**Ю. И. Г Р О М О В**

**ВОСПИТАНИЕ**

**ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АКТЕРА СРЕДСТВАМИ ТАНЦА**

**Учебное пособие по курсам «Основы режиссуры и актерского**

**мастерства» и «Хореографическое искусство»**

**ПРОФИЗДАТ - 1971**

**ВВЕДЕНИЕ**

Советский драматический театр, утвердив на сцене искус­ство социалистического реализма, своими творческими достиже­ниями завоевал мировое признание.

Драматическое искусство наших дней несет на себе печать времени с чертами бурного обновления и диалектического раз­вития. Для современного театра характерно активное познание действительности, лучших, типичных сторон психологии совре­менного героя. Всестороннее расширение жанрового многообра­зия репертуара, активное стремление режиссуры добиваться наи­более ясного и полного выражения авторского замысла, рост мастерства актера — вот типичные особенности современного театра. Именно они создают почву для идейного, духовного и эмоционального обогащения нашего современника, воспитания его коммунистической убежденности, его созидательных способ­ностей.

Деятельность КПСС и Советского государства в области раз­вития культуры и искусства создает широкие возможности обогащения духовной жизни народа, ставит перед советским театром важнейшую проблему подготовки актеров и режиссе­ров, способных показать народу «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал» ', создавать образы героев, пример которых учит, как надо жить и действовать.

Творчество актера является в определенном смысле истори­ческой и классовой категорией. Его сценическая жизнь высту­пает как явление, имеющее объективный общественный смысл и, следовательно, идеологическое значение. На этой основе мож­но сформировать будущего художника советской сцены не толь­ко как поэта, способного воплощать образы большого социаль­ного и художественно-эмоционального звучания, во и гражда­нина. «В целях более полного удовлетворения духовных потреб­ностей народа обеспечить дальнейшее развитие печати, телевидения, радио, литературы и искусства...», — записано в

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 11, стр. 103.

стр. 3

Со­временная театральная педагогика должна изучить, определить и передать будущему актеру все те знания и средства, которые сформируют его нравственный и профессионал мили облик.

Предлагаемая работа «Воспитание пластической культуры актера средствами танца» рассматривает один из значительных и актуальных разделов современной театральной педагогики. Это — влияние хореографического искусства па создание оспой физической, пластически образной выразительности и актер­ском творчестве.

Одна из тенденций развития современного театра заключается в максимальном расширении форм и средств сценического выражения, необходимых для воплощения многообразно­го, психологически и философски насыщенного, сложного пи своей образно-действенной структуре репертуара.

Выразительные формы и средства театрального искусства, выступая как важнейшие компоненты спектакля и роли, проявляются в синтезе, взаимопроникая и расширяя друг друга. Крупнейший советский режиссер, доктор искусствоведения, народный артист СССР, профессор Г. А. Товстоногов пишет: «И на данном этапе одним из основных признаков современного стиля я считаю высокую поэтическую правду на театре. Искусство внешнего правдоподобия умирает, и весь арсенал его средств должен уйти на слом. Возникает театр другой, поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, кон­кретности выразительных средств» **2.**

Современный интеллектуальный театр требует от актера но только глубокого аналитического подхода к роли, но и высокой степени интеллигентности, непосредственности, эмоциональной возбудимости, подлинного артистизма сценического искусства, которые достигаются безупречным владением техникой искус­ства и, в частности, безупречным владением телом. Пластиче­ские выразительные средства занимают все большее действенное место в современном драматическом искусстве, выдвигая перед актером ряд сложных задач расширения двигательных возможностей его творческого организма.

Задачей современного театроведения является извлечение из системы К. С. Станиславского всех таящихся *г,* пей и еще нераскрытых положений, дающих возможности для конкретного

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. М.,ВТО, 1967, стр. 118

стр. 4

решения творческих задач сценической современности. Крайне важно найти в системе то законы, которые, являясь, основой пластического развития, станут действенным средством в сегодняшней театрально-педагогической практики. Учение К. С. Станиславского о пластической стороне воспитания актера находит свое практическое воплощение в сойотской тем тральной школе и выражается в создании комплекса специальных вспомогательных дисциплин (танец, ритмика, основы сценического движения, сценическое фехтование). Именно комплексное влияние этих предметов наряду со словом и вокалом обеспечивает проявление в драматическом искусстве развитой двигательной культуры актера, способного выполнить любые творческие требования современного театра.

В конце своей жизни К. С. Станиславский, обеспокоенный отсутствием в творческом процессе возможностей для гармонического развития всего аппарата актера, подверг свою систему критическому анализу. Он пришел к выводу, что только физи­ческие действия актера, от его физической реакции до после­довательной и протяженной цепи физических действий на сце­не, способны вызвать мысль, волевое побуждение и эмоциональ­ную окраску. Создав «метод действенного анализа», К. С. Ста­ниславский нашел ту отправную, опорную ступень в творческом процессе, которая ведет актера от сознательного к подсозна­тельному.

Оценивая значение этих научно-творческих открытий Ста­ниславского для театра и его педагогики Г. А. Товстоногов пишет: «Благодаря методу действенного анализа мы имеем воз­можность на самом первом этапе работы переходить, так ска­зать, к «разведке телом». Когда мы нагружаем и насыщаем актера знаниями о роли, об обстоятельствах пьесы, он стано­вится похожим на рахитичного ребенка — голова огромная, а ножки подгибаются под тяжестью головы... он остается беспо­мощным в главном — в физической реализации роли» 1.

«Последние открытия» К. С. Станиславского, увенчавшие его систему, являются универсальным творческим методом и создают возможности выразить черты нового, активно борю­щегося героя, созвучного нашей эпохе. Значение этих открытий в том, что они становятся основой мастерства современного актера, способного создавать художественные образы, глубина и значительность которых соответствовали бы уровню мышле­ния современного зрителя.

Учение К. С. Станиславского о действенном анализе роли, о психофизическом действии актера, живущего в образе, ставит перед театральной педагогикой проблему овладения будущими актерами высшими формами мастерства — органикой в

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1957, стр. 260.

стр. 5

сценическом поведении. Развитая пластическая культуры актера — составная часть выполнения этой творческой и педагогической задачи. Исходным для исследования и практического решения поставленной проблемы является положение, выдвинутое авто­ром капитального труда «Основы сценического движения» И. Э. Кохом, который пишет: «Основным назначением творче­ских рассуждений по вопросам пластической культуры актера является выяснение закономерностей, определяющих органику физических действий на сцене» **1**. «Выразительный потенциал актерского тела» **2** в современном драматическом театре должен быть широк и многообразен. Он должен быть подготовленным к решению сложнейших творческих задач по воплощению тон­ких и сложных произведений драматургии в пластически со­вершенной форме. Эта форма как средство сценической вырази­тельности выявляется в мизансцене современного театра, кото­рая, испытывая влияние кинематографа, приобретает особую зрелищную образность, длящуюся во времени. Культура дви­жения актера создаст широкие возможности действенной пла­стики как способности выражения внутреннего содержания сценического эпизода, образа, то есть темы. Именно поэтому проблема воспитания актерского тела на материале разнообраз­ных и сложных пластических сочетаний, выражающих дейст­вие, имеет первостепенное значение.

«Есть ли еще критерии подлинного сценического решения? Одним из них является наличие пластической, музыкальной, ритмической выразительности. *Пластическое решение спектакля должно быть... максимально понятным даже без наличия слов»* 3. (Курсив мой. — Ю. Г.).

Задачи подготовки современного актера выдвигают необхо­димость исследования влияния вспомогательных предметов, по­могающих овладению драматическим искусством.

Танец наряду с другими вспомогательными предметами го­товит пластически высокоразвитое тело, которое, по определе­нию доктора искусствоведения В. М. Красовской, является «материалом танца»4. Воспитание пластической культуры актера средствами танца состоит в развитии и расширении вырази­тельности актерского тела, а также в осуществлении «верной настройки тела» 5, то есть создания возможностей целенаправ­ленного и образного сценического действия. Исследование раз­личных проявлений хореографии в драматическом искусстве,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 И. Э. Кох. Основы сценического движения. Л., «Искусство». 1970, стр. 42.

2 Термин профессора Л. Ф. Макарьева.

3 Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1967,
стр. 226—227.

4 В. М. Красовская. Статьи о балете. Л., «Искусство», 1967,
стр. 123.

5 Термин И. Э. Коха.

стр. 6

изучение и определение места и роли танца в органическом процессе воспитания актера драмы является решением одной из важных и еще нераскрытых проблем театральной педаго­гики.

**ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ ВОСПИТАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Танец как средство психофизического творческого воспита­ния и обучения организма актера всегда занимал значительное место в театральной педагогике. Многие выдающиеся актеры и режиссеры русского, советского и зарубежного театра высоко оценивали значение хореографического воспитания для полно­ценного развития творческого организма актера. Тем не менее в современном искусствоведении и театральной педагогике изу­чение теоретических, творческих, дидактических основ этого воспитания не предпринималось. А это в свою очередь затруд­няет анализ эмпирического опыта многолетней практики препо­давания танца в театральных вузах, народных театрах и сту­диях, необходимый для выявления скрытых и неиспользуемых возможностей театрально-хореографической педагогики. Автор единственного в СССР учебного пособия по танцу для театраль­ных вузов Е. Д. Васильева отмечает: «Нет также исследований, посвященных задачам и методике преподавания танца в теа­тральных вузах» '. Именно это обстоятельство является причи­ной отсутствия единства в понимании научных предпосылок и творческих задач обучения танцу, а следовательно, и наличия разнобоя в преподавании.

