шляпы от кутюр, яркость и выразительность актера были скрыты в трагедиях широким длинным плащом, а в парадных костюмах они были одеты в высокие шляпы; а в комедиях были огромный фальшивый горб и живот. Поэтому актер мог выразить всю гамму чувств и эмоций только своим голосом и маской.

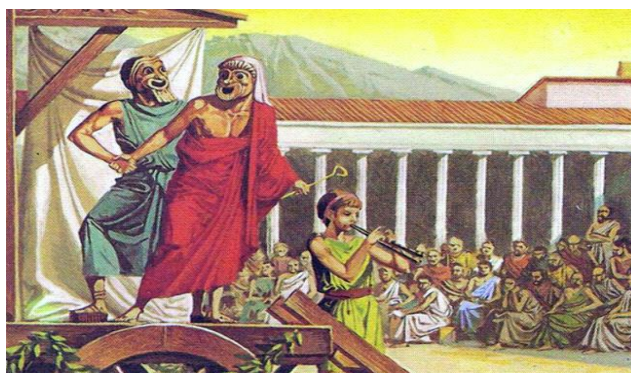


Рисунок 1– Греция

В эпоху первобытного сообщества у каждого племени были свои ритуалы: игры, танцы, таинства, различные сцены, связанные с основными моментами общественной жизни (ритуалы, ориентированные на отношения с силами природы и духами предков, смена времен года и действия, которые усиливают ритуалы, чтобы привлечь богатую добычу). Как правило, их держали шаманы и часто устраивали целое представление (рисунок 2).



Рисунок 2 – Первобытный строй

В России в средние века профессия актера (сначала это были скоморохи) вообще была сопряжена с опасностью, потому что на них могли обрушить свой гнев, избить и посадить в тюрьму (рис. 3). Изменение отношения к театру и актерскому мастерству к лучшему началось с приходом эпохи Возрождения, но актеры долгое время не могли рассчитывать на уважение окружающих.



Рисунок 3–Русь

Актерское мастерство не было уважаемой профессией до конца 19-го и начала 20-го веков, когда возник режиссерский театр, что, в свою очередь, привело к разработке и внедрению новых актерских техник и обучения. В настоящее время это одна из самых интересных и уникальных профессий, потому что единственным инструментом в творчестве актера является он сам. Он мгновенно становится инструментом в умелых руках режиссера, мастером и профессионалом своей деятельности.

## 1.2 Основы актерского мастерства

Несмотря на огромные возможности театра и разнообразие средств художественной выразительности, каждый актер все равно выходит один на контакт со зрительным залом. Каким бы известным ни был режиссер спектакля, художник, композитор, конечный результат зависит от мастерства актера, потому что он является накопителем и проводником идей постановочной группы. Здесь важны не только внешние данные и голос, но и обаяние, кураж, непосредственность, чувство ритма, стиля и вкус. Все это как раз позволяет хорошему актеру быть таким разным даже в одном и том же спектакле, помогает воссоздать внутренний мир персонажа и увлечь зрительскую массу своей игрой и мастерством перевоплощения.

Высокий уровень актерского мастерства может во много раз увеличить и усилить творческий замысел постановки; тогда как низкий, непрофессиональный уровень актерской игры – уничтожить, свести на нет самое блистательное постановочное решение. Именно в этом и состоит противоречивость профессии актера, обуславливающая большие психологические трудности. С одной стороны, актеры крайне зависимы от множества факторов (от возможностей, заложенных драматургом в ролевой материал и режиссерского умения работать с актером, до слаженной работы театральных технических цехов во время спектакля и настроения зрительного зала); с другой стороны – именно в актере заключена квинтэссенция всего театрального искусства. Общественность не обходит их своим вниманием.

Сегодня известных актеров называют настоящими сливками общества и украшением света. Настоящему актеру нужны определенные черты характера, которые следует активно развивать в себе. Другие качества следует прятать на расстоянии и редко о них вспоминать. Подумайте о таком качестве, как любовь к себе. Кажется, что это нормальное состояние для любого человека. Но у этого качества есть две стороны: самооценка – заставляет вас развиваться каждый день и учиться, не сдаваться. Без этого качества даже очень талантливый человек не может стать знаменитым актером.

Эгоизм и нарциссизм – это тупик для актерской карьеры. Такой человек никогда не сможет работать на зрителя, все внимание будет сосредоточено на его собственной персоне.

Хороший актер не может быть рассеянным. Он не должен отвлекаться на посторонние шумы во время игры на сцене. Ибо актерское мастерство по своей сути подразумевает постоянный контроль себя и партнера. В противном случае роль просто станет механическим представлением. А внимание позволяет не упускать важные детали во время обучения,

просмотра театральных постановок, мастер классов и тренингов. Для того чтобы научиться концентрироваться, используют упражнения для развития внимания из сценического мастерства.

Упражнения состоят в том, чтобы привлечь ваше внимание к определенному кругу внешнего пространства. Постепенно этот круг расширяется. Мы прислушиваемся к себе. Мы слушаем, что происходит в аудитории (в классе). Мы слушаем, что происходит в здании. Мы слушаем, что происходит на улице. После заполнения творческого дневника новичка уроки актерского мастерства переносятся на сцену. Ученик должен, основываясь на своих наблюдениях, максимально точно и интересно передать образ человека, наблюдаемого на сцене: его походку, жесты, поведение, мимику. В то же время учитель может поставить этого героя в необычные ситуации, которых на самом деле не было. Это покажет, насколько внимательно за начинающим актером наблюдали, как они поняли этого человека, и прониклись его манерой – это зависит от его органической природы в этих обстоятельствах.

Действие во время курса «Специфика актерского мастерства» начинается с анализа основных понятий. Таким образом, без чего-то вроде действия не может быть никакого результата. Определение действия – это основная идея любой роли. Главное, чтобы действие было актом воли. Актер на сцене – это не бездумный механизм, выполняющий движения и действия, потому что ему было приказано, и не обезьяна, которая, сама того не осознавая, просто повторяет серию действий и слов. Актер думает, и каждое действие на сцене должно быть понято им и логически обосновано. Каждое действие должно иметь цель, для которой оно выполняется. Таким образом, получается, что все, что актер делает в облике героя, происходит сознательно и по его собственной воле, а не только ради красоты. Начинающим актерам нужно найти смысл того, кто они есть, как они сюда попали, и им нужно

увидеть это место до мельчайших деталей в своем воображении. Затем учитель издает звуки, на которые актеры реагируют в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Также с помощью музыки создается атмосфера – это может быть темный сказочный лес или светлая березовая роща. И здесь актерское мастерство для начинающих преследует три цели. Во-первых, это тест на осознанность (насколько быстро актер реагирует на изменения в музыке или звуках), во-вторых, он учит начинающих актеров действовать в этих обстоятельствах, которые необходимо адаптировать к ним самим, и, в-третьих, он учит их сохранять атмосферу, не переходя от грусти к веселью и обратно.

В дисциплине актерского мастерства обучение всегда сложно, основные понятия переплетаются в одном упражнении и требуют постоянной концентрации актерских сил. Хороший актер – это другой актер, когда мы видим настоящего актера, мы становимся похожими на его «жертву». Здесь и сейчас это может вызвать слезы на наших глазах или улыбку на наших губах. Он может заставить нас поверить в чудо, сопереживать, ненавидеть, горевать и ждать своего следующего появления на сцене или на экране. Можно с уверенностью сказать, что зрители очарованы разнообразием своего любимого актера, его способностью глубоко вживаться в роль, оживлять его персонажа и заставлять зрителей забывать о своей реальности. Постановочный голос и четкая дикция – эти компоненты являются частью секретов актерского мастерства. Кроме того, не так-то просто поставить голос, научиться говорить громко и долго. Это требует регулярного обучения и обучения от профессиональных учителей актерского мастерства и даже уроков пения. Даже кричать на сцене необходимо по своим правилам, чтобы не мешать голосу. Различные упражнения также полезны для установки и развития правильного дыхания. Умение импровизировать и развивать воображение помогают блестяще выйти из любой ситуации. На сцене может

произойти все, что угодно: забытые слова, падение брюк или разрушение реквизита.

Чувство юмора. Не нужно бояться зрителей, смело подходить к своей аудитории, не входить в ступор перед камерой – актеры учатся всему этому годами, играют много ролей и прочитали не одну книгу. Харизма, это то качество или, можно сказать, состояние духа, которое позволяет актеру "поймать" внимание режиссера, зрителя. Вам не обязательно быть красивой, стройной и мускулистой, блондинкой с голубыми глазами или брюнеткой с глазами фисташкового цвета. Вы должны излучать мощную энергию, уметь выгодно демонстрировать свои преимущества, что, несомненно, является важным секретом актерского мастерства.

Принципы системы Станиславского.

1. Принцип искусства – это жизненная правда. Благодаря этому, актер отличит сценическую правду от лжи. Чтобы застраховаться от ошибок, необходимо вырабатывать 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.

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].

Воспитывая художественную эмоциональность, необходимо дать ученикам определенную свободу выражать чувства, соответствующие содержанию музыки, выражать эмоциональное состояние движениями. Кроме того, пластическая смена чувств, присущая учителю при выполнении любого упражнения, должна довольно точно соответствовать логике и содержанию музыки. В этом случае основой будет музыкальный материал, способствующий жестикуляции и пластической интонации. «Музыка должна не только помогать исполнителю ритмично двигаться в танце, но и эмоционально заражать его, чтобы повысить пластическую выразительность» [9, стр.545]. Предлагаемая педагогом смысловая логика хореографических движений, объединенных в учебный пример, осознаваемая и исполняемая учениками эмоционально, подведет их к ощущению осмысленной выразительности танца.

Наследие хореографической педагогики богато различными методами воспитания танцевальной выразительности. Их систематизация и возможности практического применения – темы будущей работы. Опять же, мы подходим к устранению неполадок принципов создания творческих задач (комбинаций) на уроках классического танца, хотя Н. И. Тарасов писал, что создание комбинированных заданий вообще не вписывается в рамки



устойчивого, зависит от методики и творческого мастерства учителя [47, стр. 79].

В качестве методических принципов решения педагогической проблемы можно выделить следующие:

1. Обязательная подготовка и фиксированное завершение.
2. Повторяемость основных элементов задачи.
3. Ограниченное количество различных комбинированных элементов.
4. Доминирование основного элемента или техники выполнения в задаче.
5. Логика комбинации движений, определяемая целями обучения.
6. Обязательное выполнение комбинации с двумя ногами.
7. Определенное соотношение физического (силового), технического, умственного и эмоционального напряжения.
8. С учетом возраста, психофизических способностей учащихся, а также задач учебной программы.

