

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ
КАФЕДРА ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему **Формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами
хореографії**

Виконав: студент 2 курсу, групи 8.0110
спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки
освітньої програми Педагогіка вищої школи
Д. А. Косодій

Керівник доцент кафедри педагогіки та
психології освітньої діяльності,
к.філос.н., доцент Іванова Л. С.

Рецензент доцент кафедри педагогіки та
психології освітньої діяльності,
к.пед.н., доцент Голованова Т. П.

Запоріжжя

2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет соціальної педагогіки та психології

Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність 011 Освітні, педагогічні науки

Освітня програма Педагогіка вищої школи

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

д.пед.н., проф. О.І. Іваницький

« ____ » _____ 2021 р.

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТУ

Косодію Данилу Андрійовичу _____

1. Тема роботи Формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії

керівник роботи Іванова Лариса Сергіївна, к.філос.н.

затверджені наказом ЗНУ від «30» липня 2021 року № 1137-с

2. Строк подання студентом роботи _____

3. Вихідні дані до роботи аналіз філософської, культурологічної, психолого-педагогічної, мистецтвознавчої літератури

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) проаналізувати стан досліджуваної проблеми в науковій літературі; визначити місце і роль хореографії в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти; розглянути особливості формування пластичних вмінь актора засобами хореографії; експериментально дослідити процес формування пластичних вмінь майбутніх акторів засобами хореографії.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень) 2 рисунка

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Іванова Л.С., доцент		
Розділ 1	Іванова Л.С., доцент		
Розділ 2	Іванова Л.С., доцент		
Висновки	Іванова Л.С., доцент		

7. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Робота з науковими джерелами	січень 2021 р.	Виконано
2	Написання вступу	березень 2021 р.	Виконано
3	Написання першого розділу	травень 2021 р.	Виконано
4	Написання другого розділу	серпень 2021 р.	Виконано
5	Написання висновків	вересень 2021 р.	Виконано
6	Оформлення роботи	жовтень 2021 р.	Виконано
7	Передзахист, нормоконтроль	листопад 2021 р.	Виконано
8	Захист	грудень 2021 р.	

Студент _____ Д. А. Косодій

Керівник роботи _____ Л. С. Іванова

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ І. В. Козич

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота: 80 сторінок, 2 рисунка, 70 джерел.

Мета дослідження: експериментально дослідити процес формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії.

Об'єкт дослідження: процес підготовки майбутніх акторів.

Предмет дослідження: формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії.

У процесі дослідження було використано комплекс **методів дослідження:**

- теоретичні – аналіз філософської, культурологічної, психолого-педагогічної, мистецтвознавчої літератури;

- емпіричні – спостереження, метод експертних оцінок, діагностичний аналіз – отримання інформації через бесіди, анкетування студентів, педагогічний експеримент.

Наукова новизна і теоретичне значення дослідження полягає в тому, що: визначено сутність та зміст пластичних вмінь як складової педагогічної майстерності майбутніх акторів; визначено місце і роль хореографії в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти; розглянуто особливості формування пластичних вмінь актора засобами хореографії.

Практичне значення дослідження визначається тим, що основні його положення й висновки можна використовувати в практичній діяльності викладачів хореографії та викладачів з майстерності актора у роботі зі студентами.

Ключові слова: ПЛАСТИЧНІСТЬ, ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА, ПЛАСТИЧНІ ВМІННЯ, ХОРЕОГРАФІЯ, ТАНЕЦЬ, АКТОР, АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ, СЦЕНІЧНИЙ РУХ, ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ЕКЗЕРСИЗ.

SUMMARY

Kosodii D. A. Formation of Plastic Skills in Future Actors by Means of Choreography.

The work is presented on 80 pages of printed text, contains 2 figures. The list of references includes 70 sources.

The purpose of the study: to experimentally investigate the process of formation of plastic skills in future actors by means of choreography.

Object of research: the process of training future actors.

Subject of research: formation of plastic skills of future actors by means of choreography.

The state of the researched problem in the scientific literature is analyzed in the work; determined the place and role of choreography in the educational process of higher education; features of formation of plastic skills of the actor by means of choreography are considered; the process of formation of plastic skills of future actors by means of choreography is experimentally investigated.

The practical significance of the study is determined by the fact that its main provisions and conclusions can be used in the practice of choreography teachers and teachers of acting skills in working with students.

Key words: plasticity, plastic culture, plastic skills, choreography, dance, actor, acting, stage movement, dance exercise.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ПЛАСТИЧНИХ ВМІНЬ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ.....	11
1.1. Теоретичний аналіз проблеми пластичності актора у вітчизняних та зарубіжних дослідженнях.....	11
1.2. Місце і роль хореографії в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти.....	23
1.3. Особливості формування пластичних вмінь актора засобами хореографії.....	34
РОЗДІЛ 2. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ВМІНЬ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ.....	55
2.1. Танцювальний екзерсис як основний комплекс гармонійного розвитку тіла.....	55
2.2. Формування пластичних вмінь майбутнього актора за допомогою танцювального екзерсизу.....	64
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76

ВСТУП

Актуальність дослідження. Освіта є стратегічним ресурсом поліпшення добробуту людей, забезпечення національних інтересів, зміцнення авторитету й конкурентоспроможності держави на міжнародній арені. Національна доктрина розвитку освіти визначає систему концептуальних ідей та поглядів на стратегію й спрямованість її розвитку в першій чверті XXI століття. Одним з пріоритетних напрямків державної політики щодо розвитку освітньої сфери є постійне підвищення якості, оновлення змісту та форм організації навчально-виховного процесу.

Особливої актуальності в сучасних умовах набуває розвиток професійної освіти. Соціальний і науково-технічний розвиток суспільства зумовлює суттєві зміни в різних сферах професійної діяльності, формує нові вимоги до рівня професійної культури, у першу чергу професій, пов'язаних з навчанням та вихованням.

Суттєвого вдосконалення потребує підготовка майбутніх акторів, акцент у навчанні яких переноситься на розвиток культури мислення, почуттів, поведінки. Особливість спеціальної підготовки майбутнього фахівця цього напрямку виявляється в безперервній творчій діяльності, без участі в якій оволодіння професією стає неможливим. Інакше кажучи, кожен студент виступає як митець, який здобуває певний рівень професійної майстерності та вносить свою частку в розвиток культури.

Важливою ознакою професійної культури майбутніх акторів виступає педагогічна майстерність, одним з показників якої є пластична культура, а саме пластичні вміння, що являють собою єдність внутрішньої та зовнішньої техніки, містять у собі злагодженість та гармонійність рухів, жвавість технічних процесів – здатність миттєво сприймати й відтворювати у фізичних діях певну ситуацію, виявляти внутрішнє самопочуття в кожному момент своєї дії.

Питання педагогічної майстерності як творчого процесу висвітлено в працях відомих дослідників В. Гриньової, І. Зязюна, Н. Кузьміної, І. Синиці, М. Скаткіна. Педагогічну майстерність вони розглядають як синтез наукових знань, умінь, навичок, як рівень, міру, вміння володіти технікою,

Використання елементів театрального мистецтва в практиці театральної освіти з актуалізацією на розвиток творчого потенціалу майбутнього спеціаліста досліджували В. Абрамян, О. Булатова, П. Єршов, Г. Жураківський, М. Кнебель, О. Ковальчук. Учені дійшли висновку, що пластична культура особистості – це психофізична якість, яка характеризує розумне подолання «оборонного» рефлексу.

Проблемам пластики, невербальних мов присвячені дисертаційні дослідження А. Євкаускене, О. Єршової, В. Завадич, Н. Лебедевої, І. Рутберга. На цю проблему звертали також увагу у своїх творчих пошуках діячі культури й мистецтв С. Ардачников, А. Вербицька, Б. Голубовський, Г. Елькіс, В. Звездочкін, І. Кох, В. Мейерхольд, Г. Морозова, О. Немеровський, К. Чернозьомова.

Пошуки нових методів і прийомів формування окремих аспектів пластичності знайшли відображення в наукових дослідженнях М. Бернштейна, Р. Бьордствістелла, Р. Лабана, Т. Ротерс, театральних експериментах видатних режисерів Е. Барби, А. Васильєва, Є. Гротовського.

Проаналізувавши наукові дослідження, можна констатувати, що проблема формування пластичних вмінь у майбутніх акторів ще не стала предметом спеціального дослідження.

Отже, актуальність, практична значущість, а також недостатня науково-методична розробка даної проблеми зумовили вибір теми дослідження «Формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії».

Мета дослідження: експериментально дослідити процес формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії.

Відповідно до мети сформульовано основні завдання дослідження:

1. Проаналізувати стан досліджуваної проблеми в науковій літературі.

2. Визначити місце і роль хореографії в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти.

3. Розглянути особливості формування пластичних вмінь актора засобами хореографії.

4. Експериментально дослідити процес формування пластичних вмінь майбутніх акторів засобами хореографії.

Об'єкт дослідження: процес підготовки майбутніх акторів.

Предмет дослідження: формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії.

Методологічну і теоретичну основу дослідження складають положення про педагогічну майстерність як творчий процес (Є. Барбіна, В. Загвязінський, І. Зязюн, О. Мелік-Пашаєв, А. Мудрик, В. Міндікану, Т. Різз, І. Синиця); дослідження з біомеханіки та фізіології рухів М. Бернарда, М. Бернштейна, Л. Вороніна, В. Лабунської, В. Мейерхольда, Т. Ротерс, І. Сеченова; педагогічні аспекти театральних експериментів Л. Афонченка, Е. Барби, Є. Гротовського, К. Станіславського.

У процесі дослідження було використано комплекс **методів дослідження:**

- теоретичні – аналіз філософської, культурологічної, психолого-педагогічної, мистецтвознавчої літератури;

- емпіричні – спостереження, метод експертних оцінок, діагностичний аналіз – отримання інформації через бесіди, анкетування студентів, педагогічний експеримент.

Наукова новизна і теоретичне значення дослідження полягає в тому, що:

- визначено сутність та зміст пластичних вмінь як складової педагогічної майстерності майбутніх акторів;

- визначено місце і роль хореографії в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти;

- розглянуто особливості формування пластичних вмінь актора засобами

хореографії.

Практичне значення дослідження визначається тим, що основні його положення й висновки можна використовувати в практичній діяльності викладачів хореографії та викладачів з майстерності актора у роботі зі студентами.

Кваліфікаційна робота пройшла апробацію на науково-методичному семінарі кафедри педагогіки та психології освітньої діяльності (протокол № 4 засідання кафедри ППОД від 24.11.2021 р.).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ПЛАСТИЧНИХ ВМІНЬ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

1.1. Теоретичний аналіз проблеми пластичності актора у вітчизняних та зарубіжних дослідженнях

Сучасні тенденції розвитку освіти, зростаючі професійні вимоги до особистості актора зумовлюють необхідність формування його творчої індивідуальності: професійних здібностей, педагогічної інтуїції, здатності до імпровізації, педагогічного артистизму й педагогічної культури. Аналіз літератури з теорії та методики формування культури спеціаліста (В. Бунін, М. Васильєва, М. Воробйов, Є. Гармаш, В. Грехнев, І. Ісаєв, Н. Крилова) засвідчує, що культура спеціаліста – це інтегральний показник творчого підґрунтя поведінки й діяльності, єдність та взаємодія багатьох складових. Особливе місце в контексті культури спеціаліста належить культурі рухів, оскільки вона формує людську цілісність, дає можливість виявити свідоме й несвідоме протікання окремих елементів пластичної поведінки особистості.

На думку В. Ванслова, зачатки і відображення пластичної виразності ми можемо зустріти в звичайних рухах людини в його жестикуляції, діях і пластичних реакціях на дії інших, в яких виражаються особливості його характеру, будуючи почуттів, своєрідність його особистості. Такі «говорять» характерно виразні елементи, народжені в реальному житті, прийнято називати пластичними мотивами або пластичними інтонаціями [6]. Розглядаючи в єдності властивості рухомого людського тіла, П. Короп характеризує мотив як «певне по малюнку і ритму рух людського тіла» [29, 14].

Ідея культури рухів набула актуальності ще з первісних часів. Початкові рухи-дії первісних людей були досить одноманітними. В основному вони

склалися з найбільш необхідних фізичних та мімічних дій, що зумовлювалися переважно побутовою діяльністю людей. З появою язичництва в стародавні часи урізноманітнюється рухова й пластична діяльність людини та її функції. Антична епоха вносить значні корективи в рухову поведінку та пластичну виразність, яка тепер стала розглядатися в контексті формування гармонійної людини. Особлива увага приділяється вільній органічній поставі, легкості ходи, природності рухів. У часи Середньовіччя культура рухів була суворо регламентована, носила аскетичний характер. У добу Ренесансу об'єктом уваги знову стає пропорційне тіло, хороша постава, легкість, граціозність рухів. Епоха Просвітництва вимагала від пластики рухів виваженості, розміркованості. За часів романтизму культура рухів підлягає естетизації. Імпресіонізм додає пластиці загадковості, нестереотипності. Ексцентричності та вишуканості в пластиці сприяв стиль «модерн».

Новаторським в історії культури рухів став період кінця XIX – початку XX ст. З'явилася ціла плеяда хореографів (Е. Далькроз, Ф. Дельсарт, Ж. Демені, Р. Лабан, А. Дункан), що висунула нові ідеї та теорії з розвитку пластики рухів. Психофізичною діяльністю цікавилися відомі театральні діячі К. Станіславський та В. Мейєрхольд («Вчення про дію», «Біомеханіка»). Помітним явищем у мистецтві рухів стала «евритмія» Р. Штейнера – учення про пропорційність, злагодженість та ритмічність рухів. Методи евритмії використовувалися у творчо-педагогічних експериментах Є. Вахтанговим, С. Міхоелсом, Р. Симоновим, О. Таїровим, М. Чеховим. Відомі вчені також звертають увагу на застосування рухів у багатьох галузях наукової та прикладної діяльності.

У другій половині XX століття досліджувались різні аспекти проблеми культури рухів: анатомо-фізіологічний, психолого-педагогічний, комунікативний, технічний та інші. У цей час набувають актуальності невербальні засоби спілкування, зокрема, з'являється така дисципліна, як «кінесика», що вивчає семіотику рухів тіла. Виконуються педагогічні дослідження, присвячені формуванню рухових навичок школярів у контексті

ритмічного розвитку (Т. Ротерс), культури рухів у дівчаток старших класів (В. Завадич), розвитку творчих здібностей молодших школярів засобами музичної ритміки (Н. Георгян).

У ході дослідження встановлено, що саме культура рухів є важливою складовою педагогічної техніки майбутніх акторів, яка дозволяє образно висловлювати свої думки завдяки пластиці, художньо-красивому жесту, мистецтву імпровізації. Це потребує від майбутнього актора артистичних здібностей, певного рівня майстерності у використанні кінесичних засобів, тілесної експресії, пластики поведінки, що й дозволяє говорити про пластичність особистості.

Пластичність майбутніх акторів є одним з показників їх педагогічної майстерності – комплексу властивостей особистості, яка забезпечує самоорганізацію високого рівня професійної діяльності на рефлексивній основі. Вона включає в себе знання про якість організму, навички й уміння, на основі яких при виникненні правильного самопочуття може з'явитися органіка фізичних дій. Це поняття втілюється в гармонійності та виразності рухів, у майстерному володінні тілом.

Установлено, що базовим підґрунтям пластичності є постава (поза), міміка (мікроміміка), пантоміміка (жести, хода, різноманітні рухи). Детальнішому розвитку пластичності сприяють кінесика (комунікація жестом, виразом обличчя), екстралінгвістичні засоби (сміх, зітхання, доторкання), проксемика (просторова й часова організація, фізичне розташування комунікантів), артефакти (невербальні сигнали - використання стилю одягу, запахів, кольорів), строукси (знаки уваги: позитивні – негативні, фізичні – психологічні, зумовлені – необумовлені).

Суттєвими показниками пластичних вмінь є, з одного боку, прояв культури поведінки особистості, що допомагає розвивати фантазію, творчу уяву, складає враження про фізичну й духовну красу, а з іншого – естетична характеристика фізичних даних. Особливість пластичності полягає в інтегральному поєднанні техніки рухів та широти культурного розвитку

особистості, які є чинниками високого рівня педагогічної майстерності.

Аналіз сутнісної сторони досліджуваного процесу дозволив нам визначити, що пластичність майбутнього актора – це особливий показник його професійності, який синтезує перцептивні (сприймання), комунікативні (спілкування) та інтерактивні (взаємодія) методи діяльності й детермінується його ціннісними орієнтаціями та установками.

Пластичність майбутніх акторів включає в себе наступні складові: а) технічна майстерність (природність рухів, володіння психофізичними якостями); б) особистісні якості (комунікативність, перцептивні здібності, динамізм, емоційна стійкість, креативність); в) художнє виконання (художньо-виразне виконання різноманітних рухових дій, що підкреслюють творче обдарування особистості).

