

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет



**ХОРЕОГРАФІЧНІ НАРИСИ  
XXI СТОЛІТТЯ: ПОЛІАСПЕКТНИЙ  
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ АБРИС**

**Навчально-методичний посібник**

Рівне – 2021

УДК 793.3 “20” (07)

X 79

*Друкується відповідно до рішення Вченої ради  
Рівненського державного гуманітарного університету,  
протокол № 6 від 30.06.2021 року*

**В рамках відзначення 33-річчя заснування кафедри хореографії  
художньо-педагогічного факультету РДГУ**

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

- Виткалов С. В.** доктор культурології, канд. мистецтвознавства, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету;
- Плахотнюк О. А.** канд. мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету ім. І.Франка;
- Маркевич Л. А.** канд. мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету

X 79 **Хореографічні нариси XXI століття: поліаспектний навчально-методичний абрис** : навч.-метод. посіб. / Л.А. Маркевич, Л.П. Волошина, Р.Л. Горбачук, В.А. Гордєєв, О.Ю. Гордєєва, Л.А. Зань, А.А. Завалін, І.П. Легка, Т.Й. Лобан, Д.І. Манелюк, Е.В. Манелюк, В.В. Пуйова, С.В. Рабченюк, А.В. Самохвалова, В.В. Шингер. – Рівне : О. Зень, 2021. – 639 с.

**ISBN 978-617-601-381-5**

*Матеріали досліджень, уміщені до збірника за матеріалами, поданими авторами, друкуються мовою оригіналу. Закон охороняє права та інтереси авторів навчально-методичного матеріалу. Відтворення, розповсюдження, передрукування та інше використання навчально-методичного матеріалу без згоди авторів (або посилання на авторів) забороняється.*

УДК 793.3 “20” (07)

© Маркевич Л.А., Волошина Л.П., Горбачук Р.Л., Гордєєв В.А.,  
Гордєєва О.Ю., Зань Л.А., Завалін А.А., Легка І.П., Лобан Т.Й.,  
Манелюк Д.І., Манелюк Е.В., Пуйова В.В.,  
Рабченюк С.В., Самохвалова А.В.,

ISBN 978-617-601-381-5

Шингер В.В., 2021

---

---

## З М І С Т

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	6
------------------------	---

### **Розділ 1. ПЕРШИЙ КУРС.**

#### **ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

##### **Волошина Л.П.**

Теорія і методика викладання класичного танцю 1 курс 2 семестр: екзерсис біля станка .....	8
---	---

##### **Шингер В.В.**

Теорія та методика викладання європейських танців 1 курс: етапи формування та методика виконання танцю «Повільний вальс», клас «Початківці» .....	33
---	----

##### **Рабченко С.В.**

Теорія та методика викладання латиноамериканських танців 1 курс: етапи формування та методика виконання танцю «Ча-ча-ча», клас «Початківці» .....	73
---	----

##### **Манелюк Е.В.**

Теорія та методика викладання історико-побутового танцю 1 курс: епоха Західноєвропейського Середньовіччя, епоха Відродження .....	115
---	-----

### **Розділ 2. ДРУГИЙ КУРС.**

#### **ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

##### **Волошина Л.П.**

Теорія і методика викладання класичного танцю 2 курс 3 семестр: екзерсис біля станка .....	168
---	-----

##### **Маркевич Л.А.**

Мистецтво балетмейстера 2 курс .....	180
--------------------------------------	-----

**Манелюк Д. І.**

Основи режисури та акторської майстерності 2 курс ..... 212

**Гордєєв В.А., Завалін А.А.**

Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю 2 курс: заняття посеред зали, опис танцю «Буянський скакунець», «Крутях» ..... 252

**Самохвалова А.В.**

Сучасна інтерпретація фольклору 2 курс 4 семестр: методика роботи з хореографічним фольклором (за польовими щоденниками) ..... 343

**Розділ 3. ТРЕТІЙ КУРС.**

**ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

**Лобан Т.Й.**

Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю 3 курс: теоретико-методичні аспекти викладання дисципліни ..... 410

**Розділ 4. ЧЕТВЕРТИЙ КУРС.**

**ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

**Гордєєва О.Ю.**

Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю 1-4 курси: методичний аспект вивчення низьких та високих розвертань ноги в екзерсисі народно-сценічного танцю ..... 441

**Горбачук Р.Л.**

Теорія та методика викладання модерн танцю 2-4 курси ..... 474

**Легка І.П.**

Виконавська та технічна майстерність 4 курс: класифікація танцювальних рухів віртуозної техніки ..... 503

**Розділ 5. ПЕРШИЙ КУРС.**

**ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «МАГІСТР»**

**Пуйова В.В.**

Методика викладання класичного танцю 1 курс  
ОС «Магістр»: 10 уроків дуетно-сценічного танцю ..... 543

**Зань Л.А.**

Теорія та методика викладання класичного танцю  
1-5 рік навчання: розділ екзерсис на пальцях ..... 587

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ ..... 636**

УДК 792. 02

**Дмитро Манелюк**

**Dmytro Maneliuk**

Викладач кафедри хореографії,  
Рівненський державний гуманітарний університет,  
м. Рівне  
ORCID ID 0000-0002-0833-9821

## **Тема: Основи режисури та акторської майстерності 2 курс**

### **План**

1. Роль акторської та режисерської майстерності у практичній діяльності хореографа-постановника.
2. Теоретичні основи виконавської майстерності в танці. Театральні закони акторської майстерності в танці.
3. Практичне освоєння елементів техніки актора.
4. Теоретичні аспекти хореографічної режисури.
5. Розвиток візуально-пластичного, композиційного мислення. Структура і форми композиції.
6. Етюд як найпростіша форма хореографічної драматургії.

### ***1. Роль акторської та режисерської майстерності у практичній діяльності хореографа-постановника***

З осмислення поняття «артистична етика» починається освоєння режисерської школи, воно ж є серцевиною професії хореографа-виконавця. Закони артистичної етики закладають фундамент грамотності майбутньої хореографічної спеціалізації, основного її профілю – хореограф-керівник творчого колективу.

З головними постулатами артистичної етики студенти стикаються вже на перших лекційних і практичних заняттях, серед них такі, як: моральні засади (довіра, увага, відповідальність), свобода кожної творчої особистості, повага до чужої творчості, створення умов для колективної співтворчості. Ці основи «студійної» етики, сформульовані К. Станіславським ще на початку ХХ століття, не втратили свого значення й сьогодні. Однак виникає дилема. Теоретично відомо, що не існує абсолютних правил сцени, а на практиці, внаслідок прояву творчої

індивідуальності та дотримання художніх кордонів спеціальності, формується певна територія артистичних взаємин, в якій художньо-естетичні вимоги сприймаються хореографом як комплекс абсолютних умов і законів. Це природно. В іншому випадку механізми виконавської культури в рамках «абсолютної умовності» хореографічного мистецтва перестають бути корисними для актора/танцівника. Отже, внутрішнє протиріччя, що існує в теорії, знімається на практиці.

Ключ до пояснення поняття «артистична етика» в професійно-танцювальному середовищі лежить в багаторівневому просторі формування творчої особистості хореографа. Фундамент артистичної етики в хореографічному мистецтві передбачає оперативний рівень діяльності Художника (педагога, постановника, репетитора, виконавця, хореографа-автора), результатом якого є аналіз творчого процесу через систему оцінок художнього сприйняття і конгломерату розрізаних візуалізуючих характеристик (теорії драматургії, символічної логіки, психології, фізіології, танцювальної лексики, культурної історії народу і т.д.). Все це важливі смислові канали дій, за якими вибудовується комплексний механізм роботи в просторі хореографічної режисури і акторського/танцювального мистецтва [6].

Аргументуємо основні складові даної проблеми у ХХІ ст. Перше – специфіка артистичної етики у виконавській хореографічній культурі історично примикає до конкретної (італійсько-французькою) традиції академічного класичного танцю, яка має свою художньо-естетичну еволюцію і значимість, так як збагатила і розвинула культуру педагогів, танцівників і балетмейстерів. До цього дня вона є невичерпним джерелом ідейного і художнього впливу на формування хореографічних стилів. У даній постановці проблеми особливо приємно те, що процеси сполучення артистичного середовища національних танцівників із загальноприйнятими академічними канонами світової балетної практики не порушуються, а гармонізуються під впливом її зв'язків з національним характером. Більш того, як показує історичний досвід спадщини, синтез франко-італійської національної традиції класичного танцю став єдиним способом збереження «чистоти» і якості методу викладання в області академічної виконавської культури.

Друге – в хореографічному мистецтві не існує чітко прописаної теорії виконавської майстерності. Про відносно завершеному і органічному процесу формування техніки та артистизму в танці як моделі «еталонного поведінки» на театральній сцені, можна стверджувати, що система мов хореографії, має академічні коріння походження. Проникнення академічної традиції в сучасні системи танцю (неокласика, джаз, модерн та ін.), будучи основною особливістю не тільки національної хореографічної культури, ставить категорію «артистична етика» в абсолютно особливе положення. Кожна «школа» або напрямок танцю диктують різні виконавські принципи, значно відрізняються від стилю класичної хореографії. Тут артистична етика виступає як продукт або місце існування танцівника, в якій він нашаровує на вперше придбані (академічні) знання «нові» навички танцювальної «мови», послідовно досягає і опановує «нову» культурою руху тіла. Отже, важливо зберігати дистанцію артистичних завдань по відношенню до різних стилів хореографії. У професійному виконавському середовищі для хореографа академічний класичний танець і будь-якої іншої вид (народний, історико-побутовий, естрадний і т.д.) культури танцю насамперед є різними формами «артистичної етики» (майстерності).

Третє – це спонтанний процес формування артистичної етики в рамках різних сучасних танцювальних культур, технік і течій. Наприклад, напрямок *contemporary*, що виникло як художньо естетична норма епохи *postmodern*. З одного боку, танець *contemporary* враховує специфіку академізму (закони класичної драматургії та режисури, синкретизм елементів рухів, як «фонову» дієву систему), але з іншого – супроводжується повним відривом від культури академічних традицій (відсутність чіткої ієрархії рівнів і семантичної значущості сценічного простору, архітектонічною точності в структурі рухів), а також художньої культури як конкретного кордону виміру історичного часу. Швидше за все, природа танцю *contemporary* прихована в підсвідомих процесах і духовних установках тіла, одночасної «присутності» і відчуття в собі сучасних національних культур і стародавніх цивілізацій, з яких він і черпає свої головні принципи



(безчасовість, обрядовість, інтуїтивність, метафоричність, втрата зв'язку тіла з реальним посланням, яке мала передати його пластика). У всіх випадках робота виконавців в напрямку contemporary стає незалежною і трансформується у виставу «поза жанру»: ні танець, ні театр, ні пантоміма. Це анатомо-фізіологічний екран, заповнений різними функціями техніки, етичними або духовними вказівками, які можна використовувати в індивідуальній хореографічній творчості [6].