Первые четыре методических принципа можно отнести к структурным принципам тренировочного примера и дополнить согласованностью элементов комбинации (положение тела в конце каждого движения должно служить отправной точкой для последующего движения) и, наконец, единством, компактностью, лаконичностью.

Современный уровень педагогической науки позволяет нам точно определить принципы моделирования учебного задания, определяющие пластическую, метроритмическую и пространственную структуру учебного задания (примера), его методическую направленность, эстетическую форму, контекстуальное, по отношению к уроку в целом, содержанию предмету урока. Но мы говорим здесь не об изменении этих общеизвестных принципов, а только об улучшении, которое раскрывает потенциал учебного процесса и

конкретизирует цели, задачи, методы и приемы воспитания необходимых качеств будущего танцора.

Например, «грусть», «радость», «скованность», «нежность». Конструктивно-технологическая модель учебной задачи, погруженная в эмоциональное состояние, даст эффект повышения качества обучения при успешном решении двух основных задач образовательного процесса. Подготовка танцора в этом случае включает в себя постановку художественных, творческих и технических заданий перед учениками в «предложенных обстоятельствах». Движимые творческими сверхзадачами, они сознательно выполняют танцевальные действия в атмосфере воображаемых обстоятельств и эмоционального настроения, тем самым участь «говорить» и передавать мысли и чувства с помощью тела. Принципы построения учебной задачи и урока танцев обычно могут служить руководством к педагогической работе, и каждый хореограф может творчески использовать их для формирования своего индивидуального стиля и системы обучения. Существование педагогических штампов в классе сегодня порождает многие «болезни» исполнительских способностей: автоматизм танца, невыразительность, технику. Один из способов преодолеть это – повысить требования к учителю школы танцев, расширить сферу ответственности за подготовку будущих исполнителей танцев и оснастить педагогическую методологию новыми методами обучения. Существующие недостатки в исполнительских способностях исполнителей танца побуждают учителей находить улучшенные методы обучения и, что более важно, развивать способность передавать эмоциональную и образно–смысловую информацию на языке танца. «Актер хореографического театра, сначала актер, а затем танцор» [45, стр. 60].

### 1.3 Использование техники актерского мастерства в танце

Современный уровень и особенности развития танцевального искусства позволяют предположить, что в интерпретации танца исчезает одна из присущих ему черт – художественная выразительность.

Техника исполнительского танца сложна, но совершенствует ее, танцоры иногда стремятся к пышности, спортивно-азартному исполнению танцевальных элементов, музыкальности и духовности пластики. Учителя считают приоритетом овладение учениками виртуозной техникой, что часто происходит за счет развития искусства и выразительности. В результате хореография больше не является языком, на котором говорят (танцуют) исполнители. Танцевальные критики, педагоги и хореографы все чаще поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности.

Развитие режиссуры в области хореографии и прежде всего структурно–семиотический подход к анализу хореографического текста сегодня позволяют нам вплотную заняться проблемой пластической экспрессии как выражения эмоционального и психологического состояния в танце языка тела.

Следующий период, включал научно обоснованную методологию танца. В педагогической деятельности акцент внимания на задачах технического характера. Таковы были задачи физического воспитания аппарата актера, овладения высшей техникой образного и выразительного танца. «Ваганова, задавая комбинации, снимала всякую стилистическую окраску. Класс ее был суховат, «технологичен». Разумеется, воспитание профессиональной формы тела, достижение полной координации движений и освоение танцевальной техники - основа исполнительского мастерства, его фундамент. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний.

С помощью танцевальных и актерских средств танцор передает информацию, закодированную в виде хореографического текста. Использование современных взглядов на театральное искусство здесь – это не попытка формализовать хореографическую педагогику, а, наоборот, пути к созданию

Было бы неправильно сказать, что проблема воспитания танцевальной выразительности в настоящее время игнорируется практическими педагогами. Например, в РАТИ используется системный подход к изучению танца, научно разработанный профессором хореографии Е.П. Валукиным. Применение этого подхода, основанного на междисциплинарных связях, позволяет сформировать творческую личность актера, хореографа. Результаты научно–практической конференции по подготовке учителей показали эффективность системного подхода в освоении навыков, в том числе танцевальной выразительности.

Изучение танцевальных движений не означает овладения языком танцевального искусства как средством образного хореографического мышления. Необходимо овладеть смысловыми понятиями лексики, это основной принцип, который часто игнорируется в хореографической педагогике.

Воспитывая художественную эмоциональность, необходимо дать ученикам определенную свободу выражать чувства, соответствующие содержанию музыки, выражать эмоциональное состояние движениями. Логический смысл (хотя бы простейшая мысль, абстрактный смысл), помимо методических задач, должен определять взаимосвязь и последовательность движений танца, используемых в танце." Они объединены образовательной комбинацией и соответствуют форме и содержанию музыкального сопровождения.

Станиславский очень заботился о том, чтобы актеры понимали своих персонажей. Вы не можете естественным образом играть роль другого человека, которого вы просто не понимаете. Поэтому знакомство с ролью начинается с чисто интеллектуального изучения всех подробностей жизни героя произведения. И не только те, кто выходит на сцену, но и те, кто остается за кулисами.

На эту тему есть очень характерная история из жизни современного Голливуда. Когда актер Вигго Мортенсен готовился сыграть роль Арагорна в фильме Питера Джексона «Властелин колец», он не позволил себе опустить меч. Поэтому он ходил с ним куда угодно – в кафе, дома, в магазины, садилась с ним в машину. Актер очень просто мотивировал свои действия: его персонаж постоянно носил меч на поясе. Чтобы это выглядело естественным в кадре. И не только Вигго Мортенсен был так глубоко погружен в изучение подробностей жизни своих героев. До того, как сниматься в фильме «Перл-Харбор», голливудские красавцы Бен Аффлек и Джош Хартнетт отправились в самый обычный тренировочный лагерь морской пехоты в течение трех месяцев в качестве солдата. Чтобы приобрести военную коррекцию на рефлексивном уровне. А актриса Мишель Родригес прошла курс пилота вертолета перед съемками «Аватара», чтобы выглядеть естественно в кабине фантастического вертолета на планете Пандора. «Педагогика, как и искусство танца, не имеет и не может иметь законченной формулы, определенной последней степени совершенства ... Педагогика должна быть гибкой, оставаясь при этом при этом верной традициям, заветы и опыт которых она впитала». [34, С.260].

Отсюда следует одно важное правило: не пытайтесь играть в то, чего вы на самом деле не знаете. Это будет выглядеть глупо. Потратьте время, чтобы изучить определенные аспекты жизни вашего персонажа. Например, если вы хотите использовать в танце меч, изображающий «воина», отправляйтесь на

курсы боевых искусств на несколько месяцев и научитесь владеть мечом. Пусть и не на уровне мастера, но в танце ты будешь держать меч так, чтобы публика поверила тебе. И именно создание художественного образа – иллюзия, в которую верит зритель.

Система Станиславского: период этюда. Актерское мастерство танцора: Мы используем систему Станиславского, после завершения "Разведки" актеры начинают воплощать роль на съемочной площадке. И здесь во всей красе проявляется еще и одна важная особенность системы Станиславского – импровизация. Во-первых, актеру категорически запрещено использовать авторский текст. Он должен играть роль своими словами, импровизируя, полагаясь только на собственное понимание смысла действия. То же самое касается перемещения по сцене, использования реквизита, жестов, деталей взаимодействия с партнерами. По словам Станиславского, это происходит в форме импровизационных этюдов, основанных на понимании характера. Каждый актер в эскизах пробует разные варианты сюжета, проверяет правильность своего понимания в движении и речи.

Также на этапе обучения проявляется еще один принцип системы Станиславского: действия порождают эмоции. Не наоборот. Бессмысленно стоять и ждать «вдохновения». Нам нужно выйти на игровую площадку и начать действовать. И эмоции будут следовать за движениями. И еще один важный момент постановки: сюжет разворачивается в результате конфликта. Только конфликт раскрывает характер персонажа! Только конфликт порождает сильные эмоции. Только конфликт раскрывает истинные ценности характера! Без конфликта нет жизни и действия.

Кстати, конфликт не обязательно должен быть внешним. Он также может быть внутренним. Например, конфликт между мечтами и реальным положением вещей. Неудовлетворенность собой, желание добиться большего, преодолеть себя, свои страхи и недостатки – вечная тема

художественного творчества. Главное, чтобы был этот конфликт – тогда зрителям будет интересно наблюдать за его развитием и эмоциями, сопровождающими действие.

Применение системы Станиславского в танце. Актерское мастерство танцора: мы используем систему Станиславского, так как же мы все это применяем в танце? Если у вас есть идея персонажа и небольшой истории, которую вы хотите воплотить в танце, тогда вам нужно начать прямо по системе Станиславского:

1. Определите основные жизненные обстоятельства вашего персонажа: как его зовут, сколько ему лет, где он учился, где живет, чем занимается, кто его друзья, кого он любит, а кого нет, какие у него привычки, какие слабости и в чем его сила? Если ваш герой живет в фантастическом мире, то придумайте этот мир. Населяйте воображаемый мир врагами и друзьями, придумывайте «истории из жизни», которые уже произошли с вашим персонажем. Чем более подробно вы обдумаете все жизненные обстоятельства героя, тем легче вам будет создать художественный образ.

Все эти детали оживляют вымышленного человека. Если у вас в голове есть только одна «общая идея», герой будет делать то же самое: общее, шаблонное и скучное.

2. Определите сверхзадачу вашего героя: главную цель, к которой он стремится в жизни. Постарайтесь сформулировать это как можно яснее и яснее. Например, моя героиня – девушка из провинциального городка, мечтающая стать хореографом для современных телепередач. Но сейчас она только что приехала в Москву, у нее в кармане двадцать тысяч рублей, и она живет с подругой, которая нашла ей приют на следующий месяц. Эта формулировка сразу дает нам понимание «сущности» персонажа, его характера, эмоций, страданий и радостей.

3.Отметьте главный конфликт в жизни вашего персонажа: что или кто мешает ему достичь конечной цели. Подумайте о том, чем ваш герой готов пожертвовать, чтобы достичь того, чего он хочет? Чем больше жертва, чем больше цель, тем интереснее человек. Людей всегда интересуют яркие сюжеты, в которых героев много. Например, наша героиня, мечтающая стать хореографом, бросила любимого, бросила 3– летнюю дочь с родителями, бросила хорошую работу в коммерческой фирме и уехала в столицу, чтобы танцевать и стать режиссером собственных танцев. Мы сразу осознаем, насколько сильна ваша мечта, насколько сильны чувства, насколько сложен внутренний конфликт. И этот человек становится очень интересным именно из-за своей двусмысленности.