Слово «пластичний» часто застосовується до людини, яка легко рухається, займається спортом і так далі. Таке загальноприйняте поняття пластичності. Але щоб бути виразним на сцені, цього недостатньо. Буває, що добре тренований актор, працюючи над роллю, виявляється неповоротким і скутим на сцені, хоча на заняттях зі спеціальних предметів він рухався легко і вільно. Чим же це пояснити? А. Немеровській вважає, що одна з причин подібного явища криється у відсутності уяви, віри у вигадки. Як би добре студент або актор ні рухався в житті або на уроках зі спеціальних дисциплін, якщо запропоновані обставини ролі не стали для нього природними, якщо його уява дримає, техніка йому мало допоможе. Неорганічну поведінку актора в запропонованих обставинах викликає гальмування нервової системи і сковує м'язи. Чим активніше уява актора, тим швидше і легше запропоновані обставини ролі стануть для нього органічними. Тут відбувається свого роду взаємодія. З одного боку, уява, віра в вигадка допомагають досягти органічності поведінки в ролі, з іншого - органічність поведінки дає простір творчої фантазії, всебічному використанню техніки для створення виразного образу [47, 62].

Пластично виразним актором можна назвати лише такого, який вміє використовувати природні дані і засвоєну техніку в розкритті істоти ролі.

Пластична виразність образу є елемент творчий, і тому її не можна розглядати поза зв'язком з усім процесом роботи над роллю. Уява, імпрровізація, художній смак і всебічна техніка актора, злиті воедино, породжують неповторні знахідки в пластичній виразності образу.

Необхідно відзначити, що бачення талановитого актора, який не володіє виразним рухом, ритмом, по-перше, частіше бувають літературними, тобто недоступними сценічного втілення, а по-друге, якщо вони і сценічні, то частіше залишаються в уяві актора, так як у нього не вистачає техніки для їх реалізації. Іноді з цієї ж причини не знаходять яскравого втілення цікаві режисерські рішення.

Акторові недостатньо одного лише слова для всебічного розкриття ролі. Позбавляючи своє тіло виразності, він значно збіднює створюваний образ. Актор, який не володіє своїм тілом, боїться рухів і вибирає статичні положення. Він вважає за краще мізансцени, при яких можна не рухатися навіть наперекір пропонованих обставин ролі, однак це його не рятує, так як і статичні положення вимагають великої виразності. Актор, який володіє своїм тілом, досягає яскравості рухів, жестів; у нього значно ширше простір творчої фантазії, так як в його свідомості виникає образ, наділений конкретно-індивідуальніми пластичними якостями; йому чужа безформність.

Рухом і тренажем з акторами займалися К. Станіславський, Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, А. Таїров, Р. Сімонов та інші режисери театру, які на певному етапі навчальної роботи давали своїм учням творчі завдання, сприяли розвитку їх уяви. Для них техніка актора не була самоціллю, а підпорядковувалася сценічній логіці, стаючи повнокровним, дієвою та живий. У своїй педагогічній експериментальній роботі вони знаходили той необхідний творчий «манок», який надихав актора і допомагав йому в мистецтві перевтілення. В результаті почуття виразної форми, скульптурної ставали як би його другою природою.

У своїй книзі «З Вахтанговим» Р. Сімонов згадує: «Працюючи над питаннями сценічного руху, я зрозумів, що в драматичному театрі воно не тільки органічно пов'язане зі звуком, воно взагалі невідривно від всього

комплексу акторської майстерності. Коли рух стає самоціллю, тоді ми мимоволі потрапляємо в полоні балетної пластики, дуже цінної в хореографічному мистецтві, але абсолютно неприйнятною в драматичному театрі ... Слідуючи уроків Вахтангова, я вів клас, де ми займалися вправами, що виробляють у акторів сценічну легкість, чіткість, ритмічність, уміння діяти на сцені в супроводі музики, вміння носити костюм і ін.» [57, 83].

Зараз ця робота значною мірою передоручена різним викладачам руху. В одних випадках техніка підноситься студентам в її чистому вигляді і, як ми знаємо, не завжди при цьому досягається потрібний для актора результат, в інших випадках бувають спроби підпорядкувати її конкретної дії, але часто незнання педагогом природи сценічного життя актора призводить до помилок і плутанини.

Заняття зі спеціальних дисциплін в театральних вузах і театрах, де є робота з підвищення кваліфікації, повинні вести педагоги, пов'язані своєю діяльністю з театральним мистецтвом, знають і тонко відчують природу акторської майстерності. Кожному викладачеві необхідно мати свою індивідуальність, саме йому властиві прийоми розкриття здібностей і тренування студента або актора. Лише в цьому випадку він зможе творчо вирішувати педагогічні завдання.

У зв'язку з цим слід зазначити помилкову думку деяких викладачів з майстерності актора, які вважають, що фахівці з руху зобов'язані займатися тільки чистою технікою, не втручаючись в їх область. Цілком очевидно, що цей відсталий погляд суперечить органічним законам творчості, противний самому духу «системи» Станіславського.

На пластичне виховання актора в театрах, театральних вузах, школах і студіях досі немає єдиної точки зору. Це пояснюється тим, що театри пред'являють різні вимоги до вміння актора бути пластично виразним. Порізнному розуміється проблема перевтілення. У не меншому ступені це відбувається і від відсутності ясності поставлених завдань в області виховання актора, від нестачі кваліфікованих викладачів.

Фахівці з руху в основному дотримуються двох напрямків. Викладачі першого і найбільш поширеного напрямки – це фахівці, які добре знають свій предмет, наприклад танець, гімнастику, акробатику, сценічне фехтування, і навчальні конкретному навичку. В результаті регулярної та систематичної тренування студент опановує, і навіть іноді дуже успішно, тим чи іншим навичком. Наприклад, добре танцює заздалегідь вивчені танці, виконує ряд акробатичних і гімнастичних вправ, чітко, в точній малюнку володіє шпагою, плащем, кинджалом. В цьому є безсумнівна користь, так як в певних межах ученя освоює точну техніку руху. Але справа в тому, що конкретного навичку, якщо довго і наполегливо тренувати, можна навчити не тільки малоздібних людини, а й тварина (адже навіть ведмідь в цирку їздить на мотоциклі, - він дресирувати на конкретний навич, а ось більш простий рух він не виконає, так як його нервові центри і м'язи спрацьовують тільки в межах вимуштруваного руху). Приблизно те ж саме відбувається і з людиною, якщо методика викладання не виходить за рамки тренаж.

В результаті студент демонструє багато разів повторені і добре відтворені руху, що стали майже автоматичними. Деяка ущербність такого методу навчання, при всій його ефективності на заліках і іспитах, очевидна. Якщо продовжити далі тільки тренування, накопичуючи техніку, то студент, крім точних рефлексів у виконанні більш-менш складних рухів або груп рухів, нічого не купує. Таким чином притупляється здатність до сприйняття іншого руху, що виходить за межі «школи», обмежується вміння швидко орієнтуватися в незвичній обстановці. Чи не розвиваються фантазія, спостережливність, дар імпровізації, загострену увагу, так як звичне не вимагає цих якостей. В результаті значно збіднюється творча природа студента-актора, звужується його кругозір і він виявляється малоздібних до вирішення знову виникаючих творчих завдань.

Викладачі другого напрямку, найбільш активного, ставлять своїм завданням не тільки навчити студента тим чи іншим конкретним вмінням, але головним чином розвинути в ньому творче мислення, уяву, дар імпровізації,

швидкість орієнтування в часі і просторі, відповідно до зміни сценічній обстановці, здатність і вміння швидко опановувати раніше невідомих навиком, новим малюнком рухів, темпом, ритмом, мізансценою.

Всі ці якості дуже потрібні актору, так як, працюючи над різними ролями, йому доводиться відмовлятися від стандартних рухів, коли того вимагають інші сценічні обставини, точно реагувати на несподівано виник наказ педагога-режисера, у нього повинна бути тренована здатність жваво і точно діяти.

Акторові необхідно на основі тих чи інших запропонованих обставин самому спробувати знайти пластичне рішення мізансцени; це розвиває почуття композиції, заходи, смаку. Активну участь актора в творчому процесі відповідає вимогам сучасного театру.

Викладачі другого напрямку, які прагнуть розвинути творчу природу актора, часом відмовляються від застарілих і звичних «безпомилкових» прийомів і способів педагогіки, зустрічаються рідше. Вони повинні не тільки володіти різнобічними здібностями в області руху, а й глибоко відчувати і розуміти природу актора.

Сучасний викладач повинен бути експериментатором, зобов'язаний удосконалювати свою техніку, знаходити нові, більш дієві методи виховання актора. Однак тільки оволодіння технікою і методикою свого предмета ще недостатньо. Артистичність, вміння заразити студента оригінальним баченням або показом різноманітних рухів, здатність порушити в учнях творчу фантазію, розвинути в них ініціативу - необхідні якості сучасного педагога. Треба домагатися в учнів на уроках імпровізаційного стану, яке є результатом технічної оснащеності і уяви актора.

Однак було б неправильним вважати, що досить студенту або акторові потрапити до педагога, почуває форму, ритм дії, або до талановитому режисеру, як образ, створюваний ними, відразу придбає пластичну виразність. Без володіння технікою цікаво знайдене рішення залишиться лише в уяві актора.

Всебічна тренованість необхідна акторові не тільки для передачі

побутових, соціальних особливостей образу, обумовлених стилем даної п'єси в цілому, але і – що, мабуть, найголовніше - для передачі найтонших нюансів внутрішнього життя персонажа.

Одним з важливих моментів у творчості актора є м'язова свобода. Під м'язовою свободою слід розуміти вміння актора природно виконувати найрізноманітніші руху.

На успішне вирішення цієї проблеми в основному впливають три фактори:

- 1) хороший стан фізичного апарату (рухливість, гнучкість, еластичність м'язів) – фактор фізичний;
- 2) органічне поведінку в запропонованих обставинах – фактор психічний;
- 3) особливі індивідуальні властивості (гальмування, збудження, сміливість, боязкість, сором'язливість, самовпевненість, дратівливість, образливість, млявість, енергійність та інші, не завжди помітні риси характеру людини-актора).

Прояв цих індивідуальних особливостей актора в роботі над роллю, навіть при наявності сприятливих перших двох чинників, впливає на м'язову свободу, сприяє творчому процесу або, навпаки, гальмує його.

Рухи актора під час виконання ним ролі можуть бути найрізноманітнішими. В основному вони діляться на дві групи: звичні і незвичні. До звичних відносяться ті, які часто виконуються актором в житті, так звані побутові руху. Їх не так уже й важко трансформувати в образ в п'єсах сучасних, психологічних, побутових, що аж ніяк не виключає роботи актора над вибором засобів вираження. Завдання це нелегке і вимагає тонкощі і смаку. Органічні актори зазвичай з нею справляються. У тих же випадках, коли їм доводиться зустрічатися з історичними п'єсами і ролями, які вимагають іншої пластики, інших рухів, швидкостей, ритмів, стильових особливостей та нових, невідомих раніше вмінь, актори губляться, виникає неминуче при виконанні незвичних рухів м'язове гальмування, і м'язова свобода, так властива їм у ролях сучасного репертуару, обертається затискачем. Ніяке органічне поведінку

в запропонованих обставинах їм не допоможе доти, поки вони не оволодіють необхідними для вирішення образу темпо-ритмами, рухами і вміннями.

М'язова свобода, яка відіграє важливу роль в роботі актора, є наслідком гармонійного поєднання всіх трьох перерахованих факторів. Неповноцінність одного з них може негативно вплинути на весь творчий процес. Іноді відсутність м'язової свободи пояснюється тільки психічним фактором – неорганічним поведінкою актора. В інших випадках м'язовий тиск відбувається через фізичну невідповідність актора або через те, що не завжди враховуються його індивідуальні схильності, особливі властивості його природи, активно впливають в процесі творчості на м'язову свободу.

Деякі актори виявляються скутими, коли репетиції відбуваються в кімнатних умовах, і їх руху лише тоді стають вільними, коли сценічні масштаби набувають реальні розміри. Інші актори, навпаки, відчувають себе природно в умовах камерних, застільних і втрачають м'язову свободу, виходячи на сцену, їх лякають масштаби і необхідна, в хорошому сенсі цього слова, театральна виразність рухів. Завдання педагога і режисера в тому і полягає, щоб знати і враховувати особливості природи актора, що впливають на його творче самопочуття в кожному окремому випадку.

Коли говорять про м'язової свободи, часом не враховують, що зайве м'язове розслаблення в такій же мірі порушує можливість творчості, як і м'язову напругу. Міра розслаблення і напруження, відповідна рухової задачі в процесі творчості, – ось що є, на мій погляд, основним критерієм м'язової свободи.

Б. Захава в своїй книзі «Майстерність актора і режисера», цитуючи Станіславського, пише: «Раз актор потіє на сцені, геть зі ціни!». На думку Б. Захави, цю істину кожному акторові було б запам'ятати раз і назавжди: «Актор повинен знати, що його праця, коли він дійсно є творчим, пов'язаний з дуже незначним витрачанням фізичної (м'язової) енергії; він вимагає від актора витрати не стільки його тілесних сил, скільки душевної та інтелектуальної енергії; він вимагає величезної внутрішньої напруги при великій фізичній

свободі» [23, 117].

З цими словами не можна не погодитися, але навряд чи вірна думка Б. Захави, що творчість актора пов'язана з незначним витрачанням м'язової енергії. Вважаємо, це не зовсім так. Адже актори, які грають ролі, що вимагають динамічного розвитку дії і швидких рухів, наприклад Альдемаро з «Вчителя танців» Лопе де Вега, Гамлета, Ромео, Макбета, Річарда III, Труффальдіно з «Слуги двох панів» Гольдоні, Сірано де Бержерака, повинні витратити чимало і чисто фізичної м'язової енергії.

Багато що ще залежить і від рішення п'єси режисером. П'єса може бути як би «зіграна за столом», лише в межах словесної дії, і навряд чи в цьому випадку знадобляться від актора великі м'язові зусилля. Коли ж є пластичне рішення вистави і ролі насичені виразними і енергійними рухами, від актора можуть знадобитися значні м'язові зусилля. І це цілком природно і закономірно. Не біда, якщо при цьому актор під час вистави буде міняти сорочку і потіти в прямому сенсі слова. Завдання актора полягає в тому, щоб приховати цей часто нелегку працю від глядача так, як його приховують артисти цирку, естради, балету, які працюють на сцені з «легкістю», а за лаштунками після трьох-п'ятихвилинного виступу важко дихають, так як витрачають багато м'язової енергії.

Все полягає в тому, щоб актор досяг такого ступеня готовності, тренування своєї психотехніки, при якій його нелегка праця здається легкою і непомітною глядачеві. Цією властивістю в значній мірі визначається артистичність актора.

М'язова свобода актора багато в чому залежить від його пластичного виховання. Безсумнівно, одним з вирішальних факторів є обдарованість актора. Відсутність у нього від природи почуття ритму, координації, свободи рухів, здатності відтворювати різні види рухів, почуття гармонії і форми в значній мірі ускладнює, а іноді і просто зводить до мінімуму всю тренувальну роботу по пластичному вихованню.

Що ж слід розуміти під пластичними вміннями актора? Перш за все це

оволодіння психофізичними якостями і різними навичками. Сучасний актор повинен володіти великим діапазоном у всіх областях, що визначають його пластичну культуру. Гармонійний фізичний розвиток, тренування і рухливість всіх частин тіла лежать в основі техніки актора.

Природно, що всім вмінням, які будуть потрібні актору в його довголітньої практиці, навчити не можна, але виховувати в ньому готовність до оволодіння будь-яким навиком, будь-яким рухом необхідно.

Дуже важливим в освоєнні актором техніки руху є вміння рухатися повільно і швидко, безперервно і переривчасто, плавно і різко, округло і кострубатий, вміння змінювати напрямок, темп, ритм і забарвлення руху, миттєво переходити від дуже повільного до швидкого, від різкого до плавного і так далі. «Взривність» – миттєвий перехід від розслабленості до граничної зібраності – потрібна актору не менше, ніж плавність і поступовість переходів, і може виражатися не тільки рухами, але і словами. Здатність точно і образно користуватися контрастними рухами, відібраними в результаті творчих пошуків, також визначає пластичні можливості актора. Ця контрастність є яскравим виразним засобом при передачі найтонших нюансів внутрішнього життя образу.

Велику роль в пластичному вихованні актора, в удосконаленні їм зовнішньої техніки грає фізична культура. Регулярні заняття гімнастикою, акробатикою, легкою атлетикою, ковзанярським і лижним спортом, а особливо спортивні ігри допомагають різнобічного фізичного розвитку актора.

І. Іллінський в книзі «Сам про себе» пише безпосередньо про ту допомогу, яку спорт надав йому в роботі над ролями: «... я прекрасно усвідомлював те величезне значення, яке має для актора фізкультура, але, мабуть, не розумів, що актор повинен тренуватися все життя. ... Практично я бачив користь, яку мені приносили на сцені мої колишні заняття гімнастикою, акробатикою, відчував ту спортивну натренованість тіла, яку дали мені теніс, хокей та інші спортивні ігри» [27, 41].

Говорячи про пластичну виразності актора слід враховувати наступні

фактори:

- 1) актор лише тоді знаходиться в «формі», коли потреба бути точним і виразним диктується творчою діяльністю театру, в якому він працює;
- 2) пластична виразність актора залежить від ідейного, жанрового, пластичного і ритмічного рішення спектаклю;
- 3) актори маловиразні в тих театрах, де режисура при вирішенні творчих завдань володіє головним чином словесним дією.

Оволодіння актором рядом вмінь і якостей є необхідною передумовою – умовою для вирішення творчих завдань. Однак можна бути гнучким, ритмічним, володіти різноманітними вміннями і при цьому бути пластично невиразним.

Для виявлення пластичної виразності актора необхідно сценічна дія. Лише на сцені обдарованість актора отримує повне розкриття.

