

**ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ІМЕНІ ІВАНА БОБЕРСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

СИСТЕМА К.СТАНІСЛАВСЬКОГО

**(лекція для студентів V курсу з дисципліни «Практикум з акторської
майстерності») – 2 год.**

Рівень вищої освіти – другий магістерський

Ступінь вищої освіти - магістр

Спеціальність 024 Хореографія

**Розробила: проф., к.п.н. СОСІНА В.Ю. ,
викл. Мартинюк О.В.**

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

**на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства**

Протокол № 1 від «31» серпня 2022 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В. Ю.

Львів 2022

ЗМІСТ

ВСТУП

1. Елементи акторської майстерності в контексті «Системи К.С. Станіславського»

1.1. Структура «Системи К.С. Станіславського»

1.2. Елементи акторської майстерності, їх послідовність і взаємозв'язок

1.3. Єдність психічного і фізичного в акторському творчості

2. «Тренінг і муштра»

Висновок

ВСТУП

З ім'ям К.С. Станіславського пов'язана ціла епоха життя вітчизняного сценічного мистецтва. Створена ним система акторської творчості належить справжньому і майбутньому театру. У ній розроблені основи матеріалістичної теорії сценічного реалізму, що забезпечує подальший прогрес театрального мистецтва.

«Система Станіславського» покликана допомогти акторові створювати живі, типові образи, в яких засобами сценічного мистецтва втілювався б глибокий ідейний зміст. Результатом шуканні всього мого життя є так звана моя «система», - пише Станіславський, - знайдений мною метод акторської роботи, що дозволяє акторові створювати образ, роль, розкривати в ній життя людського духу і природно втілювати її на сцені в красивій художньої формі ". Так визначає Станіславський мету розробленої ним системи акторської творчості. Щоб сценічний образ був художньо переконливим, актор повинен, за твердженням Станіславського, не видаватися існуючим, а дійсно існувати на сценічних підмостках, не представлятися, а жити. Він повинен завжди залишатися живою людиною на сцені, тобто щиро відчувати, мислити і діяти в пропонованих обставинах ролі, дотримуючись життєвої логіки і законів органічної природи. Для цього він повинен досконало оволодіти нормальним, природним творчим самопочуттям, яке не має нічого спільного з умовним

"акторським" самопочуттям, придатним лише для механічного уявлення ролі. Перша шабель в оволодінні мистецтвом актора і полягає, на думку Станіславського, в умінні привести себе на сцені в природне, нормальне творче самопочуття, всупереч усім умовностям театрального подання. Проблема створення живого сценічного образу на основі природного творчого самопочуття актора була для Станіславського основним предметом вивчення протягом всього його артистичного життя. У вирішенні цього найважливішого питання мистецтва актора і укладено головний зміст «системи Станіславського».

Таким чином, під умовним найменуванням «система Станіславського» зосередилося велике коло питань театральної практики і теорії, розроблених у творчій спадщині Станіславського. До них належать питання мистецтва актора і режисера, артистичної техніки, театральної естетики, етики, творчої методики, театральної педагогіки, організації колективної сценічної творчості та ін. Проте всі ці різноманітні за своїм характером області сценічної діяльності є лише різними відгалуженими галузями, що йдуть від єдиного кореня: вони пронизані загальною ідейною творчою концепцією творця "системи" і тому взаємно обумовлюють один одного.

1. Елементи акторської майстерності в контексті «Системи К.С. Станіславського»

1.1 Структура «системи Станіславського»

Система К.С. Станіславського являє собою єдине, нерозривно пов'язане ціле. Кожен розділ її, кожна частина, кожне положення і кожен принцип органічно пов'язані з усіма іншими принципами, частинами та розділами. Тому всякий розподіл її (на розділи, теми і т.п.) є теоретичним, умовним. Тим не менш, вивчати систему К.С. Станіславського, як і всяку науку, можна тільки по частинах. На це вказував і сам Станіславський. На противагу раніше існуючим театральним системам, вона будується не на вивченні кінцевих результатів творчості, а на з'ясуванні причин, що породжують той чи інший результат.

