

Lopukhina T. V. Improving the professional competence of teachers in the field of special and inclusive education

The article is devoted to the problems of teachers' readiness to implement inclusive education of children with special educational needs in the conditions of an educational institution.

An essence interpretation of competency approach concept is presented. An important point in understanding the essence of the competence approach is the differentiation of the concepts of «competence/competence» as a central concept. The research analysis on the problem of competence allowed to conditionally distinguish three stages of formation of the competence approach in education. The first stage is characterized by the introduction of the category «competence» and the concept of «communicative competence», the second stage is marked by the use of the category «competence/competence» in the theory and practice of language communication and the third stage is marked by a surge of scientific interest.

The author states that the concept of competence approach, which has recently been actively developed in both world and domestic pedagogical theory and practice, allows to create a harmonious personal space, successfully solve the problem of professional activity of a teacher of special and inclusive education and adapt to life situations.

Ways to increase the professional competence of teachers of special, general secondary and preschool education to work with children with psychophysical development in the institute of postgraduate pedagogical education, as teachers have an exclusive role in teaching such a child, its adaptation and socialization. The technological component of professional development of teachers of special and inclusive education is considered as a set of professional skills and abilities that are formed under the condition of: providing a differentiated approach to professional development of teachers; introduction of innovative learning technologies; ensuring the practical orientation of advanced training courses.

Key words: *competence approach, professional competence of a teacher, inclusive education, postgraduate pedagogical education.*

УДК 378.792/793.3(73):37.043

DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2020.78.30>

Маньковська О. Ю.

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ ЯК ВАЖЛИВИЙ СКЛАДНИК У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

У статті представлено аналітичний огляд наукових доробків українських, європейських та американських дослідників з вивчення прогресивних та ефективних хореографічних технік, що застосовуються у професійній підготовці акторів. Автором визначено, що розвиток хореографічних умінь у майбутніх акторів важливий для формування та розвитку майстерності майбутнього актора: чим більши уважний студент (майбутній актор) у виконанні хореографічних рухів, тим легше йому координувати рухи на сцені. Встановлено, що хореографічні вміння, які опанує майбутній актор, сприяють розвитку гостроти уваги та інтелектуальної сконцентрованості та водночас усвідомлення руху забезпечує меншу напруженість через хвилювання.

У стаття доведено, що хореографічне мистецтво нерозривно пов'язане з функціонуванням драматичних факультетів та спеціальностей загалом. Автором визначено, що хореографія передбачає формування тілесно-кінестетичного інтелекту майбутнього актора, що позначається як здатність до використання свого тіла високодиференційованими та кваліфікованими способами цілеспрямовано та контрольовано виражати емоції, відтворювати образ.

Автором встановлено, що хореографічні техніки дають змогу розслабитися тілу, що сприяє покращенню фізіологічних функцій, що своєю чергою дозволяє навчитися актору почуватися комфортніше на прослуховуваннях, психологічно розслабитися для того, щоб бути спроможним вільно висловитися на прослуховуванні та легко передавати емоції своїм тілом, що якісно впливає на формування професійної майстерності майбутнього актора. Визначено, що основна мета хореографічних технік полягає у розширенні навичок контролю над здібностями актора, його вміння концентрувати свою увагу за межами того, що зазвичай пропонується в американських консерваторіях акторської освіти. Хореографічні вправи і техніки, представлені у дослідженні, націлені на підвищення рівня свідомої обізнаності та концентрації уваги акторів – двох найважливіших якостей будь-якої серйозної акторської майстерності і навичок. Пропоновані інструменти та підходи дають можливість окремим акторам і викладачам акторської майстерності рівною мірою розвивати навички уваги, зосередженості і самосвідомості засобами окремих хореографічних технік.