Отже, в класичному розумінні академічної культури танцю оперативний рівень являє собою категорію доцільності розвитку виконавської техніки, яка має намір розвивати і організовувати сценічне перебування тіла. Разом з цим, сучасні техніки танцю дозволяють усуватися і працювати окремо над рівнями організації сценічного простору, змістом і формою виконавської «тканини», складовими акторської виразності.

В основу сучасної артистичної етики покладено «живі» розмовні і чуттєві стихії (в логіці процесу, а не результаті його сприйняття), які диктують інші центри «сценічного життя» тіла танцівника. В контексті соціуму це означає:

1) виробляти нові умови і установки артистичного мовлення, мови (лабораторія, танцювально-рухова терапія, експеримент);

2) особливе ставлення і суб'єктивна позиція до того, що не менш цінне «для себе самого» (приймання – відкидання чогонебудь), що протікають поза масового публічного показу. У цій художній дистанції «глядач/виконавець» тіло перестає бути інструментом, яке б містило в собі точну історичну модель або конкретний досвід професійного виду танцю. Це навіть не еволюція хореографії, а скоріше «творча акція». Тіло виконавця існує «тут і зараз», виступає як самостійний «процес», в якому знаходять вираження вся «мовна картина світу», її художня реальність в формі індивідуальної (наявність/відсутність) психодрами (аналізу) танцівника.

Розглянемо основні завдання артистичної етики, складові фундаменту класичної школи акторської майстерності в танці.

Перше завдання артистичної етики полягає в усуненні причин, і дій, що перешкоджають розкриттю творчого таланту. Тільки в

творчій атмосфері і колективній співтворчості може повноцінно виховуватися особистість автора – художника – майстра.

Основний критерій творчої активності, свободи і «незалежності» мислення хореографа полягає в органічному поєднанні взаємопов'язаних між собою явищ «позамовною» діяльності: душі і тіла, розумового, духовного і морального. Цей обов'язковий союз, заповіданий нам ще античними предками, є фундаментальною властивістю естетичної природи танцівника. Але саме це і є однією з причин внутрішнього драматизму танцювальної пластики, її самостійного характеру і філософії. Як же встановлюється зв'язок між процесами зовнішніми – матеріальними, що не вимагають глибини людської душі (технікою) і явищами доцільними внутрішніми органічними, які потребують всієї повноти участі внутрішньої культури (духовністю людини)? На це питання відповідає друге завдання теорії артистичної/виконавської етики.

Друге завдання проводить ряд шляхів, які б підтверджували історичне цілеспрямоване формування художньо-естетичного кодексу норм і законів в області артистизму і виконавської культури академічної сценічної хореографії: від «французької кокетливості», манірності і граціозності виконання до справжньої віртуозності танцю, нарешті, до справжнього «героїзму» і самовіддачі актора танцівника. В результаті еволюції манери, постави і навичок «правильного» хореографічного танцювання в салонах у світовій театральній практиці були висунуті певні способи і принципи створення поетичного хореографічного образу. Одухотворена височина, героїка, абсолютна «чистота» проєкцій і ліній рухів, іконографічна пластика жесту, зведені до рівня художньої умовності, «конструктивний геометризм» позицій і поз (виворотність, координація, epaulement і інші засоби створення виразного arlomb класичного танцю) в умовах сценічного перебування тіла поступово обґрунтували уявлення про системний устрій артистизму в професійній школі балету. Ця система театрального танцю відповідає за організацію одного з вищих (академічних) рівнів виконавської культури танцівників.

Третє завдання артистичної етики зумовлене сучасним етапом розвитку сценічної хореографії. Її специфіка полягає в

тому, що фактично неможливо встановити кордон, де сценічну поведінку виконавця стає феноменом моралі (тобто де присутній результат творчості), а де ще використовуються його кошти. Отже, третє завдання висуває не тільки умову «роботи актора над собою» в хореографічному класі, але і пошуку їм власної індивідуальності (самовдосконалення знань в процесі театральної практики). І тут не можна обійти стороною таке важливе положення, як «гігієна» (етика) душі хореографа.

«Гігієна» виконавця (термін К. Станіславського) починається з читання вірно підбраної науково-історичної, навчальної та художньої літератури з хореографії. В основу логічного стержня хореографічної етики покладено поступове накопичення теоретико-практичних знань про світову культуру народного і театального танцю, творчі експерименти і дослідження, науково-популярні дослідження теоретиків і практиків балетного театру [12].

Четверте завдання артистичної етики – оволодіння принципами «дисципліни» і «самодисципліни».

Загальні закони сценічної педагогіки, яким підкоряється площина хореографічного мистецтва, зачіпають інтелектуальні та моральні основи професії, крім того, вони немислимі без розуміння опорних пунктів дисципліни. Мова йде не просто про проступки, що неприпустимі в рамках культури поведінки учня (лінь, запізнення і т.д.), а про цілісну систему правил, порядку та організації внутрішньої творчої сторони, що протікає по суворим законам душевної і органічної природи (логіка теорії К. Станіславського) [12].

Нагадаємо, що закулісна робота часом буває непередбачувана. Її тонкі, складні і делікатні деталі, часто неможливо об'єктивно сприймати, якщо з самого початку не буде створено умов для продуктивної роботи. Сценічний статут (дотримання і виконання загальних норм дисципліни «зовнішньої» і «духовної») допомагає виконавцю уникнути багатьох непередбачуваних моментів творчої підготовки. Інтегрування їх в область теорії артистичної етики впритул підводить нас до певної цілісності – «самодисципліна» на добровільних і свідомих засадах. Навіть такі наукові поняття як методологія (спосіб мислення) і технологія майстерності (процес) стають безглуздими, якщо вони

відірані від людської одухотвореності і моральної культури виховання.

Незважаючи на відсутність спеціальних наукових досліджень з режисури та артистичної етики на хореографічній спеціалізації, на наш погляд, сьогодні можна виділити конкретний системно-функціональний підхід, як класичний фундамент до всіх явищ виконавської творчості в танці. Це концептуальна лінія «акторської психофізичної техніки» ХХ століття, що знайшла вираження в принципах різних театральних шкіл і приватних лабораторіях (К. Станіславський, В. Мейерхольд, А. Чехов; Ф. Дельсарт, Е. Жак-Далькроз, А. Дункан, Ф. Лопухов, М. Фокін, А. Горський та ін.).

## ***2. Теоретичні основи виконавської майстерності в танці.***

### ***Театральні закони акторської майстерності в танці***

Акторська/виконавська майстерність у танці – це і наука і мистецтво одночасно. Методологія будь-якої науки визначається смисловою точністю термінології, наявністю в ній професійного інструментарію, техніки, типології прийомів, класифікації методів, що невпинно вдосконалюють і розвивають навчальний процес. Сценічна педагогіка теж має свою абетку, гами і екзерсиси, але цим і обмежується. Закони органічної творчості за К.С. Станіславським, складають основу теоретичного курсу класичної виконавської і режисерської школи, але вони ніколи не абсолютизувалися як ідеальні та остаточні моделі у рішенні ключових питань сценічної педагогіки. Теорія акторської майстерності передбачає знання законів та закономірностей, а не шаблонів та штампів, які дає школа. Це постійний процес «живої» практики спілкування і спільних творчих пошуків учня і вчителя, що залишають після себе момент народження «дива».

Метод К. Станіславського склався до 1913 року, а механізми його реалізації, прийоми удосконалювалися протягом усього творчого життя автора. Вони народжувалися у результаті живої театральної практики, в процесі спроб і помилок, експериментування, переосмислення і як плід цих пошуків, стали універсально значущими («загальними»), на правах техніки сценічного мистецтва. В. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд,

М. Чехов, Г. Товстоногов та інші дослідники специфіки театральної справи першої половини ХХ століття, розвивали свої методи і школи акторської техніки, але всі вони так чи інакше варіювалися навколо осмислення елементів дії системи Станіславського. Кожен з теоретиків і практиків театру намагався відшукати власний «ключ» до пояснення «центру» народження сценічного тіла актора. Деякі принципи і способи володіння технікою драматичного театру (наприклад, класичні закони елементів системи К. Станіславського, методика вправ М. Чехова, В. Мейерхольда та ін.) перейшли в простір теорії хореографічної виконавської культури, що на сьогоднішній день дозволяє говорити про її «об'єктивність» та термінологічну завершеність.

К. Станіславський працював над способами «поетичного» народження образу, цілком довіряючи першоджерела поезії і стилю автора. Саме вони повинні були підказати акторові природу жестів і характер пластики рухів. Іншими словами, Станіславський тільки починав підходити до проблеми автономності «ритму», «жесту», «емоцій» і «почуття» в художньому тексті реалістичного театру, але поки був далекий від створення власне поезії сценічного простору. Незважаючи на те, що всі елементи закону органічної дії на практиці зводилися до виправдання теорії «переживання», в системі Станіславського превалювали тенденції «старого» ілюстративного театру. Не випадково і вибіркове ставлення послідовників до системи навчань Великого майстра. Всі вони намагалися очистити або прибрати з неї елемент «уявлення».

Упродовж усього творчого шляху К. Станіславського супроводжували не тільки однодумці і наступники, а й «противники», які вважали, що система законів органічної творчості пригнічує «муштрою», «шліфуванням» і тим самим знищує індивідуальність. Чи так це насправді? Якщо розглядати вправу як «суху» і готову формулу дій та не привносити в неї авторську здатність ставити і бачити проблему, то, дійсно, ми не відкриємо ні для себе, ні для оточуючих нічого нового. Головне, не відкриємо нового себе в собі самому, а адже саме цей внутрішній стрижень програми акумулює всі правила і закони теорії акторської творчості за Станіславським.

Сам К. Станіславський ніколи не розглядав свою систему як еталон. Згідно з його логікою, справжня майстерність виникає в постійному пошуку себе. Майстерність народжується тільки тоді, коли актор після довгого і важкого шляху навчання, озираючись назад, «раптом» починає усвідомлювати відносну «безглуздість» вправ (тренінгу) і знову займається пошуком себе, збереженням своєї власної артистичної природи. Тільки тепер він виходить на новий рівень професіоналізму. Виконавець не пориває, а зберігає і примножує ту свободу і волю до вдосконалення, яку вперше йому дали вправи. Кожен раз, повертаючись як принципи перших уроків, вони живуть всередині нього як роль, створена ним самим «характерність».