1.2. Місце і роль хореографії в навчально-виховному процесі закладу вищої освіти

Зміни у структурі та змісті художньо-естетичної освіти потребують розв'язання проблеми фахової підготовки майбутнього актора в єдності загальнокультурної обізнаності, фахово-педагогічних умінь і ціннісного ставлення до танцювального мистецтва.

Хореографічна діяльність поєднує фізичний та естетичний розвиток особистості, дає можливість виражати свої думки і почуття засобами пластики, міміки, жести. Синкретичність хореографічного мистецтва передбачає розвиток почуття ритму, вміння чути і розуміти музику, узгоджувати з нею свої рухи, розвивати м'язову силу корпусу і ніг, рухи рук, грацію і виразність. Крім того, хореографічна діяльність є ефективним засобом арт-терапії, оскільки вивільнює людину від негативних емоцій, знімає нервові напруження, втому, створює позитивний емоційний фон. У системі вищої освіти сценічного

профілю хореографічна складова є невід'ємним компонентом, що зумовлює доцільність аналізу її основних освітніх характеристик.

Поняття «хореографія» охоплює різні види танцювального мистецтва, де художній образ створюється за допомогою умовних виразних рухів. Але ці рухи не є прямим повтором життєвих рухів. За словами Л. Пахомова, хореографія виступає як образно-танцювальне втілення музичної драматургії: «Втілюючи музику, що містить в собі дію, вона і сама стає дією» [51, 6]. Тут необхідно розуміти, що в танці відбувається передача особливих відчуттів того, що музика диктує руху і впливає з руху тіла за допомогою саме пластичної культури тіла артиста. У танцювальному мистецтві пластична культура - це підсумок багаторічної роботи над своїм тілом, коли сформовані певні рухові можливості. Тіло є виразною формою і засобом інструментального мистецтва і здатне виконати будь-які вимоги хореографа.

Процес хореографічного виховання добре впливає на подолання труднощів у стосунках між юнаками і дівчатами. Спільне виконання танців, зокрема парних, вчить їх доброзичливому та уважному ставленню один до одного, формує риси гуманності, людяності. Емоційно забарвлена музика, різноманітність видів танців зацікавлюють і приваблюють молодь. Практичне оволодіння хореографічними вміннями сприяє розвитку творчої активності, фантазії та уяви, здібності до імпровізації. Таким чином, виховні можливості хореографічного мистецтва визначають його вплив на основні сфери розвитку особистості – світоглядної, морально-етичної, інтелектуальної, емоційно-почуттєвої, комунікативної та ін.

До проблеми розвитку особистості засобами хореографічного мистецтва зверталися сучасні науковці – Б. Мануйлів, О. Мартиненко, А. Шевчук та інші. У наукових роботах учених розкривається значення мистецтва танцю у вихованні пластичності та формуванні навичок культури в життєдіяльності людини. На їхню думку, у процесі хореографії у студентів формується здатність сприймати, відчувати, розуміти прекрасне в житті та мистецтві, виховується прагнення брати активну участь у створенні мистецьких творів.

Необхідно підкреслити, що естетично-культурний, емоційно-почуттєвий, активно-творчий розвиток студентів лише тоді буде ефективним, коли в них з'явиться бажання навчатися танцювальному мистецтву. Тому важливим компонентом у визначенні рівня вихованості молодих акторів виступає їх мотивація до хореографічної діяльності.

Можна зазначити, що ефективність формування інтересу до хореографії відбувається за умов:

- спрямованості змісту танцювальної діяльності на розвиток розумової, емоційної та творчої сфер студентів;
- розширення досвіду танцювальної діяльності навчаючихся за рахунок впровадження в процес хореографії нової інформації;
- здійснення постановочної роботи в співтворчості молодих акторів та педагога;
- застосування аранжованого класичного хореографічного репертуару;
- використання спонукальних форм та методів танцювальної роботи [4].

У контексті професійно-педагогічної підготовки майбутніх акторів аналізуються проблеми духовного та фізичного розвитку особистості засобами хореографії, передумови виникнення потреби в танцювальній діяльності, що дозволило розробити та впровадити у практику ефективні форми та методи хореографічної підготовки студентської молоді. Підготовка акторів до майбутньої діяльності має проектуватися та реалізовуватися на базі спеціальних принципів навчання.

На основі узагальнення науково-педагогічного досвіду роботи хореографів І. Антипової, Г. Березової, А. Ваганової, Є. Валукіна, М. Васильєвої-Рождественської, Ю. Григоровича, Є. Зайцева, Р. Захарова, С. Зубатова, В. Уральської і В. Стриганова, С. Темлянцева та С. Темлянцевої, С. Філатова, А. Шульгіної можна виокремити такі принципи хореографічної освіти:

- поєднання традицій і новаторства;
- системності та послідовності навчання;

- індивідуалізації та диференціації;
- наочності;
- поєднання вербальних і невербальних факторів впливу;
- руху від простого до складного;
- багаторазового повторення та варіативності;
- міцності знань і умінь;
- міжпредметних зв'язків [5, 3].

Принцип поєднання традицій і новаторства передбачає, що для ефективності педагогічного процесу в навчанні хореографії особливу увагу необхідно приділяти турботливому збереженню культурної спадщини народу. Моріс Бежар у своїй книзі «Мить у житті іншого» пише: «Класика – основа будь-якого пошуку, сучасність – гарантія життєвого майбутнього, традиційні танці різних народів – хліб насущний хореографічних пошуків...» [2, 102]. Так, саме в спадщині великих хореографів ХІХ – початку ХХ століть радянські балетмейстери виявили невичерпні художні скарби. Щодо сутності справжнього новаторства, то Ю. Григорович визначає його як «...постійне узагальнення й осмислення попереднього досвіду, синтез, що дає нову якість» [14, 283].

Поєднання хореографічного мистецтва з музикою сприяє симфонізації танцю, а з драмою – поглибленню драматичної дієвості танцю і пантоміми. Симфонізм балетної музики та хореографії неабияк оживив музичну драматургію хореографічних номерів, відкривши складні взаємозв'язки між танцювальною та пантомімічною діями, виявив нові можливості танцювального розвитку образів і ситуацій.

Означений принцип вимагає вивчення досвіду видатних педагогів і балетмейстерів у галузі хореографії, проведення підсумкових відкритих уроків з усіх спеціальних дисциплін, творчих показів, іспитів-концертів, інших форм освоєння спадщини. Навчання мистецтву танцю вимагає від педагога ґрунтовних знань традицій, постійного прагнення до оновлення танцювальних форм і стилів.

Принцип системності та послідовності навчання зумовлений логікою науки й особливостями пізнавальної діяльності, яка нерозривно пов'язана з віковими закономірностями розвитку особистості. Принцип передбачає системність як у роботі педагога (постійна робота над собою, опора на пройдене при вивченні нового матеріалу, вивчення нового матеріалу частинами, фіксування уваги студентів на важливих моментах, продумування системи занять), так і в роботі студентів (систематичне відвідування занять, повторення навчального матеріалу, виконання необхідних завдань, уважність на заняттях).

Принцип системності в хореографічній освіті передбачає зв'язок між опануванням знаннями та послідовним оволодінням танцювальними вміннями і навичками у відповідному логічному порядку. Зважаючи на це, педагог повинен детально продумувати послідовність побудови навчального процесу, створюючи сприятливі умови для оволодіння танцем.

Для створення, розвитку, поглиблення та закріплення зв'язків між окремими танцювальними рухами педагогу під час навчання необхідно послідовно вводити систему взаємозв'язаних тренувальних вправ і завдань, тобто дотримуватися послідовної побудови матеріалу: від навчання елементам танцювальних та окремих хореографічних рухів поступово переходити до танців і груп танців, встановлюючи між ними відповідні зв'язки за складністю елементів, за характером і манерою їх виконання. Завдяки цьому принципу навчальний процес відбувається поетапно: від знань – до умінь, від умінь – до навичок, від вільного повторення та виконання танцювальних схем, рухів, комбінацій, етюдів і танців – до самостійного творення хореографічних образів.

Принцип індивідуалізації та диференціації враховує психофізіологічні особливості та інтереси студентів. Для реалізації цього принципу, на думку О. Дубогай, слід створити таку систему навчання, яка б, з одного боку, забезпечувала повноцінний і гармонійний розвиток студентів, розвивала їх здібності, знання, уміння і навички із рухової активності, а з іншого – озброїла педагогів методикою диференційованого педагогічного впливу, заснованою на

знаннях про особливості особистості студента, його фізичний розвиток та рухові можливості [20, 87].

Неправомірно висувати однакові вимоги до всіх студентів, адже результати рухових проявів залежать від їх психологічних, фізіологічних, антропометричних особливостей. Головне, на думку Р. Захарова, щоб педагог якнайповніше розкрив індивідуальність своїх вихованців, розвинув у кожному молодому акторі саме йому властиві творчі якості, допоміг знайти його особистий, оригінальний творчий шлях [25, 65]. Крім того, завдання педагога – знайти до кожного студента своєрідний підхід, враховуючи його індивідуальні особливості (фізичні дані, хореографічні здібності, темп роботи тощо), адже кожна особистість – своєрідна і неповторна.

Педагогічні дослідження фахівців у галузі хореографії (І. Антипової, Г. Березової, А. Ваганової, Є. Зайцева та ін.) переконують, що в процесі оволодіння спеціальними хореографічними знаннями та практичними вміннями необхідно враховувати індивідуальні особливості кожного студента, зокрема у період навчання хореографії особливу увагу слід приділяти індивідуально-диференційованому підходу, за яким варто враховувати не лише індивідуальні можливості студентів, але й активно впливати на формування їх особистісного хореографічного досвіду, професійних знань, умінь і навичок, максимально розвивати природні здібності.

Принцип наочності у процесі навчання сприяє розумовому розвитку студентів, полегшує процес засвоєння знань, стимулює мотиваційну сферу, сприяє поєднанню конкретного з абстрактним, раціонального з ірраціональним, теоретичних знань із практичною діяльністю. Він забезпечує повноцінність засвоєння танцювальної лексики, рухів, відповідних положень рук, корпусу, голови на основі естетичних і стильових вимог хореографічної школи.

У хореографії наочність пов'язана з конкретним показом вправ, їх характеристикою та словесним поясненням. У зв'язку з цим, педагог має бути обізнаним не тільки в методиці викладання, але й на високому рівні володіти методом ілюстрування, наприклад, показати, як правильно виконати те або

інше «па». Такі покази повинні бути лаконічними і переконливими, зверненими до образної виразності музики й емоційної сфери особистості учнів, їх творчої уяви.

Крім наочного показу рухових дій, танцювальних вправ тощо, методично обґрунтованим є застосування аудіовізуальних засобів, ілюстративно-художніх матеріалів, які виховують увагу, спостережливість, культуру мислення, конструктивну творчість, інтерес до навчання, актуалізують чуттєвий досвід.

Принцип поєднання вербальних і невербальних факторів впливу передбачає обов'язковість словесного підкріплення. Так, М. Тарасов, зважаючи на це, зазначав, що «слово, якщо воно логічно звернене до мистецтва володіння танцем, до його суті й змісту, інколи буває сильнішим за будь-який показ» [63, 38].

У дослідженні С. Філатова «Від образного слова – до виразного руху» показана важлива роль «опорних сигналів», які допомагають опанувати змістовно-сисловою стороною руху. Автор переконує, що навчання буде більш ефективним, якщо роль цих сигналів, поряд із традиційною лексикою, виконуватимуть образно-метафоричні фразеологізми [68, 32].

Вимагаючи від студентів виконання певного завдання, педагог не повинен надавати перевагу тільки вербальним засобам, адже знання, не підкріплені наочністю, тобто почуттєвим досвідом, ніколи не будуть міцними.

Під час пояснення програмного матеріалу педагогу важливо дотримуватися таких дидактичних вимог: не перевантажувати процес навчання наочністю (це знижує самостійність і активність учнів під час осмислення навчального матеріалу); чітко використовувати наочні засоби у структурі уроку; правильно розподіляти наочність, яка використовується на занятті; уміло поєднувати наочність із поясненням, адже слово педагога спрямоване на безпосереднє сприймання змісту навчального матеріалу, відображеного в наочності, допомагає осмислити спостережуване та сформулювати зв'язки між фактами і явищами. Також педагог має чітко усвідомити, що, коментуючи наочність, дає додаткову інформацію про спостережуваний об'єкт та його

зв'язки.

У навчальному процесі студентів вербальні та невербальні компоненти взаємодоповнюють один одного, що є гарантією правильного засвоєння навчального матеріалу. Не слід протиставляти словесні сигнали невербальним, жесто-мімічним. Тільки їх поєднання робить навчання хореографії більш успішним і творчим [52, 14].

Принцип руху від простого до складного передбачає, що в процесі навчання нові вправи та рухи обов'язково пов'язані з раніше засвоєними: кожен попередній рух є підготовчим для наступного, в кожному новому русі мають бути присутні елементи попередніх вправ. Поступове ускладнення рухів у процесі навчання хореографії зумовлює наростання обсягу та інтенсивності навантажень, що забезпечує поступовий розвиток хореографічних умінь і навичок.

Цей принцип ґрунтується на закономірності поступового, рівномірного розвитку розумових і фізичних здібностей студентів-хореографів та передбачає таку послідовність, при якій танцювальні вправи, що вивчаються, виконуються у порядку зростаючої структурної (координаційної) складності, адже поняття «просте» і «складне» відносні і визначаються рівнем підготовленості студентів, їх руховим досвідом.

Також варто зазначити, що завдяки цьому принципові розкривається залежність ефекту навчання від підвищення професійних вимог щодо виконання танцювальних рухів. На нашу думку, прогрес у вимогах повинен виражатися в поступовому ускладненні техніки виконання танцювальних рухів, у їх постійному поповненні, а отже – і в безперервному підвищенні фізичних навантажень.

Реалізація принципу руху від простого до складного здійснюється у двох взаємопов'язаних напрямках: технічне ускладнення танцювальних рухів, які вивчаються і розширення їх структурного складу. Означений принцип сприяє вдосконаленню танцювальної діяльності студентів, формуванню певних професійних та хореографічних умінь [55, 84].

Розширення структурного складу танцювальних рухів, що вивчаються, забезпечує різносторонню хореографічну підготовку, озброює майбутніх педагогів-хореографів необхідними в їх професійній діяльності вміннями, а також забезпечує розвиток хореографічних здібностей з метою формування професійних умінь. Пропонуючи студентам танцювальні вправи, не варто перевищувати їх можливостей. Проте і дуже легкі вправи не сприятимуть досягненню бажаного результату, а отже, втрачають свій розвиваючий вплив.

Тому педагогу необхідно розробити таку методику навчання, яка б дозволила студентам з різними можливостями досягти найвищих результатів.

Принцип багаторазового повторення та варіативності сприяє формуванню рухових умінь та спеціальних знань завдяки багаторазовому повторенню. Повторення – головний і єдиний спосіб закріплення результатів, досягнутих у навчанні. Отже, навчальний матеріал повинен повторюватися регулярно, а не тоді, коли виявиться, що він погано засвоєний.

Реалізація принципу багаторазового повторення має велике виховне значення, оскільки привчає студентів до регулярної роботи. Проте викладачеві варто завчасно передбачити не лише характер і кількість повторень, а й кількість інтервалів для відпочинку.

Під час навчання процес повторення не може бути безмежним, а як наслідок – виникають проблеми кількості повторень і розподілу їх у часі. Доцільна кількість повторень визначається завданнями навчання, складністю і обсягом навчального матеріалу, рівнем підготовленості студентів, досконалістю методики навчання, а також тривалістю занять та їх кількістю впродовж навчального року.

При багаторазовому повторенні танцювальних рухів необхідно слідкувати за правильним їх виконанням. Якщо з'являються помилки, їх слід якнайшвидше усувати, оскільки вони уповільнюють процес навчання, створюють передумови для неправильного виконання танцювальних рухів.

Якщо одні і ті ж помилки з'являються постійно, то розучування краще припинити, інакше повторені багато разів помилки стануть автоматизованими.

Виправлення помилок слід починати з найбільш важливих, адже від цього залежить поява другорядних помилок.

Повторення рухів, творчих завдань, етюдів, танців – обов’язковий елемент процесу засвоєння навчального матеріалу, який має сенс лише у тому випадку, коли кожне повторення супроводжується додатковими завданнями [42, 49].

При повторенні танцювальних рухів необхідно уникати одноманітності, адже багаторазове відтворення руху може призвести до перевтоми, а як наслідок — танцювальні рухи втрачають свою яскравість і технічність, робляться хаотичними, нечіткими, що значно знижує результативність тренування. Тому поряд із повторенням танцювальних вправ велике значення має варіативність рухів, коли в знайомий рух, танець необхідно вносити елемент новизни, ставити нові вимоги до виконання танцювальних рухів, динамічності навантажень і розмаїтості їх застосування.

Принцип міцності знань і умінь дозволяє оцінити кінцевий результат навчання, що виражається в готовності студента до хореографічної діяльності, достатній тривалості збереження засвоєних хореографічних знань і умінь, можливості використання їх у поєднанні з раніше набутими знаннями та вміннями, створенні необхідних передумов для подальшого оволодіння більш складним навчальним матеріалом.

Головна ознака міцності знань – свідоме й ґрунтовне засвоєння навчального матеріалу, а систематичне повторення – головний і єдиний спосіб закріплення й удосконалення результатів, досягнутих у навчанні.