Актор повинен не представляти образ, а "стати ним", його переживання, почуття, думки зробити своїми власними.

Система складається з двох розділів:

Перший розділ присвячений проблемі роботи актора над собою. Це щоденне тренування. Цілеспрямована, органічна дія актора в пропонованих автором обставинах - основа акторського мистецтва. Вона являє собою психофізичний процес, в якому беруть участь розум, воля, почуття актора, його зовнішні і внутрішні артистичні дані, названі Станіславським «елементами творчості». До них відносять уяву, увагу, здатність до спілкування, відчуття правди, емоційну пам'ять, почуття ритму, техніку мови, пластику і т.д.

Другий розділ системи Станіславського присвячений роботі актора над роллю, яка завершується органічним злиттям актора з роллю, перевтіленням в образ.

Система включає в себе ряд прийомів сценічної творчості. Один з них полягає в тому, що актор ставить себе в пропоновані обставини ролі і працює над роллю від себе. Існує також принцип "типажного підходу". Він отримав широке поширення в сучасному театрі. Цей принцип прийшов з кінематографа і сьогодні застосовується як у кіно, так і в рекламі. Він полягає в тому, що на роль призначається не той актор, який, користуючись матеріалом ролі, може створити образ, а актор, який збігається з персонажем по своїх зовнішніх і внутрішніх якостях. Режисер в цьому випадку розраховує не стільки на майстерність актора, скільки на природні дані.

1.2 Елементи акторської майстерності, їх послідовність і взаємозв'язок

Інструмент актора - його внутрішні (психічні) і зовнішні (фізичні) дані, звані Станіславським "елементами творчості". Тіло актора, голос, нерви, темперамент є його знаряддям праці, об'єднуючи творця і матеріал в єдине ціле. Професійну сценічну дію можливо відтворити лише за умови віртуозного володіння всім спектром своїх психофізичних даних. До елементів акторської

майстерності К.С. Станіславський відносить елементи переживання і елементи втілення:

1. **Увага.** Вона є основою внутрішньої техніки актора. Станіславський вважав, що увага - це провідник почуття. Залежно від характеру об'єкта розрізняється увагу зовнішню (поза самої людини) і внутрішню (думки, відчуття). Завдання актора - активна зосередженість на довільному об'єкті в межах сценічної середовища. "**Бачу, що дано, ставлюся, як задано**" - формула сценічної уваги за Станіславським. Відмінністю сценічної уваги від життєвої є фантазія - не об'єктивний розгляд предмета, а його перетворення.

2. **Уява і фантазія.** Для актора фантазувати - значить внутрішньо програвати ситуацію. Фантазуючи, актор НЕ поза себе малює предмет своєї уяви, а самого себе відчуває чинним в якості образу. Уявляючи щось з життя героя, актор не відокремлює себе від нього.

3. **Почуття правди і віра.** За допомогою сценічних образів, тобто вірних і захоплюючих мотивувань, актор перетворює себе, а, отже, і для глядача вимисел у художню правду. Віра актора є наслідком його переконаності в правильності того, що він робить на сцені. Глядач вірить в те, у що вірить актор.

4. **Спілкування.** Актор повинен вміти спілкуватися. Для цього потрібно не тільки самому діяти, але і сприймати дії іншого, ставити себе в залежність від партнера, бути чуйним до всього, що відбувається на сцені. Не так важливо, що відбувається в душі акторів, як те, що відбувається між ними.

5. **Взаємодія.** Взаємодія з партнером - основний вид сценічної дії. Вона впливає з самої природи мистецтва. У процесі сценічної взаємодії розкриваються ідея твору і характери дійових осіб, тобто досягається головна мета

6. **Емоційна пам'ять.** Актор може викликати в собі ті чи інші почуття, виходячи зі свого власного емоційного досвіду. Виникнувши спочатку, як поживлення багаторазово випробуваного в житті, сценічне почуття надалі приходить у зв'язок з вигаданими сценічними діями.