Таким чином, унікальність системи К. Станіславського закладена в самій ідеї її впливу. Спочатку, студенти вчать «на» її елементах (а не заучують), а потім живуть «в» них, але кожен раз по-новому відчуваючи реальність руху. В цьому останньому положенні варто звернути увагу ще на одну важливу обставину, яка відноситься до поняття «імпровізація».

Аналізуючи генезис походження теорії акторської майстерності (XVIII століття – Анрі-Луї Лекен; ХХ століття – Г. Крег, Г. Фукс), Мейєрхольд приходять до висновку про те, що вже два століття назад в її основу була покладена концепція «малюнка руху». Можна з упевненістю стверджувати, що життя актора на сцені базується на зміні форм і рівнів балансу. Нові художні стилі змушують тіло шукати нові положення рівноваги і засоби виразної гри (будь то в драмі, опері або хореографії). Про відкриття А-Л. Лекена забули, але згадали і повернулися до нього в ХХ столітті як до ідеї неодмінної умови і функцій перебування актора на сцені.

Згідно з логікою Г. Крега майстерність актора - це мистецтво «архітектури в русі: у формі».

Відомо, що методи роботи в сфері акторської майстерності і техніки у В. Мейєрхольда змінювалися. Перший етап формування методу відноситься до «танцю», другий – до «гротеску», третій – до «біомеханіки». Все це різні стилі (але не еволюція) одного і того ж методу сценічної педагогіки, які відкрив і якими працював сам майстер в певні етапи своєї творчості. «Ритм», «танець»,

«біомеханіка» згодом витіснили терміни «інтерпретація» і «переживання».

Вибірково механізми системи К. Станіславського перекочували у різні сфери класичного навчання образотворчих мистецтв і до сих пір є переконливими опорами теорії не тільки для драматичних акторів, артистів опери, але і для фахівців-хореографів. Ми наводимо опис деяких елементів театрального закону, без яких неможливо освоєння техніки акторської майстерності в танці.

### *Перший елемент закону*

**Сценічна увага.** Увага – особлива властивість людської психіки. Це природна здатність людини концентруватися, зосереджуватися на одному потрібному факті. Можливість людини своїми діями пристосовуватися до впливу середовища, у якому він знаходиться.

Сценічна увага – це вже специфічна властивість психіки людини, що здатна окреслити творче коло його інтересів і професійну придатність. Чим же конкретно вона відрізняється від природної сутності?

По-перше, сценічна увага – це професійна здатність людини актора створювати і концентрувати увагу на уявному об'єкті (будь то об'єкт зовнішній або внутрішній – думки людини, його переживання, спогади), що дає можливість своїми діями пристосовуватися до умов сценічної задачі [6].

По-друге, на відміну від природних якостей психіки людини, творче коло – це такий ступінь зосередженості, при якій всі центри психічного апарату людини зібрані, як у фокусі, і націлені на один об'єкт. Тут важливі перехідні процеси неорганічної (штучної) уваги, що спрацьовують при багаторазовому їх повторенні як механічні рефлекси. У звичайному житті людина діє за обставинами, мало замислюючись над тим, який жест виглядає більш переконливим, щоб напевно привернути до себе увагу під час спілкування, а від якого руху варто було б взагалі відмовитися. У повсякденному житті немає сенсу доводити всі свої дії до автоматизму і виразних аспектів пластики (вони самі по собі виразні від природи і відтворюються на несвідомому рівні). В умовах же вигаданих обставин (на сцені), виконавець, навпаки,

весь час пам'ятає про те, що відбувається – «фікція», тому неорганічна (штучна) увага людини повинна бути доведена до органічного (мимовільного).

По-третє, виходячи з двох перших відзнак, сценічна увага може існувати тільки за умови, якщо творча уява дає для цього привід, створює об'єкт сценічної гри.

Необхідно виконати велику роботу, перш ніж відбудеться вивільнення фізичної і духовної енергії танцівника для вирішення складних сценічних завдань. М'язова робота тіла (в тому числі і міміка) артиста балету повинні бути доведені до досконалості. Інакше на репетиціях і на самому показі може статися «м'язовий затиск», коли увага актора розсіяна або зосереджена лише на технічних погрішностях виконання. Ніщо не повинно відволікати танцівника від сценічної задачі. Характерність персонажа і художня оцінка дійсності повинні стати для нього «другою» природою.

Таким чином, вимога дотримання зосередженості і цілеспрямованої уваги на об'єкті сценічної гри, а також перебування в пропонованих (умовних) обставинах «якби» – це і є закон органічної поведінки людини на сцені.

### *Другий елемент закону*

**Ставлення.** Ставлення – це налагодження різних типів «зв'язків» виконавця, обумовлених пропонованими обставинами. Ці «зв'язки» виражаються через точно знайдені до всіх предметів, партнерів і подій спектаклю сценічні відносини, подібні життєвим. Перебувати в запропонованих обставинах, значить налагодити процес реагування на умовний світ як на безумовний, повірити в штучне ніби як в справді існуюче. Для актора повірити і встановити сценічне ставлення в першу чергу означає правильно відреагувати. Ш. Дюллен вважав, що вірно знайдене визначення відносини (реакція) і послідовне оволодіння ними (реагування) формує зону («домогтися присутності») художніх відносин в цілому.

### *Третій елемент закону*

**Дія.** Дія становить основу життєвого процесу. Однак існує різниця між життєвим процесом і тим же випадком, що відбувається на сцені. Дія, що продиктована обставинами сценічної гри, постійно контролюється художніми завданнями.



Метою сценічної дії артиста балету є досягнення органічного змісту фізичних дій (зовнішня сторона актора) і психічної боку дії (внутрішня, невидима - думки, бажання, почуття). Тільки за умови гармонійного взаємозв'язку обох сторін можна говорити про повноцінне сценічне життя актора – психофізичних діях. Отже, все, що відбувається на сцені, чітко прописано і відповідає установкам «якби». Переконаємося в сказаному.

Структура дії.

1. Потреба – бажання – чого я хочу?
2. Дія (активно діюча думка) – що я повинен зробити? (установка).
3. Реалізація бажання – як виконується дія? як я роблю?
4. Почуття – що я відчуваю?

Отже, перш ніж здійснити сценічну дію, відбувається якийсь «перед-налаштування» виконавця. Актор спочатку визначає для себе дію як мотив/«бажання» (чого я хочу?), яка у нього мала би бути, «якби» цей процес дійсно відбувався в життя. Безпосередня реалізація бажань – це і є шлях до дії як такої (що я роблю?). На сцені всі дії, що здійснюються актором, обумовлені художнім задумом, тому завжди мають певну зовнішню (форма: композиція, малюнки та ін.) прояву – «як я це роблю?». Станіславський називає це – «приспосуванням» (тобто реалізацією бажання). Зовнішній прояв дії актора залежить від його темпераменту, звичок, життєвого досвіду, настрою, сьогоденного фізичного стану і т.д.

Однак ми повинні враховувати, що елемент закону «дія», як і будь-який інший елемент системи, має властивість еволюціонувати. Позначимо перший його кордон.

Актор точно виконує вказівки хореографа постановника (режисера, балетмейстера), але при цьому завжди зважає на підсвідомі процеси – «як я роблю?» і «що я відчуваю?». Значить, наступна межа – це обставини сценічної гри «якби», які висувають нові вимоги до виконавських якостей танцівника (технічним і акторським). На цьому етапі роботи як раз і відбувається «налагодження» (приспосування, адаптація) дій відповідно до їх професійних художніх завдань. І, нарешті, третю межу закону «дія», можна визначити, як перехід готового продукту в площину «субпартитури дій», які мають право на імпровізацію.

### *Четвертий елемент закону*

**Оцінка.** Оцінка – це якість реагування на несподівану зміну пропонованих обставин. Чим об'єктивніше відбивається в людській свідомості навколишній світ, тим більше у людини можливостей дати правильну оцінку подіям, з якими він зіткнувся, прийняти рішення [6].

Умовний сценічний компонент оцінки, з одного боку, «перебільшується», а з іншого – «оголюється» реальними сторонами художньої дійсності. Щоб виконавець був готовий до такого повороту подій, він повинен постійно розвивати в собі такі незмінні людські цінності, як: духовність, моральність, потреба до різнобічного інтелектуального і фізичного виховання, праці. В іншому випадку ми зіткнемося з антихудожнім наповненням закону сценічної оцінки або, м'яко кажучи, її суб'єктивним баченням.

У балеті момент переходу актора від одного дієвого епізоду до іншого є момент оцінки. Ряд оцінок – це вже ціла схема розвитку дії, сценічних перипетій. Щоб сформувати правильну «оцінку» художнього сприйняття, необхідно «спровокувати» ситуацію на зміну запропонованих обставин, а ті в свою чергу спричинять собою зміну сценічної задачі і сценічної ситуації. Приблизно в такій логічній послідовності в художньому творі балету вибудовується «наскрізна дія». Процес її розвитку можна уявити як численні струми подій, що біжать з різних сторін і, нарешті, що з'єднуються в єдиний хребець головного стрижня сценічних дій, ту єдину «оцінку» (мету), заради якої і були здійснені всі сценічні перевтілення танцівника.

### *П'ятий елемент закону*

**Темпоритм.** Ритм – це ступінь активності сценічної задачі. У техніці акторської майстерності одиницею ритму можна назвати ступінь «стану» (наприклад, внутрішнє напруження) актора. Ритм залежить від ситуації і якостей темпераменту конкретного суб'єкта дій (холеричний, сангвінічний, флегматичний, меланхолійний). Разом зі зміною ритму змінюється і темп (швидкість) руху.

Специфічними особливостями темпу є принципи збігу і незбігу ритму (наприклад, ступінь внутрішньої напруги може бути дуже висока (ритм), а темп дорівнює нулю).

Закони темпоритму формують:

- 1) необхідну умову сценічної манери поведінки,
- 2) виховують художній смак,
- 3) логіку акторської гри і її виправдання по лінії створення хореографічного образу, внесення в нього найдрібніших драматичних подробиць і нюансів.

### ***Шостий елемент закону***

**Спілкування або взаємодія.** Спілкування – це процес взаємодії двох акторів (партнерів) в одній сценічній грі, перед якими ставиться завдання створити переконливу життєву ситуацію (сценічне життя). Два бажання, дві дії, зіткнувшись в «боротьбі» один з одним, створюють територію взаємодії та/або взаємовідносин між виконавцями.