Таким образом, для успешного воспитания пластической культуры актера средствами хореографического искусства не­обходимо:

1. Изучить закономерности слияния и взаимодействия психической и физической деятельности организма в специфическом процессе танцевального воспитания и обучения.
2. Определить воздействие танца на совершенствование психофизического аппарата актера.
3. Определить закономерности, на основе которых воспитанные на танце навыки находят выражение в драматическом искусстве.
4. Научно обосновать особенности обучения взрослых людей
искусству танца.

Изучение закономерностей танцевальной подготовки актера драмы, создание основ для воспитания средствами хореографии его выразительности возможно на основе теорий К. С. Стани­славского, А. Я. Вагановой, педагогического опыта

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Е. Д. Васильева. Танец. М., «Искусство», 1968, стр. 5.

стр. 7

продолжателей их учений. Материалистическим фундаментом этого ис­следования являются достижения русской и советском школы психологов и физиологов. При этом следует выделить тенденции идейного родства К. С. Станиславского и И. П. Павлова, материалистической основы и диалектического характера их учений. Последние работы обнаруживают важнейшее значение взаимосвязи двух наук именно для исследовании и решения проблемы воспитания и развития творческого организма актера, совершенствования его психофизической мобильности. «Творческий контакт между искусствоведением и физиоло­гией должен иметь особое значение для театральной педагогики, для научно обоснованной методики воспитания будущего актера»1. Именно поэтому первым разделом в воспитании пластической культуры средствами танца является совершенствование психофизического аппарата актера. Оно состоит и развитии качеств психики (воли, внимания, памяти), воспитании психофизических качеств (силы, скорости, выносливости, ловкости, ритмичности, музыкальности и танцевальности), обучении танцевальным навыкам. Другим, не менее значительным разделом развития двигательной культуры средствами танца является хореографический «тренинг и муштра» (танцевальный экзерсис) и его влияние на воспитание гармонично развитого актерского тела. «Нам нужны крепкие, сильные, развитие, про­порциональные, хорошо сложенные тела, без неестественных излишеств», — писал К. С. Станиславский **2**.

Развитие и совершенствование в процессе танцевальных за­нятий таких специфически театральных и поэтому особо необходимых актеру психофизических качеств, как «ритмичность», «музыкальность» и «танцевальность», — следующий значитель­ный раздел хореографического обучения. Однако изучение пред­ставленных разделов не исчерпывает данную тому. Дли полно­ценного воспитания пластичного актера в театрально хореогра­фической педагогике имеется широкая область образования и обучения актера на материале народного, историко-бытового и современного бального танца. Наличие этого раздела и танце­вальном воспитании актера диктуется необходимостью изучения будущими актерами пластических характеристик различных эпох и национальностей, а также их социально бытовой харак­теристики и национальных особенностей, выраженных в образ­ной хореографической сущности национальных, историко-бытовых и современных бальных танцев.

Отсутствие изученного материала, научно и методиче­ски обоснованных принципов его отбора порождает субъектив­ный подход в вопросах включения и программу тех или иных

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** П. В. Симонов. Метод Станиславского и физиология эмоции.

М., АН СССР, 1962, стр. 122.

2 К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, М., «Искусство», 1955, стр. 33.

композиций, ведет к переносу устаревших «балетных штампов» в танцевальные этюды и сцепы, дает обучающемуся далеко не полное и одностороннее танцевальное развитие. Кроме этого, и практике обучения танцу почти полностью отсутствуют необходимые для широты пластических возможностей актера композиции современных бальных танцев. Одним из действенных способов решения этой педагогической задачи является изучение репертуара современного театра, произведений драматургии и хореографии. Такой анализ позволит произвести отбор хореографического материала из сокровищницы народного, историки бытового и современного бального танца, его изучение и создает возможности обоснованных рекомендаций для включения определенных образцов в программу обучения. Владеющий сти­левыми и орнаментальными особенностями бытовых и народных танцев актер сможет пластически действенно и разнообразно интерпретировать сложные произведения драматургии, прости­рающиеся от античности до наших дней.

Разделом, завершающим воспитание пластической культуры актера, является проблема соединения танца и речи, танца и вокала, танца и движенческих дисциплин (ритмики, фехтова­ния, движения). Именно этот раздел является важнейшим в творческом тренинге. Он создает навыки речедвигательной и вокально-двигательной координации как одной из сторон в овла­дении драматическим искусством.

**ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ ПСИХОФИЗИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ АКТЕРА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Одной из важных творческих задач, стоящих перед современным профессиональным и народным театром, является по­вышение уровня пластической культуры актера. Возможности танца в развитии пластичности широки и многообразны. Между тем изучение и определение этих возможностей в научной ли­тературе еще не производилось, что в свою очередь затрудняет наиболее полное использование их в практике обучения.

Автор считает необходимым выделить следующие основные направления в воспитании пластической культуры средствами танца:

изучение и определение роли танца в воспитании пластиче­ской культуры драматического актера;

анализ специфического воздействия средств хореографии на приобретение знаний, повышение уровня качеств и овладение навыками, помогающими успешному построению физического поведения в роли;

выявление скрытых и неиспользуемых возможностей в со­вершенствовании движения актера и применение их в театраль­но-хореографической педагогике.

стр. 9

Пластическая культура современного драматического акте­ра — понятие, включающее в себя знания о качествах организ­ма, навыках и умениях, па основе которых при условии возник­новения верного сценического самочувствия может возникнуть органика физических действий. Это понятие воплощается и гар­моничности и выразительности движений и, что главное, в со­вершенном владении телом.

«Материалом служит для актера его собственное тело... нее его физическое «я», — писал А. Я. Таиров. — Актер дол/кои владеть своим материалом, он должен познать его, полюбить и развить настолько, чтобы он стал гибким, надежным и послуш­ным его воле. Подобно волшебному Страдивариусу, тело актера должно отзываться на малейший нажим его творческих паль­цев, покорно воплощая в действенном течении четких форм тончайшие вибрации его творческих хотений»**1.** По система К. С. Станиславского хорошее движение на сцене есть не некая абстрактно существующая красивость, изящество, ловкость вообще, а физическое действие, логическое, последовательное но смыслу, экономичное и точное по качеству исполнения. При этом оно должно быть выразительным, то есть понятным зри­телю, и эмоциональным, то есть воздействующим на него. Уро­вень пластического развития актера и определяется степенью его сценической выразительности, воздействующей на зрителя.

Этот действенный актерский акт является важнейшим и творчестве. Он опирается на сложные нервные процессам основу деятельности психофизического аппарата актера. Именно высокоразвитая подвижность психофизического аппарата со­ставляет сущность пластичности. В пластическом воспитании следует особо выделить момент развития подвижности психики актера и ее влияния на совершенствование разнообразных и сложных физических действий, в том числе и танцевальных.

И. Э. Кох определяет понятие «пластичность актера» преж­де всего как «подвижность его психики, способность мгновенно воспринимать и отражать воздействие сценической среды и вну­треннего самочувствия в темпо-ритмах отдельных действенных эпизодов. Такая пластичность, — пишет он, — создает правду жизни и лежит в основе общей выразительности актера» **2.**

Рассмотрим конкретные стороны общей сценической выра­зительности, а также формы и методы овладения этой стороной искусства.

В трудах К. С. Станиславского содержится развернутая про­грамма факторов, составляющих физическое поведение на сце­не. Для ее осуществления необходимо:

1. Освоить процесс самостоятельного подбора движении, нужных для осуществления действия.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** А. Я. Таиров. О театре. М., 1970, стр. 127—128.

**2** И. Э. Кох. Основы сценического движении. Л., 1970, стр.50.

стр10

1. Научиться соединению речи и движения в разных темпо-ритмах.
2. Развивать внимание, память.
3. Развивать волю, инициативность, настойчивость, решительность, смелость, самообладание.
4. Развивать силу, скорость, ловкость.
5. Совершенствовать ритмичность и музыкальность.
6. Совершенствовать пластичность.
7. Исправлять физические недостатки тела, развивать скульптурность тела в статике и динамике.
8. Выучиться танцевать.
9. Выучиться фехтовать.
10. Научиться приемам борьбы без оружия.
11. Научиться носить исторические костюмы.
12. Научиться правилам поведения, типичным для различных слоев общества, разных национальностей и исторических эпох.
13. Научиться пользоваться различными принадлежностями исторического костюма.
14. Освоить хорошие манеры в поведении, свойственные людям советского общества, добиться приобретения верных и полезных привычек в бытовом поведении.

Для освоения этой огромной программы, предложенной К. С. Станиславским, следует:

а) раскрыть на научной основе сущность органики в физическом действии актера на сцене;

б) определить задачи каждого предмета в движенческом цикле воспитания пластической культуры актера по программе К. С. Станиславского;

в) выделить функции, принадлежащие собственному танцу, и его роль в воспитании пластической культуры актера драма­тического театра.