Ключові слова: *хореографія, професійні навички, майбутні актори, хореографічні техніки.*

З моменту заснування практики професійної підготовки майбутніх акторів у різних країнах світу формування майстерності засобами розвитку моторики та рухової активності завжди було частиною освітніх програм в університетах такого профілю. Так, у сучасних закладах вищої освіти професійної підготовки акторів у Великій Британії охоплено широке коло предметів, включаючи хореографію, танці, ритміку і розвиток соматики [16]. Рух для актора – це курс, розроблений для розвитку фізичних здібностей учнів акторської майстерності. Хореографічні практики допомагають закласти фундамент для фізичних сил, необхідних для акторської майстерності, а також базових технік, необхідних для прослуховування в музичному театрі і хореографії. Підкреслюючи значення хореографічного складника підготовки у системі театральної освіти, Ю. Громов відзначав, що одна з тенденцій розвитку сучасного театру полягає в максимальному розширенні

форм і засобів сценічного вираження, необхідних для втілення багатоманітного, психологічно та філософськи насиченого, складного за своєю образно-дієвою структурою репертуару [3, с. 7]. Танцювально-пластична підготовленість, таким чином, є необхідною професійною якістю майбутнього актора і зумовлює важливість дослідження різних проявів хореографії в драматичному мистецтві, а також вивчення й визначення місця і ролі танцю в освітньому процесі театральних шкіл.

У вітчизняній та зарубіжній науці та практиці накопичено чималий доробок з проблеми хореографічного мистецтва у галузі театральної освіти. Проблематика досліджень варіюється від питання розвитку пластичності рухів майбутнього актора до впливу хореографії на акторську майстерність, її розвиток та формування. Так, наукові роботи Є. Вахтангова, Б. Голубовського, Е. Гротовського, Г. Крега, А. Немеровського, Е. Коха, Г. Морозова, К. Станіславського, А. Таїрова, Г. Товстоногова, К. Чорноземова, Б. Щукіна присвячено професійно значущим аспектам майбутніх акторів. У своїх працях видатні теоретики і практики театрального мистецтва виділяли танцювально-пластичну культуру актора, розглядали її як важливу складову частину акторської майстерності [1, с. 101]. Дослідження В. Верховинця, К. Голейзовського, Л. Курбаса, В. Мейерхольда забезпечили розширення палітри акторських професійних якостей, а практика постановки театральних вистав та творів Р. Віктюка, А. Гончарова, А. Ефроса, Ю. Завадського, Ю. Любимова, М. Охлопкова, В. Плучека, Б. Равенських сприяли впровадженню сучасних підходів до постановки та розвитку професіоналізму майбутніх акторів через пластику рухів та вправління в танцювальних техніках тощо [1, с. 101].

Серед західних дослідників значенню та взаємозв'язку хореографічних технік з формуванням професійної майстерності акторів присвячені роботи Дж. Адшіда, А. Амеледж, М. Бейлс, А. Бертон, Д. Беста, Кр. Багеса, Е. Кемпембела, Д. Карра, Р. Деніс, М. Еванса, Дж. Гієсдорфа, А. Гілберт, Х. Пауля, А. Кендтона, А. Лепеска, Л. Маршала, С. Фрейла-Хортон, Р. Нельсона, С. Пакстона, В. Престон-Данлоп, Р. Шмідта та інших.

Аналіз наукових доробків українських та зарубіжних дослідників свідчить про те, що об'єктом дослідження вибиралися різні аспекти формування професійної майстерності акторів. Однак більш змістового аналізу потребує проблема ефективних хореографічних технік, які є доцільними у професійній підготовці акторів, що визначає основну ідею започаткованого дослідження.

Метою статті є аналітичний огляд наукових доробків українських, європейських та американських дослідників з вивчення прогресивних та ефективних хореографічних технік, що застосовуються у професійній підготовці акторів.

Театральне мистецтво є рухливим і постійно розвивається, сучасні театральні вистави є більш динамічними за темпоритмом, у яких відображається жвавий, сучасний, більш емоційний, «божевільний» стиль. Це потребує від акторів знань сучасної пластичної техніки для відтворення емоційно наповненого та яскравого життя сьогодення. Спираючись на це твердження, можемо зазначити, що вдосконалення пластичних умінь та навичок майбутніх акторів має відбуватися в процесі опанування та втілення ними нових сучасних танцювальних форм у сценічну практику. Тобто удосконалення танцювально-пластичних навичок студентів відбуватиметься в процесі ознайомлення їх із сучасними видами хореографії: джазовим танцем, фольком, хіп-хопом, джаз-фанком, бродвеем, контемпом. Саме під впливом різних стилів сучасної хореографії, на думку Ю. Гончаренко, відбувається розширення спектра теоретичної та практичної танцювально-пластичної підготовленості акторських кадрів [2, с. 84].