Процес зіткнення двох сценічних завдань виявляє ступінь активної зацікавленості акторів поведінкою один одного. Кожен прагне «нав'язати» своє рішення в рамках певної сценічної задачі. Класичний прийом побудови подібної мізансцени – «зробити одну дію активну, а іншу – пасивну».

У різних видах візуальних мистецтв художньо-естетичні форми «спілкування» можуть протікати по-різному. Розрізняються самі способи його вираження (мовна, безмовна дія і т.д.). Філософський контекст набуває «спілкування», що заснований на мовчанні. Якщо говорити про драму, то основні види і способи спілкування цього мистецтва не викликають гострих суперечок. Мовний спосіб спілкування народжується в результаті художньої розмови, внутрішнього діалогу (по А. Попову, «зони мовчання») або як суперечка, що виявляється в поведінці героїв.

Але як бути з балетом, природа якого спочатку передбачає «безмовний» спосіб спілкування? Тут-то і вступають в силу універсальні закони художньої творчості в рівній мірі характерні як для опери і драматичного театру, так і для балету (хоча у кожного виду мистецтва, безумовно, є свої різні інструменти).

Сценічно «спілкуватися» – значить «щось міняти один в одному». У хореографічному мистецтві виконавці (так само як і актори драми) спілкуються за допомогою пластичних переходів, поз, положень і ракурсів тіла, а також інших компонентів художнього сприйняття, крім голосу.

До основних видів і способів «мовного» спілкування в балеті відносяться: пантоміма, танець (класичний, історико-побутовий, народний і ін.), виразні засоби хореографії (рухи, жести, пози, тіло), архітектоніка сюжету, малюнок, композиція танцю і всього твору, семантичні силові зони сценічного простору, включаючи драматургічну функцію музики і сценографії.

### ***3. Практичне освоєння елементів техніки актора***

Урок акторської майстерності складається з трьох частин. Перша частина носить характер, що налаштовує. Друга частина включає в себе вправи, розвиваючі швидкісні здібності і пластичні якості учнів. В основі третьої частини уроку лежить метод імпровізації.

Система вправ циклу, що налаштовує необхідна в якості першого і найважливішого етапу роботи, що підводить студента до творчих процесів підсвідомості. К. Станіславський стверджував, що з перших кроків спільної педагогічної практики необхідно домагатися і розвивати в учнів здатність до вдосконалення внутрішнього сценічного самопочуття.

Робота над елементами акторської техніки ведеться у всіх вправах і передбачає певні адаптаційні умови:

1. Підготовка і зосередження на внутрішній увазі (в цей час педагог пояснює мету і основні завдання вправи).
2. Емоційне і логічне виправдання вправ («вселення предмета в душу»).
3. Виконання вправ зосереджене, зацікавлене і захоплююче.
4. Короткочасні «розслаблення-паузи» (якщо вправи були пов'язані з великими фізичними навантаженнями) [6].

Усі перераховані вище умови, з одного боку, це досить напружена робота тіла і мозку хореографа, особливо на перших заняттях. Тому прості в своїх формулюваннях позиції на практиці наштовхуються на безліч непередбачуваних перешкод. Можна бачити сором'язливість, ледачий настрій або навіть відмову студента від виконання тих чи інших творчих завдань, поставлених педагогом. З іншого боку – це базові елементи по вихованню дисципліни, поступово долаючи які, виконавці без напруги входять в атмосферу творчого розуміння і творення, оволодівають

навичками самостійної роботи, умінням направляти свою увагу по лінії пропонуванних обставин, від заняття до заняття накопичуючи бачення і підсумки своїх творчих пошуків.

У міру того як студенти послідовно опановують логіку вправ циклу, що налаштовує час їх проведення скорочується від двох третин частини часу всього уроку до однієї шостої. Протягом року зміст вправ повинен змінюватися, але не зникати в принципі. Ідеальна оцінка розвитку творчих здібностей хореографа повинна відповідати динаміці зростання вертикальної осі, що відміряє відсоток активного засвоєння ним навчальної програми.

### **Перша частина практичного заняття**

Вправи циклу «налаштування»

#### ***Вправа «Метелик»***

1. Легкий біг, що розвивається від середнього до швидкого темпу з відведеними назад прямими руками (кисті розслаблені) – «політ метелика». Голова піднята вгору, груди «розрізають» простір, відчуваючи його об'ємність і наповнення повітрям. Стан плавного польоту в повітряному середовищі. Умови (пропонувані обставини) можна ускладнювати по лінії зміни середовища (повітря, вакуум, важкий туман, вода, клей ...) і по лінії виправдання положення рук.

2. Положення тіла: глибоке присідання, руки стягують коліна, голова опущена до колін. Поступове заповнення повітрям всіх м'язів – зліт вгору з розведенням рук в сторони і випрямленням корпусу, голова піднята вгору. Необхідно затриматися на кілька секунд в повітрі і «попурхати» (руками).

3. Положення як в попередній вправі: дуже повільне, поступове наповнення тіла, грудей, сонячного сплетення, рук (пальців, ліктя, передпліччя, плеча), ніг, ступень, голови повітрям. Тіло, знаходячи об'ємність, легкість, м'яко піднімається і майже відривається від підлоги, руки в сторони, голова наверх. Політ в просторі виповнюється легко, радісно, вільно.

Умова: наповнення повітрям тіла послідовне; простежити за м'якістю і пружністю руху колін, стоп, ліктьових суглобів і плечей.

### ***Вправа «Гусак»***

Ходьба на напівзігнутих ногах з широко відведеними в сторону колінами (відчувати амортизацію колінних суглобів). Руки на поясі, корпус прямо, погляд вперед. Умова: у міру звикання до правильного відчуття амортизації колінних суглобів можна додавати різні завдання на виконання характеру і звичок домашньої птиці.

Гусак: важливий, зарозумілий, «дипломат», старий, мудрий, незадоволений, веселун, любитель «позалицятися» і т.д. Помогти студенту визначитися у виборі або дати можливість пофантазувати самому.

### ***Вправа «Риби»***

Лежачи на підлозі, на животі, тіло зібрано в вузьку витягнуту лінію, руки витягнуті вперед. Ноги разом лежать на підлозі. Одночасний «сплеск» руками і ногами на прогин в області попереку. Періодичність «сплесків» залежить від пропонованих обставин. Захоплення ніг і прогіб-«гойдалка». Умова: уявити клас риби (маленький піскарник, велика щука, медуза і ін.); виправдати вигадку перебуванням в певному водному середовищі (прісна, солоня, спокійна, прозора, мутна, твань і т.д.), її еволюцію – маленькі води (річка, водойма), що впадають в великі – озеро, море, океан. Як окрема сфера драматичного розвитку дії може бути відтворена стихія водоспаду. Звернути увагу на те, як змінюється пластика руху тіла, в логіці якої працює виконавець, запам'ятати фази, що призводять до зміни гри.

### ***Вправа «Кулі»***

1. У положенні сидячи на підлозі звести ступні ніг один до одного і закріпити їх руками «в замок». Коліна розведені в сторони, голова покладена на груди. Поступово, розгойдуючись, перекочуватися з боку на бік, створюючи обертальні рухи («дзига»), не змінюючи позу.

Умова: точно визначити джерело, що приводить тіло в рух «дзиги» (коліно, голова, рука, шия, плече, стегно і т.д.).

2. Положення стоячи навпочіпки, голова і руки тягнуться до колін. Визначивши точку надування кулі, починати повільно і плавно наповнюватися повітрям з розведенням рук в сторони – повільний вдих. Досягнувши максимальної точки наповнення

повітрям, «спустити» кулю у тому ж темпоритмі руху зі звуком «фу-у-у ...». Перед спуском зробити затримку дихання на 4-6 тактів музичного супроводу.

Умова: точно визначити джерело і ритм накачування, що приводять у рух суглоби, а також подумки простежувати послідовне заповнення повітрям всіх м'язів тіла. Здуваючись, пам'ятати про зворотну черговість партитури фізичних дій.

### ***Вправа «Хвиля»***

З положення, як і у вправі «Кулі» (2) поступово, наповнюючись повітрям, підніматися. Спочатку в рух приходять пальці рук, потім кисті і самі руки, нарешті, голова, ноги. Ступні як би вливаються в хвилю і м'яко розгойдуються в хвилеподібних рухах, драматургічно посилюючи елемент пластики, збільшуючи амплітуду коливань. В один з кульмінаційних моментів «хвиля» «розбивається» об стіну, виконавець падає *par terre*. Падіння готується заздалегідь.

Умова: падіння виконувати в момент повного м'язового розслаблення, подумки виправдовуючи поштовх ззовні, який примушує до падіння. Можна розставляти «внутрішні паузи» перед падінням, якщо це підказує характер зовнішньої дії. Необхідно пам'ятати, що статика не повинна бути «порожнечою», тим більше не можна концентрувати цю порожнечу всередині себе. «Пауза» є уявне і м'язове виправдання динамічного переходу пластики тіла виконавця з одного стану в інший [6].

### ***Вправа «Поєднати непоєднане»***

Лежачи на підлозі треба спробувати поєднати сміх і плач. Завдання необхідно вирішувати тільки через фізичні дії: кисті рук повинні «сміятися», а стопи ніг «плакати».

Умова: виконувати всією групою одночасно, але індивідуально. Для оволодіння різною м'язовою пам'яттю і темпоритмом, будемо міняти завдання і спрямовувати енергію думки в різні центри тіла (ноги «сміються», а руки «плачуть», а очі «плачуть», а плечі «сміються» і ін. інтерпретації).

### ***Вправа «Точка опори»***

Початкове положення – вільне (стоячи, сидячи, лежачи та ін.). Знайти максимальну площу зіткнення з підлогою – «току опори» і тримати цю позу до логічного виправдання її завершення.

Умова: поза повинна зберігати стійкість без зміни напруги всіх м'язів.

### ***Вправа «Важкість»***

Пересуваючись в середньому темпі в повний зріст, відчутти ззаду (на спині, на плечах) важкість, як нібито хтось тягне назад вниз. Повільно занурюватися в «болото», що затягує, але до кінця чинити опір тілом, поки воно «мляво» і остаточно розслаблено впаде. Відчуття повного безпам'ятства. Пауза. Після цього поступово оживають очі, м'язи обличчя, шії, плечей, ключиці, кінчики пальців і т.д. до повного «пробудження» всього тіла. Піднімається вгору легке радісне тіло і «літає» без всякого відчуття важкості напруги першої частини вправи.