Результатом в развитии и совершенствовании психофизического аппарата обучающегося должно явиться гармоничное развитие этого аппарата, помогающее процессу овладения драматическим искусством. Пластическая культура, как составная часть гармонически развитого психофизического аппарата актера драматического театра, развивается в драматическом искусстве и с помощью специальных вспомогательных дисциплин.

В этот комплекс наряду со сценическим движением, тан­цем, фехтованием входят сценическая речь и вокал. Отсюда вытекает основная проблема исследования — анализ влияния средств хореографии, танца на совершенствование и развитие пластики актера, его психофизического аппарата.

Научный анализ этого развития и совершенствования воз­можен на основе современных знаний о театре, педагогике, психологии и физиологии. На основе этих наук можно изучить

стр. 11

и познать специфическое воздействие составных сторон пласти­ческого воспитания будущего актера драмы.

Данные психофизиологии говорят о теснейшей спязи психи­ческой и моторной деятельности человека. Такое материалисти­ческое понимание сложнейшего психофизического процесса лежит в основе научного изучения движения как процесса выражения ощущений и чувств в действиях посредством вы­полнения конкретных движений".

И. М Сеченом, определяя суть выражения психической дея­тельности человека, писал в своей работе «Рефлексы головного мозга»: «Психическая деятельность человека выражается, как известно, внешними признаками... Все внешние проявления мозговой деятельности действительно могут быть сведены на мышечное движение. Все без исключения качества внешних проявлений мозговой деятельности, которые мы характеризуем, например, словами: одушевленность, страстность, насмешка, пе­чаль, радость и пр., суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц — акта, как всем известно, чисто механического» **1**.

Понимание происходящих нервных процессов позволяет и целях развития и совершенствования двигательного аппарата использовать этот механизм в направлении, необходимом акте­ру драмы. Определяя театральную направленность этого распи­тия, К. С. Станиславский писал: «Внешняя пластина основана на внутреннем ощущении движения энергии» 2.

Являясь нервным процессом, чувство как качество психической энергии имеет свои объективные свойства. Профессор Л. С. Выготский в своей книге «Психология искусства» приво­дит данные объективных свойств этого процесса, относя его к процессу траты, расхода или разряда нервной энергии.

При анализе воспитания пластической культуры актера оп­ределяющим моментом является развитие тезиса творческой системы К. С. Станиславского о том, что вопросы техники сце­нического воплощения имеют такое же первостепенное значе­ние, как и вопросы внутренней техники переживания.

Исследователь теоретического наследия К. С. Станиславского Г. В. Кристи отмечает: «Станиславский рассматривает творче­ство актера, как органическое слияние психических и физиче­ских процессов взаимно определяющих друг друга»3.

Познание механизма слияния психических и физических процессов становится отправным в обучении драматическому искусству, а значит, и в создании пластического актера.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** И. М. Сеченов. Рефлексы головного мозга. Физиология нервной системы. Т. 1, М., 1952, стр. 146—147.

**2** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. М., «Искусство», 1955, стр. 59.

**3** Г. В. Кристи. Вступительная статья к 3-му тому собр. соч. К. С. Станиславского, стр. 6.

стр. 12

Совершенствование организма на основе познании происхо­дящих в нем различных процессов базируется на следующей закономерности искусства: «Все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело» **1**.

Комплекс движенческих дисциплин приобретает действенную роль именно тогда, когда процесс обучения и развития тела опирается на научно обоснованное совершенствование нервных процессов.

Механизмы нервных процессов используются как отправные в пластическом развитии. Это развитие направлено от сознательного физического совершенствования к подсознательному использованию движенческой (танцевальной) техники в творческом акте. Пластическое развитие оказывает значительное влияние на совершенствование психической деятельности обу­чающегося, профилированной в область драматического искус­ства.

Л. С. Выготский в связи с этим пишет: «Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт ис­кусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понима­ния, узнавания, ассоциации и т. п. Было бы ложно думать, что последующие бессознательные процессы не зависят от того на­правления, какое мы дадим процессам сознательным; организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству...»**2**.

Использование вывода о возможности управления (то есть осознания) программами поведения, которые на определенном этапе развития автоматизируются (становятся бессознательны­ми) 3, — важная отправная позиция для конкретного построения танцевальных циклов, степени их повторения, нагрузки и т. д.

Важной особенностью развития двигательного аппарата сред­ствами танца является процесс доведения нервной деятельно­сти заучивания движений до степени полуавтоматизмов.

Наблюдение механизма нервных и физических процессов в танцевальном развитии дает основание утверждать, что в их основе заложена специфическая деятельность сознания — нерв­ный процесс заучивания движений. Это подтверждает И. М. Се­ченов, говоря о нервном характере процесса заучивания движе­ний. Именно эта деятельность определяет продуктивность раз­вития двигательного аппарата в хореографии.

В танцевальном развитии имеет значение и тот факт, что танцевальные движения основаны на определенных положе­ниях скелетной мускулатуры. Это положение имеет значение

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968 стр. 3

**2** Т а м же, стр. 327.

**3** См. «Развитие высших психических функций». М., 1960, стр. 327.

стр. 13

для совершенствования физического поведения в роли, физиче­ского действия. В книге «Психология искусства» Л. С. Выгот­ский проводит важную для движенческого развития мысль о том, что всякое действие искусства непременно связано с опре­деленным типом установки мускулатуры.

К. С. Станиславский утверждал, что подготовка физического аппарата актера приобретает особо важное значение им огню в «искусстве переживания», не допускающем никакой механич­ности и условности во внешнем воплощении роли. Движенче­ское воспитание актера драмы, его развитие специфическими средствами хореографии направляются к воспитанию и совер­шенствованию средств выразительности в актерском исполне­нии, зависящих не только от глубины проникновения во вну­треннее содержание роли, но и от степени подготовленности аппарата актера к физическому воплощению этого содержания. По утверждению Станиславского, несовершенство техники сце­нического воплощения может обеднить и даже исказить до неузнаваемости самый прекрасный и глубокий замысел актера. «Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя» **1**.

Подготовка физического аппарата актера драмы, его гармо­ничное психофизическое развитие — основная функция танца в создании пластической культуры актера.

Танец, воспитывая тело актера, развивает его творческий организм.

Гармоническое развитие психофизического аппарата специфическими средствами танца косвенно получило свое научное обоснование в определениях П. Ф. Лесгафта, данное им в «Ос­новах теоретической анатомии»:

1. Все органы человеческого тела построены таким образом, что при наименьшем объеме и наименьшей трате материала они в состоянии проявлять наибольшую деятельность (закон морфологический).
2. Деятельность всех органов возрастает, а вместе с этим форма изменяется и объем их увеличивается, если они постепенно и последовательно возбуждаются к этому и если приход всех составных частей органов соответствует расходу (закон физиологический).
3. Только при гармоническом развитии всех органов организм человека в состоянии производить при наименьшей трате материала и силы и содействовать умственному своему усовершенствованию (закон психологический) **2**.

Развитие средствами танца нервной деятельности в соче­тании с физическим совершенствованием (на основе танцевального экзерсиса — как основного учебно-тренировочного

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, М., «Искусство», стр.6.

2 См II. Ф. Лесгафт. Собр. сот., т. 5, М., 1954, стр. 312-313.

стр. 14

комплекса гармонического развития тела) и переход к танцеваль­ному развитию как средству раскрытия образа, созданию мыс­ли в движении, превращению танца в действенную строчку партитуры роли — вот основное направление в воспитании пла­стичного актера.

Для выражения мысли через движения, для физического выражения чувств действующего лица, выявления этих чувств в художественной форме, для сценического развития средства­ми хореографии актеру драмы необходим высокий уровень пси­хомоторных качеств и специально освоенные двигательные на­выки.

Из них главнейшими являются качества психики: волевые качества — решительность, настойчивость, инициативность, сме­лость, выдержка, самообладание как качества творческой актив­ности актера, его способности к действию; внимание — целена­правленное и распределенное (многоплоскостное) — качество, создающее основы сценической сосредоточенности; память — наглядно-образная, словесно-логическая, эмоциональная, двига­тельная — качество, необходимое для запоминания всех состав­ных частей сценического действия.

Для развития волевых качеств имеются следующие хорео­графические возможности:

1. Настойчивость — нагрузки на суставно-мышечный аппарат обучающихся, состоящие в полном и качественном выполнении заданного количества повторений. Преодоление трудностей, вызванное быстрой утомляемостью и болевыми ощущениями, совершенствует это качество.»
2. Инициативность — создание этюдов и танцев, учитывающих творческие данные исполнителей, как основу для выявления актерской индивидуальности. Введение в такие композиции
творческих условий для возникновения импровизации и проявления творческой инициативы. В таких композициях несложная и заранее выученная техника создает возможность для проявления творческой инициативы актера в пределах предложенной ему темы или несложного сюжета. Примером такой композиции может служить грузинский народный танец «Картули», построенный как музыкально-пластическое выражение ухаживания
юноши за возлюбленной. В ходе танца юноша, следуя за девушкой, не имеет права оказаться к ней спиной. Девушка же может импровизационно менять направление движений.
3. Решительность и смелость — включение в танцевальные этюды элементов акробатики и поддержки, создание непривычных сценических условий (применение разновысотных площадок, смена зала, сцены и т. д. при исполнении танцев «Джайв», рок-н-ролл, самба).