З психолого-соматичного підходу до розвитку професійної майстерності хореографічні вміння, які опанує майбутній актор, сприяють розвитку гостроти уваги та інтелектуальної сконцентрованості та водночас усвідомлення руху забезпечує меншу напруженість через хвилювання, ця навичка також допомагає акторові розвивати соматичну пам'ять [6].

Розвиток хореографічних умінь у майбутніх акторів важливий і з огляду на те, що чим більш уважний студент (майбутній актор) у виконанні хореографічних рухів, тим легше йому координувати рухи на сцені. Як зазначає Крістофер Берглант у книзі «Шлях спортсмена»: «танці покращують роботу мозку на різних рівнях <...> дослідження показують, як різні види тренувань дозволяють танцюристам досягати максимальної продуктивності, поєднуючи мозкові і когнітивні розумові процеси з м'язовою пам'яттю» [6]. Навчитися танцювати означає навчитися бути швидким на ногах, а хореографія – це пізнавальна потреба. Збільшуючи свою пізнавальну силу за допомогою танцю, майбутній актор можете запам'ятовувати рядки швидше і простіше.

Хореографічні техніки сприяють психофізичному розвантаженню акторів. Хореографічні вправи дають змогу розслабитися тілу, що сприяє покращенню фізіологічних функцій, що своєю чергою дозволяє навчитися актору почуватися комфортніше на прослуховуваннях, психологічно розслабитися для того, щоб бути спроможним вільно висловитися на прослуховуванні та легко передавати емоції своїм тілом. Під час прослуховування актор має почуватися вільно та розслаблено, щоб спілкуватися з природною легкістю та виразністю.

Водночас, за твердженням Х. Нойсі, сильне, гнучке, вільне від напруги тіло надає фізичної впевненості майбутньому актору, коли він спритний та чуйний, студент зможе краще використовувати свою уяву та бути більш виразним. Можливість створити свого персонажа та мати різні емоції та погляди на сцену є частиною набору інструментів вашого актора [21].

За дослідженням Б. Ауджініо, танець допомагає майбутньому актору зосереджуватися, коли майбутній актор систематично займається хореографією, то це надалі сприяє його здатності чітко виконувати інструк-

ції режисера [9]. Хореографічні практики та вивчення майбутніми акторами різних хореографічних технік надзвичайно допомагає, коли справа доходить до кастингу, підкреслює Е. Кемпембел, оскільки хореографічні вміння та виконання танців відточують здатність майбутнього актора зосередитись на виконанні певного акторського завдання [7].

Студенти перших курсів акторських спеціальностей, як правило, вразливі до відсутності впевненості та самооцінки. Відповідно до 11 фактів про підлітків та самооцінку, встановлених М. Мігер, «низька самооцінка – це розлад мислення, за якого людина розглядає себе як неадекватну, нелюбу та/або недієздатну до чогось. Одного разу сформувавшись, цей негативний погляд пронизує кожную думку, продукуючи помилкові припущення та постійно самовбивчу поведінку». Маючи кращу впевненість у собі і розуміння тіла може допомогти їм стати позитивними та плідними людьми, а також покращити культуру комунікації людини з іншими [19]. Студенти потребують різних способів зміцнення свого позитивного іміджу, що можна здійснити через засоби хореографії; завдяки хореографічним вправам студенти досягають окремих життєвих навичок із позитивним самовідчуттям та самооцінкою, в тому числі розвитку підтримки та поваги до інших [19, с. 15].

