|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | | |  | | --- | | Оглавление  Введение  Часть 1. Элементы актерского мастерства в контексте "системы" К.С. Станиславского  1.1 Структура "системы" Станиславского  1.2 Элементы актерского мастерства, их последовательность и взаимосвязь  1.3 Единство психического и физического в актерском творчестве  Часть 2. "Тренинг и муштра"  Заключение  Литература  **Введение**  С именем К.С. Станиславского связана целая эпоха жизни русского сценического искусства. Созданная им система актерского творчества принадлежит настоящему и будущему советского театра. В ней разработаны основы материалистической теории сценического реализма, обеспечивающей дальнейший прогресс театрального искусства.  "Система" Станиславского призвана помочь актеру создавать живые, типические образы, в которых средствами сценического искусства воплощалось бы глубокое идейное содержание.". Результатом искании всей моей жизни является так называемая моя "система", - пишет Станиславский, - нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме". Так определяет Станиславский цель разработанной им системы актерского творчества. Чтобы сценический образ был художественно убедительным, актер должен, по утверждению Станиславского, не казаться существующим, а действительно существовать на сценических подмостках, не представляться, а жить. Он должен всегда оставаться живым человеком на сцене, т.е. искренне чувствовать, мыслить и действовать в предлагаемых обстоятельствах роли, соблюдая жизненную логику и законы органической природы. Для этого он должен в совершенстве овладеть нормальным, естественным творческим самочувствием, не имеющим ничего общего с условным "актерским" самочувствием, пригодным лишь для механического представления роли. Первая-ступень в овладении искусством актера и заключается, по мнению Станиславского, в умении привести себя на сцене в естественное, нормальное творческое самочувствие, вопреки всем условностям театрального представления. Проблема создания живого сценического образа на основе естественного творческого самочувствия актера являлась для Станиславского основным предметом изучения на протяжении всей его артистической жизни. В решении этого важнейшего вопроса искусства актера и заключено главное содержание "системы" Станиславского.  Таким образом, под условным наименованием "система Станиславского" сосредоточился обширный круг вопросов театральной практики и теории, разработанных в творческом наследии Станиславского. К ним относятся вопросы искусства актера и режиссера, артистической техники, театральной эстетики, этики, творческой методики, театральной педагогики, организации коллективного сценического творчества и др. Однако все эти разнородные по своему характеру области сценической деятельности являются лишь различными ответвлениями, идущими от единого корня: они пронизаны общей идейно-творческой концепцией создателя "системы" и поэтому взаимно обусловливают друг друга.  **Часть 1. Элементы актерского мастерства в контексте "системы" К.С. Станиславского**  **1.1 Структура "системы" Станиславского**  Система К.С. Станиславского представляет собой единое, неразрывно связанное целое. Каждый раздел ее, каждая часть, каждое положение и каждый принцип органически связан со всеми другими принципами, частями и разделами. Поэтому всякое деление ее (на разделы, темы и т.п.) является теоретическим, условным. Тем не менее, изучать систему К.С. Станиславского, как и всякую науку, можно только по частям. На это указывал и сам Станиславский.  В противоположность ранее существовавшим театральным системам, она строится не на изучении конечных результатов творчества, а на выяснении причин, порождающих тот или иной результат. Актер должен не представлять образ, а "стать образом", его переживания, чувства, мысли сделать своими собственными.  Система состоит из двух разделов:  · **Первый раздел** посвящен проблеме работы актера над собой. Это ежедневная тренировка. Целенаправленное, органическое действие актера в предлагаемых автором обстоятельствах - основа актерского искусства. Оно представляет собой психофизический процесс, в котором участвуют ум, воля, чувство актера, его внешние и внутренние артистические данные, названные Станиславским элементами творчества. К ним относятся воображение, внимание, способность к общению, чувство правды, эмоциональная память, чувство ритма, техника речи, пластика и т.д.  · **Второй раздел** системы Станиславского посвящен работе актера над ролью, завершающейся органическим слиянием актера с ролью, перевоплощением в образ.  Система включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, что актер ставит себя в предлагаемые обстоятельства роли и работает над ролью от себя. Существует также принцип "типажного подхода". Он получил широкое распространение в современном театре. Этот принцип пришел из кинематографа и сегодня применяется как в кино, так и в рекламе. Он заключается в том, что на роль назначается не тот актер, который, пользуясь материалом роли, может создать образ, а актер, который совпадает с персонажем по своим внешним и внутренним качествам. Режиссер в этом случае рассчитывает не столько на мастерство актера, сколько на природные данные.  **1.2 Элементы актерского мастерства, их последовательность и взаимосвязь**  Инструмент актера - его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским "элементами творчества". Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих психофизических данных. К элементам актерского мастерства К.С. Станиславский относит элементы переживания и элементы воплощения:  1. **Внимание.**Оно является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание - это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Задача актера - активная сосредоточенность на произвольном объекте в пределах сценической среды. "Вижу, что дано, отношусь, как задано" - формула сценического внимания по Станиславскому. Отличием сценического внимания от жизненного является фантазия - не объективное рассмотрение предмета, а его преобразование.  2. **Воображение и фантазия.**Для актера фантазировать - значит внутренне проигрывать. Фантазируя, актер НЕ вне себя рисует предмет своего воображения, а самого себя ощущает действующим в качестве образа. Воображая что-то из жизни героя, актер не отделяет себя от него.  3. **Чувство правды и вера** . При помощи сценических оправданий, то есть верных и увлекательных мотивировок, актер превращает для себя, а, следовательно, и для зрителя вымысел в художественную правду. Вера актера является следствием его убежденности в правильности того, что он делает на сцене. Зритель верит в то, во что верит актер.  4. **Общение** . Актер должен уметь общаться. Для этого нужно не только самому действовать, но и воспринимать действия другого, ставить себя в зависимость от партнера, быть чутким, податливым и отзывчивым ко всему, что происходит на сцене. Не так важно, что происходит в душе актеров, как то, что происходит МЕЖДУ ними.  5. **Взаимодействие.**Взаимодействие с партнером - основной вид сценического действия. Оно вытекает из самой природы драматического искусства. В процессе сценического взаимодействия раскрываются идея пьесы и характеры действующих лиц, то есть достигается главная цель  6. **Эмоциональная память.**Актер может вызвать в себе то или иное чувство исходя из своего собственного эмоционального опыта. Возникнув первоначально, как оживление многократно испытанного в жизни, сценическое чувство в дальнейшем приводится в связь с вымышленными сценическими поводами.  7. **Мышечная свобода** - умение актера естественно выполнять самые разнообразные движения. Это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека.  8. **Действие.**Волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели - классическое определение действия. Актерское действие - единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-то образом во времени и пространстве. В действии наиболее наглядно появляется весь человек, то есть единство физического и психического. Актер создает образ при помощи своего поведения и действий. Воспроизведение этого (поведения и действий) и составляет сущность игры.  9. **Логика и последовательность**мысли, чувствования, действия (внутреннего и внешнего), хотения, задач, стремления, вымысла, воображения. За исключением отдельных случаев, все в жизни, а следовательно, и на сцене должно быть логично и последовательно.  10. Мы добиваемся этого на физических действиях.  11. **Метод физических действий** . Заключается в том, что заставляет актера фантазировать, оправдывать, наполнять физическое действие психологическим содержанием. Физические действия становятся катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы, воображение.  12. **Внутреннее сценическое самочувствие** . Правильность внутреннего самочувствия актера проявляется в том, что на все, что происходит на сцене, актер реагирует в качестве данного действующего лица свободно и непосредственно, именно так, как это обычно бывает в действительной жизни. Никакого насилия, никакого принуждения, полная свобода - вот основной признак внутреннего сценического самочувствия.  13. **"Если бы…" и предлагаемые обстоятельства** . Прием творческого перевоплощения в сценический образ, состоящий в том, что актер создает в своем воображении те или иные обстоятельства внешней среды и ставит перед собой вопрос: Что бы я стал делать, если бы эти обстоятельства были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Предлагаемые обстоятельства побуждают актера совершать определенные действия, воплощающие образ. Прием "Если бы" предохраняет актера от штампа и побуждает его самостоятельно творить.  14. **Линия стремлений.**Для переживания нужна сплошная (относительно) линия жизни роли и пьесы. Вместо создания многих логических линий для каждого из элементов все внимание актера должно быть направлено в конечном счете на создание одной главной линии, то есть логики действия актера на сцене.  15. **Темпо-ритм -**исполнение определенных физических и психических движений, осуществляющих заданное действие в ограниченном пространстве с установленной скоростью и в определенном времени. Темп является признаком ведущим, так как именно темп действия чаще всего характеризует состояние психики. [  16. **"Манки" -**возбудители эмоциональной памяти. "Манок" к действию это какой-нибудь факт, событие, случай, суждение, явление, известие и т.