4.Подумайте о сценическом образе вашего персонажа, основанном на «интеллектуальном интеллекте». Костюм, реквизит, характерные действия на сцене, происходящие из внутреннего конфликта и истории, свет, который подчеркивает конфликт. Если возможно, то декорации, в которых происходит танец. Посмотрите бродвейские мюзиклы и танцевальные фильмы на эту тему. Например, «Весь этот джаз» Боба Фоса.

5.Начните импровизировать над придуманной историей. Если вы хотите включить в танец определенные трюки, отложите их в сторону, пока не найдете движения, которые раскрывают характер вашего героя. Не исключено, что вы сможете использовать авторский текст до тех пор, пока все слова, интонации и действия не станут естественными и живыми. Тот же принцип работает и при постановке танца. Никаких трюков и эффектных связок, пока вы не почувствуете себя естественно на сцене!

6.Наденьте костюм, выберите реквизит, который поможет вам лучше обыграть персонажа. Поместите предметы на сцену, которые помогут вам рассказать историю. Это может быть стул. Но если вы используете его



разумно и точно понимаете, зачем понадобился этот стул в вашей истории, даже стул может стать мощным оружием.

Было бы здорово включить элементы танцевальных стилей, чтобы создать образ вашего персонажа на основе его истории жизни (в какой стране он родился и живет, в какое время, какие танцы танцуют его коллеги или какой танец соответствует его социальному статусу).

И только после того, как вы почувствуете, что вы и ваш герой едины, что ваши движения выражают его чувства, конфликты, историю, вы сможете ввести заранее придуманные трюки и связки в постановку. Но вы будете выполнять их уже не формально, а с особой чувственной частью.

«Дело не в том, что я не могу этого сделать». Этот опыт также можно использовать в танце – поместите лучшие трюки в то место, где меняются части танца, – пусть они станут кульминацией каждой пьесы «И после яркого трюка, изменив темп и характер танца, вы начинаете рассказывать новую часть своей истории.

Хороший танец – это всегда история. Конечно, это рассказывается без слов на языке движений, но все элементы классической театральной постановки в хорошем танце присутствуют всегда: осмысленные движения на сцене, использование декораций, реквизита и костюмов, свет, звук, драматические повороты. Это игра, которая больше всего впечатляет зрителя выступлением. Если получится выразительное, чувственное исполнение, зрителю будут прощены недостатки техники исполнения. Но ему вряд ли понравится холодная формальность. Курс «Актерское мастерство» преподается как практическая дисциплина в танцевальных школах, где используются принципы театрального образования К.С. Станиславского. Основными целями этой темы являются овладение внутренней техникой художника, пластической выразительностью и методом хореографической работы [40, стр. 3]. Программа Мастерство актера.

Задача школы танца – воспитать у будущего танцора умение выразительно выполнять движения, овладеть танцем как пластическим языком. С первых шагов овладения лексикой танца, как говорил Н.И. Тарасов, необходимо, чтобы ее элементы воспринимались учениками не как физическое движение и непонятные художественные знаки, а как языковая система, позволяющая передавать информацию, пусть и условную, в символ, обобщенную информацию. «Слово получает энергию там, где мысль получает энергию. То же самое, конечно, верно и в танце. Движение приобретает мышечную энергию, которая может заразить зрителя. Без энергии движение остается чисто физическим актом, не имеющим признаков художественного общения, то есть просто движением, а не элементом танца» [43, с. 252].

Н.И. Тарасов видел основу выразительности танца в понимании того, как танцор танцует. Танцевальная поза – это жест, а жест – это эмоция, яркое проявление чувств, отношений. Каждое движение – это иероглиф особого значения, сказал В. Мейерхольд, то есть каждое движение действительно может быть расшифровано с помощью семантических импульсов, которые они породили. «Пластика танцевальной позы – жест, который является одновременно сценическим и образовательным, должен отражать живое ощущение музыкальной темы и быть средством выражения содержания музыкального произведения» [48, стр.18].

Н.И. Тарасов писал: «Пластическая условность позы вполне реалистична. Просто выполняя позу арабески, не нарушая ее хореографической структуры, можно выразить самые разные сценические действия – от тонких и легких текстов до глубокой драмы» [48, стр. 12]. Таким образом, после овладения позами и положениями рук ученикам может быть предложено «нарисовать» выступление. Эти позы и позы несут в себе определенное чувство, настроение, гармонирующее с музыкальными

интонациями. Как, например, М. Фокин в «Шопениане» придал поэтически–романтическую «тональность» Средства выражения танца являются историческими. Жест – его выразительное, «немое слово» – был доступной формой общения во многие далекие эпохи. Резкость, выразительность жеста создали условия для рождения танца» [50, с.31]. Если в основе танца лежит жест как эмоциональное действие, то изучение танцевальных навыков может основываться на творческом отношении ученика к выполнению танцевальных движений, на принципе изучения языка через состояние пластики. Жестикуляция.

Поэтому необходимо стимулировать желание учащихся изобразить интонацию музыки в танцевальной пластике.

Прежде всего, необходимо подойти к проблеме смыслового содержания элементов хореографического текста с точки зрения того, как к нему относится непосредственный исполнитель. Танцор иногда не задумывается о том, почему за одним движением следует другое, как развивается содержательная структура произведения, на которой основана логика взаимосвязи элементов в танцевальной композиции. Обычно он «доверяет» автору хореографического произведения. Его задача – донести художественный текст до зрителя и наполнить его «живой», эмоциональной и художественной выразительностью. В этом случае подрядчик выступает в качестве посредника (в полном смысле этого слова) при передаче эстетической информации с определенными правами на интерпретацию, соавторство. Он служит своеобразным средством передачи мыслей автора зрителю. Чтобы исполнитель безупречно выполнял свои функции, он обязан не только формально передавать информацию, содержащуюся в танце, но и сознательно «говорить», чтобы понять смысл и значение каждого воспроизводимого «слова», каждой единицы хореографического текста.

Только так текст, интерпретируемый исполнителем, обретет истинное значение языка танца, осмысленный, четкий, выразительный.

Итак, чтобы научить танцевальной выразительности, она должна направить ученика на достижение жестов – внутреннего психофизиологического состояния (ощущения) при выполнении танцевального движения, основанного на смысле эмоциональном творчестве. Движение похоже на пластическое состояние – установка основана на импульсе – эмоции, вызванной актерскими психотехниками, с одной стороны, на значимом, управляемом сознанием чувстве выполнения движения, с другой стороны. Другими словами, только проявление движения как момент, когда творческое настроение танцора реализуется при выполнении танцевального движения всем телом (всем телом), создает выразительный танцевальный эффект. Кроме того, для каждого танцора такая жестикуляция будет характеризоваться индивидуальным «пластическим тембром», так как повседневные действия каждого человека индивидуальны.

Например, изучая движение вперед, учитель может дать ученику задание выразить смысл жеста «просьба» (протянутая рука) или попытаться двигаться вперед, оставаясь в эстетических и "технологических" рамках – условиях - исполнения танца. В этом случае все тело ученика непроизвольно «отреагирует» на действие – жест рабочей части тела, участвующей в эмоционально эффективном действии. Таким образом, возникнет естественное объединение «технических» и «творческих» образовательных задач. Как вы знаете, музыкальное сопровождение играет важную роль в обучении танцам. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звуками музыки, была той средой, основой для воспитания выражения, на которую опирался В.Д. Тихомиров в своей педагогической системе. Размышляя об этом опыте, учитель танцев обязан уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально эффективной связи между музыкой и

танцем. Кроме того, музыкальная тема должна восприниматься не приближенно, а как эмоциональное и образное начало, писал Н.И. Тарасов.

Выводы по первой главе.

Танцевальное мастерство и актерская выразительность – слагаемые хореографического образов танце и танцевальных композициях.

Анализ теоретической литературы показал, что проблема актерского мастерства, формирования образного и выразительного исполнения существовала, существует и требует разрешения. Сегодня, как никогда, особенно в системе детского исполнительства возрастает роль художественно– творческих задач воспитания.

Обучение технике актерского мастерства – одна из базовых составляющих образовательного процесса на уроках хореографии. В основе обучения актерскому мастерству лежит система К.С. Станиславского, согласно которой сценическое действие возможно при условии владения в комплексе внутренними (психическими) и внешними (физическими) данными – «элементами творчества».

Современная педагогика располагает значительным материалом по формированию выразительности у детей. Это и методики актерской психотехники, приемы активизации творческого мышления, методика обучения с элементами игры и импровизации и другие.

На уроках хореографии эти технологии адаптируются согласно специфике танца и основываются:

- 1) на естественности и выразительности природы самих движений;
- 2) на связи движения с музыкой.

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

## **ГЛАВА 2 СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ДЕТСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ**

### **2.1 Учебная программа по актерскому мастерству в детском хореографическом коллективе**

Искусство хореографии основано на музыкально – организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела. Зачатки образной выразительности характерны для человеческой пластичности в реальной жизни. В том, как человек двигается, жестикулирует и пластично реагирует на действия окружающих, выражаются особенности его характера, структура чувств, своеобразие личности. Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, рожденные в реальной жизни, обычно называют пластическими интонациями или мотивами. Хореографическое искусство основано на характерно– выразительных пластических мотивах, которые, основываясь на музыке, выбираются из множества реальных движений, обогащаются и организуются в соответствии с законами ритма, композиции и драматургии.

Направленность программы «Основы актерского мастерства в хореографии – Сценическое движение» является дополнительной обще развивающей программой художественно-эстетической направленности, в образовательной области «Хореографическое искусство».

Актуальность программы обусловлена возросшими требованиями большей актерской и танцевальной выразительности, в то же время ограниченностью и одноплановостью внедрения методов формирования навыков актерского мастерства в хореографическом коллективе. При анализе танцевальных школ в Алматы стало ясно, что 70 процентов школ не используют актерское мастерство в танцевальном искусстве, ставят

хореографию, не задумываясь о смысле и эмоциональной составляющей детей. Дети и родители ищут студии, где развивать ребенка будут по всем аспектам. В Алматы есть отдельно танцевальные школы, отдельно школы актерского мастерства. Небольшое количество педагогов внедряют актерское мастерство в хореографии. Главная проблема родителей и детей заключается в закрытости, скованности и стеснении современных детей. Данную проблему возможно решить с помощью внедрения актерского мастерства в хореографию при реализации программы.