Самообладание — применение заранее запланированных внезапностей, выводящих актера из привычных условий исполнения. (Прекращение музыкального сопровождения при

стр. 15

обязательном продолжении танца, смена направления, скорости, ха­рактера движений, количества повторений, изменение плани­ровки площадки, смена партнеров).

Для развития внимания в процессе занятий следует после­довательно переходить от внимания к движениям своего тела (экзерсис у станка), внимания к передвижению в сценическом пространстве (экзерсис на середине) к вниманию во взаимодействиях с партнерами (танцы). В процессе танцевальных за­нятий у обучающихся необходимо вырабатывать способность непроизвольно, а в случае необходимости и произвольно сосре­доточивать свое внимание на наиболее важном в данный мо­мент объекте танцевального действия. У актера при исполне­нии танца возникают следующие объекты внимания: танец, с присущими ему трудностями, музыка, с присущим ей мелодийно-ритмическим содержанием, перемещение в сценическом про­странстве и общение с партнерами. Для совершенствования внимания средствами танца необходимо выполнять следующие условия:

1. Смена и усложнение музыкального сопровождения в танцевальных упражнениях и этюдах.

2. Постоянная и целенаправленная смена этих упражнений с последовательным возрастанием музыкально-пластических трудностей.

3. Регулярное изменение скорости и направления движений, специальной планировки сценической площадки, частой смены партнеров, правильное сочетание парных и массовых танцев.

Танец развивает двигательную память, важнейший вид па­мяти актера. Совершенствование средствами танца памяти ак­тера состоит в переходе после освоения танцевальной термино­логии и техники к словесному заданию в экзерсисе и, далее, к минимальному показу в работе над композициями. Кроме это­го, важным объектом развития внимания и памяти является направление этих качеств на действенно-эмоциональную сто­рону исполнения танца. Учебный процесс, основываясь на вы­сокоразвитой технике исполнения танцевальных элементов, должен направляться в сторону постоянных танцевальных этю­дов, при высоком техническом совершенстве их. Такие танце­вальные навыки должны остаться у актера на всю его сцениче­скую жизнь в виде свободного и правильного исполнения валь­са, мазурки, чарльстона и т. д. Кроме того, необходимы танце­вальные упражнения, которые, наоборот, часто меняются, и этюды, относительно быстро сменяющиеся другими по мере их элементарного усвоения. Высокий уровень двигательной памя­ти, приобретенный в танце, проявляется в любом репетицион­ном процессе, в частности в запоминании мизансцены.

Актеру необходим высокий уровень психофизических качеств: силы, скорости, выносливости, ловкости, ритмичности, музыкальности и танцевальности, создающий возможность для

стр. 16

продуктивного и целенаправленного физического действия. Вос­питание психофизических качеств необходимо, так как именно они являются средством выполнении самых разнообразных танцевальных заданий.

Нормальная физическая сила актера развивается в экзерсисе. Важным для правильного развитии силы средством в танце является последовательность в обучении, заключающаяся в

постепенном нарастании мышечных нагрузок. Именно такая методика, ярко проявляющаяся при обучении и повторении экзерсиса, способствует развитию нормальной и рельефной мускулатуры.

Скорость, степень ее быстроты и медлительности, а также их изменения являются основой музыкально-танцевальной лексики. Они развиваются на всем танцевальном материале, если он не содержит характерное для хореографии заучивание определенных скоростей. Первые три компонента качества «лов кость» — гибкость, подвижность, высокий уровень координации — активно формируются в танце. Это выражается в новы шении способности к изменению пластических положений тип, максимально-точного передвижения в пространстве и исполнении все более сложных танцевальных композиций. Большая скорость реакции развивается на танце слабее. Тем не менее для ее развития имеются некоторые возможности. К ним отно­сятся: изменение мест танцующих, внезапная перемена зеркала сцены или зала, неожиданное изменение темпа музыкального сопровождения, смена этого сопровождения и т. д. Приведенные выше возможности развития и совершенствования каче­ства организма средствами танца пока крайне недостаточно ис­пользуются в театрально-хореографической педагогике.

Поскольку ритм лежит в основе танцевального искусства, танец всесторонне развивает «ритмичность». Развитая«средствами хореографического искусства ритмичность проявляется за­тем в драматическом искусстве как способность непроизвольно улавливать темно-ритмы сценической жизни и, правильно реагируя, органично в них действовать.

«Музыкальность» актера проявляется в совершенном по своей образно-эмоциональной насыщенности и технически свобод ном исполнении. Она воспитывается на танце достаточно актив но, если задачи выражения музыки в хореографической пластике выполняются на основе широкого многообразия этюдов и композиций.

«Танцевальность» как качество организма актера состоит и раскрытии образа через танцевальные движения. Этот признак в искусстве выражается в правильной передаче стиля и манере танца, в общении с партнерами и, главное, в полноценной органике драматического искусства. «Танцевальный актер» быстро учит и доводит до органичного исполнения всякий танец. Для развития танцевальности определяются следующие направления:

стр. 17

освоение танцевальной техники до степени свободного вла­дения ею; внесение в танцевальный экзерсис элементом, одухо­творяющих абстрактные упражнения; создание нетрудных этюдов как основы для легкого, грациозного и действенно-эмоционального исполнения, «освобождения» и танце и «удоволь­ствия» от него; освоение композиции на основе исторического и народного танца, для овладения стилем, манерой и нацио­нальными особенностями, выделение времени на «свободное танцевание» (термин автора), то есть исполнение танцем по желанию, с выбранным партнером (танцы XIX века, менуэт, гавот, современные бальные танцы, танго, халли-галли, кик-шейк и т. д.).

Важнейшим объектом воспитания пластической культуры ^актера средствами хореографии является активное совершенствование признаков движения: темпа, размера, направления, Количества повторений, характера движений, мышечного уси­лия.; Качества и навыки, вырабатываемые средствами танца, должны находить свое выражение в драматическом искусстве.

Хореография как сценическое искусство имеет свою специ­фику и, естественно, свою систему воспитания и обучения.

Танец — вид искусства, где художественный образ вопло­щается—через музыкально-организованное движение. Особенно­сти искусства танца в том, что содержание любого танцеваль­ного произведения раскрывается через пластику человеческого тела (скульптурно-графическую выразительность движений, жестов поз актера-танцовщика). Являясь искусством зрелищным, танец основан на зримом восприятии пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов. Он своими специфическими пластическими средствами создает конкретное сценическое действие и передает его внутреннее содержание.

Пластическая природа танца, через своеобразную и слож­ную технику этого искусства, раскрывает внутренний мир че­ловека, его лирико-романтические отношения, героические поступки, создает его внешнюю характерность, показывает на­циональную, стилевую и историческую принадлежность.

Художественная сущность танца состоит в образном раскры­тии содержания музыкального произведения средствами танце­вальной выразительности человеческого тела. Танцующий пе­редает сущность музыкального произведения своеобразным музыкально-пластическим поведением.

Главная задача танца — воспитание средствами хореографи­ческого искусства «музыкального тела», тела, способного выра­зить в хореографической пластике всю сложность, свойственную нюансам, акцентам и агогике того музыкального произведения, на содержании которого создается танец. Это обеспечивает вы­сокий уровень нужного актеру гибкого и тренированного пси­хофизического аппарата. Для выполнения этой задачи исполь­зуются все основные виды хореографического искусства:

стр. 18

народный, классический и бальные танцы, а также танцевальный экзерсис.

В развитие учения К. С. Станиславского совершенствование природы актера драмы в раздел относящимся к ритмо­пластическому воспитанию, мы должны определит), функции» танца в данном воспитании. Она состоит и воспитании правильной осанки, исправлении недостатков, подобранности и подтянутости тела. Для решения этой важнейшей задачи используют танец как основное средство воспитании и образовании, обла­дающее способностью гармонического развития психофизического аппарата актера, классический и народно характерный экзерсис. Воспитание необходимых актеру драмы качеств и приобретение нужных навыков и умений выполняются путем освоения элементов экзерсиса. Он является лучшим в танце средством обработки «сырого», в пластическом смысле, человеческого материала. Плодотворность подобного развитии определяется правильным применением элементов танцевал) ноги экзерсиса.

Танцевальный экзерсис создает исходные позиции для воспитания пластичности тела, развития его двигательной культуры.

Современная театральная педагогика ставит перед танцем следующие цели:

1. Исправление физических недостатков, правильную постановку корпуса, воспитание верной осанки и развитие ловкости.

2. Воспитание «музыкального тела», обладающего пластической выразительностью, способной к воплощению «жизни чело­веческого духа» (определение К. С. Станиславского).

Путь к достижению целей в энергичном воспитании и со­вершенствовании средствами хореографического искусства психических качеств, двигательных навыков и умении, необходи­мых будущему актеру драмы.