У своїй дисертації Т. Добосевич «Конструктивізм в акторському класі: комплексний підхід до викладання практичної естетики, голосу та руху» зазначає, що люди можуть формувати сталі фізичні звички, які дозволять їм вправно виконувати той чи інший рух легко, а формуються ці звички шляхом подолання перешкод (це може бути фізична скованість рухів, психологічна затисненість тощо) за допомогою самодисципліни та наполегливості [9]. На переконання Е. Варбтона, фокусування у будь-якій конкретній галузі життя змусить людину розвивати добрі чи погані звички і це змінює структуру кори головного мозку фізіологічно. За дослідженням науковця, танець за своєю сутністю та впливом якісно покращує безліч життєвих навичок, звичок та рис особистості, адже вимагає постійної роботи над собою та своїм тілом [13, с. 25].

Особливої уваги значенню хореографічного складника у професійній підготовці майбутніх акторів надається у професійних театральних школах та закладах вищої освіти у США, Великій Британії, Австрії та інших провідних країнах світу. Вивчення хореографічних технік включили у щоденний графік занять театральної школи штату Юта, США. За вимогами школи випускник має пройти програму хореографічної підготовки як факультативної в комплексі таких дисциплін, як музика, театр та візуальне й образотворче мистецтво [24].

На переконання Г. Кассінга, навчальну програму професійної підготовки майбутніх акторів заклади вищої професійної освіти такої категорії фахівців мають включати хореографічне мистецтво як факультативну або міждисциплінарну дисципліну. Хореографічне мистецтво нерозривно пов'язане з функціонуванням драматичних факультетів та спеціальностей загалом, особливо з музичними постановками. Як свідчать історичні розвідки Г. Кассінга, наприкінці XIX століття у американській драматургії традиційною була постановка драматичного твору у формі мюзиклу [15, с. 163]. Поєднання хореографічної майстерності, німецької драматургії з короткими діалогами та динамічним сюжетом мали чудовий касовий успіх на ті часи [15, с. 163]. Пізніше балетмейстери освоїли суть американського досвіду та перенесли танець на музичну театральну сцену, створюючи нові американські гібриди стилю, включаючи джаз, сучасний балет, тап, народний, етнічний, квадратний та інші танцювальні стилі і твори [15, с. 217].

І драма, і танець беруть свої основи з театральних постановок і пов'язані з театральним мистецтвом – мистецтвом експресії та вираження ролі, в якому тіло є основним інструментом [23, с. 1]. Як театральне мистецтво, так і хореографія включають тілесно-кінестетичний інтелект майбутнього актора, що позначають як «здатність до використання свого тіла високодиференційованими та кваліфікованими способами цілеспрямовано та контрольовано виражати емоції, відтворювати образ» [12, с. 206]. Театральне мистецтво – це сфера професійної підготовки майбутнього актора шляхом здобуття теоретичних знань та вправлення, де студенти, як правило, вправляються у фізичних рухах, що спрямовані на виконання завдання творчими способами. Це означає, що хореографічний складник має бути обов'язково інтегрований у міждисциплінарну навчальну програму [14, с. 8]. Танець впливає на акторську майстерність, а тому навчальна програма має на меті заохочувати студентів до творчої діяльності засобами хореографії, що забезпечить розвиток високого рівня розуміння актором свого тіла та сприятиме найбільш повному вираженню своєї майстерності [5, с. 26]. Е. Уайт і М. Бетті зазначили, що важливо вчити та вправляти молодих акторів виразних рухів, адже рухи є найважливішим інструментом, необхідним для того, щоб навчитися бути добре зрозумілим і впевненим актором.

Навіть досвідченим акторам часом важко знати, що їм слід робити своїми руками. Ці та подібні проблеми відключають розум актора від його тіла, що призводить до так званого «розриву» між фізичним та словесним вираженням та відсутністю інструментів для створення завершеного образу чи характеру [8, с. 2]. Діяти без фізичної компетентності та ефективності все одно, що неправильно тлумачити те, що актор намагається повідомити [20]. Хореографія є інструментом, який може підвищити акторські здібності актора, особливо ефективність його рухів. Використовуючи такі інструменти, як студійний танець Ен Грін Гілберт та системний аналіз «час–рух–дія», майбутній актор може додатково посилити розуміння танцю як інструменту для оволодіння акторською майстерністю [13].