7. **М'язова свобода** - вміння актора природно виконувати найрізноманітніші рухи. Це стан організму, при якому на кожен рух тіла в просторі затрачається стільки м'язової енергії, скільки цей рух вимагає. Знання дає впевненість, впевненість породжує свободу, а вона, у свою чергу, знаходить вираз у фізичній поведінці людини.

8. **Дія.** Вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети - класичне визначення дії. Акторська дія - єдиний психофізичний процес досягнення мети в боротьбі з пропонованими обставинами, виражений якимось чином в часі і просторі. У дії найнаочніше з'являється вся людина, тобто єдність фізичного і психічного. Актор створює образ за допомогою своєї поведінки і дій. Відтворення цього (поведінки і дій) і складає сутність гри.

9. **Логіка і послідовність** думки, відчуття, дії (внутрішнього і зовнішнього), хотіння, завдань, прагнення, вимислу, уяви. За винятком окремих випадків, все в житті, а отже, і на сцені має бути логічне і послідовне.

10. **Метод фізичних дій.** Полягає в тому, що змушує актора фантазувати, виправдовувати, наповнювати фізичною дією, психологічним змістом. Фізичні дії стають катушкою, на яку намотується все інше: внутрішні дії, думки, почуття, вимисли, уяви.

11. **Внутрішнє сценічне самопочуття.** Правильність внутрішнього самопочуття актора проявляється в тому, що на все, що відбувається на сцені, актор реагує в якості даної діючої особи вільно і безпосередньо, саме так, як це зазвичай буває в дійсного життя. Ніякого насильства, жодного примусу, повна свобода - ось основна ознака внутрішнього сценічного самопочуття.

12. **"Якби ..." і пропоновані обставини.** Прийом творчого перевтілення в сценічний образ, що складається в тому, що актор створює в своїй уяві ті чи інші обставини зовнішнього середовища і ставить перед собою питання: «Що б я став робити, якщо б ці обставини не були вигадкою уяви, а справжньою реальністю». Пропоновані обставини спонукають актора вчиняти певні дії, що втілюють образ. Прийом "Якби" охороняє актора від штампа і спонукає його самостійно творити.

13. **Лінія прагнень.** Для переживання потрібна суцільна (відносно) лінія життя ролі і п'єси. Замість створення багатьох логічних ліній для кожного з елементів уся увага актора повинна бути спрямована в кінцевому рахунку на створення однієї головної лінії, тобто логіки дії актора на сцені.

14. **Темпо-ритм** - виконання певних фізичних і психічних рухів, здійснюють задану дію в обмеженому просторі зі встановленою швидкістю і в певному часі. Темп є ознакою провідною, так як саме темп дії найчастіше характеризує стан психіки.

15. **"Манкі"** - збудники емоційної пам'яті. "Манок" (приманка) до дії це який-небудь факт, подія, випадок, судження, явище, звістка і т.д. "Манка" завдання природно викликає позиви хотіння, прагнення, що закінчуються дією.

16. **Надзавдання і "наскрізна дія".** Надзавдання є те, заради чого актор прагне в кінцевому рахунку досягнути мети. Надзавдання треба шукати не лише в ролі, а й у душі самого артиста. Надзавдання народжують у актора емоційні спонукання до дій, необхідні для її здійснення. Цей дієвий шлях до здійснення надзавдання Станіславський називав "наскрізною дією". Наскрізна дія проходить через всю п'єсу, визначаючи завдання кожної окремої сцени і наповнюючи дії, необхідні для її здійснення, емоційним змістом. Без надзавдання і наскрізної дії й роль і спектакль розпадаються на окремі сцени, позбавлені єдиного, що об'єднує їх задум.

17. **Атмосфера** розглядається в "Системі" як емоційне забарвлення кожної дії, сцени, епізоду, усього спектаклю. Залежить від пропонованих обставин, від події, від надзавдання, конфлікту, темпо-ритму, "зерна", взаємопов'язана з наскрізною дією, залежить від діючої особи від її характеру, сприяє створенню цілісності спектаклю.