Реалізація цього принципу передбачає:

- повторення пройденого навчального матеріалу й запам’ятовування нового у поєднанні із пройденим;
- активізацію студентів під час повторення (запитання, порівняння, аналіз тощо);
- групування навчального матеріалу з метою його систематизації, виокремлення головного;

- використання у процесі повторення різноманітних методик, форм, вправ, самостійної роботи тощо;
- творче застосування набутих знань і вмінь;
- використання вивченого матеріалу в професійній діяльності;
- постійне поповнення та закріплення хореографічних знань і рухових умінь, удосконалення практичних умінь і навичок [55, 86]

Принцип міжпредметних зв'язків реалізує культурологічний підхід у навчанні хореографії. Відомо, що чим більше нових знань і вмінь здобуде молодий фахівець, тим кращим буде результат навчання. Ще Ж. Новерр у своїх «Листах про танець» писав, що балетмейстер, «щоб створити витончену композицію», повинен мати необхідний багаж знань. Це – знання історії, міфології, живопису, геометрії, анатомії, музики [49].

Так, яскраво розкрити художній образ у танці майбутньому актору допоможе образотворче мистецтво, зрозуміти історію розвитку сучасної або бальної хореографії – вивчення історії розвитку хореографії взагалі. Для більш повного розуміння методики виконання рухів, комбінацій потрібні знання анатомії та фізіології людини, для складання танцювальних творів – основ музичної грамоти, а щоб зміст танців був цікавим і запам'ятався глядачеві, постановник повинен черпати натхнення в літературі. Крім того, студентам необхідні знання іноземних мов, адже відомо, що основна термінологія класичного та народно-сценічного танців походить з французької мови, а бальної хореографії – з англійської.

Отже, у підготовці майбутнього актора описані вище принципи хореографічної освіти утворюють струнку систему, цілісну єдність, що виявляється в їх тісному взаємозв'язку та взаємозалежності. Тому в практичній діяльності необхідно орієнтуватися не на окремі принципи навчання, а на їх систему, яка забезпечує оптимізацію процесуального та змістового перебігу навчальної діяльності студентів. Творче використання принципів хореографічної освіти, відповідно до конкретних умов навчально-пізнавальної діяльності студентів, забезпечує ефективність усього дидактичного процесу

підготовки майбутнього фахівця у акторській галузі.

Треба зазначити, що цінність хореографічного мистецтва як засобу виховання полягає у тому, що воно часто зображає ті сторони дійсності, побачити які людина не має змоги. І, незважаючи на те, що у наш час танцювальне мистецтво залишається однією з найбільш популярних і поширених форм естетичного виховання, суспільство, що дбає про культуру людей, намагається якнайповніше використати для цієї мети різні форми і методи.

Виходячи з вищесказаного можна зробити висновок, що у сучасних умовах хореографія має розглядатися з позицій культурологічного підходу, що дозволить, враховуючи синтетичність хореографічного мистецтва, намітити зони перетину хореографії з іншими предметами, зокрема й художньо-естетичного циклу. Такий напрям зовнішньої інтеграції дасть змогу через хореографічне мистецтво долучатися до різних галузей знань – художньо-естетичних, гуманітарних, технічних тощо і, навпаки, у процесі вивчення цих предметів краще усвідомлювати особливість хореографічного мистецтва. Специфічність і різноманіття видів і жанрів хореографії дає можливість здійснювати внутрішню інтеграцію через діалог танцювальних мов різних народів, жанрів хореографічного мистецтва. Реалізація виховних завдань відбувається через зміст художньо-естетичного виховання засобами хореографії та має на меті виховати цілісну особистість

1.3. Особливості формування пластичних вмінь актора засобами хореографії

Творчість актора є в певному сенсі історичної і класової категорією. Його сценічне життя виступає як явище, що має об'єктивний суспільний зміст і, отже, ідеологічне значення. На цій основі можна сформулювати майбутнього художника сцени не лише як поета, здатного втілювати образи великого

соціального і художньо-емоційного звучання, під і громадянина.

Сучасна театральна педагогіка повинна вивчити, визначити і передати майбутньому актору все ті знання і засоби, які сформуєть його моральний і професіонал вигляд.

Розглянемо вплив хореографічного мистецтва на створення пластичної виразності в акторському творчості.

Сьогодні від актора вимагає але тільки глибокого аналітичного підходу до ролі, а й високого ступеня інтелігентності, безпосередності, емоційної збудливості, справжнього артистизму сценічного мистецтва, які досягаються бездоганним володінням технікою мистецтва і, зокрема, бездоганним володінням тілом. Пластичні виразні засоби займають все більшу дієве місце в сучасному мистецтві, висуваючи перед актором ряд складних завдань розширення рухових можливостей його творчого організму.

Вчення К. Станіславського про пластичну сторону виховання актора виражається в створенні комплексу спеціальних допоміжних дисциплін (танець, ритміка, основи сценічного руху, сценічне фехтування). Саме комплексний вплив цих предметів поряд зі словом і вокалом забезпечує прояв в драматичному мистецтві розвиненою рухової культури актора, здатного виконати будь-які творчі вимоги сучасного театру [16].

В кінці свого життя К. Станіславський, стурбований відсутністю в творчому процесі можливостей для гармонійного розвитку всього апарату актора, піддав свою систему критичному аналізу. Він прийшов до висновку, що тільки фізичні дії актора, від його фізичної реакції до послідовної і протяжної ланцюга фізичних дій на сцені, здатні викликати думку, вольове спонукання і емоційне забарвлення. Створивши «метод дієвого аналізу», К. Станіславський знайшов ту відправну, опорну щабель в творчому процесі, яка веде актора від свідомого до підсвідомого.

Оцінюючи значення цих науково-творчих відкриттів Станіславського для театру і його педагогіки Г. Товстоногов пише: «Завдяки методу дієвого аналізу ми маємо можливість на найпершому етапі роботи переходити, так би мовити,

до« розвідці тілом ». Коли ми навантажуємо і насичуємо актора знаннями про роль, про обставини п'єси, він стає схожим на рахітичного дитини – голова величезна, а ніжки підгинаються під вагою голови ... він залишається безпорадним в головному – у фізичній реалізації ролі» [64, 260].

«Останні відкриття» К. Станіславського, що увінчали його систему, є універсальним творчим методом і створюють можливості висловити риси нового, активно бореться героя, співзвучного нашій епохи. Значення цих відкриттів в тому, що вони стають основою майстерності сучасного актора, здатного створювати художні образи, глибина і значущість яких відповідали б рівню мислення сучасного глядача.

Вчення К. Станіславського про діючий аналіз ролі, про психофізичному дії актора, який живе в образі, ставить перед театральною педагогікою проблему оволодіння майбутніми акторами вищими формами майстерності – органікою в сценічній поведінці. Розвиток пластичних вмінь актора – складова частина виконання цієї творчої та педагогічної задачі.

Вихідним для дослідження і практичного вирішення поставленої проблеми є положення, висунуте автором капітальної праці «Основи сценічного руху» І. Кохом, який пише: «Основним призначенням творчих міркувань з питань пластичної культури актора є з'ясування закономірностей, що визначають органіку фізичних дій на сцені» [35, 42].

Виразний потенціал акторської тіла в сценічному мистецтві повинен бути широкий і різноманітний. Він повинен бути підготовленим до вирішення найскладніших творчих завдань щодо втілення тонких і складних творів в пластично досконалою формою. Ця форма як засіб сценічної виразності виявляється в мізансцену сучасного театру, яка, відчуваючи вплив кінематографа, набуває особливої видовищну образність, що триває в часі. Культура руху актора створить широкі можливості дієвої пластики як здатності вираження внутрішнього змісту сценічного епізоду, способу, тобто теми. Саме тому проблема виховання акторської тіла на матеріалі різноманітних і складних пластичних поєднань, що виражають дію, має першорядне значення.

Чи є ще критерії справжнього сценічного рішення? Одним з них є наявність пластичної, музичної, ритмічної виразності. Пластичне рішення вистави має бути ... максимально зрозумілим навіть без наявності слів» [64, 226-227]

Завдання підготовки сучасного актора висувають необхідність дослідження впливу допоміжних предметів, які допомагають оволодінню пластичними вміннями.

Танець поряд з іншими допоміжними предметами готує пластично високорозвинене тіло, яке, за визначенням доктора мистецтвознавства В. Красовською, є «матеріалом танцю» [36, 123]. Виховання пластичної культури актора засобами хореографії, а саме танцю полягає в розвитку і розширенні виразності акторської тіла, а також в здійсненні «вірною налаштування тіла», тобто створення можливостей цілеспрямованого і образного сценічної дії. Дослідження різних проявів хореографії в сценічному мистецтві, вивчення і визначення місця і ролі танцю в органічному процесі виховання актора є рішенням однієї з важливих проблем театральної педагогіки.

Танець як засіб психофізичного творчого виховання і навчання організму актора завжди займав значне місце в театральній педагогіці. Багато видатних акторів і режисерів вітчизняного і зарубіжного театру високо оцінювали значення хореографічного виховання для повноцінного розвитку творчого організму актора. Проте в сучасному мистецтвознавстві та театральній педагогіці вивчення теоретичних, творчих, дидактичних основ цього виховання не робилося.

Для успішного формування пластичних вмінь майбутнього актора засобами хореографічного мистецтва необхідно:

1. Вивчити закономірності злиття і взаємодії психічної і фізичної діяльності організму в специфічному процесі танцювального виховання і навчання.

2. Визначити вплив танцю на вдосконалення психофізичного апарату

актора.

3. Визначити закономірності, на основі яких виховані на танці вміння знаходять вираз в акторській майстерності.

Вивчення закономірностей танцювальної підготовки майбутнього актора, створення основ для виховання засобами хореографії його пластичних вмінь можливо на основі теорій К. Станіславського, А. Ваганової, педагогічного досвіду продовжувачів їх навчань.

Першим напрямком у вихованні пластичних вмінь засобами танцю є вдосконалення психофізичного апарату актора. Воно полягає в розвитку якостей психіки (волі, уваги, пам'яті), вихованні психофізичних якостей (сили, швидкості, витривалості, спритності, ритмічності, музикальності і танцювальності), навчанні танцювальним вмінням. Іншим, не менш значним напрямком розвитку рухової культури засобами танцю є хореографічний «тренінг і муштра» (танцювальний екзерсис) і його вплив на виховання гармонійно розвиненої акторської тіла. «Нам потрібні міцні, сильні, розвиток, пропорційні, добре складені тіла, без неприродних надмірностей», - писав К. Станіславський [61, 33.]

Розвиток і вдосконалення в процесі танцювальних занять таких необхідних майбутньому актору психофізичних якостей, як «ритмічність», «музикальність» і «танцювальність», – наступний важливий етап хореографічного навчання.

Відсутність вивченого матеріалу, науково і методично обґрунтованих принципів його відбору породжує суб'єктивний підхід в питаннях включення і програму тих чи інших композицій, веде до переносу застарілих «штампів» в танцювальні етюди і зчепи, дає навчається далеко не повне і одностороннє танцювальне розвиток. Крім цього, і практиці навчання танцю майже повністю відсутні необхідні для широти пластичних можливостей актора композиції сучасних танців. Одним із дієвих способів вирішення цієї педагогічної задачі є вивчення хореографії. Такий аналіз дозволить зробити відбір хореографічного матеріалу зі скарбниці народного, історичного побутового та сучасного танцю,

його вивчення і створює можливості обґрунтованих рекомендацій для включення певних зразків в програму навчання. Той, хто володіє стильовими і орнаментальними особливостями побутових і народних танців актор зможе пластично дієво і різноманітно інтерпретувати складні твори, що тягнуться від античності до наших днів.

Однією з важливих творчих завдань, що стоять перед сучасним професійним і народним театром, є формування пластичних вмінь майбутнього актора.

Можливості танцю в розвитку пластичності широкі і різноманітні. Тим часом вивчення і визначення цих можливостей в науковій літературі ще не проводилося, що в свою чергу ускладнює найбільш повне використання їх в практиці навчання.

Ю. Громов виділяє такі основні напрями у формуванні пластичних вмінь засобами танцю:

- вивчення та визначення ролі танцю в формуванні пластичних вмінь актора;
- аналіз специфічного впливу засобів хореографії на придбання знань, підвищення рівня якостей і оволодіння практичними вміннями, які допомагають успішному побудови фізичного поведінки в ролі;
- виявлення прихованих і невикористовуваних можливостей в удосконаленні руху актора і застосування їх в театральній-хореографічній педагогіці [16, 23].

У поняття «пластичні вміння» входять вміння актора висловлювати пластикою тіла певні відносини і стани, а також транслювати деяку частину інформації і впливати на створення сприятливої для сприйняття атмосфери.

Пластичні вміння – поняття, яке включає в себе знання про якості організму, уміннях, на основі яких за умови виникнення вірного сценічного самопочуття може виникнути органічна фізичних дій. Це поняття втілюється в гармонійності і виразності рухів і, що головне, в досконалому володінні тілом.

«Матеріалом служить для актора його власне тіло ... все його фізичне

«Я», – писав А. Таїров. – Актор повинен володіти своїм матеріалом, він повинен пізнати його, полюбити і розвинути настільки, щоб він став гнучким, надійним і слухняним його волі. Подібно до чарівного Страдіваріус, тіло актора повинен відгукуватися на найменший натиск його творчих пальців, покійно втілюючи в дієвому перебігу чітких форм найтонші вібрації його творчих бажань» [62, 127-128].

За системою К. Станіславського хороший рух на сцені є ненек абстрактно існуюча красивість, витонченість, спритність взагалі, а фізична дія, логічне, послідовне але змістом, економічне і точне за якістю виконання. При цьому воно повинно бути виразним, тобто зрозумілим глядачеві, і емоційним, тобто впливає на нього. Рівень пластичного розвитку актора і визначається ступенем його сценічної виразності, що впливає на глядача.

Цей дієвий акторський акт є найважливішим у творчості. Саме високорозвинена рухливість психофізичного апарату складає сутність пластичності. У пластичному вихованні слід особливо виділити момент розвитку рухливості психіки актора і її впливу на вдосконалення різноманітних і складних фізичних дій, в тому числі і танцювальних.

І. Кох визначає поняття «пластичність актора» перш за все як «рухливість його психіки, здатність миттєво сприймати і відображати вплив сценічного середовища і внутрішнього самопочуття в темпо-ритмах окремих дієвих епізодів. Така пластичність, – пише він, – створює правду життя і лежить в основі загальної виразності актора» [35, с. 50].

Розглянемо конкретні сторони загальної сценічної виразності, а також форми і методи оволодіння цією стороною мистецтва.

У працях К. Станіславського міститься розгорнута програма чинників, що становлять фізична поведінка на сцені. Для її здійснення необхідно:

1. Освоїти процес самостійного підбору русі, потрібних для здійснення дії.
2. Навчитися з'єднанню мови і руху в різних темпо-ритмах.
3. Розвивати увагу, пам'ять.

4. Розвивати волю, ініціативність, наполегливість, рішучість, сміливість, самовладання.
5. Розвивати силу, швидкість, спритність.
6. Удосконалювати ритмічність і музикальність.
7. Удосконалювати пластичність.
8. виправляти фізичні вади тіла, розвивати скульптурної тіла в статиці і динаміці.
9. Навчитися танцювати.
10. Навчитися фехтувати.
11. Навчитися прийомам боротьби без зброї.
12. Навчитися носити історичні костюми.
13. Навчитися правилами поведінки, типовим для різних верств суспільства, різних національностей і історичних епох.
14. Навчитися користуватися різними речами історичного костюма.
15. Освоїти хороші манери в поведінці, властиві людям радянського суспільства, домогтися придбання вірних і корисних звичок у побутовому поведінці.

Для освоєння цієї величезної програми, запропонованої К. Станіславським, слід:

- розкрити на науковій основі сутність органіки у фізичній дії актора на сцені;
- визначити завдання кожного предмета в руховимі циклі виховання пластичної культури актора за програмою К. Станіславського;
- виділити функції, що належать власним танцю, і його роль у вихованні пластичної культури актора.

Результатом в розвитку і вдосконаленні психофізичного апарату навчається має з'явитися гармонійний розвиток цього апарату, допомагає процесу оволодіння сценічних мистецтвом. Пластичні вміння, як складова частина гармонійно розвиненої психофізичного апарату актора, розвивається в сценічному мистецтві і за допомогою спеціальних допоміжних дисциплін.

У цей комплекс поряд зі сценічним рухом, танцем, фехтуванням входять сценічна мова та вокал. Звідси випливає основна проблема дослідження – аналіз впливу засобів хореографії, танцю на вдосконалення та розвиток пластики актора, його психофізичного апарату.

Науковий аналіз цього розвитку і вдосконалення можливий на основі сучасних знань про театр, педагогіці, психології та фізіології. На основі цих наук можна вивчити і пізнати специфічний вплив складових сторін пластичного виховання майбутнього актора.

Дані психофізіології говорять про тісному взаємозв'язку психічної і моторної діяльності людини. Таке матеріалістичне розуміння складного психофізичного процесу лежить в основі наукового вивчення руху як процесу вираження відчуттів і почуттів в діях за допомогою виконання конкретних рухів.

І. Сеченов, визначаючи суть вираження психічної діяльності людини, писав у своїй праці «Рефлекси головного мозку»: «Психічна діяльність людини виражається, як відомо, зовнішніми ознаками ... Всі зовнішні прояви мозкової діяльності дійсно можуть бути зведені на м'язовий рух. Всі без винятку якості зовнішніх проявів мозкової діяльності, які ми характеризуємо, наприклад, словами: натхненність, пристрасність, глузування, печаль, радість та ін., Є нічим іншим, як результати більшого або меншого укорочення який-небудь групи м'язів – акту, як всім відомо, чисто механічного» [56, 146-147].