Навчальна техніка «Brain Dance (Осмислений танець)» базується на п'ятнадцяти танцювальних концепціях, адаптованих, за Рудольфом Лабаном, у так званій «словниковий запас руху», що стосується інших

видів мистецтва, міждисциплінарних предметів та багатьох аспектів життя [13, с. 11]. Р. Лабан був першодослідником фізичного взаємозв'язку між розумом та тілом і відомий як один з найважливіших теоретиків руху Росії ХХ століття [22, с. 73]. Він спостерігав за тілами в дії, на роботі, в грі та виявив, що людське тіло рухається за певних причин і це не лише імпульси мозку щодо руху, але й усвідомлення руху. Коли рух здійснюється обдуманно, усвідомлено, він може ставати складнішим і таким, яким його хоче відтворити актор [18, с. 119]. Николь Поттер так пояснює цей процес: «фізична дія – це будь-який рух, який розрахований на досягнення мети або задоволення потреби. У словниковому запасі Р. Лабана це еквівалент підняття переходу від функціонального до виразного» [22, с. 73]. Р. Лабан виявив, що рух є зовнішнім виразом внутрішньої мотивації; що рух і оточення своєю чергою впливають на внутрішнє життя та емоційний/психічний досвід рухового апарату людини [19]. Він визначив, що люди рухаються із зусиллям і на це зусилля та взаємозв'язок між мисленими реакціями від початку виникнення думки до моменту руху впливають емоції [4, с. 8]. Р. Лабан вважав, що дії тіла та його будова під цілеспрямованим впливом людини – одне з найбільших чудес фізіологічного існування [17, с. 19]. Відомий практик-хореограф вважав, що внутрішнє життя безпосередньо відображене через кожен окремий рух у тілі, що походження рухів є внутрішнім збудженням нервів, спричиненим «або безпосереднім відчуттям дотику, або складним ланцюжком раніше пережитих чуттєвих вражень, що зберігаються в пам'яті людини» [17, с. 19].

Розуміння того, як «зусилля» відображають емоційний вираз чи спосіб, яким людина відчуває себе всередині, може вплинути на самоконтроль актора та допомогти йому розвинутися і сформулювати вербальну та невербальну комунікацію [17, с. 68]. Актори втілюють персонажа та його думки через своє тіло; вони повинні вміти використовувати відповідні ритми, просторові схеми та енергію якості в їхньому тілі, щоб сформулювати особистість персонажа [8, с. 5–6]. Р. Лабан навчав студентів акторської майстерності та допомагав відкрити джерело рухів та експресії через рухи у своїх героїв, і реалізовував це завдяки поєднанню цілеспрямованого наміру та фізичної дії.

Теорія «восьми зусиль» Р. Лабана на сучасному етапі є невід'ємною складовою частиною професійної підготовки майбутніх акторів, хореографів, балетмейстерів, реабілітологів та педагогів у тому числі [11, с. 21]. Таким чином, теорія Р. Лабана укорінилась у різних аспектах професійної підготовки майбутніх акторів та теоріях формування їхньої професійної майстерності [11, с. 21]. Особливо актуальною є теорія Р. Лабана у розробці персонажів. Так, Б. Адріан виявила, що теорія руху Р. Лабана, включаючи вісім зусиль, забезпечує «необхідні функціональні та виразні навички, які виявляють акторські здібності і тим самим створюють сприятливі умови для якісної його оцінки» [4, с. 3–4]. Далі дослідниця-практик зазначає, що теорія Р. Лабана дає змогу майбутнім акторам:

- 1) пізнати, які повідомлення вони надсилають у світ, коли рухаються чи говорять;
- 2) визначити їх звичні закономірності та те, як ці звички можуть вплинути на нові;
- 3) розвивати навички, пов'язані з підтримкою дихання, тоном, діапазоном, артикуляцією, динамічним вирівнюванням, рівновагою, гнучкістю, силою та витривалістю [4, с. 3].

Крім того, Б. Адріан вважає, що ці вміння стимулюють уяву майбутнього актора і застосовуються для посилення спілкування з іншими за допомогою тіла, мови та голосу, а також побудови відносин у сфері кіноіндустрії. Актори можуть вчитися і розвивати рухи ефективно, спираючись на практику та теорію Р. Лабана, тим самим підвищуючи свої акторські здібності [4, с. 4].