Программа «Специфика актерского мастерства в хореографии» отличается от уже существующих дополнительных образовательных программ. Искусство танца не стоит на месте, оно продолжает развиваться, появляются различные новые направления. Дети должны понимать, представлять и уметь выразить танцевальный материал с применением актерского мастерства. В обучение хореографией вводится «Актёрское мастерство», где воспитанники учатся наполнять свои танцы эмоциональным, психологическим содержанием.

Благодаря нашей программе, дети быстрее осваивали материал, раскрывались не только в творческом плане, но и в жизни. Отзывы родителей помогли собрать статистику.

Программа предназначена для детей в возрасте от 6 до 9 лет. До реализации программы занимались только хореографией, не имели представления об актерском мастерстве.

Учебный год (согласно плану) начинается 1 сентября и заканчивается 31 июня. Во время летних каникул образовательный процесс может продолжаться (если он предусмотрен дополнительными программами общего развития) в форме регулярного обучения. Состав учеников в этот период может быть переменным. Деятельность учащихся может проводиться как форме групповых занятий, так и индивидуально.

Объемы и сроки реализации программы. Возрастная группа учащихся, на которых ориентирована образовательная программа от 6 лет. Согласно учебному плану она реализуется в течении 3-х лет с расчетом 2 часа в неделю. Курс составляет 216 часов.

Цели программы:

- 1) формирование у учащихся актерских навыков и умений и применение их в хореографических постановках;
- 2) обеспечение духовно-нравственного воспитания;
- 3) формирование культуры здорового психического и физического образа жизни;
- 4) личностное развитие учащихся, раскрытие и реализация личного потенциала, социализация и адаптация учащихся в обществе.

Задачи.

1.Предметные. Научить владеть базовой техникой актерской игры с психологией проживания, уметь чувствовать и проживать заданный образ, импровизация.

2.Метапредметные. Умение фантазировать, сочинять, воплощать пластически – художественный образ, формировать пластическую выразительность и навыки импровизации, внимание, память, воображение, волевые качества.

3.Личностные. Формирование эмоционального отношения к миру, прекрасному, к людям, формирование творческой активности и эмоциональной раскрепощенности ребенка. Формирование художественного вкуса, формирование оптимизма и уверенности в своих силах, навыков самостоятельной работы.

Развивающие: развитие зрительной памяти, развитие логического мышления, развитие чувства партнерства, развитие координации в пространстве, развитие художественно- образного мышления. 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 танцору, но и необходимы в жизни любому.

Условия реализации программы. Условия набора в коллектив детей без осложнений со здоровьем и без противопоказаний к тренировкам. Наполняемость группы в студии не более 10 человек. Группы поделены на две группы 6– 7 лет и 8– 9 лет

Формы организации занятий:

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

Проводя каждое из таких занятий зрительно оценивались занятия которые, в большей степени произвели прогресс в понимании и исполнении актерского мастерства в хореографии, оценивалось в каких именно занятиях результат выше.

Формы реализации программы:

1.Аналогии. 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 ребенка, его пространственно– образное мышление, способствуя высвобождению скрытых творческих возможностей подсознания.

2.Словесная форма. Это беседа о характере музыки, актерского мастерства, эмоциях, средствах их выразительности, объяснение методики исполнения движений, оценка.

3. Практическая форма заключается в многократном выполнении конкретного музыкально ритмического движения с применением актерского мастерства.

4. Наглядная форма – выразительный показ с музыкой и без.

Материально техническое оснащение состоит из танцевального зала, не менее 60 кв.м, хорошего освещения, гимнастических ковриков и необходимого инвентаря для определенного задания.

Кадровое обеспечение в лице директора и хореографа.

Программа состоит из двух разделов: теоретического и практического. В основном программа основана на практических занятиях, где решаются проблемы актерского воплощения образа в танце, также основана на теоретическом материале. Теоретический раздел предназначен для ознакомления учеников со школой Станиславского и др., законами драматургии. В классе участие учащихся состоит из актерских заданий и сценических, танцевальных заданий. Творческая атмосфера занятий способствует рождению доброжелательности, открытости и непринужденности каждого ученика. Эффективность развития происходит путем взаимной поддержки и формирования здоровой конкуренции.

Планируемые результаты. В результате разработки программы учащимся необходимо приобрести определенный запас знаний, и навыков: – восприятие актерских образов через танец (эмоциональная отзывчивость, умение импровизировать и перевоплощаться).

## 2.2 Реализация программы

Эта программа была реализована в течении 3-х лет с 2019-2022 года. Результаты стали очевидными в первые месяцы внедрения актерского мастерства в уроки хореографии. Чем моложе возраст, тем выше и быстрее

качество изучаемого материала. Дети 6– 7 лет освобождались быстрее, но им требовалось больше времени, чем детям 7-8 лет, дети 8– 9 лет быстрее усваивали материал, но расслабление и погружение в процесс были длиннее.

Эксперимент будет описан ниже. Первая стадия. Начальный уровень танца – это начальный уровень актерского мастерства равен нулю или низкому. Нет никаких знаний о возможности сочетания актерского мастерства и хореографического искусства.

Второй этап программы: 1 год обучения. Вступительный разговор: цели обучения, правила безопасности, формы для занятий. Этот курс начинается с вступительного разговора, в котором раскрываются цели и задачи темы «Специфика актерского мастерства в хореографии» и отношения к хореографическому искусству. Были определены основные правила этики и безопасности. 2. Упражнения по управлению осознанностью. Общие игры, включенные в этот раздел, готовят учеников к художественной и танцевальной деятельности и позволяют быстрее и проще адаптироваться к новой теме, требующей эмоционального освобождения. Развивайте быструю реакцию, внимательность, память.

1. Цель состоит в том, чтобы запомнить фотографию. Развивайте внимание, воображение и фантазию, координацию действий. Ход игры. Дети делятся на несколько групп по 4-5 человек. В каждой группе выбирается «фотограф». Он упорядочивает свою группу в определенном порядке и «фотографирует», запоминая местоположение группы. Затем он отворачивается, и дети меняют позы и позы. «Фотограф» должен воспроизвести оригинальную версию. Игра усложняется, когда вы просите детей выбрать несколько предметов или выяснить, кто и где фотографируется.

2. Цель– «Внимательные животные». Тренируйте слуховое и зрительное внимание, скорость реакции, координацию движений. Ход игры.

Дети воображают, что они находятся в школе, где учитель тренирует их ловкость и внимание. Ведущий, например, указывает на ухо, нос, и называет то, что он показывает. Затем он показывает нос вместо уха, но упрямо повторяет: «Ухо!». Дети должны быстро сориентироваться и правильно назвать то, что показал ведущий.

3. Назначение «пишущей машинки». Развивайте память, внимание, координацию движений, чувство ритма, последовательность действий. Ход игры. Буквы алфавита распределяются между детьми, а некоторые получают две буквы. Ведущий указывает любое слово, например «кошка», и говорит: «Давайте начнем». Первый ребенок хлопает в ладоши, получивший букву «к», второй ребенок – букву «о», а последний ребенок – букву «т». Окончание слова означает, что вся группа хлопает в ладоши. Игра может усложниться, выстукивая целые предложения и в определенном заданном темпе. Упражнения для развития ассоциативной эмоциональной памяти. Цель. Этот комплекс упражнений основан на принципе яркого контраста физических ощущений и эмоциональных воспоминаний, тем самым активизируя ассоциативное мышление. Ход урока. Ученикам предлагается показать два взаимосвязанных действия (в соответствии с заданием), но которые вызывают две совершенно противоположные реакции. «Это жарко и холодно». «Тяжело – легко». «Вкусно – горько».

4. Жест как важное средство выражения. Жесты – это вспомогательные движения в области общения между людьми. Большинство жестов – это пантомимическая речь. Каждая нация развивается по мере развития своего языка, жестовых действий, характерных привычек и темперамента. В танце, особенно в народе, это проявляется в особой пластической природе жеста, которая отличает танец одной национальности от танцев другой. Бытовой жест значительно стилизован, но в то же время никогда не теряет своего неотъемлемого значения. Как только жест теряет смысловое значение, он

сразу же переходит в систему выразительных движений, поскольку сохраняет свою эмоциональную характеристику. Выражение эмоций зависит от характера человека, его темперамента, культуры. Чем сильнее эмоциональное выражение, тем больше действия, тем выразительнее жесты. Учитель предлагает ученикам изобразить жесты из различных жизненных ситуаций, которые можно использовать в сценических действиях. Объясните цель. Научите детей объяснять эмоционально, выразительно и четко с помощью жестов. Ход урока. Ведущий ученик должен жестами объяснить остальным ученикам придуманную им жизненную ситуацию.

5.Пластическая иллюстрация цели художественного текста (поэмы). Научите учеников превращать этот художественный текст в пластическое решение для каждого слова, находить и стилизовать движения и выразительные жесты. Ход урока. Учитель, который первым выбирает стихотворение в качестве примера, иллюстрирует его вместе с детьми. Затем он дает задание всем ученикам проиллюстрировать одно и то же стихотворение, а затем каждый ученик получает разные работы по заданию. В этом уроке рекомендуется использовать стихи Агни Барто.

6.Основы пантомимы. Практическое введение в основные приемы техники пантомимы. Приобретение стилизованных навыков движения. Работа со стилизованными движениями классической пантомимы (стена, неподвижная точка, борьба с воображаемым препятствием, шаг на позиции, бег на позиции, перетягивание каната, ползание по веревке, перемещение вверх и вниз по лестнице, всадник, лыжник, лучник и т. д.).

7.Организация движений во времени и пространстве. Основные законы сценического пространства и его знаковая система. Практическое овладение законами мизансцены в исследованиях пластической импровизации. Разработка законов трехмерности физического пространства, связанных с

идеей сверху и снизу, сзади и спереди, справа и слева (стены, лабиринты, препятствия, грязь, в темноте, невесомости и т. д.).

8.Импровизационные пантомимические массовые паттерны для данной ситуации. Освоите простейшие жизненные ситуации, в которых вам нужно освоить (понять и почувствовать) логику и последовательность небольших физических действий в их непрерывной цепочке. На этих занятиях зрителями остается только учитель, все ученики участвуют в мизансцене. Учитель определяет жизненную ситуацию (железнодорожный вокзал, лес, пляж, общественный транспорт), которую ученики должны смоделировать и определить каждое место.