18. **Зовнішня характерність** створюється за допомогою гриму, пластики, костюма, мови та ін. Зовнішня характерність може створюватися інтуїтивно, а також і чисто технічно, механічно від простого зовнішнього трюку. Актор може видобувати зовнішню характерність з себе, від інших, з реального і уявного життя, за інтуїцією або зі спостережень над самим собою чи іншими, з

життєвого досвіду, від знайомих, з картин, гравюр, малюнків, книг, повістей, романів або від простого випадку - все одно. Головне - не втратити внутрішньо самого себе.

19. Шматки та завдання. Станіславський пропонує для роботи над роллю стандартну техніку рішення задач: розбивати складну задачу на простіші підзадачі, їх - на ще більш прості, і так аж до "тривіальних" - з якими ясно, що потрібно робити. А саме, він пропонує розбивати п'єсу на "шматки".

20. Двигуни психічного життя. До них Станіславський відносить розум, волю і почуття. Залежно від того, який з цих елементів більше розвинений в людині, існують актори інтелектуального, вольового та емоційного типу.

21. Пластика - здатність доцільно розподіляти м'язову енергію. Вимога точної міри м'язової енергії для кожного руху - основний закон пластики. Який би не був характер і малюнок руху, він повинен бути красивим, тобто підпорядкований внутрішньому закону пластики.

22. Дикція і спів. Мається на увазі не спів у чистому вигляді, а використання основних законів звукоутворення, властивих вокальній майстерності, обов'язкових як для тих, хто співає або говорить. Необхідність знайти ту "безперервну лінію» - голоси, тони, той тональний стержень, який пронизує, пов'язує всю нашу мову з її рухливістю, мінливістю, зупинками, акцентами, темпом і ритмом.

23. Мова на сцені. Техніка сценічної мови являє собою той будівельний матеріал, за допомогою якого зміст сценічного образу розвиває свою виразну форму. Техніка сценічної мови, зрозуміло, не вичерпує собою весь той матеріал, в якому творить актор, але вона є найважливішим його складовим елементом. К.С. Станіславський наполегливо говорить, що точна і яскрава передача внутрішнього життя образу повністю залежить від точного відповідного йому голосового вислову. Тільки оволодівши голосом і вимовою, можливі вільна словотворчість, слово дійство актора школи переживання. Якщо ж голос не кориться акторові, якщо він бідний обертонами або від старання бути чутним нарочито гучний, якщо немає вміння поєднання

вимовляти фразу, якщо дикція недостатньо чиста, а сценічне вимовлення не відповідає законам орфоєпії, якщо слова стукають, "як горох в дошку", порушується єдність змісту і форми у виконанні актора, тобто спотворюється зміст мистецтва переживання.

Всі елементи «системи Станіславського», розібрані в першій і другій частинах "Роботи актора над собою", є, по суті, складовими елементами сценічної дії, яке не може бути здійснено без участі творчої уваги, емоційної пам'яті, уяви, логічності і послідовності дій та почуттів, м'язової свободи, пластичності, володіння голосом і т.д. Постійне вдосконалення цих елементів становить зміст "Роботи актора над собою", яка передбачає щоденний тренінг і муштру, спрямовані на вдосконалення акторської техніки. Володіння своїм "інструментом" - психофізикою - дозволяє акторові повноцінно і професійно працювати на сцені незалежно від натхнення, а вірніше – «входити» в потрібний творчий стан саме тоді, коли це необхідно; вольовим зусиллям досягати правильного творчого самопочуття.

1.3. Єдність психічного і фізичного в акторському творчості

Поведінка людини має дві сторони: фізичну і психічну. Причому одне від іншого ніколи не може бути відірване і одне до іншого не може бути зведене. Всякий акт людської поведінки є єдиний цілісний психофізичний акт. Тому зрозуміти поведінку людини, її вчинки, не зрозумівши її думок і почуттів, неможливо. Але неможливо також зрозуміти її почуття і думки, не зрозумівши об'єктивних зв'язків і відносин з навколишнім середовищем.