Естественно, что только при совместном и целенаправленном воздействии всех дисциплин, относящихся к классу «тренинга и муштры», можно добиться осуществления коночной цели пластического воспитания, то есть абсолютной органики и рожде­нии пластического образа. Воспитать актеров, которые могли бы «не думать об этой стороне физического действии» (термин К. С. Станиславского), так определяется правильное направле­ние в воспитании пластической культуры актера специфиче­скими средствами хореографического искусства.

Анализируя процесс воспитания актера, К. С. Станислав­ский писал: «Прокатываясь по сети мышечной системы и раз­дражая внутренние двигательные центры, энергия вызывает внешние действия. Вот такое движение и действия, зарождаю­щиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необ­ходимы подлинным артистам драмы, балета и других сцени­ческих и пластических искусств. ...Только такие движения

стр. 19

пригодны нам для художественного воплощения жизни челове­ческого духа роли» **1**.

Отправным в работе по воспитанию пластической культуры актера драмы средствами хореографии будет определение эсте­тической сущности и эстетической природы, эстетической кате­гории такого воспитания, определение разделов в этой работе, анализ самого процесса воспитания.

Система обучения и воспитания средствами хореографиче­ского искусства связана с эстетической категорией прекрасного. Возникновение классического танца и системы его тренинга (классический экзерсис) связано с соединением, взаимопроник­новением форм античной скульптуры и подлинных народных танцев.

Воспевание красоты и гармонии человеческого тела, его героико-романтических, рыцарски-мужественных, сентиментально-нежных проявлений, заложенных в произведениях античной скульптуры и скульптуры эпохи Возрождения, в соединении с грациозными и изящными темпераментными и элегантными движениями народных, а впоследствии и придворных танцев, создали гармонически-образную пластическую систему, способ­ную своими специфическими средствами передать через пла­стические положения тела сложнейшие и тончайшие нюан­сы человеческих отношений и чувств. Система обучения про­фессионального танцовщика зиждется на классическом танце. Воспитанный в элегантной, грациозной и изящной манере классического танца, основанного на классических пропорциях поз, выполняемых гармонически развитым телом, актер обла­дает теми основами пластики, которые дают ему возможность к созданию прекрасного во всех двигательных проявлениях тела.

Естественно, что значительный ряд сценических персонажей характеризуется движениями из категории безобразного. Но основываясь на анализе практического опыта, следует вывести определенную закономерность: актер, владеющий своим психо­физическим аппаратом в области прекрасного (имеется в виду пластика), всегда в состоянии исказить эту пластику, придать ей черты безобразного, ужасного и т. д. Однако процесс обрат­ный невозможен. Практика показывает, что выученные в отри­цательной пластической манере актеры, несмотря на свои поло­жительные внешние и внутренние актерские данные, не могут переделать свою пластическую манеру в категорию прекрасного.

Роль танца в воспитании движений, относящихся по пла­стическим характеристикам к категории прекрасного, особенно важна. Скульптурная законченность поз и жестов, техническое совершенство и культура движений, гармоническое развитие,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. М., «Искусство», «тр. 42.

стр. 20

облагораживающее тело, определяют направления в пластиче­ском воспитании средствами танца.

Отсюда вполне закономерен вывод о том, что танец воспитывает своими специфическими средствами грацию, изящество.

Грация — есть совершенство пластической формы движения.

Изящество — есть отточенность, изысканность этой формы.

Элегантность — есть благородство и завершенность стиля этой формы. Танцевальная форма является выражением этих качеств, основанных на хорошо развитой танцевальной тех­нике.

Отнеся танцевальные движения к категории прекрасного, выделим конкретные разновидности этой категории в танце­вальном искусстве. В этом искусстве имеются движения: героико-романтические, рыцарски-мужественные, сентиментально-нежные.

Движения героико-романтического плана в своей характер­ной пластике и стилистике исполнения несут черты решитель­ности, стойкости и бесстрашия в сочетании с чертами мечта­тельности, увлекательности и сказочности.

Движения рыцарски-мужественные своей характерной пластикой и стилистикой исполнения несут черты благородства, великодушия, самоуверенности в сочетании с силой, энергич­ностью, содержательностью, скульптурной завершенностью.

Движения сентиментально-нежные своей характерной пластикой и стилистикой исполнения несут черты изнеженности, излишней чувствительности, мягкости, певучести, нежности.

Необходимым признаком в воспитании пластической куль­туры средствами танца являются качества «женственность» и «мужественность». Мы понимаем эти качества как общую то­нальную окраску при исполнении всех движений.

«Женственность» определяется как мягкая, нежная, кантиленно-певучая окраска всех движений, без изнеженности и изломанности.

«Мужественность» —как энергичная, исполненная силы, уп­ругая, сдержанная, скульптурно-законченная окраска движе­ний, но без сухости и топорности.

Определив пластическую природу приведенных выше об­щих разновидностей движений относительно категории пре­красного, остановимся на основных этапах воспитания данных разновидностей при обучении танцу. В воспитании грации, изящества, элегантности основную роль играет танцевальный эк­зерсис. В воспитании качеств «женственность» и «мужествен­ность» ;эта роль будет в соединении экзерсиса и танцевальной середины. ;)то специальные танцевальные композиции, осно­ванные на материале народных танцев и исполняемые отдель­но мужской и женской частью обучающихся, а также развитие и совершенствование этих качеств на всем

стр. 21

учебно-танцевальном материале. Воспитание героико-романтических, рыцарски-мужественных, сентиментально-нежных движений происходит при работе на танцевальной середине. Это этюды, танцеваль­ные сцены, построенные на материале историко-бытового и народного танца, имеющие развернутую танцевальную форму и, следовательно, несущие в себе сюжетно-действенную ситуа­цию, вызывающую эмоциональную окраску. Конкретным учеб­но-танцевальным материалом воспитания приведенных выше разновидностей движения являются:

а) для героико-романтической формы — испанский (сценический), грузинский танец, кубинский (народный), аджарский военный танец «Хоруми», венгерский (народный и
сценический), цыганский (народный и сценический), вальс и т. д.;

б) для рыцарски-мужественной формы — павана, полонез, мазурка, испанский, цыганский, венгерский (народный, в основном разновидности мужского танца);

в) для сентиментально-ножной формы - гавот, менуэт, французская кадриль.

Таким образом, развитие психофизического аппарата обуча­ющихся состоит в последовательном и методически грамотном освоении как отдельных элементов экзерсиса, так и целостных композиций из историко-бытовых, современных бальных и на­родных танцев. Последовательные ступени освоения движений категории прекрасного должны совпадать со степенью танце­вально-технического развития учащихся.

Естественное совпадение совершенствования технологии тан­ца с эстетическими категориями танцевальных движений дает возможность научно обоснованного построения обучения танцу и определения его основной направленности, заключенной в воспитании гибкого и тренированного аппарата актера, способ­ного быстро и продуктивно пластически действовать в предла­гаемых обстоятельствах сценического произведения, раскрывать средствами танца суть музыкального произведения.

**ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЭКЗЕРСИС КАК ОСНОВНОЙ КОМПЛЕКС ГАРМОНИЧНОГО РАЗВИТИЯ ТЕЛА**

Учебная работа по танцу состоит в систематическом овла­дении элементами танцевального экзерсиса, то есть комплекса упражнений классического или народно-характерного танца.

Экзерсис в своем современном виде — отточенная, совер­шенная и унифицированная система элементов, упражнений и комбинаций, созданная в процессе длительного хореографи­ческого опыта. Все элементы экзерсиса прошли естественный отбор. Выжили и вошли в состав экзерсиса действительно необходимые элементы, наиболее конкретно и целенаправленно

стр. 22

распивающие и тренирующие психофизический аппарат об­учающегося.

«В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plie (сила. — Ю. Г.), постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате еже4 дневной (в хореографическом училище. — Ю. Г.) тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчи­вость, будущий артист балета (обучающийся драматическому искусству. — Ю. Г.) приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге...» **1.**

Экзерсис — это постоянная и последовательная тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психическая настройка обучающегося, способствующая развитию волевых качеств двигательной памяти, ритмичности, музыкальности. Это освоение танцевальной техники, закладывающее основы выразительного движения. Экзерсис создает основной пластиче­ский фундамент. Он дает возможность обучающемуся гармони­чески развивать и совершенствовать двигательный аппарат, подчиняя это обучение совершенствов^гаию пластически худо­жественных возможностей организма.

Естественно, что экзерсис, несмотря на специфические осо­бенности обучающихся и направление обучения в помощь ос­новному предмету — драматическому искусству, все же подчи­нен задачам хореографического воспитания. Эта задача — со­здание «музыкально-то тела», способного выражать сущность музыкального произведения в танцевальной пластике.

Экзерсис складывается из двух компонентов:

1. Элементы и упражнения классического и народно-характерного танца, составляющие экзерсис.
2. Музыкальный материал, на основе которого исполняются элементы и упражнения экзерсиса.

Специфическое воздействие этих компонентов сливается в единый процесс пластического танцевального развития обучаю­щегося, обязательно подчиненного нюансам, акцентам и аго­гике музыкального произведения. Соединение движений и му­зыки создает ту художественную основу, которая в процессе развития и усложнения становятся зерном будущего танца, то есть создания художественного образа посредством музы­кально-организованных движений.