Умова: виконувати кожен фазу вправи разом, але акцентувати увагу на її фіналі, доводити кожен частину до логічного завершення. Піднімання з підлоги має бути усвідомленим. Воно починається з подиву (стеля, стіни та ін. предмети класу), як ніби заново вивчається навколишній простір, відбувається знайомство з обстановкою навколо.

### ***Вправа «Квіти»***

Положення закритого бутона (сидячи на колінах), згорнутий стан тіла. Поступово «соки» починають заповнювати кров і м'язи, квітка розпускається, поступово відкриває «пелюстки» (руки, голову, корпус, ноги). Розпускаються квіти і тягнуться до сонця, вітру. Відчуття захвату.

Умова: виправдання а) «замкнутого в собі» стану бутона, б) повністю квітки, що розпустилася, в) пластичні зв'язки-переходи між першим і другим станом.

### ***Вправи на подолання внутрішнього опору, скутості та сором'язливості***

На перших заняттях з акторської майстерності в танці неминуха зайва напруга, скутість і сором'язливість в поведінці хореографів. З цією метою в розділі навчальної практики цілеспрямовано введені комплекси вправ, які допомагають виконавцям долати ці стани, повірити в свої сили і індивідуальні здібності, їх самобутню природу.



### ***Вправа «Голова-кульбаба»***

Положення: «скинути» голову на груди, відчувши її реальну тяжкість, потім підняти вгору.

Умова: «Голова-кульбаба» обертається навколо стебла, знайомиться з навколишнім світом (простором, предметами і т.д.). Чи включається чинники відносини: цікаво, красиво, смішно, небезпечно і т.п.

### ***Вправа «Відчуття реального предмета»***

Права рука фіксується в верхньому положенні, подумки відтворюється точне відчуття всієї її тяжкості і залежно від пропонувананих обставин:

- а) кисть намотує тонку нитку, мотузку, канат, дріт;
- б) зміна швидкості обертання.

Умова: виповнюється всією групою (індивідуально і в монолітній масі з лідером на чолі) по відношенню до певної точки плану класу (1-8); уявне і м'язове виправдання тяжкості передбачуваного предмета усіма центрами тіла, що йдуть від руки (пальців, кисті, передпліччя, плеча), шиї, корпусу, ніг, ступень і т.п.

### ***Вправа «Маятник»***

Скинувши тіло (до пояса) вниз, відчутти його реальну тяжкість:

- а) «маятник», розгойдується в різні боки;
- б) «маятник» – старий, новий, важкий, легкий.

Умова: виправдання реальної ваги передбачуваного предмета в зігнутому положенні корпусу; простежити за тим, як народжується почуття, змінюється пластика і темпоритм руху, за умови переведення енергії (думки) в різні центри тіла.

### ***Вправа «Для рук»***

1. виснажливі;
2. мляві;
3. безпорадні;
4. енергійні;
5. сильні;
6. загрозливі;
7. ті, що наказують;
8. ті, що захищаються;

9. ті, що просять;

10. ті, що вимагають.

Умова: різноманітними можуть бути і форма, і вирази жестом. Пластично підготовлена рука виконавця повинна діяти активно, рух має бути емоційно забарвлений. Найбільш результативною і логічно завершеною ця вправа виявляється, якщо в її фіналі пропонувати виконавцям проектувати руками своє «естетичне Я», висловлювати «Я – ось він який!».

### ***Вправа «Виправдана поза»***

Група студентів рухається в хореографічному класі з певною швидкістю. Несподівано робиться команда «стоп». При цьому знаку виконавці повинні миттєво завмерти. Когось команда застає в момент динамічної паузи (у одних рух тільки почався, у інших – закінчився і т.д.). Важливо, щоб статичні положення (виражаються зовні) були «живими», дієвими і внутрішньо виправданими. Після цього виконавців просять точно запам'ятати положення, в яких вони опинилися в момент команди. Виконання вправи – 10-15 секунд. Потім учасникам пропонується (вийти) з вправи, змінивши місце розташування в хореографічному класі. Подається знак «встати на свої місця» і по сигналу хлопок вони знову повинні відтворити попередню пластичну позу.

Умова: вправа повторюється багаторазово і з різною швидкістю. У кожному конкретному випадку треба зуміти не тільки відтворити малюнок пози, але внутрішньо її виправдати.

***Заключний етап.*** Виконавець перебуває в згрупованні з опущеною головою, торкаючись підлоги руками. Потім він різко відштовхується ногами і руками від підлоги і стрибає вгору з активним вигуком «Ха!». Затримується на носках з піднятими вгору головою і руками, відчуваючи напруженням все своє тіло від кінчиків пальців ніг до кінчиків пальців рук. Тіло танцівника натягнуто як струна (відчуття прагнення до сонця, до неба) [6].

Підіб'ємо основні підсумки практикуму студентів в області вправ циклу, що налаштовує.

Прості за змістом вправи готують до елементарних пластичних навичок скульптурності, тренують почуття виразної форми, сприяють розвитку уяви та спостережливості в танці. Одним з важливих положень даного рівня програми є тренування

фізичного самопочуття і внутрішнього стану. Для танцівника положення тіла, пластичне пересування є визначальними для внутрішнього стану, імпульси для народження емоцій. Тут відбувається зв'язок від «зовнішнього» до «внутрішнього» і «зовнішнє» в зв'язку з цим стає визначальним. Студенту повідомляються первинні знання і способи знаходження «в собі» різних центрів збудження енергії (думки), які прищеплюють і розвивають здібності до проектування почуття, характеру і темпоритму руху.

На наступних заняттях вищевказані умови роботи зберігаються, але творчі завдання ускладнюються в діалогових дистанціях по лінії інтелектуальної, психофізичної та композиційної.

### ***Вправи, що спрямовані на розвиток швидкісних й пластичних якостей***

Одною з важливих виконавських якостей хореографа є здатність виконувати танцювальні рухи з різною швидкістю і в різних темпах. У танці час - це музика, але в даному випадку під часом слід розуміти конкретну умову, необхідну студенту для створення того чи іншого руху. За одиницю часу беремо одну секунду. Під швидкістю руху враховуємо вміння рухатися не тільки гранично швидко, але і гранично повільно.

Цикл вправ, який приводиться в якості навчально-методичного матеріалу сягає своїм корінням в систему сценічної педагогіки М. Чехова. На заняттях з пластичної виразності актора його адаптував А. Немировський. У нашому випадку, щодо студентів хореографічної спеціалізації, вправи, що розвивають швидкісні і пластичні якості, рекомендується виконувати без музичного супроводу. Важливо не збивати підготовку, прибудову та саме виконання завдання. Швидкісні завдання ускладнюються вимогами їх виправдання відповідно до обставин, що пропонуються. Тільки після того як у виконавця закріпляться навички управління внутрішнім часом руху (самостійний відлік), можна переходити до підбору і супроводу музичного акомпанементу.

### ***Вправа «Встати-сісти»***

Студенти сидять на своїх місцях (заздалегідь підготувати стільці) в різних точках плану хореографічного класу. Їм пропонується чотири швидкості: миттєво, 3, 6 і 10 секунд. Завдання полягає в тому, щоб встати зі стільця і сісти в межах цих швидкостей. Викладач називає швидкість і потім дає знак до початку (наприклад, лясає в долоні) виконання завдання.

1. Виконавці сидять на своїх місцях, педагог говорить: «Встати за 10 секунд». Протягом 2-3 секунд студенти готуються до завдання, відбувається прибудова, вони намагаються «розвалитися» на стільці, сісти широко, вільно, з тим, щоб підніматися повільно, безперервно, плавно, рівномірно і природно протягом 10 секунд. Вправа виконується в той момент, коли вчитель бачить повну готовність учасників групи. Хореографи починають здійснювати пластичні дії, самостійно відраховуючи про себе «час». Після закінчення вправи викладач аналізує і виносить основні зауваження.

2. Пропонується встати миттєво (по хлопку). Знову відбувається прибудова. Виконавці сідають на край стільця, нахилиють корпус вперед, знаходячи зручне положення для ніг, розміщують центр ваги і точку опори так, щоб зуміти по хлопку піднятися миттєво.

#### 3. Варіанти:

- встати миттєво / пауза / сісти за 10;
- встати за 10 / пауза / сісти миттєво;
- встати за 3 / пауза / сісти за 6;
- встати за 6 / пауза / сісти за 3;
- встати за 3 / пауза / сісти за 3.

Умова: педагог заздалегідь повідомляє студентам про те, що в момент виконання вправи вони можуть ставити перед собою будь-яке завдання по виправданню тієї чи іншої швидкості, самі продумують це виправдання для себе (наприклад, «повільно встати, тому що хворий» і т.д.), або ведеться спільна комбінація запропонованих умов швидкостей. Необхідно дотримуватися безперервності, закінченості і природності пластичного руху, а так само точність виконання завдання за часом. Важливо відмовитися

від спеціального пошуку танцювальних комбінацій і серії механічних (завчених) рухів (хоча особистий досвід виконавця не заперечується), не затискати дихання і не перешкоджати роботі м'язових рецепторів. Під час пластичного вираження необхідно знаходити імпульси і творити способи емоційного руху.

Кожен фрагмент вправи показує, як темпоритм «зовнішнього» пластичного руху, що виражається, збігається з «внутрішнім» темпоритмом. На наступних практичних заняттях будуть випробувані вправи на невідповідність швидкості і пластичних дій [6].

### ***Вправи, що спрямовані на розвиток дотичних відчуттів та ставлення до дій***

Ці вправи виховують навички професійної культури акторської майстерності, а саме через зміну швидкості і темпу танцювального руху:

- 1) формується певний стан емоційного / м'язового поля;
- 2) організовується творче ставлення до виконуваних дій.

#### ***Вправа «Водорості»***

Положення: стоячи на двох ногах, «звалити» корпус, руки і голову якнайнижче (не згинаючи колін), як би зануривши їх «у воду».

Умова: рухатися з боку в бік, чітко проектуючи пластикою тіла різні стани і відчуття дій:

- м'якість і теплоту води;
- підкидання хвилиною;
- придавили важким предметом (корчем).

#### ***Вправа «Покіс»***

Ходьба по уявному скошеного луку, гострі сухі травинки впиваються в підошви ніг, тому пластичні пересування досить повільні, обережні. Увага виконавця зосереджена на поверхні, по якій потрібно пройти. Паралельно пам'ятати про навколишню дійсність: відчуття кольору, запаху свіжої скошеної трави, чистого повітря.