Станіславський розглядає творчість як процес психофізичний. У момент творчості, пише він, "створюється взаємодія тіла і душі, дії і почуття, завдяки якому зовнішнє допомагає внутрішньому, а внутрішнє викликає зовнішнє".

Відштовхуючись від подібного погляду на творчий процес, він підійшов до створення практичного методу роботи актора, який отримав згодом популярність як метод фізичних дій. Принципові основи цього методу

викладені в його книзі "Робота актора над собою" (у розділі "Почуття правди і віра ") і в матеріалах, опублікованих в четвертому томі Зібрання творів. Відкидаючи прямий підхід до порушення творчого переживання, здатний скалічити природу актора, Станіславський наполегливо пропонує вивчити підхід до порушення психіки через організацію фізичного життя ролі. "Правда фізичних дій і віра в них порушують життя нашої психіки ", - стверджує він. "Створюючи логічну і послідовну зовнішню лінію фізичних дій, - каже Станіславський, - ми тим самим дізнаємося, якщо уважно вникнемо, що паралельно з цією лінією всередині нас народжується інша - лінія логіки і послідовності наших почуттів ".

Психофізична природа сценічної дії та його складових елементів стає, таким чином, головним об'єктом вчення. Створена ним артистична техніка цілком спрямована на те, щоб заздалегідь обумовлена сценічна дія, закладена в обставинах п'єси, зберігала б всі властивості справжнього, живого, органічного дійства, що здійснюється в житті.

2. "Тренінг і муштра"

Костянтин Сергійович Станіславський заклав головні основи системи роботи актора над собою, яку він назвав "Тренінг і муштра". Область сценічної творчості Станіславський зв'язав науковими відкриттями І.І. Павлова і І.М. Сеченова, досліджуючи органічну природу як результат продуктивного живого мислення. К.С. Станіславський першим заговорив про розслаблення м'язів і про необхідні напруження, що підтримують позу людини, вивчав закони природного спілкування і правдивої поведінки, прагнув використовувати силу емоційної пам'яті, розуму і волі в акторській практиці. Мова - її темп, ритм, інтонації, паузи - вивчалися їм і знаходили психотехніку для роботи над роллю.

"Основним методом роботи театральної школи, з точки зору К.С. Станіславського, - пише Г.В. Крісті, - є самостійна робота самих учнів. Це означає: самостійне знаходження творчого матеріалу і створення етюдів, самостійна робота над собою по знищенню фізичних і внутрішніх недоліків

(про що йдеться в розділі про плакати), самостійне, під наглядом і контролем педагога, удосконалення своїх артистичних даних. Усі шкільні вправи, по думці К.Станіславського, повинні поступово входити в індивідуальний туалет актора"

Крім тренінгу самоспостереження можна побачити у Станіславського ще два види тренінгів, об'єднаних назвою "туалет актора". Г.В. Крісті так описує його зміст: "Туалет актора, за задумом К.С. Станіславського, це щоденне тренування внутрішніх, психологічних і фізичних якостей, які допомагають творчості актора. "Туалет актора", що представляє собою вичавки з усіх вправ за системою, покликаний був зміцнити, розвивати та постійно удосконалювати артистичну техніку. Перед початком студійних показів К.С. часто проводив 15-хвилинний туалет-настройку, що приводив акторів до потрібного самопочуття. "Туалет-настройка" починався звичайно з того, що актор зосереджував свою увагу на якому-небудь простому, часто безпредметному дійстві, звільнявся від зайвих напружень і нервозності. Потім він розворушує уяву та інші елементи самопочуття актора. Вправи на зміну ритмів і швидке пристосування до мізансцени порушували творчу активність і готовність до дії. "Туалет-настройка" закінчувався зазвичай колективним етюдом, що безпосередньо підводив до майбутнього показу".