Висновки. Здійснений аналіз дає змогу стверджувати, що хореографічні техніки є обов'язковим складником у професійній підготовці майбутніх акторів та формуванні їхньої акторської майстерності. Основна мета найвідоміших нині хореографічних технік Р. Лабана та А. Гілберта у практиці американських та європейських закладів вищої освіти, що здійснюють професійну підготовку акторів, полягає в додаванні до змісту дисциплін нових підходів та ефективних практик, які розширюють усвідомлення акторами себе і розширюють навички контролю над здібностями актора, його вміння концентрувати свою увагу за межами того, що зазвичай пропонується в американських консерваторіях акторської освіти.

Хореографічні вправи і техніки, представлені у дослідженні, спеціально націлені на підвищення рівня свідомої обізнаності та концентрації уваги акторів – двох найважливіших якостей будь-якої серйозної акторської майстерності і навичок. Пропоновані інструменти та підходи дають можливість окремим акторам і викладачам акторської майстерності рівною мірою розвивати навички уваги, зосередженості і самосвідомості засобами окремих хореографічних технік.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у проведенні моніторингового дослідження серед студентів закладів вищої освіти, що здійснюють професійну підготовку майбутніх акторів, щодо обізнаності у сучасних хореографічних техніках та визначенні рівнів, діагностики критеріїв і показників сформованості їхньої акторської майстерності.

Використана література:

1. Благова, Т. Хореографічна підготовка в системі театральної освіти України. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2014. Вип. 8. С. 100–110.
2. Гончаренко Ю. І. Умови формування пластичної майстерності майбутніх акторів у процесі хореографії. *Вісник Запорізького національного університету*. № 1 (30), 2018. С. 81–86.
3. Громов Ю. И. Воспитание пластической культуры актера средствами танца. Москва : Профиздат, 1976. 135 с.

4. Adrian Barbara. Actor Training the Laban Way: An Integrated Approach to Voice, Speech, and Movement. New York : Allworth, 2008.
5. Beaune Richard. An Authentic Approach to Stylized Acting: Heightened Text through an Expressive Body. Order No. MS00038 York University (Canada), 2013.
6. Bergland Christopher. The Athlete's Way: Training Your Mind and Body to Experience the Joy of Exercise. St. Martin's Publishing Group, 24 aug. 2010. 384 p.
7. Campbell Edinborough. 2011. Developing Decision-making Skills for Performance through the Practice of Mindfulness in Somatic Training. *Theatre, Dance and Performance Training*. No. 2 (1). Pp. 18–33.
8. De Vries, Katie Sue. Movement for Dancers and Actors: The Implications of Modern Dance for Actor Training. Order No. 1397551 American University, 1999.
9. Eugenio Barba, and Nicola Savarese. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. London : Routledge (for the Centre for Performance Research).1991.
10. Fernandes Ciane. The Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapies. London : Jessica Kingsley, 2015.
11. Gardner Howard. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York: Basic, 1983.
12. Gilbert Anne Green. Brain Compatible Approach to Studio Dance. School of Education Johns Hopkins University Brain Compatible Approach to Studio Dance. Johns Hopkins University, 2016. Web. 16 Sept. 2016. URL: <http://education.jhu.edu/PD/newhorizons/strategies/topics/Arts%20in%20Education/gilbert2.htm>.
13. Heald Lorie Elizabeth. Bridging the Gap between Dance and Theatre: A Physical Approach to Teaching Theatre at a Secondary Level. Order No. 1395265 The University of Arizona, 1999. URL: https://docs.google.com/forms/d/1OVC1drjtavXFrl9BXjJ_NAQnoQJm7ud7hidFCTe7j44/edit#responses_.
14. Kassing Gayle. History of Dance: An Interactive Arts Approach. Champaign, IL: Human Kinetics, 2007.
15. Katia Savrami. Does dance matter? The relevance of dance technique in professional actor training. *Research in Dance Education*, 2016. No. 17:3, pp. 204–217, DOI: 10.1080/14647893.2016.1208647.
16. Laban Rudolf von, and Lisa Ullmann. The Mastery of Movement. 3d, rev. and enl. ed. Boston : Plays, 1971.
17. Laban Rudolf, and F. C. Lawrence. Effort (a System Analysis, Time Motion Study). Rev ed. U.K.: Macd.& E., 1974.
18. Mainwaring Lynda & Donna Krasnow. Teaching the Dance Class: Strategies to Enhance Skill Acquisition, Mastery and Positive Self-Image. Conditioning with Imagery for Dancers. JODE. 10.1 2010: n. pag. Web. 29 Oct. 2014.
19. Meagher Mary Corder. Science Says Your Classroom Needs More Dance Parties. Teacher Pop. Teach For America, 05 Jan. 2015. Web. 11 Dec. 2015. URL: <http://teacherpop.org/2015/01/science-says-your-classroom-needs-more-danceparties/>>.
20. Noice H., & Noice T. *Artistic Performance: Acting, Ballet, and Contemporary Dance*. / In K. A. Ericsson, N. Charness, P. J. Feltovich, & R. R. Hoffman (Eds.). *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*, 2016. Pp. 489–503. Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816796.028>.
21. Potter Nicole. Movement for Actors. New York, NY : Allworth Communications, 2002.
22. Royston Darren. Dramatic Dance: An Actor's Approach to Dance as a Dramatic Art. New York; London : Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
23. USOE – Graduation Information – Education Requirements. USOE – Graduation Information – Education Requirements. Utah State Board of Education, 2016. URL: <http://www.schools.utah.gov/CURR/gradinfo/Education-Requirements.aspx>.
24. Warburton Edward C. Of Meanings and Movements: Re-languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition. *Dance Research Journal*. No. 43.2 (2011). P. 65.