Умова: змінюються запропоновані обставини. Наприклад, м'який липневий луг, молодий луг, тільки що скошений; сухий луг, пізній луг, суха трава; покіс після дощу і т.д. Звернути увагу

на те, як взаємопов'язані між собою емоційне наповнення руху і зміни його швидкості. Як змінюються пластичні способи виразності відтворення ходи, всього тіла виконавця, що викликані зміною запропонованих обставин. Вправа може закінчуватися вдало (переходом через луг і купанням в річці) або невдало (сів, розплакався від болю).

### ***Вправа «Бутон»***

Сидячи на колінах, голова і руки опущені, заховані в колінах. Все тіло – це жива рівно дихаюча грудка. Під дією теплого сонячного проміння «бутон» починає повільно розпускатися, розправляючи «пелюстки» і витягаючи вгору, поступово відхиляючись назад (руки торкаються підлоги). Раптовий дощ – бутон згорнувся.

Умова: запропоновані обставини можуть змінюватися (наприклад, ранок, вітряно, рання весна, пізні літо й т.д.).

### ***Вправа «Осіній лист»***

Стоячи на широко розставлених ногах, руками вхопитися за уявну гілку дерева, і хитаючись, споглядати інерцію руху. Раптом осінній вітер піднімає гілку і струшує лист вниз. Він м'яко лягає на землю, але вітер не вгамовується, згортає його в трубочку і продовжує котити по землі.

Умова: можливі інші обставини падіння, однак на всіх його етапах зберігається плавність рухів, послідовність м'язового розслаблення і напруги окремих частин тіла, певне відношення до обставин.

### ***Вправа «Художник»***

Положення: сидячи на підлозі, підняти ноги вгору, зігнувши їх в колінах. Зберігаючи стійкість, підперти корпус руками (на опір ліктьових суглобів). Права нога(пальці ніг) – кисть, ліва – тюбик з фарбою. Перед художником уявно стоїть чисте полотно. Необхідно намалювати будь-яку картину з великою кількістю деталей, завершивши малюнок підписом.

Умова: під час виконання завдання важливо не втрачати ставлення до зображення, що малюється, так як саме в ці кульмінаційні фази пластичної «гри» народжуються рефлекторні м'язові відчуття міміки обличчя, а смислові орієнтири дії повідомляють конкретне вираження очам, напрямку погляду і т.д.

### ***Номер-права «Цирк»***

1. Кожному виконавцю ставиться індивідуальне, але вільне завдання відтворення репетиційної атмосфери цирку (наприклад, ілюзіоніст, жонглер, важкоатлет, акробат, канатоходець і ін.).

2. Колективне виконання (група акробатів, група дресированих тварин та ін.).

Умова: вправа виконується під музику. Під час підготовки вправи вчитель (або хтось із учасників групи) виходить за двері хореографічного класу, але в будь-який момент може увійти в неї. Завдання, що стоїть перед студентами, не перериваючи дію пластичної гри, продовжувати жити у власному полі уяви і творчої фантазії, навмисно вибудовувати небезпеки і перешкоди для репетиційної роботи, проте точно знати фінал свого пластичного монологу і послідовно підводити до цього завершення вправу. «Гра» має настільки ефектно і художньо правдиво передавати обстановку цирку, щоб увійшовши до класу учасник номера не на хвилину не засумнівався у події, що відбувається. Завдання того що увійшов – роз'яснити «роль» і функцію кожного виконавця через малюнок його рухів.

### ***Номер-права «Звірі»***

Творча групова робота студентів, в якій кожен чітко виконує свою певну функцію. Дається завдання на створення характерного образу «звіра» (наприклад, кішки, собаки, лева, слона і ін.), який згодом під різні музичні теми супроводу вибудовується в невеликій художній номер.

Умова: триває робота над створенням пластичної виразності і характерів. Виходить такий собі образ «звіра-людини», в якому спочатку закладені всі комбінації гумору, іронії, віри і наївності. У своєму пластичному показі студент не просто копіює звички тварин, характер «зв'язку» його з людиною, він інтуїтивно проникає в сфери вивільнення м'язової емоційної скутості і фізіологічної скутості. Сам прийом, «прикрившись» образом того чи іншого звіра, благотворно впливає на придбання пластичної свободи, фізичної та емоційної органіки тіла.

### **Імпровізаційна частина практичного заняття**

Дана частина практичного заняття присвячена завданням на створення творчої атмосфери. В якості ефективного рівня і активних методів управління індивідуальною роботою студента нами виділяється проект «Індивідуальний щоденник творчої практики».

З перших занять з акторської майстерності викладач позначає цілі і завдання введення щоденника. Слід відразу ж визначитися, чи будуть щоденникові записи призначатися для самого студента (анонімність) або ж вони стануть інструментом взаємодії (на добровільних засадах і відкритому обміні інформацією) між учасниками групи.

В індивідуальному щоденнику творчої практики хореограф повинен постаратися описати і розкрити найзначніші події з життя дня, виділити яскраві події тижня, визначити головну подію місяця і т.д. Важливо навчитися виховувати в собі терпіння і спостережливість, акцентувати увагу на основне, конкретну подію і «протоколювати» її деталі.

Таким чином, на заняттях кожен учасник одночасно повинен спробувати себе і в ролі свідка, і в ролі автора «свого твору», а життєві спостереження спробувати переносити на атмосферу художніх дій і подій. Зачитуючи або розповідаючи творче завдання, хореограф не нав'язує і не називає атмосферу, а тільки як можна докладніше перераховує складові її факти, елементи, подробиці. Під час прослуховування інші учасники «по-своєму» її відчують.

Поступово до самостійних завдань за життєвими спостереженнями додаються завдання на створення атмосфери на літературній основі, по картині, по музичному фрагменту і цілого твору. Пропонуються додаткові теми завдань: «Дошовою ніччю», «Одного разу в ліфті», «Перше побачення», «Зустріч на вулиці», «Тасмниця», «Перший сніг» та ін. Заохочується озвучування імпровізації різними шумами і звуками, голосом, музичними інструментами.



### **Приклад практичного заняття (уроку) з акторської майстерності**

1-ий етап (перемикання на «думки в дії», вміння переходити з малого кола уваги в середній і великий).

#### ***Вправа «Ранок»***

Лежачи на спині, увяйти ранній ранок, сонце, що сходить, легку прохолоду, вологість піску. Очі закриті. Пробудження починається з мікрорухів очей (в сторону по колу) з гострим бажанням відкрити опущені повіки. Відкривши очі, озирнутися (не повертаючи голову), охопити поглядом як якомога більше оточуючих об'єктів (на перших етапах реальних – стеля, лампу, стіни; в подальшому – увяних – вершини гір, дерев в лісі і т.д.). У міру пробудження оживають всі частини тіла. Досяжний простір стає великим. Тіло піднімається, дихає енергією, силою, бадьорістю.

Умова: триває робота виконавця над умінням тренувати переходи уваги з малого кола обставин в середній і великий; вихованням якісних характеристик і оцінок дії (як змінюється ставлення до нових об'єктів «гри»).

Цінність подібного роду вправ полягає в можливості послідовно формувати у студента вміння налаштовуватися з особливого життєвого ритму на зовсім інші, пов'язані з внутрішнім включенням до обставин дії процесу психофізичного життя, перемикається «на думки в дію»

#### ***Вправа «Казка»***

Педагог пропонує студентам пограти в казку. Він називає тему. Підбирається музичний супровід, визначаються теми та характер мелодій (історико-побутова, класична, народна, жартівлива, танцювальна і т.д.). Один з учасників стає головним персонажем казки і починає діяти. Решта теж вибирають собі ролі і послідовно включаються в пластичну дію.

Умова: не можна використовувати розмовний текст, «гра» здійснюється тільки на рівні очей, жесту, пластики, танцювальних рухів. Ніхто з виконавців не виходить з казки раніше передбачуваного фіналу. Слід уважно контролювати дії партнера, відштовхуватися від вже запропонованого тексту, а не нав'язувати йому свою поведінку (пластичне танцювальне рішення).

Вправа виконується всією групою. Ігрова ситуація на уроці ефективно знімає м'язовий і психологічний затиск. Саме через гру реалізуються індивідуальні процеси осягнення світу, а в казці вони ще більше оголюють і підсилюють особливості уяви виконавця, спонукаючи його психіку до творчої неординарності, неповторності. Досягнення імпровізаційної свободи □ головна мета заняття.

2-й етап (бачу реальний предмет, але ставлюся до нього як задано).

### ***Етюд-вправа «Двері»***

Відкривати і закривати двері в різних обставинах і з різним ставленням: двері в замок, двері в глибокий підвал, скляні двері в установу, двері в кабінет до начальника, двері в кабінет до ворога, двері в купе вагона і т.д. Виправдання можливо через взаємодію з партнером.

Умова: як загострення можуть виникнути обставини зміни орієнтирів часу і простору (поспішати, не встигнути, зламати, відчайтяться; зима, спекотний літній день, проливний дощ і т.д.).

### ***Етюд-вправа «Епоха»***

Взуватися в різні види взуття епох (грецький сандал, «каски», черевики, кросівки, джазовки, балетки, туфлі, валянки, тапочки, чоботи, калоші і т.д.) та у різних станах (поспіх, втома, хвороба, старість, радість і т.д.). Одягатися як леді, денді, граф, король і інші культурні герої історичних епох зі зміною самопочуття (наприклад, при серцевому нападі, після безсонної ночі, в глибокій депресії і ін.).

Умова: необхідно тренувати і довести ці безпредметні дії до автоматизму, щоб в подальшому можна було зосередити свою увагу на більш важливі обставини мистецького життя персонажа.

Вправи дозволяють практично, в дії освоїти закони м'язової свободи, коли розслаблення стає самоціллю, а необхідною умовою для продуктивного і «правдивого» існування в запропонованих обставинах.

Вправи привчають студентів імпровізувати «на ходу», тренують здатності до подієвого мислення (перехід від одного конфлікту дії до іншого у нову подію), поєднуючи психологічні завдання з можливостями опорно-рухового апарату. Крім того,

вони формують комплексне сенсорне мислення і пам'ять тіла (фізичну/емоційну), виробляють навички асоціативного і логічного композиційного мислення.

3-й етап (перевірка напрацьованого самопочуття).