Розуміння відбуваються нервових процесів дозволяє і цілях розвитку і вдосконалення рухового апарату використовувати цей механізм в напрямку, необхідному акторові. Визначаючи театральну спрямованість цього розпивання, К. Станіславський писав: «Зовнішня пластина заснована на внутрішньому відчутті руху енергії» [60, 59].

Будучи нервовим процесом, почуття як якість психічної енергії має свої об'єктивні властивості. Професор Л. Виготський у своїй книзі «Психологія мистецтва» наводить дані об'єктивних властивостей цього процесу, відносячи його до процесу витрати, витрати або розряду нервової енергії.

При аналізі виховання пластичних вмінь актора визначальним моментом є розвиток тези творчої системи К. Станіславського про те, що питання техніки сценічного втілення мають таке ж першорядне значення, як і питання внутрішньої техніки переживання.

Дослідник теоретичної спадщини К. Станіславського Г. Крісті зазначає: «Станіславський розглядає творчість актора, як органічне злиття психічних і фізичних процесів взаємно визначають один одного» [50, 142].

Пізнання механізму злиття психічних і фізичних процесів стає відправним в навчанні сценічного мистецтва, а значить, і в створенні пластичного актора.

Удосконалення організму на основі пізнанні відбуваються в ньому різних процесів базується на наступній закономірності мистецтва: «Все те, що робить мистецтво, воно робить в нашому тілі і через наше тіло» [10, 3].

Комплекс руховими дисциплін набуває дієву роль саме тоді, коли процес навчання і розвитку тіла спирається на науково обгрунтоване вдосконалення нервових процесів.

Механізми нервових процесів використовуються як відправні в пластичному розвитку. Це розвиток направлено від свідомого фізичного вдосконалення до підсвідомого використання движенческой (танцювальної) техніки в творчому акті. Пластичне розвиток значно впливає на вдосконалення психічної діяльності того, хто навчається, профилированной в область сценічного мистецтва.

Л. Виготський в зв'язку з цим пише: «Через свідомість ми проникаємо в несвідоме, ми можемо певним чином так організувати свідомі процеси, щоб через них викликати процеси несвідомі, і хто не знає, що будь-який акт мистецтва неодмінно включає як свою обов'язкову умову попередні акти раціонального пізнання, розуміння, впізнавання, асоціації і т. п. Було б помилково думати, що наступні несвідомі процеси не залежать від того напрямку, яке ми дамо процесам свідомим; організовуючи відомим чином свідомість, що йде назустріч мистецтву ... » [11, 327].

Використання висновку про можливість управління (тобто усвідомлення) програмами поведінки, які на певному етапі розвитку автоматизуються (стають несвідомими) [11, 327], – важлива відправна позиція для конкретної побудови танцювальних циклів, ступеня їх повторення, навантаження і т. д.

Важливою особливістю розвитку рухового апарату засобами танцю є процес доведення нервової діяльності заучування рухів до ступеня полуавтоматизмов.

Спостереження механізму нервових і фізичних процесів в танцювальному розвитку дає підставу стверджувати, що в їх основі закладено специфічна діяльність свідомості – нервовий процес заучування рухів. Це підтверджує І. Сеченов, кажучи про нервовому характері процесу заучування рухів. Саме ця діяльність визначає продуктивність розвитку рухового апарату в хореографії [56].

У танцювальному розвитку має значення і той факт, що танцювальні рухи засновані на певних положеннях скелетної мускулатури. Це положення має значення для вдосконалення фізичного поведінки в ролі, фізичної сили. У книзі «Психологія мистецтва» Л. Виготський проводить важливу для руховими розвитку думку про те, що будь-яка дія мистецтва неодмінно пов'язане з певним типом установки мускулатури.

К. Станіславський стверджував, що підготовка фізичного апарату актора набуває особливо важливого значення саме в «мистецтві переживання», що не допускає ніякої механічності і умовності в зовнішньому втіленні ролі. Рухлива виховання актора, його розвиток специфічними засобами хореографії направляються до виховання і вдосконалення засобів виразності в акторському виконанні, що залежать не тільки від глибини проникнення у внутрішній зміст ролі, але і від ступеня підготовленості апарату актора до фізичного втілення цього змісту. За твердженням Станіславського, недосконалість техніки сценічного втілення може збіднити і навіть спотворити до невпізнанності найпрекрасніший і глибокий задум актора. «Болісно же не бути в змозі правильно відтворити те, що красиво відчуваєш всередині себе» [61, 6].

Підготовка фізичного апарату актора, його гармонійне психофізичний розвиток – основна функція танцю у формуванні пластичних вмінь актора.

Танець, виховуючи тіло актора, розвиває його творчий організм.

Гармонійний розвиток психофізичного апарату специфічними засобами танцю побічно отримало своє наукове обґрунтування в визначеннях П. Лесгафта, яке він дав у «Основах теоретичної анатомії»:

1. Всі органи людського тіла побудовані таким чином, що при мінімальному обсязі і найменшою витраті матеріалу вони в змозі проявляти найбільшу діяльність (закон морфологічний).

2. Діяльність усіх органів зростає, а разом з цим форма змінюється і обсяг їх збільшується, якщо вони поступово і послідовно збуджуються до цього і якщо прихід всіх складових частин органів відповідає витраті (закон фізіологічний).

3. Тільки при гармонійному розвитку всіх органів організм людини в стані виробляти при найменшій витраті матеріалу і сили і сприяти розумовому своєму удосконаленню (закон психологічний) [40, 312-313].

Розвиток засобами танцю нервової діяльності в поєднанні з фізичним вдосконаленням (на основі танцювального екзерсису - як основного навчально-тренувального комплексу гармонійного розвитку тіла) і перехід до танцювального розвитку як засобу розкриття образу, створення думки в русі, перетворенню танцю в дієву рядок партитури ролі – ось основний напрямок у вихованні пластичного актора.

Для вираження думки через руху, для фізичного вираження почуттів дійової особи, виявлення цих почуттів в художній формі, для сценічного розвитку засобами хореографії акторові необхідний високий рівень психомоторних якостей і спеціально освоєння рухові навички.

З них найголовнішими є якості психіки: вольові якості – рішучість, наполегливість, ініціативність, сміливість, витримка, самовладання як якості творчої активності актора, його здатності до дії; увагу – цілеспрямоване і розподілене (Багатоплощинний) – якість, що створює основи сценічної

зосередженості; пам'ять – наочно-образна, словесно-логічна, емоційна, рухова – якість, необхідне для запам'ятовування всіх складових частин сценічної дії.

Для розвитку вольових якостей є такі хореографічні можливості:

1. Наполегливість – навантаження на суглобово-м'язовий апарат учнів, що складаються в повному і якісному виконанні заданої кількості повторень. Подолання труднощів, викликане швидкою стомлюваністю і больовими відчуттями, удосконалює це якість.

2. Ініціативність – створення етюдів і танців, які враховують творчі дані виконавців, як основу для виявлення акторської індивідуальності. Введення в такі композиції творчих умов для виникнення імпровізації і прояви творчої ініціативи. У таких композиціях нескладна і заздалегідь вивчена техніка створює можливість для прояву творчої ініціативи актора в межах запропонованої йому теми чи нескладного сюжету. Прикладом такої композиції може служити грузинський народний танець «Картулі», побудований як музично-пластичне вираження залицання юнаки за коханою. В ході танцю юнак, слідуючи за дівчиною, не має права виявитися до неї спиною. Дівчина ж може імпровізаційно міняти напрямки рухів.

3. Рішучість і сміливість – включення в танцювальні етюди елементів акробатики і підтримки, створення незвичних сценічних умов (застосування різновисотних майданчиків, зміна залу, сцени і т.д. При виконанні танців «Джайв», рок-н-рол, самба).

4. Самовладання – застосування заздалегідь запланованих несподіванок, виводять актора зі звичних умов виконання (припинення музичного супроводу при обов'язковому продовженні танцю, зміна напрямку, швидкості, характеру рухів, кількості повторень, зміна планування майданчика, зміна партнерів).

Для розвитку уваги в процесі занять слід послідовно переходити від уваги до рухів свого тіла (екзерсис біля станка), уваги до пересування в сценічному просторі (екзерсис на середині) до уваги у взаємодіях з партнерами (танці). В процесі танцювальних занять в учнів необхідно виробляти здатність мимоволі, а в разі потреби і довільно зосереджувати свою увагу на найбільш важливому в

даний момент об'єкті танцювального дії. У актора при виконанні танцю виникають такі об'єкти уваги: танець, з властивими йому труднощами, музика, з властивим їй мелодійно-ритмічним змістом, переміщення в сценічному просторі і спілкування з партнерами.

Для вдосконалення уваги засобами танцю необхідно виконувати наступні умови:

1. Зміна та ускладнення музичного супроводу в танцювальних вправах і етюдах.
2. Постійна і цілеспрямована зміна цих вправ з послідовним зростанням музично-пластичних труднощів.
3. Регулярне зміна швидкості і напрямку рухів, спеціальної планування сценічного майданчика, часті зміни партнерів, правильне поєднання парних і масових танців.

Танець розвиває рухову пам'ять, найважливіший вид пам'яті актора. Удосконалення засобами танцю пам'яті актора полягає в переході після освоєння танцювальної термінології і техніки до словесному завданням в екзерсиси і, далі, до мінімального показу в роботі над композиціями. Крім цього, важливим об'єктом розвитку уваги і пам'яті є спрямування цих якостей на дієво-емоційну сторону виконання танцю. Навчальний процес, ґрунтуючись на високорозвиненою технікою виконання танцювальних елементів, повинен направлятися в сторону постійних танцювальних етюдів, при високому технічному досконалості їх. Такі танцювальні вміння повинні залишитися у актора на всю його сценічне життя у вигляді вільного і правильного виконання вальсу, мазурки, чарльстона і т.д. Крім того, необхідні танцювальні вправи, які, навпаки, часто змінюються, і етюди, відносно швидко змінюються іншими в міру їх елементарного засвоєння. Високий рівень рухової пам'яті, придбаний в танці, проявляється в будь-якому репетиційній процесі, зокрема в запам'ятовуванні мізансцени.

Акторові необхідний високий рівень психофізичних якостей: сили, швидкості, витривалості, спритності, ритмічності, музикальності і

танцювальність, що створює можливість для продуктивного і цілеспрямованого фізичного дії. Виховання психофізичних якостей необхідно, так як саме вони є засобом виконання найрізноманітніших танцювальних завдань.

Нормальна фізична сила актора розвивається в екзерсиси. Важливим для правильного розвитку сили засобом в танці є послідовність в навчанні, яка полягає в поступовому наростанні м'язових навантажень. Саме така методика, яскраво виявляється при навчанні і повторенні екзерсису, сприяє розвитку нормальної і рельєфної мускулатури.

Швидкість, ступінь її швидкості і повільності, а також їх зміни є основою музично-танцювальної лексики. Вони розвиваються на всьому танцювальному матеріалі, якщо він не містить характерне для хореографії заучування певних швидкостей. Перші три компонента якості «спритність» – гнучкість, рухливість, високий рівень координації – активно формуються в танці. Це виражається в підвищенні здатності до зміни пластичних положень тип, максимально-точного пересування в просторі і виконанні все більш складних танцювальних композицій. Велика швидкість реакції розвивається на танці слабкіше. Проте для її розвитку є деякі можливості. До них відносяться: зміна місць танцюючих, раптова зміна дзеркала сцени або залу, несподівана зміна темпу музичного супроводу, зміна цього супроводу і т.п. Наведені вище можливості розвитку і вдосконалення якості організму засобами танцю поки вкрай недостатньо використовуються в театральній-хореографічній педагогіці.

Оскільки ритм лежить в основі танцювального мистецтва, танець всебічно розвиває «ритмічність». Розвинена засобами хореографічного мистецтва ритмічність проявляється потім у драматичному мистецтві як здатність мимоволі вловлювати темно-ритми сценічного життя і, правильно реагуючи, органічно в них діяти.

«Музичність» актора проявляється в скоєному за своєю образно-емоційної насиченості і технічно свободі виконанні. Вона виховується на танці досить актив але, якщо завдання вираження музики в хореографічній пластиці виконуються на основі широкого різноманіття етюдів

і композицій.

«Танцювальний» як якість організму актора складається і розкритті образу через танцювальні рухи. Ця ознака в мистецтві виражається в правильній передачі стилю і манері танцю, в спілкуванні з партнерами і, головне, в повноцінній органіці драматичного мистецтва. «Танцювальний актор» швидко вчить і доводить до органічного виконання всякий танець.

Для розвитку танцювальної якості визначаються наступні напрямки: освоєння танцювальної техніки до ступеня вільного володіння нею; внесення в танцювальний екзерсис елементом, одухотворяє абстрактні вправи; створення неважких етюдів як основи для легкого, граціозно і дієво-емоційного виконання, «звільнення» і танці і «задоволення» від нього; освоєння композиції на основі історичного та народного танцю, для оволодіння стилем, манерою і національними особливостями, виділення часу на «вільне танцювання» [17, 38], тобто виконання танцем за бажанням, з обраним партнером (танці XIX століття, менует, гавот, сучасні бальні танці, танго, Халлі-Галлі, кік-шейк і т. п.).

Найважливішим об'єктом виховання пластичних вмінь актора засобами хореографії є активне вдосконалення ознак руху: темпу, розміру, напрямку, Кількості повторень, характеру рухів, м'язового зусилля. Вміння і навички, що виробляються засобами танцю, повинні знаходити своє вираження в сценічному мистецтві.

Хореографія як сценічне мистецтво має свою специфіку і, природно, свою систему виховання і навчання.

Танець – вид мистецтва, де художній образ втілюється – через музично-організований рух. Особливості мистецтва танцю в тому, що зміст будь-якого танцювального твору розкривається через пластику людського тіла (скульптурно-графічну виразність рухів, жестів поз актора-танцівника). Будучи мистецтвом видовищним, танець заснований на зримо сприйнятті пластичного втілення музичної драматургії і музичних образів. Він своїми специфічними пластичними засобами створює конкретне сценічна дія і передає його внутрішній зміст.

Пластична природа танцю, через своєрідну і складну техніку цього мистецтва, розкриває внутрішній світ людини, його лірико-романтичні відносини, героїчні вчинки, створює його зовнішню характерність, показує національну, стильову та історичну приналежність.

Художня сутність танцю полягає в образному розкритті змісту музичного твору засобами танцювальної виразності людського тіла. Танцюючий передає сутність музичного твору своєрідним музично-пластичним поведінкою.

Головне завдання танцю – виховання засобами хореографічного мистецтва «музичного тіла», тіла, здатного висловити в хореографічній пластиці всю складність, властиву нюансам, акцентів і агогике того музичного твору, на утриманні якого створюється танець. Це забезпечує високий рівень потрібного акторові гнучкого і тренованого психофізичного апарату. Для виконання цього завдання використовуються всі основні види хореографічного мистецтва: народний, класичний і бальні танці, а також танцювальний екзерсис.

Сучасна театральна педагогіка ставить перед танцем наступні цілі:

1. виправлення фізичних вад, правильну постановку корпусу, виховання вірною постави і розвиток спритності.

2. Виховання «музичного тіла», що володіє пластичною виразністю, здатної до втілення «життя людського духу» (визначення К. Станіславського).

Шлях до досягнення цілей в енергійному вихованні і вдосконаленні засобами хореографічного мистецтва психічних якостей, рухових навичок і умінні, необхідних майбутньому актору.

Природно, що тільки при спільному і цілеспрямованому впливі всіх дисциплін, що відносяться до класу «тренінгу і муштри», можна домогтися здійснення коначних мети пластичного виховання, тобто абсолютної органіки і народженні пластичного образу. Виховати акторів, які могли б «не думати про цей бік фізичного дії» (термін К. Станіславського), так визначається правильний напрямок у вихованні пластичної культури актора специфічними

засобами хореографічного мистецтва.

Аналізуючи процес виховання актора, К. Станіславський писав: «прокочуючи по мережі м'язової системи і дратуючи внутрішні рухові центри, енергія викликає зовнішні дії. Ось такий рух і дії, що зароджуються в тайниках душі і йдуть по внутрішній лінії, необхідні справжнім артистам драми, балету та інших сценічних і пластичних мистецтв. ... Тільки такі руху придатні нам для художнього втілення життя людського духу ролі» [60, 42].

Відправним в роботі по формуванню пластичних вмінь майбутнього актора засобами хореографії буде визначення естетичної сутності і естетичної природи, естетичної категорії такого виховання, аналіз самого процесу виховання.

Система навчання і виховання засобами хореографічного мистецтва пов'язана з естетичною категорією прекрасного. Виникнення класичного танцю і системи його тренінгу (класичний екзерсис) пов'язано з з'єднанням, взаємопроникненням форм античної скульптури і справжніх народних танців.