9.Ассоциативная игра. Цель. Развитие творческой активности, инициативы, воображения, чувства коллективизма. Ход игры. Дети делятся на две команды. Будет выбран представитель из каждой команды, который разделит задачу по отдельности (например, покажет название или историю сказки). Получив задание, игрок идет к своей команде и показывает ее.

За первый год реализации программы дети начинают развиваться творчески и стараются следовать всем правилам заданий. Постепенно начинается раскрепощение, уже есть понимание для чего необходимо актерское мастерство в хореографии, уже начинают эмоциональнее танцевать постановки хореографии.

2 год обучения. Роль драмы в исполнительском искусстве. Концепция драмы. Значение и роль в театральном и хореографическом искусстве. Слово «драма» происходит от древнегреческого слова «драма», что означает действие. Со временем это понятие стало использоваться шире, и применялось не только к драматургии, но и к другим видам искусства: теперь мы говорим «музыкальная драматургия», «хореографическая драматургия» и т.д. Драматургия драматического театра, драматургия кино, драматургия музыкального или хореографического искусства имеют общие черты, общие

закономерности, общие тенденции развития, но в то же время каждая из них имеет свои специфические особенности. В пьесе, предназначенной для драматического театра, раскрытие сюжета служит построению сюжета, системе образов, выявлению характера конфликта и текста самого произведения. То же самое относится и к хореографическому искусству, поэтому композиция танца, то есть рисунок и танцевальный текст, которые сочиняет хореограф, имеют здесь большое значение. Функции драматурга в хореографическом произведении, с одной стороны, выполняет драматург-сценарист, с другой стороны, они развиваются, конкретизируются, находят свое «словесное» хореографическое решение в творчестве хореографа-композитора. Драматург хореографического произведения, помимо знания законов драматургии в целом, должен иметь четкое представление об особенностях выразительных средств, возможностях хореографического жанра. Изучив опыт хореографической драматургии предыдущих поколений, следует:

1.Экспозиция знакомит зрителей с персонажами и помогает им получить представление о характере персонажей. Определяется характер развития сюжета; с помощью особенностей костюма и декораций, стиля и манер исполнения раскрываются приметы времени, воссоздается образ эпохи, определяется место действия. Действие здесь может развиваться медленно, постепенно или динамично, активно. Продолжительность выставки зависит от задачи, которую решает здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, музыкального материала, который, в свою очередь, основан на композиционном сценарии, его композиционном плане.

2.Завязка. Название этой части говорит о том, что действие начинается здесь: здесь персонажи знакомятся, между ними возникают конфликты или между ними и третьей силой. Драматург, сценарист, композитор, хореограф

сделал первые шаги в развитии сюжета, который в дальнейшем приведет к кульминации.

3. Развитие действия, предшествующие кульминации, – это та часть произведения, в которой разворачивается действие. Конфликт, черты которого были определены в начале, набирает силу. Этапы, предшествующие кульминации сюжета, могут быть построены из нескольких эпизодов. Их количество и продолжительность, как правило, определяются динамикой разворачивания сюжета. От шага к шагу он должен увеличиваться и доводить действие до кульминации. Некоторые работы требуют быстрой драматургии, а другие, напротив, требуют плавного, медленного хода событий. Иногда для того, чтобы подчеркнуть силу кульминации, необходимо обратить внимание. В этой части раскрываются различные стороны личности героев, раскрываются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Действующие лица действуют во взаимодействии, в чем-то дополняют друг друга и в чем-то противоречат друг другу. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматический узел и все больше привлекает внимание аудитории к событиям, отношениям персонажей и их переживаниям. В этой части хореографического произведения для некоторых второстепенных персонажей может произойти кульминация их сценической жизни и даже разрыв, но все это должно способствовать развитию драматургии пьесы, развитию сюжета, раскрытию характеров главных героев.

4. Кульминация – это кульминация в развитии драматургии хореографического произведения. Здесь динамика развития сюжета, взаимоотношения персонажей достигают наивысшей эмоциональной интенсивности. В хореографическом номере кульминация должна быть раскрыта соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, то есть



композицией танца. Кульминация, как правило, также соответствует наибольшей эмоциональной полноте пьесы.

5.Развязка завершает действие. Расставание может быть либо мгновенным, резко прервав действие и став финалом произведения, либо, наоборот, постепенным. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую авторы ставят перед произведением. «..Развязка действия должна исходить из самого действия», – сказал Аристотель. Разделение – это идеологический и моральный результат композиции, который зритель должен осознать в процессе понимания всего, что происходит на сцене. Иногда автор готовит расставание неожиданно для зрителя, но даже эта неожиданность должна родиться через весь ход сюжета. Все части хореографического произведения органически взаимосвязаны, постепенно вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволит автору создать такую драматургию произведения, которая возбуждает и захватывает зрителя. Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, интенсивность и насыщенность сюжета конкретного эпизода и, наконец, длительность определенных сцен были главной идеей, главной задачей создателей композиции, знание законов драматургии помогает сценаристу, хореографу, композитору в работе над композицией, а также в анализе уже созданной композиции. Когда мы говорим о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, мы должны помнить, что существуют определенные периоды времени для сценического действия. То есть сюжет должен соответствовать определенному времени, то есть драматург должен раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения, в определенный промежуток времени сценического действия.

1.Создайте пантомимический набросок сюжета с пластическим воплощением образа. Сочинение мизансцены на определенную тему с

использованием воображаемых предметов и создание яркого характерного персонажа. Такие задачи развивают способность улавливать и понимать поведенческие особенности в наблюдениях. Компоненты действия: логическая последовательность.

2.Создание пантомимического эскиза на основе пластического неодушевленного объекта. Сложность такого этюда заключается в поиске пластического решения для изображения, которое имеет сложную статическую форму и определенные функции (например, чайник, стул, телевизор), а также внешние факторы, на которых основана вся мизансцена.

1.Принцип жизненной правды. Все как в жизни, но на сцене все приукрашено, где- то преувеличено, возвышенно. Все направлено на то, чтобы эта жизненно важная истина вызвала интерес у зрителя.

2.Учение о сверхзадаче. Для чего я выхожу на сцену. Для чего художник внедряет свою идею в сознание зрителя. Это самое сокровенное, самое драгоценное желание, которое я хочу передать зрителю. Сверхзадача всегда связана с гражданской позицией художника.

3.Принцип деятельности и действия. Театральное искусство основано на действии и должно быть активным и целеустремленным. Действие пробуждает сценические чувства. Чувства не разыгрываются, они возникают при решении определенной сценической задачи.

4.Принцип органического актерского мастерства.

1.Синхронное выполнение движений, основанных на импровизации, под музыкальное сопровождение. Цель. Упражнение направлено на развитие чувства коллективизма, партнерства и способности к импровизации в условиях изоляции различных частей тела. Ход урока. Ученики разделены парами и сидят друг напротив друга на стульях. Один из учеников поочередно играет главную роль, другой в точности повторяет его движения. Задача выполняется как зеркально, так и параллельно и проходит несколько

этапов. Уровень 1 – Ведущий ученик импровизирует и выполняет движения только одной рукой. Этап 2– В движении участвуют две руки. Уровень 3– В движении участвуют две руки и одна голова. Уровень 4– В движении участвуют две руки, голова и тело. Уровень 5 – Ученики, стоящие лицом друг к другу, выполняют движения только на ступенях. Уровень 6 – Руки добавляются к движению ног. Расследование. Цель. Упражнение направлено на работу партера в физическом контакте и изучение фокусов его частей тела. Ход урока. Ученики делятся на пары. Один из учеников ложится на пол, закрывает глаза и расслабляется. Задача лежащего на полу: полностью расслабить все тело, несмотря на манипуляции, которые проделывает с ним его партнер. Другой ученик выступает в качестве исследователя. Он исследует фокусы различных частей тела своего партнера и их двигательные навыки. Он должен действовать осторожно, не вызывая рефлекторной реакции у лежащего человека. Следующим этапом этого упражнения является перемещение человека, лежащего на полу, через своего партнера, при этом "исследователь" перемещает и управляет телом через различные центры тяжести.

2. Централизованное управление партнерами. Научите двигаться парами в трехмерном ассоциативном пространстве, пропорционально управляемому, и контролируемому, воздействуя на три основных центра. Ход урока. Ученики делятся на пары. В свою очередь, ученики берут на себя роли «лидера» и «ведомого». Партнеры стоят немного позади друг друга, поэтому рука человека, стоящего сзади, прижимает ладонь к талии человека, стоящего спереди. Управление осуществляется ладонью (вперед с поворотами вправо и влево, назад) Упражнение выполняется всеми тремя центрами.

3. Распределение фокуса между партнерами. Цель. Научите сохранять равновесие в состоянии взаимодействия фокусов двух партнеров. Ход урока. В классе используется ряд различных поз и движений в парах.

4.Смещение центра тяжести от одного партнера к другому. Цель. Научите переносить вес тела друг на друга с разными центрами тяжести. Ход урока. В классе используется ряд различных движений и упражнений в парах.

5.Создайте эскиз пантомимы, основанный на коллективном творчестве. Цель. Коллективность в организации творческого процесса, умение создавать сценический образ по отношению к другим персонажам – мизансцена, благодаря чему сохраняется целостность композиционной структуры.

1.Цель состоит в том, чтобы «угадать нашу фигуру». Умение совместно создавать пластическую композицию, обозначающую каждое изображение в процессе занятий. Урок проводится в увлекательной игровой форме. Один из учеников выходит из класса, а остальные участники вместе придумывают композицию – загадку, пластическое воплощение предмета или животного.

2.Создайте хореографический эскиз с воплощением живого образа. Цель. Научить учеников овладевать состоянием актерской релаксации, понимать образное содержание, которое они творчески воплотили в танце.

После второго года обучения навыки в актерском мастерстве с низкого стремятся к среднему. Дети показывают свои эмоции, более открыто их выражают, становятся счастливее, понимают необходимость актерского мастерства в хореографии. Ради эксперимента, когда из занятия убрали элементы актерского мастерства, было заметно очевидно, что детям не хватает данной деятельности и эффективность занятия без актерского мастерства была ниже нежели с ним.

3 год обучения 1. Беседа «Основы актерской техники в танце». Особенности создания сценического образа в танце. Компоненты и этапы работы над хореографическим способом. Актерская техника как условие и как способ реализации хореографических заданий. Художественная индивидуальность танцевального показа. Взгляд актера на хореографическую роль. «Зерно роли».