References:

1. Blahova T. (2014). Khoreorafichna pidhotovka v systemi teatralnoi osvity Ukrainy [Choreographic training in the system of theatre education of Ukraine]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*. Vyp. 8. S. 100–110.
2. Honcharenko Yu. I. (2018) Umovy formuvannya plastychnoi maisternosti maibutnikh aktoriv u protsesi khoreografii [Conditions of plastic skills of future actors' formation in the process of choreography]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*. No.1 (30). S. 81–86.
3. Gromov Yu. I. (1976) Vospitanie plasticheskoy kulturyi aktera sredstvami tantsa [Education of plastic culture of the actor by means of dance]. Moskva: Profizdat, 135 s.
4. Adrian Barbara. (2008) Actor Training the Laban Way: An Integrated Approach to Voice, Speech, and Movement. New York: Allworth.
5. Beaune Richard. (2013) An Authentic Approach to Stylized Acting: Heightened Text through an Expressive Body. Order No. MS00038 York University (Canada).
6. Bergland Christopher. (2010) The Athlete's Way: Training Your Mind and Body to Experience the Joy of Exercise. St. Martin's Publishing Group, 24 aug. 384 p.
7. Campbell Edinborough. (2011) Developing Decision-making Skills for Performance through the Practice of Mindfulness in Somatic Training. *Theatre, Dance and Performance Training*, 2 (1): 18–33.
8. De Vries Katie Sue. (1999) Movement for Dancers and Actors: The Implications of Modern Dance for Actor Training. Order No. 1397551 American University.
9. Eugenio Barba, and Nicola Savarese. (1991) A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. London: Routledge (for the Centre for Performance Research).
10. Fernandes Ciane. (2015) The Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapies. London: Jessica Kingsley.
11. Gardner Howard. (1983) Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. New York: Basic.
12. Gilbert Anne Green. (2016) Brain Compatible Approach to Studio Dance. School of Education Johns Hopkins University Brain Compatible Approach to Studio Dance. Johns Hopkins University. Web. 16 Sept. 2016. URL: <http://education.jhu.edu/PD/newhorizons/strategies/topics/Arts%20in%20Education/gilbert2.htm>.
13. Heald Lorie Elizabeth. (1999) Bridging the Gap between Dance and Theatre: A Physical Approach to Teaching Theatre at a Secondary Level. Order No. 1395265 The University of Arizona. URL: https://docs.google.com/forms/d/1OVC1drjtavXFrl9BXjJ_NAQnoQJm7ud7hidFCTe7j44/edit#responses_.