Соединение движений и музыки при обучении экзерсису является значительной и пока еще нерешенной задачей. Проведенный анализ дает основание сделать вывод о недооценке роли музыкального материала, как полноправного компонента в экзерсисе. Пока музыка в экзерсисе подсобное, а часто и случайное средство.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** В. Костровицкая, А. Писарев. Школа классического танца. Л., «Искусство», 1968, стр. 7

стр. 23

Простейшие элементы экзерсиса составляют азбуку танце­вальной лексики. Элемент экзерсиса есть та техника, из ко­торой создается танец. Техника, воспитанная при совершенст­вовании элементов и упражнений экзерсиса, является остовой для воплощения в пластических формах танцевальной компо­зиции, подчиненной законам создания художественного образа: и необходимой для выполнения сценической задачи.

Элементы экзерсиса являются основными танцевальными навыками. Каждый элемент создает простейшее и конкретное пластическое положение тела танцующего, включающее харак­терные для данного и отличительные от других элементов со­четания разных положений частей тела: рук, ног, корпуса и головы. Совершенствование техники этих положений я ил потея средством обучения простейшим танцевальным навыкам.

Важнейшим условием перевода элементов экзерсиса и тан­цевальные навыки является строгое требование идеально пра­вильного выполнения танцевальных движений. Организм обуча­ющегося, подчиненный жестким условиям идеальной правиль­ности в исполнении, верно совершенствуется. Непрерывное' развитие этой правильности создает совершенную в смысле «скульптурности» форму тела и способствует точному вы пол ио­нию танцевальных действий.

Совершенствование элементов экзерсиса — сложный процесс. Понятно, что навык в исполнении элементов возникает только в результате целенаправленной умственной деятельности обу­чающегося, направлявшего свою волю, внимание, намни. 1ы выполнение поставленной перед ним конкретной задачи.

Экзерсис воспитывает высокий уровень координации дви­жений, что крайне необходимо актеру вообще, а танцующему тем более, в связи с большой трудностью освоения танцеваль­ной техники. Для продуктивного использования танцевальной техники как средства воспитания более высокого уроним коор­динации и развития качества «танцевальность», освоение и со­вершенствование элементов экзерсиса направляется к воспитанию способности быстро и точно воспроизводить названные или показанные элементы танца, что способствует созданию нужно­го динамического стереотипа.

Таким образом, танцевальный экзерсис имеет возможность активно воздействовать на развитие и совершенствование пси­хофизических качеств, столь необходимых будущему актеру драмы. К ним следует отнести силу, ловкость, ритмичность, музыкальность и танцевальность.

Особой ценностью экзерсиса является создание возможно­сти разнообразно совершенствовать такие признаки движении, как теми, размер, направление, количество повторений, харак­тер и мышечное усилие, что, по существу, является главной за­дачей в воспитании и совершенствовании пластичности движе­ний человека.

стр. 24

Танцевальный экзерсис состоит из двух разделов:

1. экзерсис, основанный на классическом танце;
2. экзерсис, основанный на народно-характерном танце..

**Классический экзерсис**

Система пластической выразительности, именуемая «клас­сический танец», в результате длительной эволюции и совер­шенствования нашла свое наиболее полное эстетическое выра­жение в России.

Танцевальный экзерсис, основанный на классическом танце, давно доказал право на первое место в освоении танцевального искусства.

Классический экзерсис является стержнем, на основе кото­рого развились другие танцевальные экзерсисы. Этот комплекс элементов наиболее правильно и гармонично развивает тело. Он является активным средством при исправлении физических недостатков, в создании правильной манеры поведения и осан­ки, столь необходимых актеру драматического театра. Класси­ческий экзерсис — главное средство в обучении танцовщика любого профиля, в развитии его двигательного аппарата. Клас­сический танец является ярким выразительным средством, в основе которого лежат движения, заимствованные из народных и бытовых танцев, а также пластики и завершенности форм античной скульптуры. Все элементы классического танца осно­ваны на биомеханическом принципе — «выворотности ног».

Этот принцип создает эстетическое совершенство классиче­ского танца. Каждый (элемент экзерсиса — есть как бы форму­ла, на синтезе которой основано многообразие танца. Овладе­ние этими элементами классического танца подобно овладению клавиатурой, состоящей из 7 нот, из которых создается музы­кальное произведение.

Классический экзерсис, создавая определенные танцеваль­ные навыки, совершенствуя и закрепляя их, оказывая серьез­нейшее воздействие на развитие силы мышц, их эластичность и подвижность суставно-связочного аппарата, является главным средством 'освоения танцевального искусства.

**Исправление физических недостатков и воспитание правильной осанки**

Одним из свойств танцевального экзерсиса, имеющим серь­езное значение при обучении танцу, следует признать его спо­собность исправлять часто встречающиеся природные недостат­ки (сутулость, косолапие, недостаточность мышечного слоя и т. д.), создавать прекрасную физическую форму тела обуча­ющегося, поддерживать и совершенствовать ее.

стр. 25

К. С. Станиславский высоко оценивал роль танцевальной «муштры» в исправлении недостатков: «Я ценю еще класс тан­цев за то, что он отлично выправляет руки, ноги, спинной хре­бет и ставит их на место...» **1**.

В процессе совершенствования элементов экзерсиса необ­ходимо увеличивать его воздействие на выполнение указан­ной К. С. Станиславским функции. Определим возможности воздействия танцевального экзерсиса на исправление недостат­ков.

Для устранения недостаточности развития мускулатуры име­ются следующие упражнения — dattement tendu, battement releve lent et battement developpe. Кроме этого, развитию мы­шечного 'Слоя способствует увеличение количества повторений элементов экзерсиса.

Для устранения сутулости имеются упражнения на разви­тие плечевого сустава я мышц, производящих движение плече­вого пояса, а также мышц, выполняющих движения свободной верхней конечности. Такими упражнениями являются элемен­ты, связанные с постановкой ног, корпуса, рук и головы (в первую очередь port de bras).

Для исправления косолапости служат ксе элементы класси­ческого экзерсиса, основанный на принципе выпоротности ног.

Особо следует выделить — demi plie, grand plie,battement tendu, rond de qambe par terre.

Танец является средством выработки правильной осанки. Правильная постановка корпуса, ног, рук н головы при совер­шенствовании элементов экзерсиса активно формирует этот не­обходимый будущему актеру сценический навык.

Элементы -классического экзерсиса создают фундамент для выработки прекрасной осанки. Эту способность экзерсиса очень тонко подметил К. С. Станиславский, оценивая танцевальные приемы развития, управления и постановки корпуса. Он писал: «В приемах балетной муштры я еще ценю один момент, имею­щий важное значение для всей дальнейшей культуры тела, для его пластики, для общего постава корпуса и для манеры дер­жаться»**2.** (Курсив мой. — Ю. Г.)

Для выработки правильной осанки важное значение приоб­ретают упражнения, тренирующие мышцы, удерживающие по­звоночник и производящие его движения, особенно мышцы, выпрямляющие позвоночник, и мышцы брюшного пресса. Осо­бое значение приобретают в выработке осанки такие элементы, как demi, grandplie, battement fondu, battement relive lent, battement developpe, port de bras, прыжки.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. М., «Искусство», 1955, стр. 35.

**2** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3. М., «Искусство», 1955,стр. 37.

стр. 26

В дальнейшем эта выработанная в экзерсисе манера видо­изменяется и обогащается на материале исторических и на­родных танцев.

Роль экзерсиса как средства исправления физических недо­статков и воспитания осанки часто недооценивается. Исполь­зование экзерсиса для совершенствования фактуры будущего актера, его общей осанки — важнейшая задача педагога при обучении экзерсису. Здесь его задачи смыкаются с тренингом в предмете «Основы сценического движения».

**Народно-характерный экзерсис**

Вторым видом учебной работы по танцу является освоение движений народно-характерного экзерсиса, основанного на эле­ментах народного танца. Народно-характерный экзерсис, явля­ясь также средством развития обучающихся, готовит их к ис­полнению народных танцев, развивает нужную для этих танцев технику. Однако было бы неверно считать его (народно-харак­терный экзерсис) только вспомогательным, второстепенным. Этот большой специальный танцевальный тренинг, отличный от классического экзерсиса, продолжает развитие двигательного аппарата обучающихся в специфику пластики народного танца.

Многообразие народного танца весьма распространено в драматических спектаклях. Возникает естественная необходи­мость обучения будущих актеров технике народно-характерного, танца, развития способности быстро осваивать различные по стилю, манере и национальной орнаментике танцевальные ком­плексы.

Часть элементов народно-характерного экзерсиса возникла на основе элементов классического танца и классического эк­зерсиса. Однако приближение народно-характерного танца к подлинно-фольклорным источникам, столь бурно развернувшее­ся в последнее десятилетие, ведет народно-характерный экзер­сис, в сторону освоения техники подлинных народных танцев.

Важнейшим условием должна быть строгая последовательность обучения народно-характерному экзерсису на фундамен­та профессионального обучения основам классического танца. Ига особенность методики позволяет вести обучение грамотно п ускоренно, улучшить танцевальную подготовку учащихся.