2.Тренировка лицевых мышц. Тренировка лобных мышц начинается с активного сокращения лобных мышц. Энергично поднимите брови вверх. «Расслабьте» мышцы – брови вернуться в нормальное положение. Тренировка «мышц боли» (мышц, которые складывают брови) и «мышц угрозы» (мышц пирамиды). Аббревиатура – брови вниз и к носу. Эмансипация – это исходная позиция. Упражнение состоит в том, чтобы поднять брови несколько раз и энергично, постепенно сокращаясь. Соедините движения лобных мышц с движением «мышц боли» и «мышц угрозы». Поочередно сокращайте мышцы, энергично поднимайте брови вверх и энергично опускайте их (подумайте об автономии мышц). Тренировка глазных мышц – это простое, постоянно ускоряющееся движение век (моргание). Поочередно закрывайте веки. Следите за тем, чтобы брови не участвовали в этом движении, чтобы один глаз закрылся (а веко второго было в состоянии покоя). Тренируйте мышцу верхней губы (три части этой мышцы сокращаются и поднимают верхнюю губу в средней части). Необходимо тренироваться в поднятии верхней губы без участия уголков рта. Крылья носа слегка приподняты, расширяя ноздри. При активном подъеме верхней губы необходимо сильно обнажить клыки и следить за тем, чтобы нижняя губа находилась в покое. (При сокращении мышца изменяет форму губ: вытягивает их вперед «надутые губы» или подтягивает «поджатые губы»). Во-первых, вы должны тренировать активное вытягивание губ вперед. Затем делайте маятниковые движения в обе стороны, вытянув губы, а затем поочередно делайте круговые движения в обе стороны.

Голова неподвижна. При работе с лицевыми мышцами важна регулярность занятий.

3.Мышечная свобода – это основной закон органического поведения человека в жизни. Освобождение от мышц, физических зажимов и свободы мышц – это первая ступень к органическому существованию на сцене.

Научить учеников тратить ровно столько мышечной энергии, сколько им нужно для выполнения какого-либо действия. Работайте с дыханием. Достигнуть ровного и глубокого дыхания. Способность задерживать и освобождать дыхание. Глубокий медленный вдох – это быстрый выдох, и наоборот. Снятие зажимов корпуса. Напряжение и расслабление мышц ног, рук, туловища, головы, лица. – Напряжение. Прodelать аналогичную процедуру поочередно с левой рукой, правой и левой ногами, поясницей, шеей. – Спагетти. «Нам предстоит превратиться в спагетти. Расслабьте руки от предплечья до кончиков пальцев. Размахивайте руками в разные стороны, контролируя их абсолютную свободу.

Следующий шаг – освободить руки от локтя до кончиков пальцев и продолжить хаотичное вращение. Мы держим локтевой сустав «закрытым», но полностью ослабляем руки и пальцы. Мы поворачиваем их и чувствуем упругую вибрацию. Убедитесь, что ваши пальцы действительно свободны и текут, как приготовленные спагетти" и т. Д. Игра в кукольный магазин. В магазине кукол все куклы сделаны из разных материалов: тряпки, пластика, резины, фарфора и т. Д., Что приводит к определенному пластику во время игрового упражнения. – Игра «Море когда-то волнуется...» Всем известна игра, в условиях которой все игроки перемещаются и представляют себя морскими существами - рыбами, медузами, дельфинами, змеями и т. Д. – Это игра, в которой все игроки движутся и представляют себя как морские существа – рыбы, медузы, дельфины, змеи и т. Д. После слов «Море волнуется один раз... море волнуется два, море волнуется три, морская фигура застывает...» все замирают.

4.Внимание – это очень активный сознательный процесс концентрации воли к познанию окружающей действительности, в котором участвуют все системы восприятия – зрение, слух, чувство, обоняние. Основная задача учителя – научить детей удерживать свое внимание в постоянно активной

фазе во время сценического процесса. Видеть, слышать, воспринимать, ориентироваться и координировать действия в сценическом пространстве. Упражнения для развития и тренировки внимания: – ученикам предлагается выбрать простую тему и посмотреть на нее. Чтобы не «рассматривать» объект, вам нужно описать его внешний вид для себя. Затем внутренне выполните четыре действия с объектом: держите его, притягивайте, бросайтесь к нему, проникайте в него, как будто пытаетесь слиться с ним. Каждое из этих действий должно выполняться индивидуально, затем вместе, соединяя два, три и т. д.

Выполняя упражнение, следите за тем, чтобы ни органы чувств, ни мышцы тела не подвергались ненужной нагрузке. На следующем этапе упражнения предлагается изменить объект внимания в следующем порядке, простой видимый объект; звук; человеческая речь; простой объект, который срывает в памяти; звук, который срывает в памяти; человеческая речь (слово или фраза), образ человека, которого вы хорошо знаете, образ человека, взятый из пьесы или литературы; образ фантастического существа, пейзажа, архитектуры и т. д., созданный вами. Необходимо практиковать до тех пор, пока внимание не превратится в единый духовный акт с вашими действиями, которые легко выполнимы.

Сосредоточив внимание на объекте, одновременно начните с простых действий, не связанных напрямую с объектом внимания: например, удерживайте в зоне внимания образ человека, которого в данный момент нет, и начните убирать комнату, приводить в порядок книги, поливать цветы или выполнять другое легко осуществимое действие. Основная задача состоит в том, чтобы понять, что процесс внимания происходит в ментальной сфере и не может быть нарушен внешними действиями, совершаемыми одновременно с ним. – Переключите внимание. «Одновременность» внимания к нескольким объектам только кажущаяся, но на самом деле в умственной

деятельности человека происходит очень быстрая смена внимания с одного объекта на другой. Это создает иллюзию «одновременности» и непрерывности внимания к нескольким объектам.

Человек выполняет множество механически выполняемых действий. Внимание также может стать механическим, автоматическим. а) Ученику дается коробка спичек. Когда он считает спички, ему нужно одновременно рассказать сказку или сюжет фильма. б) Учитель раздает присутствующим порядковые номера и приглашает каждого мысленно прочитать стихотворение. Через 2-3 секунды после начала упражнения учитель называет номер по. Ученик с этим номером должен встать и продолжать читать вслух, пока не будет назван следующий номер. Предыдущий продолжает мысленно читать стихи. – Переключите внимание– 2. Упражнение по переключению внимания выполняется в следующем порядке:

1. Зрительное внимание: объект далеко (например, дверь).
2. Слуховое внимание: объект близко (комната).
3. Зрительное внимание: новый объект, находящийся далеко (улица в окне).
4. Осязательное внимание (объект – ткань собственного костюма).
5. Слуховое внимание: объект далеко (звуки улицы).
6. Зрительное внимание: объект близко (карандаш).
7. Обонятельное внимание (запах в аудитории).
8. Внутреннее внимание (тема – папироса).
9. Зрительное внимание: объект близко (пуговица на своем костюме).
10. Тактильное внимание (объектом является поверхность стула).

Зрительная и слуховая память: игра «Что изменилось?». Педагог кладет 5– 6 предметов на стол под носовым платком (например, ручку, кубик, линейку, игрушку, ластик, книгу, яблоко и т. Д.). Когда вы поднимаете носовой платок, он показывает игроку ваше положение и медленно подсчитывает до пяти, чтобы он мог ребенку это место напоминает. Затем он снова накрывает «натюрморт» носовым платком. Ребенок отворачивается. Учитель меняет положение предметов или подбирает 1– 2 из них. При повторном открытии



композиции играющий ребенок должен сказать, что изменилось, и вернуть все в исходное положение, попросив учителя указать недостающие элементы.

Игра тренирует зрительное внимание, память, наблюдательность; языковую культуру, умение объяснить ситуацию и поставить задачу – что нужно сделать, чтобы восстановить композицию. Народные игры « и многие другие также тренируют внимание по выбору учителя, а изучение простых высказываний и стихов при их исполнении сочетает в себе языковые и двигательные игры с упражнениями на внимание и наблюдение.

5. Воображение и фантазия. Воображение - ведущий элемент творческой деятельности. Без воображения не может существовать ни один сегмент актерской техники

Воображение и фантазию необходимо развивать в раннем детстве, так как для детей это творческая наивность и полная уверенность, с которой они относятся к собственным изобретениям. Овладение этими элементами способствует развитию ассоциативного и образного мышления. Имитация и композиция различных необычных движений. – В мире фантастических открытий. Как простые предметы - стул, стол, ручка, линейка, лента и другие, так и необычные вещи из будущего - летающий стул, стол со скатертью, направляющая лента, ручка для написания («самоописания») рассказов, линейка-фонарь и т. д. Мы вместе сочиняем сказку. – «Продолжай сказку». Воспитательница начинает «Давным-давно...», Затем – по кругу, каждый добавляет фразу или слово и продолжает сказочную историю. – «Все герои приходят к нам в гости!»

Примеры упражнений для развития воображения и фантазии: – «Воображаемый телевизор». Дети сидят на стульях и смотрят «передачу». Кто смотрит какое шоу? Пусть каждый расскажет, что видит. Используйте воображаемый пульт дистанционного управления для переключения передач. – Стол в зале такой: королевский трон, аквариум с экзотическими рыбками,

костер, куст цветущих роз. – Возьмите со стола карандаш, как будто это червь, горячую печеную картошку, маленькую жемчужину – Выдайте друг другу книгу, как будто это кирпич, кусок пирога, бомба, фарфоровая статуэтка и т. Д. – Возьмите со стола карандаш, как будто это червь, горячую печеную картошку, маленькую жемчужину.

Выполнить одно и то же действие при разных предполагаемых обстоятельствах. Анализ учителем вместе с учениками того, насколько успешно или неудачно, логично или нелогично были изобретены и использованы различные предлагаемые обстоятельства.