14. Kassing Gayle. (2007) *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Champaign, IL: Human Kinetics.
15. Katia Savrami. (2016) Does dance matter? The relevance of dance technique in professional actor training, *Research in Dance Education*, 17:3, 204–217, DOI: 10.1080/14647893.2016.1208647.
16. Laban Rudolf von, and Lisa Ullmann. (1971) *The Mastery of Movement*. 3d, rev. and enl. ed. Boston: Plays.
17. Laban Rudolf, and F. C. (1974) Lawrence. *Effort (a System Analysis, Time Motion Study)*. Rev ed. U.K.: Macd. & E.
18. Mainwaring Lynda & Donna Krasnow. (2014) *Teaching the Dance Class: Strategies to Enhance Skill Acquisition, Mastery and Positive Self-Image. Conditioning with Imagery for Dancers*. JODE. 10.1 (2010): n. pag. Web. 29 Oct.
19. Meagher Mary Corder. (2015) *Science Says Your Classroom Needs More Dance Parties*. *Teacher Pop*. *Teach For America*, 05 Jan. Web. 11 Dec. URL: <http://teacherpop.org/2015/01/science-says-your-classroom-needs-more-danceparties/>.
20. Noice H., & Noice T. (2006). *Artistic Performance: Acting, Ballet, and Contemporary Dance*. In K. A. Ericsson, N. Charness, P. J. Feltovich, & R. R. Hoffman (Eds.), *The Cambridge handbook of expertise and expert performance*, p. 489–503. Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816796.028>.
21. Potter Nicole. (2002) *Movement for Actors*. New York, NY: Allworth Communications.
22. Royston Darren. (2014) *Dramatic Dance: An Actor's Approach to Dance as a Dramatic Art*. New York; London: Bloomsbury Methuen Drama.
23. USOE – Graduation Information – Education Requirements. USOE – Graduation Information – Education Requirements. Utah State Board of Education, 2016. URL: <http://www.schools.utah.gov/CURR/gradinfo/Education-Requirements.aspx>.
24. Warburton Edward C. (2011) *Of Meanings and Movements: Re-linguaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*. *Dance Research Journal* 43.2: 65.

Mankovska O. Yu. Choreographic techniques as effective means in professional training of future actors

The article presents an analytical review of the scientific achievements of Ukrainian, European and American researchers in the study of progressive and effective choreographic techniques used in the training of actors. The author determined, that the development of choreographic skills in future actors is important for the formation and development of skills of the future actor; the more the student (future actor) is attentive to choreographic movements, the easier it is to coordinate movements on stage. It is established, that the choreographic skills that the future actor masters contribute to the development of visual acuity and intellectual concentration, and at the same time, awareness of movement provides less tension due to excitement.

The article proves that choreographic art is inextricably linked with the functioning of drama faculties and specialties in general. The author determined that choreography involves the formation of body-kinesthetic intelligence of the future actor; which is defined as the ability to use their body in highly differentiated and skilled ways to purposefully and controlled express emotions, reproduce the image.

The author found that choreographic techniques allow the body to relax, which improves physiological functions, which, in turn, allows the actor to learn to feel more comfortable at auditions, psychologically relax to be able to speak freely at listening and easily convey emotions to your body; that qualitatively influences the formation of professional skills of the future actor. It is determined that the main purpose of choreographic techniques is to expand the skills of control over the abilities of the actor; his ability to concentrate outside of what is usually offered in American conservatories of acting education. The choreographic exercises and techniques presented in the study are aimed at raising the level of conscious awareness and concentration of the actors – the two most important qualities of any serious acting skills and abilities. The offered tools and approaches give the chance to separate actors and teachers of acting skill equally to develop skills of attention, concentration and self-awareness by means of separate choreographic techniques.

Key words: *choreography, professional skills, future actors, choreographic techniques.*