Важнейшие признаки народного танца, с точки зрения тех­ники, выражаются в относительной свободе движений рук корпуса, ног, танцевальных ракурсов и т. д. Это качество, смы­кающего: с, важнейшими признаками сценической пластики, может быть правильно воспитано только на основе хорошо за­крепленных, строгих канонов классического танца.

Композиции народно-характерного экзерсиса всегда выра­жают конкретную национальную принадлежность с

стр. 27

характерными для нее темно-ритмическими особенностями (протяжен­ность, резкость, синкопированность и т. д.). Эти особенности заложены в музыкальном отрывке, на основе которого создает­ся танцевальная комбинация. Лирическое, радостное состояние, нотки юмора, грусти и т. д., заложенные в музыке, легко рас­крываются средствами народного танца. В народно-характер­ном экзерсисе совершается переход к основанным на конкрет­ном материале того или иного национального народного танца, композициям, выражающим суть музыкального отрывка и требующим передачи его в действенной танцевальной пластике и соответствующей, во беспрерывно изменяющейся эмоциональ­ной окраске.

Техническое исполнение комбинации становится средством к танцу в образе, сценическому действию. Естественно, что дви­жения в комбинациях народно-характерного экзерсиса смыка­ются с пластическим поведением актера в конкретных условиях драматической сцены. В этом значение обучения народно-ха­рактерному экзерсису, как важнейшему в предмете «танец».

Народно-характерный экзерсис развивает те мышцы, суста­вы и связки, которые были не полностью развиты упражнения­ми классического экзерсиса. В первую очередь это относится к голеностопному суставу и мышце, производящим его движение, а также коленному суставу и соответствующим мышцам. Важнейшей особенностью народно- характерного экзерсиса яв­ляется активность движений на опорной ноге, это касается коленного сустава, мышц голени и мышц, производящих дви­жения в суставах стопы. Кроме этого, происходит значительное совершенствование функций нижних конечностей как опорного, рессорного и толкательного аппарата мышц, производящих движения в плечевом поясе и верхних конечностях (характерные port de bras).

В процессе совершенствования народно-характерного экзер­сиса завершается формирование танцевальной техники и идет развитие для исполнения композиций народных танцев.

Резко увеличивается развитие танцевальности, выразитель­ности исполнения в воспроизведении манеры и стиля народных танцев. В народно-характерном экзерсисе легко применяется принцип контрастности, то есть чередования различных по на­грузке упражнений и элементов.

Народно-характерный экзерсис ставит перед обучающимися сложные технические задачи. Этот танцевальный комплекс за­вершает формирование положительных танцевальных качеств и навыков, общую подготовку психофизического аппарата обу­чающегося, профилирует его к продуктивной танцевальной и пластически совершенной деятельности в условиях драматиче­ской сцены.

Экзерсис классический как основа развития двигательного аппарата и приобретения формы и народно-характерный как

стр. 28

основа подготовки к исполнению танцевальных сцен — есть учебно-тренировочный комплекс, направленный не только на гармоничное развитие тела, но и на действенное исполнение танца в спектакле любой эпохи, национальности, жанра и стиля.

**Обучение танцевальному экзерсису**

«Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту заразительность, которая называется артистичностью» — таи профессор Ваганова определяла направление учебного про­цесса в обучении экзерсису**1**. Создание совершенного по форме и органичного в музыке исполнения элементов упражнений и комбинаций экзерсиса — его педагогическая цель. Это качество является той актерской ступенью, с которой начинается выра­зительность танца, то есть передача действенного и эмоцио­нального начала, исходящего из музыки в танцевальной пла­стике. Именно это качество, став отличительной чертой совет­ской хореографической школы, соединилось с мыслями К. С. Станиславского о подчинении отточенной актерской тех­ники воплощению па сцене жизни человеческого духа.

Эти научные положения дают возможность определить

**основные принципы обучения экзерсису:**

1. Выработка музыкального, осмысленного исполнения элементов экзерсиса должна быть основой в творческой направленности обучения. Учащиеся должны понимать содержание техники элементов и при исполнении сознательно «соделывать» их с музыкой.
2. При выполнении упражнений экзерсиса внимание педагога должно быть обращено на профессионально-грамотную с точки зрения канонов хореографического образования постановку корпуса, рук, ног и головы. От правильной постановки этих частей тела, развития их взаимодействия (координации) в значительной степени зависят продуктивность в обучении танцу и достижение конечной цели этого обучения. Ошибки, допущенные в начале обучения, будут препятствовать последующему развитию мастерства учеников.

Автор считает необходимым указать на педагогические сред­ства, способствующие осуществлению названных задач:

а) драматическое искусство предъявляет специфические требования к танцу как одному из выразительных пластических средств в создании художественного образа. Исполнение всех

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** А. Я. Ваганова. Основы классического танца. Л., «Искусство», 1963, стр. 13.

танцевальных элементов не должно приводить к соответствую­щим штампам. Наоборот, необходимо воспитание общей танце­вальной сценической выразительности. Важной стороной в со­вершенствовании элементов экзерсиса является достижение художественно-пластического результата. Это обеспечивается усложнением совершенствования элементов экзерсиса, которое идет по двум направлениям: по линии композиционно-техниче­ской и по линии музыкальной (темно-ритмической).

От исполнения простейших элементов экзерсиса, соединен­ных с доступными музыкальными формами, совершается по­степенный переход к исполнению сложных танцевальных со­единений (комбинаций). Эти комбинации создаются на основе небольших отрывков из музыкальных произведений и пред­ставляют их пластическое выражение. Танцевальная фраза яв­ляется пластическим выражением законченного музыкального предложения или одной из частей музыкального произведения. Она состоит из нескольких гармонически соединенных танце­вальных комбинаций, подчиненных мелодическому рисунку му­зыкального произведения, и является составной частью танца. Этот этап в свою очередь предваряет переход к исполнению этюдов, танцев и сцен.

Весь этот процесс обеспечивает будущему актеру овладение действенной музыкально-танцевальной выразительностью. И в этом смысле совершенное по своей художественно-пластической форме исполнение элементов экзерсиса становится тем зерном, из которого вырастает танец и высокая степень танцевальности. В этом взаимодействии элементов при создании танца и повышении уровня двигательных возможностей актера основ­ная педагогическая цель предмета «танец»;

б) автор подчеркивает, что быстрое восприятие и выполнение предложенных учащемуся сложных танцевальных компле­ксов, максимально приближенных к условиям: драматического спектакля, должно опираться на быстрое я точное выполнение постоянно изменяющихся и усложняющихся заданий в экзер­сисе. Постоянное изменение заданий при выполнении экзерсиса совершенствует у обучающихся способность быстрой приспособ­ляемости движений к новым условиям — качества, весьма важ­ного для актера драматического театра. Но излишне частая, поурочная смена движений и музыки не дает возможности исправлять недостатки исполнения. Другая крайность, часто бытующая в практике обучения, заключается в повторении од­ного и того же экзерсиса на протяжении одного, двух и бол со месяцев. Такая практика приводит к образованию танцеваль­ного штампа. Упражнения выполняются внешне эффектно, но принцип ежеурочного повторения исключает повышение уровня координации и однообразно вводит в физическую рабо­ту скелетную мускулатуру обучающихся. Этот метод также не является продуктивным.

стр. 30

С нашей точки зрения, только метод повторения одного эле­мента упражнения, комбинации или урока в течение двух занятий (движения и музыкальное сопровождение меняются только через два занятия) дает возможность более полного усвоения материала. Первый урок идет на освоение и запоми­нание комбинаций, составляющих экзерсис, их порядок. Пов­торный урок дает возможность добиться от обучающихся наи­более совершенной техники и музыкальности исполнения. В ре­зультате предлагаемой нами новой методики возникает единый, в смысле слияния музыки и танца, и целенаправленный про­цесс развития обучающегося.

Следует обратить внимание на то, что именно этот метод дал наиболее положительные по качеству результаты обуче­ния;

в) длительное и последовательное, а также грамотное вы­полнение элементов и упражнений экзерсиса, создавая у обу­чающихся устойчивые танцевальные навыки, гармонично раз­вивает скелетную мускулатуру, что также является главней­шей задачей.

В целях сознательного выполнения всех тренировочных и творческих задач учащиеся обязательно должны быть ознаком­лены как с воздействием на их организмы упражнений танце­вального экзерсиса, так и со значением танца как одной из форм движения, способствующей выразительности в драматиче­ском спектакле.

Методически правильная педагогика в экзерсисе состоит в необходимости добиваться профессионального исполнения эле­ментов.