6. Темп– ритм. Темп – это скорость выполняемого действия. Ритм – это регулярность и интенсивность действия, его организация во времени и пространстве. Градация темпоритмов и переключение скоростей постепенное увеличение и уменьшение темпоритма. Движение по сзалус разной скоростью. Темпо– ритмическая шкала: очень медленный, медленный, средний темп, быстрый, очень быстрый (паника, хаос). Темп-ритм внешние и внутренние исследования соответствия внешнего и внутреннего темп-ритма. (скорость поведения соответствует внутреннему ощущению; Я бегу, потому что опаздываю в школу.) Этюды в контрасте внешнего и внутреннего ритма (скорость поведения не соответствует внутреннему ощущению. Бегу на уроке физкультуры, а мечтаю о подарках на день рождения). Предлагаемые обстоятельства определяют темпо-ритм. Этюды на физическое действие с разными предлагаемыми обстоятельствами (зашнуровать ботинки или заплести косичку на контрольной по математике; за десять секунд до выхода на сцену; в переполненном вагоне метро и т.д.). – «Встреча с инопланетянином». Один из учеников - человек, другой – инопланетянин. Учитель дает задание инопланетянину, например, спросить землянина, но на его родном языке («Я-а-о-у-с»), как куда-то добраться, или сколько сейчас времени, или как его зовут? Задача землян – понять и ответить. –

«Перемирие». Задача партнеров по игре – примириться после ссоры (вот почему произошла ссора – ученики придумывают сами). – Тень. Ученики разбиваются на пары. Тень – повторяет. Причем особое внимание уделяется тому, чтобы Тень действовала в том же ритме, что и Человек. Она должна догадаться о самочувствии, мыслях и целях Человека, уловить все оттенки его настроения. – Игры-загадки. Ученики делятся на пары. Задача – не только разгадывать его загадки, но и создавать интриги, например, в виде факира или лесного заклинания, бабы-яги, волшебного зеркала или бессмертного. И задача учеников - разгадывать загадки, используя поговорки и исполняя желания. – Объект по кругу. Группа садится или встает полукругом. Ведущий показывает ученикам предмет (палку, линейку, стакан, книгу, мяч, предмет, который находится на виду), и ученики должны передать этот предмет друг другу, наполнив его новым смыслом и отразив этот смысл.

Кроме того, это упражнение предназначено для взаимодействия, поскольку человек должен не только видеть новый объект сам, но и заставлять других видеть и принимать его в новом качестве. – Подглядывание-1. Группа стоит полукругом. Ведущий предлагает ученикам более внимательно рассмотреть монохромный объект и разделить этот цвет на цвета спектра (красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый). Например: «Какие цвета собраны в паркете?». Обсуждение ведется непосредственно во время разведки. – Подглядывание-2. Группа стоит полукругом. Ведущий предлагает ученикам внимательно рассмотреть каждого человека, сидящего полукругом, но так, чтобы никто не заметил, кто на кого смотрит. Затем ученики по очереди описывают партнеров, чтобы остальные поняли, кого они описывают. Запрещается описывать яркие цветные пятна на одежде, упоминать о наличии особенностей, очков, и т. д.

Так же такие игры как замри– Преподаватель включает музыку, дети танцуют исключительно как умеют и как им нравится, после как музыка выключается необходимо замереть. В данной игре хорошо развивается эмоционально волевая сфера детей. Дети становятся терпимее и познают значение слова воля.

Огонь воздух вода земля- 4 стихии, под музыку дети импровизируют и танцуют. Например, вода это плавные движения изображающие воду. Огонь– танцуем сильно и импульсивно ведь огонь может обжечь. Воздух танцем как неуловимые перья которые невозможно поймать. Землю мы танцуем в основном в партере, каждое движение тяжелое и стабильное.

Похожая игра– огонь и лед. Когда педагог называет огонь – дети танцуют со всей силы выплескивая все свои эмоции. Когда называют лед дети ложатся на пол и полностью расслабляются, данная игра помогает скинуть все напряжение скопившееся в теле.

Также игра с пальцами. Педагог дает каждому ребенку палец на своей ладони за которым ребенку необходимо следить. Когда педагог опускает палец вниз ученик садиться, когда поднимет, ученику необходимо встать, хорошо тренируется внимательность.

Итоговый уровень учеников после трех лет обучения данной программы. Умение владеть своими эмоциями на свой возраст оценивается выше среднего. Дети понимают свои эмоции и эмоции в коллективе, перестали стесняться, становятся лидерами, раскрепощенными. Легко находят общий язык с сверстниками и эмоционально танцуют хореографии на сцене.

В таблице 1 мы отразили содержание учебного плана.

Таблица 1 – Содержание учебно-тематического плана

	Наименование дисциплин, размеров, тем	Всего часов	Количество часов		
			Теория	Прак.	В ы е з .
1 год обучения					
1	Вводное занятие	2	2	-	-
2	Этюды	44	4	30	
3	Игры	30	4	30	
4	Итоговое занятие	1	1	1	
	Итого:	72	33	135	
2 год обучения					
1	Вводное занятие	2	2	-	-
2	Игры	20	2	68	-
3	Ритмопластика	30	4	66	-
4	Навыки и умения связать позы, мимику с движением с танцем.	48	2	12	-
5	Итоговое занятие	2	1	5	-
	Итого:	102	33	135	
3 год обучения					
1	Вводное занятие	3	12	-	-
2	Этюды	40	12	68	-
3	Игры	35	8	66	-
4	Навыки и умения связать позы, мимику с движением, с танцем.	14	2	12	-
5	Итоговое занятие	2	1	1	-
	Итого:	102	33	135	21 б-

Выводы по второй главе.

Проведенный педагогический эксперимент в рамках практического исследования показал, что интегрированные уроки с включением игровых технологий, тренингов по актерскому мастерству не только сформировали навыки актерского мастерства, но и повысили эмоциональный настрой в классе, дали больше возможностей для проявления индивидуальных творческих способностей каждому ребенку.

Развитие выразительности, актерского мастерства у детей наиболее результативно проходит в игровой деятельности. Освоив хореографию на

базовом уровне, дети через игру чувствуют себя уверенней. Они учатся плодотворно взаимодействовать друг с другом и получают удовольствие от коллективного творчества. Тем самым укрепляются межличностные связи, совершенствуется их способность к коммуникации.

Главным условием включения детей в творческую деятельность является творческий характер заданий, их разнообразие по содержанию и форме, а также увлеченность и креативность самого педагога. Увлекая ученика творчеством, педагог может направить развитие его интересов и склонностей, добиться творческой мотивации к творчеству с позиций художественно-эстетической компетентности.

В данном случае мы говорим об интеграции стандартной образовательной программы с программой формирования навыков творческой деятельности. Образовательные задачи обучения хореографии, заложенные в базисных программах, решаются с меньшими затратами. Причем знания, умения и навыки не транслируются в традиционном понимании – от педагога к детям, а формируется как естественное следствие обучения работе с информацией, что отвечает требованиям современного образовательного процесса.

Танцевальное творчество – это больше, чем технически правильное исполнение, это художественно-эстетическое воспитание, это решение и нравственных задач, это воспитание будущего гражданина, личности.

Предложенная программа является достаточно гибкой и применима для введения ее как последовательно с младшей группы, так и одновременно во все группы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного теоретического исследования мы раскрыли сущность понятий «хореографический образ», «выразительность», «артистизм», «актерское мастерство». Актерское мастерство дает исполнителю индивидуальность, неповторимость, непохожесть в создании сценического образа – это черты, которые присущи известным танцовщикам прошлого и настоящего.

Анализ теоретической литературы показал, что проблема актерского мастерства, формирования образного и выразительного исполнения существовала, существует и требует разрешения.

Обучение технике актерского мастерства – одна из базовых составляющих образовательного процесса на уроках хореографии. 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.

В основе обучения актерскому мастерству лежит система К.С. Станиславского, согласно которой сценическое действие возможно при условии владения в комплексе внутренними (психическими) и внешними (физическими) данными – «элементами творчества». Знание системы Станиславского помогает в достижении осмысленности и выразительности хореографической лексики в создании художественного образа, раскрытии чувств, мыслей, взаимоотношений в сценическом действии.

Особенно это важно в системе детского исполнительства, когда возрастает роль художественно-творческих задач воспитания, развития в процессе обучения личностных качеств.

Формирование навыков актерской выразительности у детей способствует сохранению детской искренности и непосредственности в исполнении, содействует активизации познавательной деятельности, развивает фантазию, память, воображение, наблюдательность, внимание, умение отбирать и обогащать жизненный материал, раскрывает творческий потенциал, что дает раскрепощение и возрастание самооценки.

Данные качества являются необходимыми не только в хореографической деятельности, они жизненно важны и необходимы в дальнейшей жизни. Артистичная личность легче адаптируется к постоянно меняющимся условиям жизни, направлена на творческое созидание, на конструктивное и оптимистичное ее восприятие, поэтому развитие этого качества мы считаем важной задачей.

Современная педагогика располагает значительным материалом по формированию выразительности у детей. Это и методики актерской психотехники, приемы активизации творческого мышления, техники обучения с элементами игры и импровизации и многие другие. На уроках хореографии эти технологии адаптируются согласно специфике танца.

В практической части обучения в Детской танцевальной школе «Я танцую здесь» в Алматы (Республика Казахстан) мы адаптировали программу по хореографии, где основной акцент сделали на решение именно творческих задач. Мы предложили ввести непосредственно в учебный процесс комплексы упражнений, направленные на развитие выразительности и эмоциональности у детей.



Мы провели опытно-экспериментальную работу по выявлению условий формирования навыков актерского мастерства на уроках хореографии с учащимися младшего школьного возраста (6-9 лет).

Исследование включало два этапа: констатирующий и формирующий эксперимент.

На этапе констатирующего эксперимента мы определили исходный уровень актерских способностей и уровень творческой активности.

Оценивались воображение, способность фантазировать, навыки сочинительства, оригинальность (креативность) создания образа, наличие актерской игры и умения применять мимику.

На формирующем этапе мы продолжили наблюдения за учащимися. В одной группе (контрольной) уроки выстраивались по традиционной схеме, а в другой (экспериментальной) проходили с включением игровых комплексов, актерских тренингов, музыкальных игр и упражнений на развитие эмоциональной выразительности. То есть, урок хореографии представлял своеобразный микс танца и игровых технологий.

Кроме этого, в расписание данной группы был введен дополнительный урок по актерскому мастерству. Мы учили детей владеть своим телом, «говорить» посредством движений тела, передавать через мимику мысли и чувства. В работе мы опирались на естественную потребность в двигательной активности и на врожденное творческое мышление. В течение учебного года были решены следующие задачи:

1. Освобождение учащихся от мышечных зажимов;
2. Развитие природных актерских данных;
3. Овладение навыками внутренней и внешней актерской техники (умения эмоционально чувствовать и проживать заданный образ, передавать характер и настроение через движения, согласовывать технику актерской игры с психологией проживания);

4. Развитие образного мышления, воображения, фантазии;

5. Формирование художественного вкуса, воспитание общей и эстетической культуры, привитие нравственных и этических норм.

Диагностика проводилась во время открытых показательных уроков, итогового годового экзамена, концертных выступлений. Основным акцентом был сделан на развитие таких качеств, как танцевальная выразительность, артистизм, эмоциональность, музыкальность, удовлетворение от собственной творческой деятельности, мотивация к учебному процессу.