Якщо переглянути рукописи та записні книжки Станіславського періоду 1928 - 1938 рр., Можна часто зустріти нотатки, озаглавлені "тренінг і муштра" або "задачник". Під такими заголовками він записував різноманітні вправи та етюди (часто конспективно, іноді - тільки назвою). Тут і вправи, що тренують акторський апарат - його уяву, творчий слух, навички уявної мови, розвиток сприйняття органів почуттів і т.д. Тут і завдання з пластики, ритміки, сценічних угруповань, мізансценуванні, з поводження з плащами і шпагами. Тут і мовні вправи, і вказівки по поставі, ході, жестах.

З усього видно, що він представляв собі майбутній "Задачник" як збірник вправ з усіх розділів акторської психотехніки. Подивимося, які вимоги пред'являє до загальних тренінгів Станіславський. Якщо основне завдання тренінгу самоспостереження полягає в організації та підтримці постійно

діючого контролю за створенням нових, потрібних звичок і за викоріненням старих, непотрібних; за оновленням запасів пам'яті і за ліквідацією омертвілих пристосувань; якщо "туалет-настройка" і "туалет актора" готують творче самопочуття в загальному плані, необхідному для даного актора, - то які спільні цілі тих навчальних вправ, які складають зміст занять по класу тренінгу і муштри?

"Мало зажити щирим почуттям, - пише Станіславський, - треба вміти його виявити, втілити. Для цього повинен бути підготовлений і розвинений весь фізичний апарат. Необхідно, щоб він був до останнього ступеня чуйний і відгукувався на всякі підсвідомі переживання і передавав всі тонкощі їх, щоб робити видимим і чутним те, що переживає артист. Під фізичним апаратом ми маємо на увазі добре поставлений голос, добре розвинену інтонацію, фразу, гнучке тіло, виразні руху, міміку ". Йдеться про зовнішнє сценічне самопочуття, розробка якого відбувається у тренінгах сценічного руху, фехтуванні, танці, техніки мови і т.д. Але Станіславський пише про необхідність "зробити фізичний апарат втілення, тобто тілесну природу артиста, тонким, гнучким, точним, яскравим, пластичним, як вимагає цього примхливе почуття і невловиме життя духу ролі, які він покликаний виражати. Такий апарат втілення повинен бути не тільки чудово вироблений, але й рабськи підпорядкований внутрішнім наказам ролі. Зв'язок його з внутрішньою стороною і взаємодія повинні бути доведені до миттєвого, несвідомого, інстинктивного рефлексу ".

А що це таке - взаємодія зовнішнього і внутрішнього, що виражається у рефлексі? Не треба думати, що Станіславський у даному випадку під словом "рефлекс" увазі щось образно-алегоричне. Іншими словами, будь-який вчинок людини - епізод його життєвої дії - завжди підкорені імпульсу зовнішніх обставин і внутрішньої реакції. Шляхом аналізу зовнішніх впливів і їх подальшого синтезу і формується рефлекс як стійка реакція організму на ці повторювані впливи зовнішнього середовища.

Безсумнівно, що Станіславський, кажучи про рефлекс, має на увазі відтворення відібраного епізоду життєвої дії відренованої фізичним апаратом актора, творчим апаратом, очищеним від усього випадкового і нетипового, що "буває у житті", апарату тонкого, гнучкого, точного, яскравого, пластичного, який вмiє жити за законами життя, укладеної в ролі, в етюдi, у вправі.

Акторський тренінг, отже, повинен привести творчий апарат учня у відповідність до вимог творчого процесу. Тренінг вдосконалює пластичність нервової системи і допомагає відшліфувати, зробити гнучким і яскравим психофізичний інструмент актора, розкрити всі його природні можливості і піддати їх планомірної обробці, розширити коефіцієнт корисної дії всіх потрібних з наявних можливостей, заглушити і ліквідувати непотрібні і, нарешті, створити відсутні, наскільки це можливо. Це його основні завдання.

Деякі приблизні вправи для вдосконалення акторської техніки:

"Манекени". Вправа на повне напруження тіла.