Необходимо оговорить понятие о подливном и мнимом про­фессионализме. Многие преподаватели предлагают к освоению большое количество элементов, соответствующих по степени трудности средним классам хореографических училищ. Каче­ство исполнения при этом обязательно страдает. Оно отли­чается приблизительностью и потому не выполняет своей основной роли — активного развития скелетной мускулатуры. Введение излишних трудностей при обучении классическому экзерсису приводит к недостаточному развитию мышц, суста­вов и связок, а иногда и к травматизму. Последнее обстоятель­ство налагает на педагога ответственность в применении экзер­сиса, требуя от преподавателя четкого понимания не только задач предмета, но и степени допустимых нагрузок. Поэтому «ажио в практике обучения соблюдать следующие условия:

Комплекс элементов экзерсиса должен быть весьма ограни­ченным. Но при исполнении этих элементов следует добиваться профессиональной правильности. Она должна приближаться к уровню исполнения тех же элементов учащимися хореографи­ческого училища. Разница состоит в том, что в театральном учебном заведении следует использовать меньшее количество

стр. 31

элементов. Пусть педагог за год добьется профессионального исполнения 5—6 элементов экзерсиса (в отлитие от 15 в хорео­графическом училище). Изучение 15 элементов и течение года приведет к низкому качеству, небрежности — это профессиона­лизм мнимый. Подлинный профессионализм прививает обуча­ющимся вкус к настоящей красоте танца, воспитывает у них сознание необходимости упорной работы для достижения пра­вильности исполнения, играет важную воспитательную роль.

При отборе необходимых и доступных составу обучающихся танцевальных элементов и достижении профессионализма в их исполнении, экзерсис сыграет основную роль в формировании высокого качества танцевально-двигательных навыков, неслож­ной, но профессиональной танцевальной техники.

Отбор элементов классического экзерсиса для взрослых лю­дей, обучающихся драматическому искусству, должен исходить из основных элементов, включенных в программу первого-вто­рого классов профессиональных хореографических училищ. Совершенствованию этих элементов по своему принципу долж­но основываться на программе хореографического училища.

**Особенности обучения классическому экзерсису**

Достижения русской и советской школы классического тан­ца и методика преподавания его основных элементов отобраны, обобщены и систематизированы выдающимся деятелем совет­ской хореографии, профессором А. Я. Вагановой в ее известном труде «Основы классического танца», впервые изданном и 19Я4 году. Уже тогда стало очевидным, что значение этого труда вы­ходит далеко за пределы учебника. Изложенная в нем методи­ка преподавания классического танца явилась значительным вкладом в теорию и практику советской хореографической пе­дагогики.

Использование теории и практики А. Я. Вагановой для пре­подавания классического танца (экзерсиса) в драматическом учебном заведении является абсолютной необходимостью. Соче­тание совершенства форм и стиля в исполнении элементов, выработка с их помощью необходимых художественно-пластиче­ских качеств могут быть достигнуты на основе использования передовых, подлинно вагановских методов преподавания клас­сического танца в его учебной форме, то есть экзерсисе.

Исполнение элементов экзерсиса у станка есть лишь первая фраза в выработке качества «танцевальность». Гармоничное развитие тела «обучающегося средствами классического экзер­сиса завершается на середине.

Исполнение экзерсиса на середине является средством, при­ближающимся к пластичности в драматическом искусстве. Элементы экзерсиса на середине ставят перед исполнителем

стр. 32

задачу на освоение перемещения тела в ограниченном сцениче­ском пространстве. Это средство, на основе выработанных у стан­ка навыков, создает реальную базу для более высокого развития качеств и навыков, необходимых в драматическом искусстве.. Важнейшим направлением в упражнениях на середине следует считать последовательное обучение от исполнения простейших элементов (demi plie, battment tendu, jete, rond de gambe par terre, grand battement jete и т. д.) к исполнению основных поз классического танца и далее к adagio, то есть сочетанию эле­ментов в стройную музыкально-танцевальную композицию, несущую выраженную в конкретной танцевальной хотя и не­сложной пластике музыкальную мысль и настроение. Качество исполнения, его правильная технология уже не должны быть самоцелью. Adagio должно стать средством пластического вы­ражения музыкальной мысли, а это столь важно для драма­тического искусства. Этот путь завершается в элементах allegro (прыжках), где такие качества, как мужественность, благо­родство и легкость, особенно у мужчин, получают свое конкрет­ное воплощение.

Предложенная методика еще не вошла в практику обучения и является лишь желаемым направлением в танцевальном обучении. Насущной задачей прогрессивной методики будущего является необходимость внедрения высказанных здесь предло­жений в учебный процесс.

Постоянное совершенствование устойчивости, проводимое у станка и на середине, не только проверяется, но и совершен­ствуется. Без умения управлять инерциями тела, умения бы­стро и правильно перемещать вес тела невозможно выполнение упражнений, в основе которых лежит устойчивость. Развитие устойчивости по существу есть совершенствование функции вестибулярного аппарата учеников. Оно, не ограничиваясь эле­ментами классического экзерсиса, продолжается в течение все­го обучения и на всем учебно-танцевальном материале. Необ­ходимо подчеркнуть роль смены направления движений, пере­мены опорной и двигающейся йоги, различных и постоянно меняющихся в пределах одного упражнения положений рук, корпуса и головы, поз, поворотов и остановок. Роль adagio,allegro в этом развитии первостепенна.

В предмете «танец» в театральных учебных заведениях пока еще мало обращают внимания на осознанное совершенствова­ние вестибулярного аппарата, и в частности на развитие устойчивости. Как следствие этой недооценки в практике работы по танцу почти полностью отсутствует посильное для учащихся исполнение элементов классического экзерсиса на середине и его составных частей — adagio и alligro.

Устойчивость обучающихся, усиленная упражнениями на середине и вылившаяся в исполнении adagio и allegro, пред­ставляет особую ценность для драматического искусства как

стр. 33

средство воспитания правильной осанки. В то же время каче­ственное исполнение adagio и allegro является выражением уже достигнутых результатов в пластическом воспитании акте­ра драмы.

Последовательное развитие устойчивости должно явиться обязательной педагогической задачей при обучении танцу.

**Особенности обучения народно-характерному экзерсису**

Обучение народно-характерному экзерсису в целом анало­гично классическому экзерсису. Однако необходимо помнить пластико-технологические особенности народного танца. После­довательная, систематическая работа по изучению народно-характерного экзерсиса значительно расширяет диапазон техни­ческого мастерства обучающихся.

Строить народно-характерный экзерсис следует таким об­разом, чтобы по мере его изучения технология танца постепен­но подчинялась бы сценическим задачам. Важно понимать, что исполнение элемента народно-характерного танца продолжает линию развития танцевальности. Элементы народно-характер­ного танца на середине играют особую роль в выработке стиля и манеры исполнения как подлинно народных, так и сцениче­ски стилизованных танцев. Они, в силу своей технической и эмоционально-образной содержательности, являются ступенью к созданию пластического и танцевального действия. Кроме этого небольшие по размеру, но различные по характеру и темпо-ритму элементы народных танцев создают у обучающих­ся контрастность в подборе движений. Это тренирует еще более высокий уровень координации и скорости реакции, что так важно для пластичности драматического актера.

Элементы народно-характерного экзерсиса требуют меньшего для изучения времени, чем элементы классического. Они по своей технологии и психофизической природе более естествен­ны и опираются на развитый танцевальной классикой пласти­ческий аппарат учеников. Упражнения народно-характерного экзерсиса еще не устоялись окончательно. Следует отбирать те, которые являются необходимыми для дальнейшего обуче­ния. Эти упражнения должны стать основой в танцевальном образовании. Они должны найти выражение в исполнении раз­личных по стилю и манере народно-характерных танцев, при­меняющихся в драматическом театре.

Анализ итогов в изучении танцевального экзерсиса у стан­ка и на середине зала, определение содержания этого экзерсиса и наблюдение над итогами обучения по данному разделу позво­ляют сделать следующие выводы:

1. Система совершенствования элементов танцевального эк­зерсиса должна быть подчинена и теснейшим образом связана

стр. 34

с задачами воспитания актера «школы Станиславского», в ча­стности с разделом его системы, названным «Тренинг и муш­тра».

1. Совершенствование элементов танцевального экзерсиса должно базироваться на профессиональной хореографической методике с учетом физических особенностей обучающихся.
2. Танцевальный экзерсис активно участвует в формировании качеств, навыков и умений, необходимых актеру драматического театра.
3. Танцевальный экзерсис является основным тренирующим пластическим комплексом.
4. Танцевальный экзерсис положительно влияет на исправление физических недостатков, вырабатывает необходимую актеру любого профиля правильную осанку тела.

Таким образом, определены возможности танца воспитывать и совершенствовать качества, необходимые актеру драмы, спе­циальные навыки и умения, активно развивать хореографиче­скую технику. Проведенное изучение и определение этих воз­можностей создает научную основу для их практического во­площения в театрально-хореографической педагогике.

стр. 35

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Основные разделы воспитания пластической культуры

средствами хореографического искусства

Повышение уровня психофизических качеств актера

средствами хореографического искусства

Танцевальный экзерсис как основной комплекс гармоничного развития тела

Издательство ВЦСПС Профиздат — ул. Кирова, 13

Юрий Иосифович Громов

ВОСПИТАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АКТЕРА СРЕДСТВАМИ ТАНЦА.

Редактор В. П. Лютиков

Техн. редактор В. Д. Шулъдешова

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Псдп. к печати 14/Х 1971 г. А 12777 Бумага тип. Л» 3 60Х901/16 = 2,25 п. л.

Уч.-изд. 2,19 л. Тираж 3000 экз. Зак. 590

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1-я типография Профиздата, Москва, Крутицкий вал, 18