Від одиночних і парних вправ завдання переростають в колективні творчі роботи. Вправи цього етапу продовжують розвивати напрямок хореографічних робіт студентів, що близькі за формою до етюдів, але поки це ще тільки ескізи і замальовки. Тут яскраво виражений драматургічний компонент парної та ансамблевої взаємодії. Основний акцент відбувається на активність внутрішнього мовлення в енергетичному посиленні (через емоційну виразну пластику жестів і рухів, міміку обличчя, погляду), напрацювання навичок сценічної імпровізації. При створенні вправ-етюдів важливо домагатися не ускладнення сюжетної структури номера, а логічності, точності і послідовності його розвитку. Звертати увагу на взаємодії конфліктуючих сторін, різноманіття нюансів контактної імпровізації, виразність і органічну цілісність поведінки учасників. Виконання завдань вимагає обов'язкового музичного супроводу. Поступово можна вводити групове обговорення творчих робіт у формі відкритих лекцій-бесід самими ж студентами. Однак тут не повинно бути ні критиків, ні критикованих, а тільки об'єктивність зауважень і здорова обстановка суперництва майбутніх фахівців-професіоналів [6].

### ***Етюд-вправа «Скульптор і матеріал»***

Він – «скульптор», вона – «слухняна грудка глини». Він починає «ліпити», не торкаючись матеріалу. Напрямок руху задається пластикою рук (вгору, вниз, на згині, розширити/звужити і т.д.).

Умова: домагатися точного взаєморозуміння партнерів у «безконтактній» взаємодії.

### ***Етюд-вправа «Невидима нитка»***

Ходьба по колу за годинниковою або проти годинникової стрілки, «договір очима» з партнером: протягнути між собою невидиму нитку, на яку обидва одночасно починають «накручуватися» до центру.

Умова: можна міняти обставини вправи-етюду, наприклад:

нитка обірвалася; один партнер «закрутився» раніше, ніж інший; один з партнерів прагне утримати нитку, а інший намагається впоратися з ситуацією (буксує, рве, чинить опір і ін.).

#### ***Вправа «Антиподи»***

Один виконує роль сильного, інший – слабого.

Умова: обставини гри і образні характеристики обговорюються заздалегідь. Варіанти типажів: товстий – худий, ситий – голодний, високий – низький та ін.

Подібні імпровізовані вправи-етюди дозволяють вибудовувати взаємини партнерів по танцю на конфліктній основі, безмежно розвивати їх в умовній площині художнього часу і простору. Доречно і повторення вправи «Казка» (виконується студентами спочатку уроку), але з якісно іншими обставинами гри. А саме: самостійний вибір теми і вільна форма практичного втілення. Добре, якщо це буде трансформація життєвого досвіду, особистого багажу і асоціацій. На основі пробних етюдних замальовок хореографи вперше усвідомлюють практичну неподільність і цілісність художніх законів сценічного життя (одночасних механізмів взаємодії уваги і уяви, м'язової свободи і віри в запропоновані обставини).

#### ***Інтерпритація вправи «Казка»***

Хореограф «перевтілюється» в персонаж вигаданої ним казки. Починає виконувати танцювально-пластичну дію. Решта учасників розгадують задум партнера і включаються по черзі в дію.

Умова: сюжет і конфліктна ситуація розробляються на «ходу». Текст не використовується, точність пластичної та емоційної взаємодії досягаються через лінію поведінки, міміку, погляд.

#### ***Етюди-імпровізації***

На матеріалі музичних і художніх творів: картин, репродукцій, графічних малюнків, фотографій, скульптур, архітектурних пам'яток міста і т.д. Розпочинається підготовка до семестрового практичного показу.

Умова: необхідно «розширити» художні рамки картини, визначити яка подія передувала зображенню і припустити чим повинно вирішитися те чи інше зіткнення героїв. Результатом

роботи з художнім твором виступає підібраний спільно з концертмейстером музичний матеріал. В етюдах по картині і скульптурі важливо вловити атмосферу (музика допомагає її висловити) події, що відбувається (епоха, культура, побут і разом з тим враховувати професійні особливості роботи автора, його ставлення до обставин картини (техніка пластичного малюнка, колорит, структура композиції, експресія та ін.).

Перерахуємо додаткові варіанти тем творчих завдань, які в різних формах етюдної роботи і інтерпретаціях технік акторської майстерності включені в педагогіку танцювального класу.

1. Теми одиночних етюдів на органічне мовчання: «Перший раз у житті», «Знахідка», «Очікування», «Скульптура, що ожила», «На даху будинку», «На вулиці», «Зовсім неймовірна подія», «Пропажа», «Втрата», «Випадковість», а також форми етюдів «на виправдання» речі, планування, декількох слів, звуків; етюди на зміну темпоритму; етюди на вільну тему.

2. Теми парних етюдів на взаємодію «Мовчки удвох»: «Знайомство», «Прощання», «На полюванні», «На рибалці», «В басейні», «Побачення», «Покарання», «Зрада», «Розіграш», «Відкриття», «Спокусник» та ін.

3. Колективні етюдні імпровізації: «Казка», «Цирк», «Репетиція», «Звірі», «Підготовка до свята», «Історія одного культурного пам'ятника (скульптури) мого міста», «Мешканці моря»; етюди на переходи подій (небезпечні місця, через перешкоди); етюди на зміну запропонованих обставин, що визначають емоційне/фізичне самопочуття (темрява, холод, спрага, пожежа, сніжна заметіль, повінь, біль) [6].

Перш ніж перейти до наступного розділу навчальної програми, присвяченому проблемам характерності і пошуку зерна образу, майбутні фахівці повинні освоїти теоретичні та практичні закони побудови етюдів. Нагадаємо, що після ознайомлення з найпростішими формами тренінгу в танці, все навчання фахівця направлено на синхронізацію процесів акторської майстерності та режисури, а також вироблення практичних навичок організації сценічного художнього процесу.

#### ***4. Теоретичні аспекти хореографічної режисури***

Сценічне хореографічне мистецтво є умовним і безумовним мистецтвом одночасно. Умовне – тому, що всі події, що відбуваються в межах театральної рамки, мають художню форму відображення дійсності. Образи, характери і ситуації диктуються ідеями, почуттями, думками і ідеалами автора, що втілюється у художню форму. Умовний і сценічний час. Іноді в хореографічній постановці об'єднується відразу кілька ідей або пластів світобудови. Однак їхня історична перспектива, філософська, соціальна та культурна значимість розкриваються протягом кількох хвилин музичного часу. Безумовне – тому, що всі хореографічні партії, почуття і емоції танцівників, що розігруються справжні і переживають учасники реально, а сама дія вистави підпорядковується реальним законам часу глядача. Таким чином, художнє просторове середовище – це всього лише «часовий відрізок» розвитку подій. На хореографа лягає відповідальне завдання пошуку: знайти саме такі специфічні способи і прийоми розкриття дії, які б не порушували концепцію художньої правдоподібності («зображення життєвих явищ в формах самого життя») та естетичні принципи цілісної танцювальної п'єси.

Природа танцю багатоступенева і містить в собі систему складних взаємодій на рівні інших мистецтв. Всякий танець являє собою об'єднання емоційної і фізичної природи людського тіла, однак не має в своїй зображально-виразній сутності нічого спільного із засобами практичного побутового життя. Дотримання тільки умовності призводить до формотворчості («формалізм»), а одностороння тенденція до суцільної безумовності – натуральності і побутоподібності («натуралізм»).

Найпростішу форму танцю можна трактувати як видовишне пластичне мистецтво, відтворене через скульптуру рухів і музику. Емоційно-пластична сфера танцю включає в себе більш складні процеси організації: ліричну поезію (звуковий ритм), драматургію, а також музично-ритмічно організований рух. Вищим досягненням хореографічного твору є симфонізація музичної та драматичної дії в танці (п'єса – симфонія). Тільки в силу рівноправної єдності музики, драми, поезії і танцю («реальна естетика»), хореографічне мистецтво впливає на нас як саме життя та думки про неї.

### ***5. Розвиток візуально-пластичного, композиційного мислення. Структура і форми композиції***

Професійне композиційне мислення хореографа нерозривно пов'язане з поняттям організації законів сценічного простору. Тому перш ніж перейти до теорії композиції та задачам розвитку візуально-пластичних навичок мислення на практиці, ми повинні навчитися чітко для себе визначати, що таке сцена, і за якою системою координат вона вибудовується.

Сцена – це художня площина, в якій немає місця випадковому порядку. Тут зорганізовані як мінімум три зони штучного (умовного) наповнення:

- 1) простору;
- 2) об'єктів;
- 3) системи образів.

У класичному розумінні «сцена» передбачає тривимірну планометричну будову (авансцена, сцена, ар'єрсцена), де кожен з її обов'язкових елементів займає конкретне місце розташування (солісти, кордебалет, корифеї; сценографія, бутафорія і т.д.). Саме сцена (як елемент порядку, що сполучає), зосереджує і об'єднує завдання відразу декількох областей художньої творчості: вимога згуртованої та скоординованої роботи музиканта, живописця, драматурга, хореографа, бутафора. Скріплення танцювальних сцен загальними драматургічними завданнями (узгодженість музичної та танцювальної драматургії, а також сценографії з художнім текстом лібрето та збереженням завдань його власної драматургії), ясна логіка між проведенням вузлових кульмінаційних подій вистави, розв'язання його головного конфлікту і відповідних йому танцювальних мізансцен – все це характеристики цілісного візуально-пластичного мислення в балеті.

Мова танцю (лексика) – це система рухів і поз, сформована за певними законами. В основі сюжету балетного спектаклю можуть бути присутніми різні види танцю, що відображають різну ієрархію і символіку образних «пластів».

Класичний танець – піднесений, категоріальний, узагальнений і абстрагований до формули художнього образу. В

сюжетному відношенні класичний танець виконує організуючу функцію, протиставляючи дві площини: світу небесного і земного, світу негативних і позитивних сил, добра і зла.

Народно-характерний танець містить певні елементи, що дозволяють створити етнічний, соціальний або психологічний портрет персонажа. Термін «танець в характері» з'явився ще в XVIII столітті, але його «справжні» риси як офіційного жанру балетного мистецтва склалися набагато пізніше. До головного для «танцю в характері» – не відображення приналежності до конкретної народності, а драматичне (змістовне) і лексичне (формальне) наповнення вистави.

Народний сценічний танець (на відміну від танцю в характері) передбачає іншу мету і завдання, а саме: передачу точної манери і стилю виконання конкретної народності.

Історико-побутовий танець ілюструє атмосферу, конкретизує час дії, епоху, підкреслює реальність персонажів і подій. У балеті йде як дивертисмент (наприклад, сцени балу). «Чисто» побутовий танець зустрічається в балетах рідко.

Гротесковий танець передає яскраву ексцентричність, експресивність дії, повідомляє драматичну гостроту і конфліктність хореографічному образу.