Итоговая диагностика показала значительную динамику по всем критериям в экспериментальной группе.

Интегрированные уроки с включением игровых технологий не только сформировали навыки актерского мастерства, но и повысили эмоциональный настрой в классе, укрепили межличностные связи, способность к коммуникации. У большинства учащихся был отмечен рост познавательной и творческой активности, повысилась мотивация к обучению, появилось внимание учеников к своим собственным особенностям, способностям, повысилась успеваемость.

Мы выделили педагогические условия, способствующие развитию выразительности и артистизма учащихся детской школы танцев:

1. Применение лично-ориентированного подхода, учитывающего возрастные и индивидуальные особенности учащихся.

2. Интеграция стандартной образовательной программы с программой актерского мастерства, адаптированной к хореографии;

3. Поэтапное включение учащихся в познавательно-творческую деятельность;

4. Формирование устойчивой мотивации к обучению.

Интегрированные уроки с включением игровых технологий не только сформировали навыки актерского мастерства у детей, но и повысили

эмоциональный настрой в классе, но и укрепили межличностные связи, увеличили способность к коммуникации.

Отмечен рост познавательной и творческой активности, повысилась мотивация к обучению, появилось внимание учеников к своим собственным особенностям и способностям, улучшилась успеваемость.

Таким образом, мы доказали действенность предложенной программы и эффективность использованных методов и методик. Это позволяет сделать вывод о том, что поставленная цель исследования достигнута, гипотеза доказана, задачи решены.

Вместе с тем мы считаем, что выполненная нами исследовательская работа не исчерпывает всех аспектов проблемы. Отдельного внимания заслуживает вопрос формирования навыков актерского мастерства у самих педагогов, усиление их теоретической и методической готовности к организации образовательно-воспитательного процесса.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асмолов А.Г. Дополнительное образование как зона ближайшего развития образования: от традиционной педагогики к педагогике развития / А.Г. Асмолов // Внешкольник. – 1997. – №9. – С. 6-8.
2. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Д.Б. Богоявленская. – Москва: Академия, 2002. – 320 с. – ISBN 5-7695-0888-4
3. Бондаревская Е.В. Основные подходы к совершенствованию современного воспитания (личностно-ориентированное воспитание) / Е.В. Бондаревская // Под ред. И.А. Зимней. – Москва, 2004. – С.135.
4. Ваганова А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – 6 изд-е. – СПб.: Лань, 2000. – 192 с.
5. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – СПб: Союз, 1997. – 96 с. – ISBN № 5-87852-033-8
6. Галанжина Е.С. Некоторые аспекты развития образного мышления младших школьников / Е.С. Галанжина // Искусство в начальной школе: опыт, проблемы, перспективы. – Курск, 2001. – 78 с.
7. Грачева Л.В. Воспитание чувств. Диагностика и развитие художественной одаренности / Л.В. Грачева. – СПб., 2012. – 112 с. – URL: <https://www.litmir.me/> (дата обращения 14.03.2020)
8. Дополнительное образование детей: Учебное пособие / Под ред. О.Е. Лебедева. – Москва: Владос, 2003. – 254 с.– ISBN 5-691-00487-5
9. Есаулов И.Г. Хореодраматургия: искусство балетмейстера : учебник для вузов / И.Г. Есаулов. – Ижевск: Удмуртский университет, 2000. – 318 с.

10. Жуkenова С.Б. Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане / С.Б. Жуkenова // Сб. ст. и материалов межвузовской науч. Конференции. – Тамбов, 1990. – С. 248-251.
11. Зайферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа: Учебное пособие / Пер. с нем. В. Штакенберга. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2015. – 128 с. – ISBN: 978-5-8114-1425-3.
12. Закон Республики Казахстан «Об образовании» // «Казахстанская правда», 15 августа 2007. – С. 9-11.
13. Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207-III «О культуре» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 16.11.2015 г.) – URL: <http://www.zakon.kz/145909> (дата обращения 24.05.2021).
14. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
15. Зверева Н.А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н.А. Зверева. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 105 с.
16. Зимняя И.А. Педагогическая психология: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим и психологическим направлениям и специальностям / И.А. Зимняя. – Изд. 2-е, доп., испр. и перераб. – Москва: Университетская книга; Логос, 2008. – 382с. – ISBN 978-5-98704-069-8.
17. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. – СПб: Питер, 2009. – URL: <https://libking.ru> (дата обращения 24.01.2020).
18. Истратова О.Н. Большая книга детского психолога / О.Н. Истратова, Г.А. Широкова, Т.В. Эксакусто. – Изд. 3-е. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 576 с. – ISBN: 978-5-222-18228-4.

19. Македонская И. Размышления о драматическом искусстве в классическом балете / И. Македонская. – Московская государственная академия хореографии. Учебное пособие для средних и высших проф. Уч. заведений в области хореографического искусства. – М., 2002. – 100 с.

20. Марченкова А.И. Художественный образ в хореографическом искусстве: материалы III Междунар. науч.конф. (Чита, 15-17 февраля 2013 г.). – URL: <https://moluch.ru/> (дата обращения: 21.10.2020).

21. Москалева О.А. Использование игровых методов в музыкально-ритмической подготовке начинающих танцоров / О.А. Москалева, А.А. Коваленко // Сборник научных трудов молодых ученых и студентов РГАФК. – Москва, 2010. – С. 34-38.

22. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: Учебник для студ вузов. 7-е изд. / В.С. Мухина – Москва: Академия. – 2002. – 456 с. – ISBN 5-7695-0408-0.

23. Нилов В. Н. Художественно-творческое развитие школьников хореографическим искусством в условиях взаимодействия основного и дополнительного образования / В.Н. Нилов // Педагогика искусства. – 2017. – №. 2. – С. 128-134.

24. Нилов В.Н. Хореография в системе художественного воспитания младших школьников: Дис... канд.пед.наук: 13.00.05: Москва, 1998. – 214 с. – URL:<http://www.dslib.net/kult> (дата обращения 14.03.2020).

25. Новерр Жан Жорж. Письма о танце / Перевод с фр. под редакцией А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – М: Планета Музыки, 2007. – 384 с.– URL: <http://www.biblioclub.ru> (дата обращения 13.02.2020).

26. Основы системы Станиславского: учебное пособие для вузов / авт.-сост.: Н.В. Киселева.– Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – 125 с.

27. Педагогический словарь: для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – 2-е изд., стер. – Москва: Academia, 2005. – 173с. – ISBN 5-7695-2145-7.
28. Петрова Е.В. Актерское мастерство. Первый год обучения / Е. В. Петрова. – Москва, 2006. – 85 с.
29. Постановление Правительства РК от 22 июня 2001 года № 849 «Об утверждении Положения о деятельности внешкольных организаций.»– URL: <https://online.zakon.kz/> (дата обращения 14.03.2020).
30. Пузырева И.А. Пластическое воспитание. Танец в драматическом театре: учебное пособие / Пузырева И.А. – К.: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2012. – 82 с.
31. Ремнев В.А. Методологические основы актерского мастерства и режиссура в театральной педагогике / В.А. Ремнев. – М.: Дума, 2006. –240 с. – ISBN: 5901800796
32. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей / Н. В.Рождественская. – СПб.: Речь, 2005. – 113 с.
33. Руденко Н.Б. Воспитание артистизма на уроках классического танца (педагогический опыт XX века) / Н.Б. Руденко. – Акад. журнал Зап.-Сиб., 2008. – № 1. – С. 59-60.
34. Русанова Е.А. Творческое мышление в структуре хореографических способностей /Е.А. Русанова. – URL: <http://docplayer.ru/> (дата обращения 21.08.20)
35. Руссу И.В. Импровизация в структуре творческой деятельности хореографа / И.В. Руссу // Научное творчество молодых: мат. межрег. науч.-практ. студ. конференции «Роль искусства в формировании личности человека». – Красноярск, 2005. – С. 86-93.

36. Система Станиславского. Актерское мастерство для танцора. – URL: <http://www.danceinclouds.ru/> (дата обращения 02.08.2020).
37. Слостенин В.А. Педагогика: Уч. пособие для студентов пед. уч. заведений / В.А. Слостенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. – 3-е изд. – Москва: Школа-Пресс, 2000 – 512 с. – ISBN 5-88527-171-2.
38. Станиславский К. С. Искусство представления / К. С. Станиславский. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 192 С.
39. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика/ К.С. Станиславский. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2010. – 408 с.
40. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. – 416 с.
41. Тарасов Б. Как создавалась легенда. Тайна Галины Улановой / Б. Тарасов. – Р-на-Д.: Феникс, 2010. – 288 с.; илл.
42. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.
43. Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. – 352 С.
44. Толшин А.В. Тренинги для актера музыкального театра: учебно-методическое пособие / Толшин А.В. – СПб.: Петрополис, 2012. – 140 с.
45. Ушакова Ю.В. Педагогические особенности занятий образной хореографией с детьми младшего возраста: дис. ...канд.пед.наук: 13.00.02 / Ушакова Ю.В. – Москва, 2001. – URL: <http://наука-pedagogika.com/> (дата обращения 23.05.2020)
46. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета.../ С. Холфина. – М.: Искусство. – 1990. – 245 с.



47. Чурашов А.Г. Инновационные подходы в формировании и развитии творческого потенциала ребенка на занятиях хореографией / А.Г. Чурашов //Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства: Сб. ст. межд. науч.-практ.конф. – Астана: НАО «КазНАХ», 2018. – 322 с.

48. Шарова Н.И. Детский танец. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2011. – 64с.: ил. – ISBN: 978-5-8114-1174-0.

49. Шмойлов М.Г. Мастерство актера (Упражнения и игры начального этапа обучения): Метод.пос. / М.Г. Шмойлов. – Л., 1990. – 87 с.

50. Эльконин Д.Б. Психологическое развитие в детских возрастах / Д.Б. Эльконин //Под ред. Д.И. Фельдштейна. 2-е изд. – Воронеж: НПО «МОДЭК», 1997. – 416 с. – С. 218-238. – ISBN 5-89395-045-3.

51. Эльяш Н.И. Образы танца / Н.И. Эльяш. - М.: Знание, 1970. – 240 с. (букинистическое издание).

52. Юнусова Е.Б. Педагогические условия становления хореографических умений у детей старшего дошкольного возраста в дополнительном образовании: научно-методическое пособие / Е.Б. Юнусова. – Челябинск: типография ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ», 2018. – 46 с.