Оспівування краси і гармонії людського тіла, його героїко-романтичних, лицарськи-мужніх, сентиментально-ніжних проявів, закладених в творах античної скульптури і скульптури епохи Відродження, в поєднанні з граціозними і витонченими темпераментними і елегантними рухами народних, а згодом і придворних танців, створили гармонійно-образну пластичну систему, здатну своїми специфічними засобами передати через пластичні положення тіла найскладніші і найтонші нюанси людських відносин і почуттів. Система навчання професійного танцівника ґрунтується на класичному танці. Вихований в елегантній, граціозною і витонченій манері класичного танцю, заснованого на класичних пропорціях поз, які виконуються гармонійно розвиненим тілом, актор має ті основами пластики, які дають йому можливість до створення прекрасного у всіх рухових проявах тіла.

Природно, що значний ряд сценічних персонажів характеризується рухами з категорії потворного. Але ґрунтуючись на аналізі практичного

досвіду, слід вивести певну закономірність: актор, який володіє своїм психофізичним апаратом в області прекрасного (мається на увазі пластика), завжди в змозі спотворити цю пластику, надати їй риси потворного, жахливого і т. п. Однак процес зворотний неможливий. Практика показує, що вивчені в негативній пластиці актори, незважаючи на свої позитивні зовнішні і внутрішні акторські дані, не можуть переробити свою пластичну манеру в категорію прекрасного.

Роль танцю в вихованні рухів, що відносяться по пластичним характеристиками до категорії прекрасного, особливо важлива. Скульптурна закінченість поз і жестів, технічна досконалість і культура рухів, гармонійний розвиток, облагораживающее тіло, визначають напрямки в пластичному вихованні засобами танцю.

Звідси цілком закономірний висновок про те, що танець виховує своїми специфічними засобами грацію, витонченість.

Грація – є досконалість пластичної форми руху.

Витонченість – є витонченість, вишуканість цієї форми.

Елегантність – є благородство і завершеність стилю цієї форми. Танцювальна форма є вираженням цих якостей, заснованих на добре розвиненою танцювальній техніці.

Віднісши танцювальні рухи до категорії прекрасного, виділимо конкретні різновиди цієї категорії в танцювальному мистецтві. У цьому мистецтві є руху: героїко-романтичні, лицарські-мужні, сентиментально-ніжні.

Рухи героїко-романтичного плану у своїй характерною пластиці і стилістикою несуть риси рішучості, стійкості і безстрашності в поєднанні з рисами мрійливості, захопливості і казковості.

Рухи лицарські-мужні своєю характерною пластикою і стилістикою виконання несуть риси благородства, великодушності, самовпевненості в поєднанні з силою, енергійністю, змістовністю, скульптурної завершеністю.

Рухи сентиментально-ніжні своєю характерною пластикою і стилістикою виконання несуть риси зніженості, зайвої чутливості, м'якості, співучості,

ніжності.

Необхідною ознакою у вихованні пластичної культури засобами танцю є якості «жіночність» і «мужність». Ми розуміємо ці якості як загальну тональну забарвлення при виконанні всіх рухів.

«Жіночність» визначається як м'яка, ніжна, кантиленна-співуча забарвлення всіх рухів, без зніженості і зламана.

«Мужність» – як енергійна, сповнена сили, пружна, стримана, скульптурно-закінчена забарвлення рухів, але без сухості і незграбності.

Визначивши пластичну природу наведених вище загальних різновидів рухів щодо категорії прекрасного, зупинимося на основних етапах виховання даних різновидів при навчанні танцю. У вихованні грації, вишуканості, елегантності основну роль грає танцювальний екзерсис. У вихованні якостей «жіночність» і «мужність» ця роль буде в з'єднанні екзерсису і танцювальної середини, то спеціальні танцювальні композиції, засновані на матеріалі народних танців і виконувані окремо чоловічої та жіночої частиною навчаються, а також розвиток і вдосконалення цих якостей на всіх навчально танцювальному матеріалі. Виховання героїко-романтичних, лицарськи-мужніх, сентиментально-ніжних рухів відбувається при роботі на танцювальній середині. Це етюди, танцювальні сцени, побудовані на матеріалі історико-побутового і народного танцю, мають розгорнуту танцювальну форму і, отже, несуть в собі сюжетно-дієву ситуацію, що викликає емоційне забарвлення. Конкретним навчально-танцювальним матеріалом виховання наведених вище різновидів руху є:

а) для героїко-романтичної форми - іспанська (сценічний), грузинський танець, кубинський (народний), аджарський військовий танець «Хорумі», угорський (народний і сценічний), циганський (народний і сценічний), вальс і т.д.;

б) для лицарськи-мужній форми – павана, полонез, мазурка, іспанська, циганський, угорський (народний, в основному різновиди чоловічого танцю);

в) для сентиментально-ножний форми – гавот, менует, французька

кадриль.

Таким чином, розвиток психофізичного апарату навчаються полягає в послідовному і методично грамотному освоєнні як окремих елементів екзерсису, так і цілісних композицій з історико-побутових, сучасних танців. Послідовні ступені освоєння рухів категорії прекрасного повинні збігатися зі ступенем танцювально-технічного розвитку учнів.

Природне збіг вдосконалення технології танцю з естетичними категоріями танцювальних рухів дає можливість науково обґрунтованого побудови навчання танцю і визначення його основної спрямованості, укладеної в вихованні гнучкого і тренованого апарату актора, здатного швидко і продуктивно пластично діяти в запропонованих обставинах сценічного твору, розкривати засобами танцю суть музичного твору.

РОЗДІЛ 2

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ВМІНЬ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЇ

2.1. Танцювальний екзерсис як основний комплекс гармонійного розвитку тіла

Навчальна робота по танцю полягає в систематичному оволодінні елементами танцювального екзерсису, тобто комплексу вправ класичного або народно-характерного танцю.

Екзерсис в своєму сучасному вигляді – відточена, досконала і уніфікована система елементів, вправ і комбінацій, створена в процесі тривалого хореографічного досвіду. Всі елементи екзерсису пройшли природний відбір. Вижили і увійшли до складу екзерсису дійсно необхідні елементи, найбільш конкретно і цілеспрямовано розвивають і тренують психофізичний апарат студента.

«У екзерсисі різнобічно розвивається мускулатура ніг, їх виворотність, крок, постановка корпусу, рук і голови, координація рухів. В результаті щоденного тренування фігура набуває підтягнутість, виробляється стійкість, майбутній актор привчається до правильного розподілу ваги тіла на двох і на одній нозі ... » [33, 7].

Екзерсис – це постійна і послідовна тренування кісткового і суглобово-м'язового апарату, а також психічна настройка навчається, сприяє розвитку вольових якостей рухової пам'яті, ритмічності, музикальності. Це освоєння танцювальної техніки, що закладає основи виразного руху. Екзерсис створює основний пластичний фундамент. Він дає можливість учневі гармонійно розвивати і вдосконалювати руховий апарат, підпорядковуючи це навчання вдосконалення пластично художніх можливостей організму.

Природно, що екзерсис, незважаючи на специфічні особливості учнів і напрямок навчання в допомогу основного предмета – драматичного мистецтва, все ж підпорядкований завданням хореографічного виховання. Це завдання – створення «музичного тіла», здатного виражати сутність музичного твору в танцювальній пластиці.

Екзерсис складається з двох компонентів:

1. Елементи і вправи класичного і народно-характерного танцю, складові екзерсису.
2. Музичний матеріал, на основі якого виконуються елементи і вправи екзерсису.

Специфічне вплив цих компонентів зливається в єдиний процес пластичного танцювального розвитку учня, обов'язково підлеглого нюансам, акцентам музичного твору. З'єднання рухів і музики створює ту художню основу, яка в процесі розвитку і ускладнення стають зерном майбутнього танцю, тобто створення художнього образу у вигляді музично-організованих рухів.

З'єднання рухів і музики під час навчання екзерсиси є значною і поки ще невирішеним завданням. Проведений аналіз дає підстави дійти невтішного висновку про недооцінку ролі музичного матеріалу, як повноправного компонента в екзерсиси. Поки музика в екзерсиси підсобне, а часто і випадкове засіб.

Найпростіші елементи екзерсису складають абетку танцювальної лексики. Елемент екзерсису є та техніка, з якої створюється танець. Техніка, вихована при вдосконаленні елементів і вправ екзерсису, є остов для втілення в пластичних формах танцювальної композиції, підпорядкованої законам створення художнього образу: і необхідної для виконання сценічної задачі.

Елементи екзерсису є основними танцювальними навичками. Кожен елемент створює найпростіше і конкретне пластичне положення тіла танцюючого, що включає характерні для даного та відмінні від інших елементів поєднання різних положень частин тіла: рук, ніг, корпусу і голови.

Удосконалення техніки цих положень є засобом навчання найпростішим танцювальним вмінням.

Найважливішою умовою перекладу елементів екзерсису і танцювальні навички є суворі вимоги ідеально правильного виконання танцювальних рухів. Організм навчається, підпорядкований жорстким умовам ідеальної правильності у виконанні, вірно вдосконалюється. Безперервний розвиток цієї правильності створює досконалу в сенсі «скульптурності» форму тіла і сприяє точному виконанню танцювальних дій.

Удосконалення елементів екзерсису – складний процес. Зрозуміло, що навик у виконанні елементів виникає тільки в результаті цілеспрямованої розумової діяльності учня, спрямовував свою волю, увагу на виконання поставленого перед ним конкретного завдання.

Екзерсис виховує високий рівень координації рухів, що вкрай необхідно акторові взагалі, а танцює тим більше, в зв'язку з великою трудністю освоєння танцювальної техніки. Для продуктивного використання танцювальної техніки як засобу виховання вищого упустимо координації та розвитку якості «танцювальності», освоєння і вдосконалення елементів екзерсису направляється до виховання здатності швидко і точно відтворювати названі або показані елементи танцю, що сприяє створенню необхідного динамічного стереотипу.

Таким чином, танцювальний екзерсис має можливість активно впливати на розвиток і вдосконалення психофізичних якостей, таких необхідних майбутньому актору. До них слід віднести силу, спритність, ритмічність, музикальність і танцювальність.

Особливою цінністю екзерсису є створення можливості різноманітно удосконалювати такі ознаки русі, як тими, розмір, напрямок, кількість повторень, характер і м'язове зусилля, що, по суті, є головним завданням у вихованні і вдосконаленні пластичності рухів людини.

Танцювальний екзерсис складається з двох розділів:

- 1) екзерсис, заснований на класичному танці;

2) екзерсис, заснований на народно-характерному танці.

Класичний екзерсис

Система пластичної виразності, іменована «класичний танець», в результаті тривалої еволюції і вдосконалення знайшла своє найбільш повне естетичне вираження в Україні.

Танцювальний екзерсис, заснований на класичному танці, давно довів право на перше місце в освоєнні танцювального мистецтва.

Класичний екзерсис є стрижнем, на основі якого розвинулися інші танцювальні екзерсиси. Цей комплекс елементів найбільш правильно і гармонійно розвиває тіло. Він є активним засобом при виправленні фізичні вади, в створенні правильної манери поведінки і постави, таких необхідних актору. Класичний екзерсис – головний засіб у навчанні танцівника будь-якого профілю, в розвитку його рухового апарату. Класичний танець є яскравим виразним засобом, в основі якого лежать руху, запозичені з народних і побутових танців, а також пластики і завершеності форм античної скульптури. Всі елементи класичного танцю засновані на біомеханічному принципі – «виворотності ніг».

Цей принцип створює естетичну досконалість класичного танцю. Кожен (елемент екзерсису – є як би формула, на синтезі якої базується різноманіття танцю. Оволодіння цими елементами класичного танцю подібне до оволодіння клавіатурою, що складається з 7 нот, з яких створюється музичний твір.

Класичний екзерсис, створюючи певні танцювальні вміння, удосконалюючи і закріплюючи їх, надаючи серйозний вплив на розвиток сили м'язів, їх еластичність і рухливість суглобово-зв'язкового апарату, є головним засобом освоєння танцювального мистецтва.

Одним з властивостей танцювального екзерсису, мають серйозне значення при навчанні танцю, слід визнати його здатність виправляти часто зустрічаються природні недоліки (сутулість, косолапие, недостатність м'язового шару і т. п.), Створювати прекрасну фізичну форму тіла того, хто навчається, підтримувати та вдосконалювати її.

К. Станіславський високо оцінював роль танцювальної «муштри» у виправленні недоліків: «Я ціную ще клас танців за те, що він відмінно виправляє руки, ноги, спинний хребет і ставить їх на місце ...» [60, 35].

У процесі вдосконалення елементів екзерсису необхідно збільшувати його вплив на виконання зазначеної К.С. Станіславським функції. Визначимо можливості впливу танцювального екзерсису на виправлення недоліків.

Для усунення недостатності розвитку мускулатури є такі вправи – *dattement tendu, battement releve lent et battement developpe*. Крім цього, розвитку м'язового шару сприяє збільшення кількості повторень елементів екзерсису.

Другим видом навчальної роботи по танцю є освоєння рухів народно-характерного екзерсису, заснованого на елементах народного танцю. Народно-характерний екзерсис, будучи також засобом розвитку учнів, готує їх до виконання народних танців, розвиває потрібну для цих танців техніку. Однак було б неправильно вважати його (народно-характерний екзерсис) тільки допоміжним, другорядним. Цей великий спеціальний танцювальний тренінг, відмінний від класичного екзерсису, продовжує розвиток рухового апарату учнів в специфіку пластики народного танцю.

Різноманіття народного танцю вельми поширене в спектаклях. Виникає природна необхідність навчання майбутніх акторів техніці народно-характерного, танцю, розвитку здатності швидко освоювати різні за стилем, манерою і національної орнаментиці танцювальні комплекси.

Частина елементів народно-характерного екзерсису виникла на основі елементів класичного танцю і класичного екзерсису. Однак наближення народно-характерного танцю до справді-фольклорних джерел, настільки бурхливо розгорнулося в останнє десятиліття, веде народно-характерний екзерсис, в сторону освоєння техніки справжніх народних танців.

Найважливішою умовою повинна бути суворя послідовність навчання народно-характерному екзерсису на фундаменту професійного навчання основам класичного танцю. Ця особливість методики дозволяє вести навчання грамотно і прискорено, поліпшити танцювальну підготовку учнів.

Найважливіші ознаки народного танцю, з точки зору техніки, виражаються у відносній свободі рухів рук корпусу, ніг, танцювальних ракурсів і т. д. Це якість, зникається з найважливішими ознаками сценічної пластики, може бути правильно виховане лише на основі добре закріплених, строгих канонів класичного танцю.

Народно-характерний екзерсис розвиває ті м'язи, суглоби і зв'язки, які були не повністю розвинені вправами класичного екзерсису. В першу чергу це відноситься до гомілковостопного суглоба і м'язі, яка провадить його рух, а також колінного суглобу та відповідним м'язам. Найважливішою особливістю народно - характерного екзерсису є активність рухів на опорній нозі, це стосується колінного суглоба, м'язів гомілки і м'язів, які виробляють руху в суглобах стопи. Крім цього, відбувається значне вдосконалення функцій нижніх кінцівок як опорного, ресорного та штовхального апарату м'язів, які виробляють руху в плечовому поясі і верхніх кінцівках (характерні *port de bras*).

У процесі вдосконалення народно-характерного екзерсису завершується формування танцювальної техніки і йде розвиток для виконання композицій народних танців.

Різко збільшується розвиток танцювальної, виразності виконання в відтворенні манери і стилю народних танців. У народно-характерному екзерсиси легко застосовується принцип контрастності, тобто чергування різних за навантаженням вправ і елементів.

Народно-характерний екзерсис ставить перед учнями складні технічні завдання. Цей танцювальний комплекс завершує формування пластичних вмінь, загальну підготовку психофізичного апарату навчається, профілює його до продуктивної танцювальної та пластично досконалої діяльності в умовах сцени.

Екзерсис класичний як основа розвитку рухового апарату і придбання форми та народно-характерний як основа підготовки до виконання танцювальних сцен - є навчально-тренувальний комплекс, спрямований не тільки на гармонійний розвиток тіла, але і на дієве виконання танцю в спектаклі

будь-якої епохи, національності, жанру і стилю.

Особливості навчання класичного екзерсису.

Досягнення радянської школи класичного танцю і методика викладання його основних елементів відібрані, узагальнені і систематизовані видатним діячем хореографії, професором А. Ваганової в її відомій праці «Основи класичного танцю». Вже тоді стало очевидним, що значення цієї праці виходить далеко за межі підручника. Викладена в ньому методика викладання класичного танцю стала значним внеском у теорію і практику хореографічної педагогіки.

Використання теорії і практики А. Ваганової для викладання класичного танцю (екзерсису) в навчальному закладі є абсолютною необхідністю. Поєднання досконалості форм і стилю у виконанні елементів, вироблення з їх допомогою необхідних художньо-пластичних якостей можуть бути досягнуті на основі використання передових, справді Вагановського методів викладання класичного танцю в його навчальної формі, тобто екзерсиси.

Виконання елементів екзерсису біля верстата є лише перша фраза у виробленні якості «танцювальність». Гармонійний розвиток тіла «того, хто навчається засобами класичного екзерсису завершується на середині.

Виконання екзерсису на середині є засобом, що наближається до пластичності в сценічному мистецтві. Елементи екзерсису на середині ставлять перед виконавцем завдання на освоєння переміщення тіла в обмеженому сценічному просторі. Це засіб, на основі вироблених у верстата пластичних вмінь, створює реальну базу для більш високого розвитку якостей і навичок, необхідних у сценічному мистецтві. Найважливішим напрямком у вправах на середині слід вважати послідовне навчання від виконання найпростіших елементів (*demi plie*, *battment tendu*, *jete*, *rond de gambe par terre*, *grand battement jete* і т.д.) До виконання основних поз класичного танцю і далі до *adagio*, то є поєднання елементів в струнку музично-танцювальну композицію, яка несе виражену в конкретній танцювальній хоча і нескладної пластиці музичну думку і настрої. Якість виконання, його правильна технологія вже не повинні бути

самоціллю. Adagio має стати засобом пластичного вираження музичної думки, а це так важливо для сценічного мистецтва. Цей шлях завершується в елементах allegro (стрибках), де такі якості, як мужність, благородство і легкість, особливо у чоловіків, отримують своє конкретне втілення.