Танець-модерн несе в собі риси реального існування героя і психологізм, приземленість і антиестетичну функцію (на відміну від класичної хореографії). У балетах його лексика порівнянна з психологічним аналізом внутрішнього світу і стану героя, що не доступна простій візуальній оцінці. Тут воедино з'єднуються багато пластів хореографії, в тому числі і класика, і гротеск, і пантоміма.

Танець-хід – офіційний елемент (мізансцена великої форми) пластичної дії балету XIX століття. У пізніх класичних балетах відбувається заміна терміна «хід» на конкретне позначення танцювальної форми балету en tree. Історичне коріння бере в залах королівських палаців.

Пантоміма – обов'язковий драматичний компонент класичного спектаклю. Поєднує в собі елементи характерної, гротескної пластики або звичайного (побутового) руху. У XIX столітті пантоміма була самостійним мистецтвом зі своїми



законами та принципами і використовувалася як складова частина балетів, подібно речитативу в опері. У творах Петіпа допускається певна стилістичне і композиційне змішання пантоміми з танцювальною дією (проте щодо формальних компонентів спектаклю – це завжди автономна лексична група). Основна функція мімічних сцен в класичному балеті зводилася до стимулювання та підтримки інтересу глядачів до дії, але не його гальмування.

### ***6. Етюд як найпростіша форма хореографічної драматургії***

Етюд – це невеликий відрізок (атом) сценічного життя виконавця, створений його уявою та підживлює запасом особистих життєвих спостережень, почуттів.

Перехідним етапом навчання акторської майстерності є магічне «якби». У глобальному сенсі, саме ця пропонується обставина від «я» до «автора» і до «фізичної дії» визначає рівень життєвої позиції, інтелекту і досвіду творчої біографії Художника.

Можна стверджувати, що етюд – це також і подієвий епізод. Головне в ньому правильно сформулювати мету і послідовно йти до неї: 1) що я роблю, 2) для чого і 3) в яких запропонованих обставинах. До структури художніх законів побудови етюду відносяться всі елементи театральної системи: пам'ять, увага, спілкування, внутрішня мова, темпоритм, оцінка, дія, конфлікт, боротьба з обставинами малого, середнього і великого кола, наскрізна дія і надзавдання та ін.

Мета етюду визначається дією, вираженим дієсловом (наприклад: домогтися, страждати, любити, розгадати та ін.). Дієслова діляться на дві групи – «дієві» і «результативні» (тобто проважують почуття). Класифікуючи дієслова за цією ознакою, ми отримуємо неоднорідну типізацію сценічної дії. Дієслова дії: страждати, любити, жаліти не є синонімами дієслів результату: домогтися, вивідати, випередити, наздогнати і т.д. Однак і в першому і в другому випадку дієслова є необхідними умовами, що спонукають виконавців до активної пластичної дії через асоціативну природу поведінки. Результатом цього цілеспрямованого способу мислення стає народження нової логічної форми – художня реальність чи «живе» почуття, яке не

можна грати (по Станіславському, воно не піддається фіксації), яке вже є результат боротьби.

Перші етюди студентів хореографів не вимагають музичного супроводу, оскільки навички оволодіння культурою і принципами справжньої художньої дії в запропонованих обставинах отримуються не відразу, а в результаті наполегливої і систематичної роботи. Драматичний елемент полягає в тому, щоб оцінити подію для самого себе і висловити її в авторській інтерпретації: перше – навчитися брати з життя цікаві факти, ситуації, «заражатися» ними і використовувати в якості матеріалу для свого першого ідейного задуму; друге – знайти ключ до розгадки образності танцювальної пластики на основі подій особистого життєвого досвіду.

Другий етап над етюдами передбачає роботу з творами художньої культури. Наприклад, образотворчого мистецтва в різних жанрах (живопис, графіка, натюрморт і т.д.), архітектурними і скульптурними пам'ятниками історії, на основі музичних творів. Заняття проходять спільно з концертмейстером, а також з викладачем з дисципліни «теорія музики». Студенти-хореографи повинні освоїти навички аналізу музичного твору і добре розбиратися в його формах.

### ***I. Аналіз музики***

1. Автор твору.
2. Зміст і жанр.
3. Форма музичного твору.
4. Темп, характер і динаміка (авторські вказівки виконавцю).
5. Основна ладотональність.
6. Ладотональність і зміни всередині твору.
7. Розмір.
8. Особливості мелодії (в якому голосі звучить будова – тактова або затактова; пропозиція і фраза; особливості інтонаційного і ритмічного малюнка).
9. Ладогармонічні функції головних етапів у розвитку конфлікту, взаємовідношення тем.
10. Способи музичного викладу, застосовані в даному творі автором.

11. Емоційно-смісловий зміст частин.

**II. На основі аналізу – задум етюду**

12. Місце дії, час дії.

13. Головна подія (що сталося).

14. Хто діє.

15. Що робить.

16. Для чого робить.

17. Які запропоновані обставини етюду.

18. Зміст етюду.

**III. Реалізація етюду**

19. Побудова партитури музичних і танцювальних дій.

20. Чітке дотримання і розмітка опорних пунктів танцювальної дії від музичної драматургії.

21. Самостійні репетиції етюду.

22. Показ роботи.

23. Виправлення і доопрацювання етюду відповідно до зауважень.

24. Здача роботи.

Наведемо інтерпретацію прикладів етюдної роботи по музичним матеріалам, розроблену А. Немирівським.

Оригінальна експериментальна методика над темпоритмічними розділами музичного супроводу привчає хореографів органічно існувати в русі, розвивати дію і логічно її виправдовувати на музику, знаходити джерело дії в музиці, вірно визначати переломні фази танцювальної дії і всього етюду відповідно до емоційно-сміслового поля музики. Велика увага приділяється розумовій діяльності виконавця, відпрацювання навичок і вмінь нести внутрішній діалог.

У хореографії не вітається повне ототожнення пластичного жесту або руху слову (у всякому разі, не у всіх видах танцю це можливо). Як виняток, тільки на даному етапі етюдної роботи, з метою довільного відпрацювання техніки акторської майстерності і придбання творчих навичок, хореографа можна попросити спеціально подумки вимовляти текст в добре чутних і яскраво уявними собі інтонаціях. Для чого? Для того щоб тіло виконавця було здатне контролювати народження танцювального руху, створювати правильну пластичну форму його вираження,

м'язове/емоційне забарвлення, виразну інтонацію, що відповідають драматичному змісту музичної фрази, періоду і драматургії всього твору.

У процесі придбання індивідуальних і групових навичок роботи «на» музичний твір, йде поступове ускладнення драматургічних завдань і функцій тем, що відбираються, а звідси диктується і ускладнення пропонованих обставин етюду.

Умова: концертмейстер програє повний музичний твір. У робочому процесі найзручніше для трансформації частин вибираються дві його частини (по 16 тактів кожна).

Музична тема виводиться в чотирьох варіаціях:

- 1) обидві частини – повільно;
- 2) обидві частини – швидко;
- 3) перша частина – повільно, друга - швидко;
- 4) перша частина – швидко; друга – повільно. Вимоги, що

пред'являються до виконавця:

1. Початок і закінчення танцювального етюду повинні збігатися з музикою (кожної її частини).

2. Обов'язковий збіг рухів з музикою (ритм руху може варіюватися).

3. Незмінність пластичного малюнка руху у всіх варіаціях.

4. Органічна поведінка у всіх варіаціях.

5. Зміна темпу музики веде до зміни акторського темпоритму.

Третій етап етюдної практики – це самостійний вибір студентами теми для пластичного танцювального уривка, обумовлений його індивідуальністю, особистісної системою оцінок і професійними інтересами художнього сприйняття авторської теми. Дана творча робота є однією з показових в семестровому заліку.

### **РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА**

1. Бурлуцький А.В. Українське сценічне мовлення в драматичному театрі – від джерел до сьогодення: монографія. Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. Одеса: Астропринт, 2011. 212 с.
2. Гладішева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Київ: Червона рута-турс, 2007. 264 с.

3. Гладишева А.О. Сценічна мова і стан сучасної мовної. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенко-Карого: зб. / М-во культури і туризму України, Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.* Київ: Компас, 2007. Вип. 1. С. 60–68.
4. Грицан Н. Техніка сценічного мовлення. Івано-Франківськ, 2004. 238 с.
5. Дорогова Н.А. Актерское мастерство и режиссура в хореографии: основы теории и практики : учеб. пособие. Саранск, 2012. 188 с.
6. Євдокимова В.Д. Тренінги у системі виховання техніки мовлення: навч. посіб. практ. для студ. вищ. навч.закл. культури і мистецтв. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ: Прамдрук, 2011. 160 с.
7. Ігнатюк М.М. Монолог у мистецтві драматичної вистави: навч. посіб. для студ. вузів культ. і мист. Рівне, 2001. 90 с.
8. Кондратенко Ю.А. Становление и развитие категории «характерное» в теории танца : монография. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008.
9. Макрушка М. Гра як один з прийомів розвитку творчих здібностей на уроках хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Випуск 6, Дрогобич, 2013. С. 112–118.
10. Митрохина Л.В. Режиссура и актерское мастерство в хореографии: учебно-методическое пособие. Орел : ОГИИК, 2001.
11. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М. : Искусство, 1985.

*Навчальне видання*

**ХОРЕОГРАФІЧНІ НАРИСИ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
ПОЛІАСПЕКТНИЙ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ  
АБРИС**

*НАВЧАЛЬНИЙ-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК*

**Автори:**

*Маркевич Л.А., Волошина Л.П., Горбачук Р.Л., Гордєєв В.А.,  
Гордєєва О.Ю., Зань Л.А., Завалін А.А., Легка І.П., Лобан Т.Й.,  
Манелюк Д.І., Манелюк Е.В., Пуйова В.В., Рабченюк С.В.,  
Самохвалова А.В., Шингер В.В.*

**Відповідальна за випуск:**

*Маркевич Л.А.*

**Комп'ютерна верстка та макет:**

*Федорук Л.М.*

Підп. до др. 30.06.2021 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Ум. друк. арк. 25,5. Наклад 300 прим. Зам. № 631/2

Видавець: О. Зень

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
серія РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.  
вул. Кн.Романа, 9/24, м. Рівне, 33022,  
068 025 067 4, [olegzen@ukr.net](mailto:olegzen@ukr.net)

Друк: VPM-ПОЛІГРАФ

вул. Буковинська, 3, м. Рівне, 35304;  
тел.0-362-64-21-34; 0-98-327-24-00  
[642134@ukr.net](mailto:642134@ukr.net)