Одному учневі прийняти будь-яке положення і напружити все тіло, інший учень переносить «манекена» у цій позі на інше місце. Положення №1 не повинно змінитися, тіло не повинно розслабитися.

"Ганчіркові ляльки". Вправа на повне розслаблення тіла.

Учні - ганчіркові ляльки, повішені на цвяхах. Їх знімають з цвяха і скидають на підлогу.

Вправи на вироблення колективності, взаємозв'язку.

1. Парні, узгоджені безпредметні дії: пиляти дрова; тягти великий ящик, диван; пересувати шафу; гребти; грати в теніс; грати в м'яч і т.д.
2. Передавати тяжкості по колу, весь час змінюючи предмети: то важкий ящик, то цеглу, то відра з водою, то порожні. Діючи, міняти предмет, з яким дієте, також міняйте ціль/для чого це робите?

Вправи на магічне "якщо би"

Розповідаючи попередньо про властивість "якби", педагог готує ряд вправ, але для учнів це є експромтом. Взявши набір з 5-6 предметів, педагог дає їм по черзі в простягнуті руки предмет, швидко вимовляючи при цьому:

1. Вручаючи хустку - "от вам шаль!"
2. Подаючи коробку - "тут жаба!"
3. Подаючи пакет - "в ньому хробаки."
4. Поглянувши учневі на голову - "Ой, ой, по вас повзе величезний павук"

Вправи на розвиток уяви і фантазії

1. Перенесіться подумки в незнайомі, що не існують для вас, але які можуть існувати в реальному житті умови: політ у космос, кругосвітню подорож, поїздка в Заполярній зоні, в Африку і т.д. /Черпати матеріал з книг, кіно, картин, з розповідей людей. /.

2. Переміститися в область незбутнього, казкового:

а/ в пошуках дівчата-красуні потрапляєте в царство царівни Морквини, в царство царівни Бурульки, в царство Коція;

б/зійдіть на дно морське до Морського царевича і т.д.

Вправи на розвиток логіки і послідовності.

1. Втягати нитку в голку і шити.
2. Лагодити олівець складаним ножом.
3. Писати лист, заклеювати конверт.
4. Одягати і знімати пальто, піджак, кофту, шкарпетки, панчохи, черевики і т.д.
5. Діставати з гаманця гроші і рахувати їх.
6. Кроїти сукню по викрійці.
7. Зачісуватися перед дзеркалом.
8. Прати білизну - в тазу, пральній машині.
9. Місити тісто і робити пиріжки.
10. Читати книгу.

Слідкувати за логікою, послідовністю. Перевіряти на справжньому предметі.

Висновок

Визначаючи основний принцип акторського мистецтва в системі

Станіславського, можна сказати, що це - принцип перевтілення, коли актор ніби уособлює себе зі своїм персонажем, говорить і діє від його імені.

Робочі інструменти актора - це його психофізичні дані: пластика; моторика; голосові дані (дикція, зв'язки, дихальний апарат); музичний слух; почуття ритму; емоційність; спостережливість; пам'ять; уява; ерудиція; швидкість реакції і т.д. Відповідно, кожне з цих якостей потребує розвитку і постійному тренінгу - тільки це дозволяє акторові знаходитися в робочій формі. Балетному акторові щодня доводиться починати з циклу вправ біля станка, оперному – з вокалу і розспівок, драматичному акторові нагально необхідні щоденні заняття сценічною мовою і сценічним рухом.

Кожна зіграна роль є складним конгломератом творчості кількох індивідуальностей: повноправними співавторами актора в процесі підготовки спектаклю стають драматург, режисер, композитор, балетмейстер, художник, гример і інші члени постановочної групи. Однак на самому спектаклі актор залишається один на один з глядацьким залом; він стає провідником, транслятором колективного творчого задуму для глядача. Найважливішим співавтором акторської роботи стає і сам зал глядачів, вносячи щоденні корективи в відрепетирувану роль. Процес акторської творчості завжди вчиняється спільно з глядачем, в момент спектаклю. І кожна вистава залишається унікальною, неповторною.