Постійне вдосконалення стійкості, що проводиться у верстата і на середині, не тільки перевіряється, а й удосконалюється. Без уміння управляти інерцією тіла, вміння швидко і правильно переміщати вагу тіла неможливе виконання вправ, в основі яких лежить стійкість. Розвиток стійкості по суті є вдосконалення функції вестибулярного апарату учнів. Воно, не обмежуючись елементами класичного екзерсису, триває протягом усього навчання і на всьому навчально-танцювальному матеріалі. Необхідно підкреслити роль зміни напрямку рухів, зміни опорної і рухається йоги, різних і постійно мінливих в межах однієї вправи положень рук, корпусу і голови, поз, поворотів і зупинок. Роль adagio, allegro в цьому розвитку першорядна.

Послідовний розвиток стійкості повинно з'явитися обов'язкової педагогічної завданням при навчанні танцю.

Особливості навчання народно-характерному екзерсису

Навчання народно-характерному екзерсису в цілому аналогічно класичному екзерсису. Однак необхідно пам'ятати пластично-технологічні особливості народного танцю. Послідовна, систематична робота по вивченню народно-характерного екзерсису значно розширює діапазон технічної майстерності студентів.

Будувати народно-характерний екзерсис слід таким чином, щоб у міру його вивчення технологія танцю поступово підкорялася б сценічним завданням. Важливо розуміти, що виконання елемента народно-характерного танцю продовжує лінію розвитку танцювальної. Елементи народно-характерного танцю на середині відіграють особливу роль в виробивши стилю і манери виконання як справді народних, так і сценічно стилізованих танців. Вони, в силу своєї технічної та емоційно-образної змістовності, є сходинкою до створення пластичного і танцювального дії. Крім цього невеликі але розміром,

але різні за характером і темпо-ритму елементи народних танців створюють в учнів контрастність в підборі рухів. Це тренує ще більш високий рівень координації та швидкості реакції, що так важливо для пластичності драматичного актора.

Елементи народно-характерного екзерсису вимагають меншого для вивчення часу, ніж елементи класичного. Вони за своєю технологією і психофізичної природі більш природні і спираються на розвинений танцювальної класикою пластичний апарат учнів. Вправи народно-характерного екзерсису ще не устоялися остаточно. Слід відбирати ті, які є необхідними для подальшого навчання. Ці вправи повинні стати основою в танцювальному освіту. Вони повинні знайти вираз у виконанні різних за стилем і манерою народно-характерних танців, що застосовуються в драматичному театрі.

Аналіз підсумків у вивченні танцювального екзерсису біля верстата і на середині залу, визначення змісту цього екзерсису дозволяють зробити наступні висновки:

1. Система вдосконалення елементів танцювального екзерсису з завданнями виховання актора «школи Станіславського», зокрема з розділом його системи, названим «Тренінг і муштра».

2. Удосконалення елементів танцювального екзерсису має базуватися на професійній хореографічній методиці з урахуванням фізичних особливостей студентів.

3. Танцювальний екзерсис бере активну участь у формуванні якостей, навичок і вмінь, необхідних актору.

4. Танцювальний екзерсис є основним тренувальним пластичним комплексом.

5. Танцювальний екзерсис позитивно впливає на виправлення фізичних вад, виробляє необхідну акторові будь-якого профілю правильну поставу тіла.

Таким чином нами визначені можливості танцю виховувати і вдосконалювати якості, необхідні актору пластичні вміння та вміння активно

розвивати хореографічну техніку. Проведене вивчення та визначення цих можливостей створює наукову основу для їх практичного втілення в театральній-хореографічній педагогіці.

2.2. Формування пластичних вмінь майбутнього актора за допомогою танцювального екзерсизу

Експериментальне дослідження проводилося на базі Запорізького національного університету. В експерименті брали участь студенти першого та другого курсів, які вчаться за освітньо-професійною програмою «Театральне мистецтво». Студенти першого курсу склали експериментальну групу (12 студентів), а студенти другого курсу – контрольну групу (14 студентів).

В якості експертів виступали викладачі кафедри акторської майстерності, які викладають на першому-другому курсах.

У ході констатувального етапу експерименту викладачі-експерти визначали рівні пластичних вмінь студентів за наступними критеріями:

- цілісність знань з пластичності,
- постава і хода;
- музикальність, ритмічність і координація рухів;
- ступінь володіння елементами сценічних видів танцю;
- вміння перевести вербальне завдання на мову пластичного дії;
- динаміка пластичного рішення і сценічного втілення;
- пластична виразність;
- артистизм виконання;
- логіка танцювально-пластичних етюдів, номерів;
- образність (алегоричність, метафоричність) пластичного рішення;
- володіння пластичною трансформацією.

Розроблені критерії дали змогу вимірювати пластичні вміння. Відповідно до критеріїв та структурних компонентів були визначені рівні пластичних вмінь

(високий, середній, низький) з відповідними показниками.

Рівні пластичних вмінь характеризується знаннями про пластичність; природністю рухів; володінням психофізичними якостями; креативністю; художнім виконанням (оригінальність, образність, сюжетність); рівнем володіння пластичною трансформацією. Також до важливих характеристик пластичних вмінь належить постава (поза), міміка (проксеміка), пантоміміка (жести, хода, рухи).

Для виявлення рівня пластичних вмінь студентам пропонувалися виконати вправи з концентрації уваги на м'язовому апараті, вправи пантомімної розминки, вправи на пластичну характеристику образу, вправи для рук, ретельне опрацювання різноманітних «хвиль» в окремих частинах тіла. Викладачі-експерти оцінювали роботу студентів над елементами акторської майстерності та пластичними стилістичними та визначали рівень пластичних вмінь кожного студента окремо.

З досліджуємими студентами проводилися бесіди та анкетування для виявлення рівня знань студентів про пластичні вміння та вплив хореографії на формування цих вмінь.

Викладачі – експерти оцінювали студентів за такими вміннями:

- довільно напружувати і розслабляти групи м'язів, розрізняти їх напружене і ненапружене стан;
- координувати темп і ступінь рухових зусиль (м'язового напруги) з темпоритмом і динамічної забарвленням музики;
- змінювати виразний характер своїх рухів, свідомо добиватися їх співзвучності музиці;
- висловлювати емоційно-зримі образи музики за допомогою пластичних етюдів, композицій;
- відчувати особливості змісту і звучання музичного твору, стежити за розвитком музичної думки;
- передавати зміст музики в своїй промові;
- самостійно створювати музично-руховий образ;

- спілкуватися в колективі, проявляти творчу активність, ініціативу.

Констатувальний експеримент показав фрагментарність знань студентів як експериментальної та контрольної груп щодо сутності й особливостей пластичності, засвідчив переважно неефективне використання невербальних засобів спілкування, слабе орієнтування на морально-естетичні установки, відсутність бажання саморозвитку й самовдосконалення пластичних вмінь. З'ясувалося, що студенти обох груп мають певні вміння та навички з пластичності, однак більшість з них розглядає цей феномен виключно як артистичний прояв у сценічному мистецтві. За результатами констатувального діагностичного зрізу (рис. 2.1.) було зроблено висновок про недостатній рівень сформованості пластичних вмінь досліджуваних студентів експериментальної та контрольної груп та про необхідність їх формування (особливо у експериментальній групі).

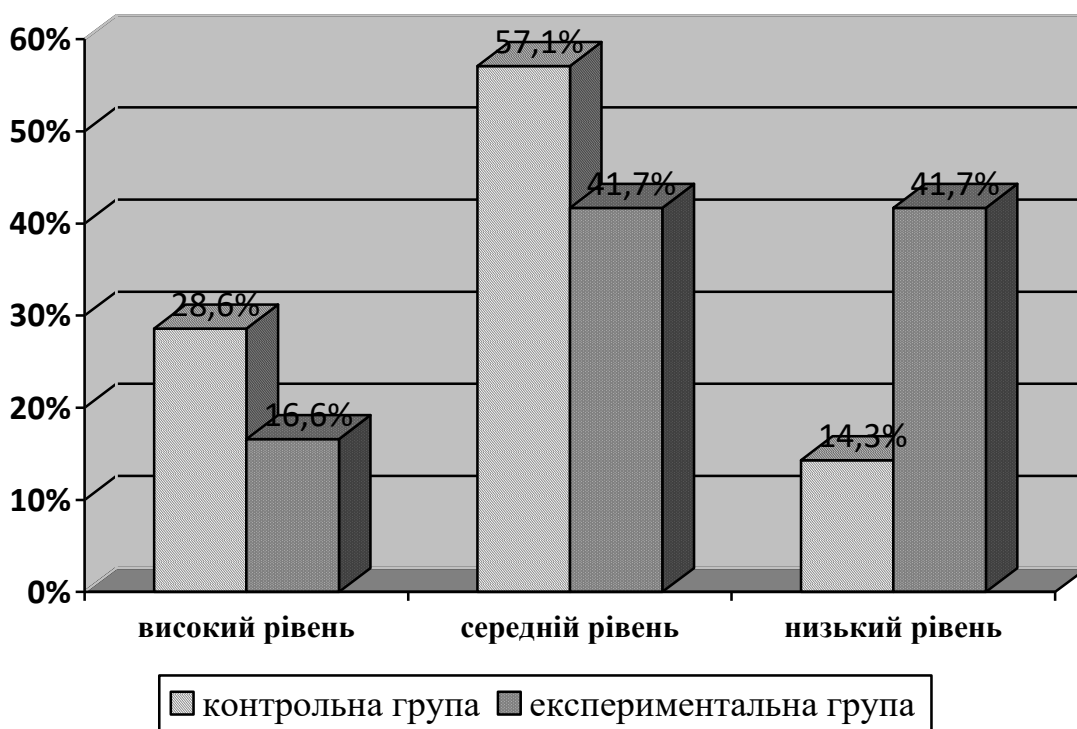


Рис. 2.1. Рівні пластичних вмінь студентів на констатувальному етапі експерименту

З рисунка 2.1. видно, що високий рівень пластичних вмінь виявлено лише у 16,6% студентів експериментальної та 28,6% студентів контрольної групи,

середній рівень у 41,7% студентів експериментальної групи та у 57,1% студентів контрольної, низький рівень у експериментальній групі виявлено майже у половини досліджуваних (41,7%), у контрольній групі низький рівень виявлено лише у двох студентів (14,3%).

Отже, у більшості студентів експериментальної групи рівень пластичних вмінь є низьким і середнім, що зумовлено відсутністю цілеспрямованої діяльності з їх формування, недостатнім усвідомленням студентами ролі пластичності в майбутній професійній діяльності, слабкою мотивацією щодо саморозвитку та самовдосконалення елементів пластичності.

Орієнтиром для створення програми формувального етапу експерименту стала система елементів, вправ та комбінацій (екзерсис) що проводилася зі студентами експериментальної групи. Зі студентами контрольної групи заняття проводилися за традиційною схемою.

Мета програми – сформувати музично-рухові і пластичні вміння і навички художнього порядку, тобто розвинути, розкрити, збагатити у студентів природний музично-руховий рефлекс; розширити кругозір в галузі танцювального мистецтва, долучити до танцювальної культури як засобу творчої та особистісної самореалізації.

Завдання програми: освоїти музично-рухові і пластичні вміння і навички; розвинути естетичні уявлення про музику за допомогою сприйняття її через музично-рухові образи; розвивати загальні та спеціальні здібності (м'язове і просторове почуття, рухову пам'ять, музикальність, пластичність, рухову уяву, словесне мислення і т.д.); виховувати емоційну саморегуляцію, морально-вольові якості (працелюбність, терпіння, цілеспрямованість).

Виховання необхідних актору якостей і придбання потрібних пластичних навичок і вмінь виконуються шляхом освоєння елементів екзерсису.

При відборі необхідних і доступних складу студентів експериментальної групи танцювальних елементів і досягненні професіоналізму в їх виконанні, екзерсис грає основну роль у формуванні високої якості танцювально-рухових вмінь, нескладної, але професійної танцювальної техніки. Він є найкращим в

танці засобом обробки «сирого», в пластичному сенсі, людського матеріалу. Плідність подібного розвитку визначається правильним застосуванням елементів танцювального екзерсису.

Система елементів, вправ та комбінацій (екзерсис) була спрямована на виконання наступних задач.

Освітні:

1. Дати уявлення про роботу частин тіла.
2. Формувати вміння свідомо уточнювати пластичну виразність своїх рухів.
3. Удосконалювати вміння виконувати рух пружинним, маховим і плавним прийомом, змінюючи їх силу, амплітуду, ритм, темп.
4. Формувати навички музичного аналізу, особливостей своїх рухів і їх взаємозв'язку.
5. Удосконалювати музично-рухові і пластичні вміння і навички.
6. Вирішувати постановочні і художні завдання засобами музично-рухової і пластичної виразності

Розвиваючи:

1. Розвивати пластичні здібності: психічні якості (волю, увагу, пам'ять, уяву, володіння своїм самопочуттям) і фізичні якості (гнучкість, силу, швидкість, витривалість, координацію).
2. Розвивати почуття простору, вміння організовано рухатися серед колективу, виконувати різні колективні завдання.
3. Поглиблювати зв'язок рухів з музикою.
4. Поглиблювати творчі здібності, самостійно створювати музично-рухові образи.
5. Удосконалювати пластичні здібності: психофізичні якості.
6. Розвивати композиційне мислення, танцювальну пам'ять

Танцювальний екзерсис створює вихідні позиції для виховання пластичності тіла, розвитку його рухової культури.

Основні принципи навчання екзерсису:

1. Вироблення музичного, осмисленого виконання елементів екзерсису повинно бути основою у творчій спрямованості навчання. Студенти повинні розуміти зміст техніки елементів.

2. При виконанні вправ екзерсису увагу педагога повинна бути звернена на професійно-грамотну з точки зору канонів хореографічної освіти постановку корпусу, рук, ніг і голови. Від правильної постановки цих частин тіла, розвитку їх взаємодії в значній мірі залежать продуктивність в навчанні танцю і досягнення кінцевої мети цього навчання. Помилки, допущені на початку навчання, будуть перешкоджати подальшому розвитку майстерності студентів.

Розглянемо засоби, що сприяють здійсненню названих завдань:

1) Сценічне мистецтво пред'являє специфічні вимоги до танцю як одного з виразних пластичних засобів у створенні художнього образу. Виконання всіх танцювальних елементів не повинно призводити до відповідних штамтів. Навпаки, необхідно виховання загальної танцювальної сценічної виразності. Важливою стороною в удосконаленні елементів екзерсису є досягнення художньо-пластичного результату. Це забезпечується ускладненням вдосконалення елементів екзерсису, яке йде за двома напрямками: по лінії композиційно-технічної і по лінії музичної (темно-ритмічної).

Від виконання найпростіших елементів екзерсису, з'єднаних з доступними музичними формами, відбувається поступовий перехід до виконання складних танцювальних з'єднань. Ці комбінації створюються на основі невеликих уривків з музичних творів і представляють їх пластичне вираження. Танцювальна фраза є пластичним вираженням закінченого музичного пропозиції або однієї з частин музичного твору. Вона складається з декількох гармонійно поєднаних танцювальних комбінацій, підлеглих мелодійному малюнку музичного твору, і є складовою частиною танцю. Цей етап в свою чергу передуює переходу до виконання етюдів, танців і сцен.

Весь цей процес забезпечує майбутньому актору оволодіння дієвої музично-танцювальної виразністю. І в цьому сенсі вчинене за своєю художньо-пластичної формі виконання елементів екзерсису стає тим зерном, з якого

виростає танець і високий ступінь танцювальної. У цій взаємодії елементів при створенні танцю і підвищенні рівня рухових можливостей актора основна педагогічна мета предмета «танець».

2) Швидке сприйняття і виконання запропонованих учневі складних танцювальних комплексів, максимально наближених до умов: вистави, має спиратися на швидке і точне виконання постійно змінюються і ускладнюються завдань в екзерсиси. Постійна зміна завдань при виконанні екзерсису удосконалює в учнів здатність швидкої пристосовності рухів до нових умов – якості, дуже важливого для актора театру. Але надмірно часта, поурочна зміна рухів і музики не дає можливості виправляти недоліки виконання. Інша крайність, часто побутує в практиці навчання, полягає в повторенні одного і того ж екзерсису протягом одного, двох і більше місяців. Така практика призводить до утворення танцювального штампа. Вправи виконуються зовні ефектно, але принцип ежеурочного повторення виключає підвищення рівня координації та одноманітно вводить в фізичну роботу скелетної мускулатури навчаються. Цей метод також не є продуктивним.

З нашої точки зору, тільки метод повторення одного елементу вправи, комбінації або уроку протягом двох занять (руху і музичний супровід змінюються тільки через два заняття) дає можливість більш повного засвоєння матеріалу. Перший урок йде на освоєння і запам'ятовування комбінацій, складових екзерсис, їх порядок. Повторний урок дає можливість домогтися від учнів найбільш досконалої техніки і музикальності виконання. В результаті запропонованої нами методики виникає єдиний, в сенсі злиття музики і танцю, і цілеспрямований процес розвитку студента.

3) Тривале і послідовне, а також грамотне виконання елементів і вправ екзерсису, створюючи в студентів стійкі танцювальні вміння, гармонійно розвиває кісткову мускулатуру, що також є найголовнішим завданням.

З метою свідомого виконання всіх тренувальних і творчих завдань студенти обов'язково повинні бути ознайомлені як з впливом на їх організми вправ танцювального екзерсису, так і зі значенням танцю як однієї з форм руху,

що сприяє виразності в спектаклі.

Отже, при відборі необхідних і доступних складу студентів танцювальних елементів і досягненні професіоналізму в їх виконанні, екзерсис зіграє основну роль у формуванні високої якості пластичних вмінь, нескладної, але професійної танцювальної техніки.

Результати формувального експерименту.

За результатами діагностичних досліджень, що систематично проводилися під час дослідно-експериментальної роботи (бесіди, спостереження, практичні завдання, етюди та ін.), а також за даними викладачів-експертів, які проводили вправи зі студентами експериментальної групи було встановлено, що рівень пластичних вмінь у студентів експериментальної групи помітно підвищився (рис. 2.2.).

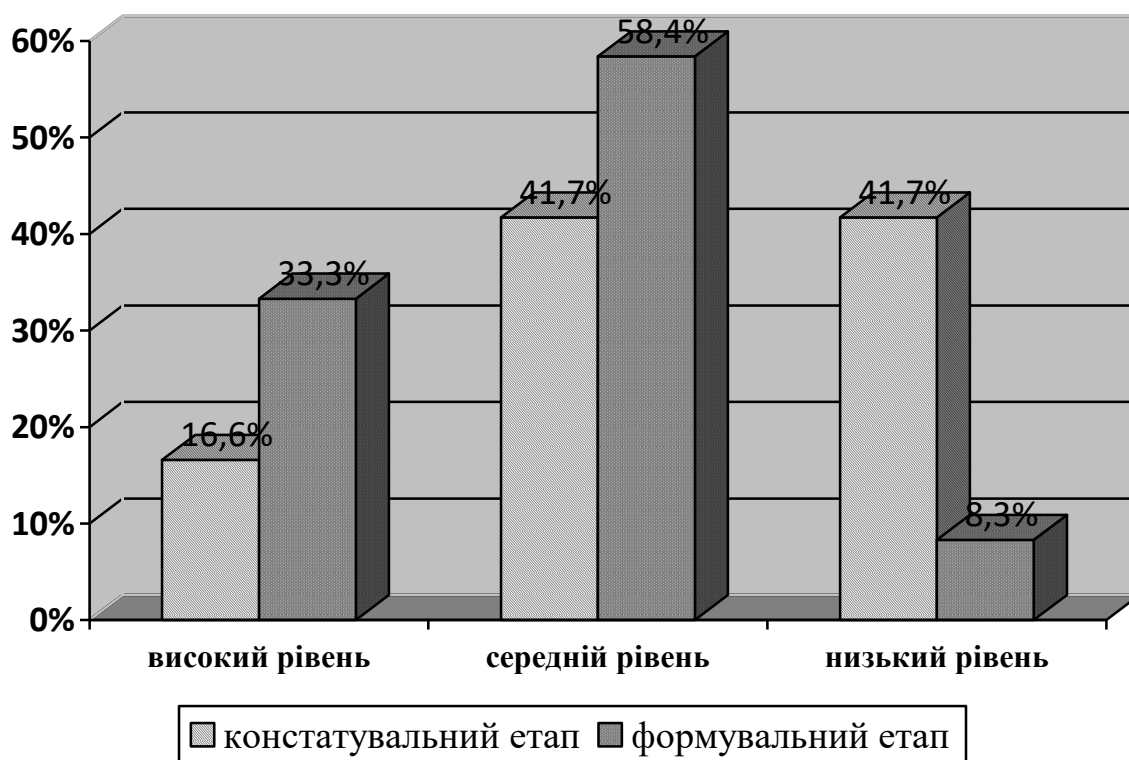


Рис. 2.2. Рівні пластичних вмінь студентів експериментальної групи на констатувальному та формувальному етапах експерименту

З дванадцяти студентів лише у одного виявлено низький рівень пластичних вмінь (8,3%), високий рівень пластичних вмінь виявлено у 33,3%

студентів (на початку експерименту таких студентів було лише 16,6%); середній рівень спостерігаємо у більш ніж половини студентів (58,4%).

Результати у контрольній групі майже не змінилися.

Таким чином, загальний результат дослідно-експериментальної роботи дозволяє стверджувати про можливість та доцільність використання хореографії у формуванні пластичних вмінь студентів – майбутніх акторів.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі подано розв'язання проблеми формування пластичних вмінь майбутніх акторів засобами хореографії.

Суспільні перетворення, зростаючі вимоги до рівня загальнокультурної й спеціальної підготовки майбутніх акторів вимагають підвищення їх професійної культури та педагогічної майстерності. Особливе місце в контексті культури фахівця займають пластичні вміння, оскільки вони формують людську цілісність, зумовлюють пластичну поведінку особистості, здатні поєднувати в собі фізичний і психічний стан особистості.

Встановлено, що у поняття «пластичні вміння» входять вміння особистості висловлювати пластикою тіла певні відносини і стани, а також транслювати деяку частину інформації і впливати на створення сприятливої для сприйняття атмосфери. Пластичні вміння – поняття, яке включає в себе знання про якості організму, уміння, на основі яких за умови виникнення вірного самопочуття може виникнути органіка фізичних дій. Це поняття втілюється в гармонійності і виразності рухів і, що головне, в досконалому володінні тілом.

Ретроспективний аналіз проблеми засвідчив, що основою пластичності є культура рухів, яка почала формуватися ще з первісних часів і пройшла довгий еволюційний шлях. Кожна епоха вносила свої корективи, з'являлися нові стильові особливості в культурі поведінки, манерах, етикеті, пластиці. У ХХ столітті виникають нові ідеї та теорії щодо розвитку пластики рухів, набуває актуальності проблема невербальних засобів спілкування, з'являються педагогічні дослідження, присвячені формуванню культури рухів школярів, звертається увага на елементи пластичності в контексті формування педагогічної майстерності майбутнього актора.

Пластичність майбутніх акторів включає в себе наступні складові: а) технічна майстерність (природність рухів, володіння психофізичними якостями); б) особистісні якості (комунікативність, перцептивні здібності,

динамізм, емоційна стійкість, креативність); в) художнє виконання (художньо-виразне виконання різноманітних рухових дій, що підкреслюють творче обдарування особистості).

Пластично виразним актором можна назвати лише такого, який вміє використовувати природні дані і засвоєну техніку в розкритті істоти ролі. Пластична виразність образу є елемент творчий, і тому її не можна розглядати поза зв'язком з усім процесом роботи над роллю. Уява, імпрровізація, художній смак і всебічна техніка актора, злиті воедино, породжують неповторні знахідки в пластичній виразності образу.

Поняття «пластичність актора» перш за все визначається як рухливість його психіки, здатність миттєво сприймати і відображати вплив сценічного середовища і внутрішнього самопочуття в темпо-ритмах окремих дієвих епізодів.

Під час дослідження нами обґрунтовано й практично підтверджено можливість розвитку пластичних вмінь засобами хореографії. У процесі хореографії у студентів – майбутніх акторів формується здатність сприймати, відчувати, розуміти прекрасне в житті та мистецтві, виховується прагнення брати активну участь у створенні мистецьких творів.

Експериментальна робота була направлена на з'ясування початкового стану сформованості пластичних вмінь майбутніх акторів та ступені її виразності, визначення перспективного її рівня та пошуку оптимальних шляхів переходу від початкового стану до більш високого рівня сформованості пластичних вмінь.

Розроблено критерії для вимірювання пластичних вмінь студентів та визначено рівні пластичних вмінь (високий, середній, низький) з відповідними показниками.

Результати констатувального експерименту засвідчили, що в більшості досліджуваних студентів рівень пластичних вмінь є низьким і середнім, що зумовлено відсутністю цілеспрямованої діяльності з їх формування, недостатнім усвідомленням студентами ролі пластичності в майбутній

професійній діяльності, слабкою мотивацією щодо саморозвитку та самовдосконалення елементів пластичності.

Орієнтиром для створення програми формувального етапу експерименту стала система елементів, вправ та комбінацій (екзерсис) що проводилася зі студентами експериментальної групи. Повторне діагностування показало позитивну динаміку рівнів пластичних вмінь у студентів експериментальної групи. В контрольній групі позитивних змін щодо пластичних вмінь студентів зафіксовано не було.

Отже, результати дослідження довели ефективність засобів хореографії у процесі формування пластичних вмінь у майбутніх акторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базарова Н. П. Классический танец. Методика четвертого и пятого года обучения. 2-е изд., испр. Ленинград : Искусство, 1984. 199 с.
2. Бежар М. Мгновения в жизни другого. Москва : Созтеатр СТД СССР, 1989. 238 с.
3. Белкіна Е. Виховання мистецтвом. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 2. С. 36-38.
4. Бондаренко Л. А. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях. Киев : Муз. Украина, 1985. 222 с.
5. Валукин Е. П. Задачи высшей школы в воспитании педагогов хореографов и балетмейстеров. *Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов*. 1996. Вып. 3. С. 2-4.
6. Ванслов В. В. Дансантичность. *Русский балет* : энциклопедия. Москва : Просвещение, 1997. С. 34-65.
7. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов. Санкт-Петербург : Лань, 2009. 192 с.
8. Видатні майстри хореографічного мистецтва: біографічний довідник / укл. Н. М. Корисько. Київ : ДАКККиМ, 2003. 18 с.
9. Волконский С. М. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). 2-е изд., исправ. Москва : Либроком. 2012. 160 с.
10. Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. Москва : Искусство, 1986. 573 с.
11. Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. Собрание сочинений : в 6 т. Москва : Издательство Академии педагогических наук, 1984. Т. 3. 424 с.
12. Головки А. В. Хореография в современных видах спорта. *Теория и практика физической культуры*. 2011. № 6. С. 62-64.
13. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. Москва : Искусство, 1986.

189 с.

14. Григорович Ю. Н. Проблемы, традиции и новаторство в практике советского балета. *Большой театр СССР*. 1976. Вып. 2. С. 281-288.
15. Гройсман А. Л. Методологические принципы хореографического образования. *Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов*. 1996. Вып. 3. С. 4-8.
16. Громов Ю. И. Воспитание пластической культуры актера средствами танца : учебное пособие по курсам «Основы режиссуры и актерского мастерства» и «Хореографическое искусство». Москва : Профиздат, 1971. 38 с.
17. Громов Ю. И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2011. 264 с.
18. Дем'янюк Н. Упровадження хореографічної спадщини Василя Верховинця в педагогічну та мистецьку освіту. Імідж сучасного педагога. 2012. № 4. С. 48-50.
19. Догудовский В. В. Танцевальность как основа формирования пластической культуры хореографа. *Образование в сфере культуры*. 2011. № 6. С. 156-159.
20. Дубогай А. Д. Психолого-педагогические основы формирования здорового образа жизни школьников младших классов : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01. Київ, 1991. 374 с.
21. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. Основи народного-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2009. 416 с.
22. Засоби ритміки і хореографії у професійній підготовці майбутнього фахівця / А. А. Ребрина, О. С. Павлюк, Б. М. Ференчук, О. В. Мозолюк. *Проблеми освіти*. 2013. № 76. С. 29-34.
23. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособ. 5-е изд. испр. и доп. Москва : РАТИ – ГИТИС, 2008. 432 с.
24. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 224 с.

25. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. Москва : Искусство, 1976. 351 с.
26. Збруева Н. Ритмическое воспитание актера : метод. пособ. Москва : ВЦХТ, 2003. 144 с.
27. Ильинский И. В. Сам о себе. 3-е изд., доп. Москва : Искусство, 1984. 535 с.
28. Кармановская В. А. Художественно-эстетическое воспитание учащихся средствами танца. *Фестиваль педагогических идей «Открытый урок»*. 2013. URL: <http://festival.1september.ru/articles/589853/>.
29. Карп П. М. Балет и драма. Ленинград : Искусство, 1980. 114 с.
30. Коваль П. М. Педагогічні засади розвитку особистісних якостей молодших школярів засобами ритміки і хореографії : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Івано-Франківськ, 1998. 182 с.
31. Козлов Н. И. Пластическая выразительность как один из определяющих компонентов в создании художественного образа. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 65 с.
32. Комаровська О. Музика, театр, хореографія у позаурочний час. *Шкільний світ*. 2005. № 32. С. 13-18.
33. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 267 с.
34. Котенко Н. В. Особенности хореографической подготовки в спортивных танцах. *Вестник спортивной науки*. 2012. № 2. С. 63-66.
35. Кох И. Э. Основы сценического движения : учебник. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2010. 512 с.
36. Красовская В. М. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1967. 185 с.
37. Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности. Ижевск : Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. 169 с.
38. Кряж В. Н., Ветошкина Э. В., Боровская Н. А. Гимнастика. Ритм. Пластика. Минск : Полымя, 1987. 174 с.
39. Ленский А. П. Заметки актера. Артист. 1894. № 43. С. 82.
40. Лесгафт П. Ф. Собрание педагогических сочинений : в 5 т. Москва : Физкультура и спорт, 1954. Т. 5 : Статьи. Извлечения из «Основ

теоретической анатомии». Отчеты, 1891-1909. 388 с.

41. Лисицкая Т. С. Ритм + пластика. Москва : Физкультура и спорт, 1987. 160 с.
42. Магомедов Р. Р., Бушенева И. С. Элементарный биомеханический анализ профессионально-ориентированной двигательной пластики студентов-хореографов. *Теория и практика физической культуры*. 2009. № 12. С. 48-51.
43. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. Москва : Искусство, 1990. 332 с.
44. Морозова Г. В. Пластическое воспитание актера. Москва : Терра-спорт, 1988. 109 с.
45. Морозовська Т. Хореографічне виховання як складова загальної освіти. *Рідна школа*. 2002. № 8/9. С. 25-28.
46. Навчально-методична хореографічна практика : програма для студентів вищих педагогічних навчальних закладів зі спец. 6.010103 «Педагогіка і методика середньої освіти. Хореографія» / укл. Т. О. Благова. Полтава, ПДПУ, 2008. 16 с.
47. Немеровский А. Пластическая выразительность актера. 2-е изд., исправ. и доп. Москва : Искусство, 1988. 158 с.
48. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. Москва : ГИТИС. 2000. 48 с.
49. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. Ленинград; Москва : Искусство, 1965. 376 с.
50. Номтоева С. С. Тело как основа формирования пластической культуры артиста. *Вестник Бурятского государственного университета*. 2015. № 6. С. 140-143.
51. Пахомова Л. А. Хореография и фигурное катание. Москва : Физкультура и спорт, 1980. 93 с.
52. Рожко М. М. Формування пластичної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Луганськ, 2006. 22 с.
53. Ротерс Т. Т. Музично-ритмічний розвиток школярів у взаємодії фізичного і

- естетичного виховання. *Педагогічний пошук*. 2014. С. 37-42. URL: <http://www.tmfv.com.ua/pdf/23/n3-03roters2006.pdf>.
54. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Київ : Наукова думка, 2002. 270 с.
55. Сердюк Т. І. Принципи хореографічної освіти в професійній підготовці майбутніх учителів хореографії. *Нова педагогічна думка*. 2015. С. 82-88. URL: <http://dspace.bdpu.org:8080/xmlui/handle/123456789/2806>.
56. Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. Москва : АСТ, 2015. 352 с.
57. Симонов Р. Н. С Вахтанговым. Москва : Искусство, 1959. 255 с.
58. Соколова Н. Хореографія як навчальна дисципліна в освітніх закладах України (сер. XVIII–XX ст.). *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2015. № 1. С. 60–64.
59. Сокур О. О. Практико-орієнтована збірка музично-рухових ігор і вправ з розвитку акторської майстерності та соціальної компетентності у вихованців вокального колективу. Донецьк : Інформаційно-методичний кабінет Палацу дитячої і юнацької творчості Кіровського району м. Донецька, 2012. 40 с.
60. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Актерский тренинг : в 2 ч. Москва : Искусство, 2008. Ч. 2. 273 с.
61. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Москва : Искусство, 1990. Т. 3 : Работа актера над собою. 385 с.
62. Таиров А. Я. О театре. Москва : Искусство, 1970. 266 с.
63. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Искусство. 1981. 67 с.
64. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Москва : ВТО, 1957. 260 с.
65. Торгашов В. Н. Дефицит пластической культуры актера – проблема современного актерского образования. *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2013. № 4 (54). С. 387-390.
66. Трёмбовельская Л. Д. Из опыта хореографов по развитию традиций народно-сценического танца. *Проблемы наследия в хореографическом*

искусстве. Москва, 1992. С. 53-57.

67. Труль О. В. Образовательная программа студии танца «Классика-Модерн». Санкт-Петербург, 2013. 13 с.
68. Филатов С. В. Ассоциативный эксперимент как метод усвоения танцевальных навыков балетмейстеров. *Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов*. 1996. Вып. 3. С. 28-39.
69. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник для студентів вищих навчальних закладів. 2-е вид., перероб. та доп. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.
70. Чеккетти Г. Полный учебник классического танца : школа Энрико Чеккетти. Москва : Астрель, АСТ, 2007. 258 с.