д. "Манкая" задача естественно вызывает позывы хотения, стремления, оканчивающиеся действием.  17. **Сверхзадача и "сквозное действие".**Сверхзадача есть то, ради чего актер стремится в конечном счете. Сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. Только такая, ставшая личной, сверхзадача рождает у актера эмоциональные побуждения к действиям, необходимым для ее осуществления. Этот действенный путь к осуществлению сверхзадачи Станиславский называл "сквозным действием". Сквозное действие проходит через всю пьесу, определяя задачу каждой отдельной сцены и наполняя действия, необходимые для ее осуществления, эмоциональным содержанием. Без сверхзадачи и сквозного действия и роль, и спектакль распадаются на отдельные сцены, лишенные единого, объединяющего их замысла.  18. **Атмосфера**рассматривается в "Системе" как эмоциональная окраска каждого действия, сцены, эпизода, всего спектакля. Зависит от предлагаемых обстоятельств, от события, от сверхзадачи, конфликта, темпо-ритма, "зерна", взаимосвязана со сквозным действием, зависит от действующего лица от его характера, способствует созданию целостности спектакля.  19. **Внешняя характерность**создается с помощью грима, пластики, костюма, речи и др. Внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически от простого внешнего трюка. Актер может добывать внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая - все равно. Главное - не потерять внутренне самого себя.  20. **Куски и задачи.**Станиславский предлагает для работы над ролью стандартную технику решения задач: разбивать сложную задачу на более простые подзадачи, их - на еще более простые, и так вплоть до "тривиальных" - с которыми ясно, что нужно делать. А именно, он предлагает разбивать пьесу на "куски".  21. **Двигатели психической жизни.**К ним Станиславский относит ум, волю и чувства. В зависимости от того, какой из этих элементов больше развит в человеке, существуют актеры интеллектуального, волевого и эмоционального типа.  22. **Пластика -**способность целесообразно распределять мускульную энергию. Требование точной меры мускульной энергии для каждого движения - основной закон пластики. Каков бы ни был характер и рисунок движения, он должен быть красивым, т.е. подчинен внутреннему закону пластики.  23. **Дикция и пение.**Имеется ввиду не пение в чистом виде, а использование основных законов звукообразования, свойственных вокальному мастерству, обязательных как для поющего, так и для говорящего актера. Необходимость найти ту "непрерывную линию" голоса - тона, тот тональный стержень, который пронизывает, связывает всю нашу речь с ее подвижностью, изменчивостью, остановками, акцентами, темпом и ритмом.  24. **Речь на сцене.**Техника сценической речи представляет собой тот строительный материал, с помощью которого содержание сценического образа развивает свою выразительную форму. Техника сценической речи, разумеется, не исчерпывает собой весь тот материал, в котором творит актер, но она является важнейшим его составным элементом.К.С. Станиславский настойчиво говорит, что точная и яркая передача внутренней жизни образа полностью зависит от точного соответствующего ему голосового и произносительного выражения. Только овладев голосом и произношением, возможны свободное словотворчество, словодействие актера школы переживания. Если же голос не повинуется актеру, если он беден обертонами или от старания быть слышным нарочито громок, если нет умения слиянно произносить фразу, если дикция недостаточно чиста, а сценическое произношение не соответствует законам орфоэпии, если слова стучат, "как горох в доску", нарушается единство содержания и формы в исполнении актера, т.е. искажается содержание искусства переживания.  Все элементы "системы" Станиславского, разобранные в первой и второй частях "Работы актера над собой", являются, по существу, составными элементами сценического действия, которое не может быть осуществлено без участия творческого внимания, эмоциональной памяти, воображения, логичности и последовательности действий и чувств, мышечной свободы, пластичности, владения голосом и т.д. Постоянное совершенствование этих элементов составляет содержание "Работы актера над собой", предполагающую ежедневный тренинг и муштру, направленные на совершенствование актерской техники. Владение своим "инструментом" - психофизикой - позволяет актеру полноценно и профессионально работать на сцене вне зависимости от вдохновения, а вернее - входить в нужное творческое состояние именно тогда, когда это необходимо; волевым усилием достигать правильного творческого самочувствия.  **1.3 Единство психического и физического в актерском творчестве**  Поведение человека имеет две стороны: физическую и психическую. Причем одно от другого никогда не может быть оторвано и одно к другому не может быть сведено. Всякий акт человеческого поведения есть единый целостный психофизический акт. Поэтому понять поведение человека, его поступки, не поняв его мыслей и чувств, невозможно. Но невозможно также понять его чувства и мысли, не поняв объективных связей и отношений его с окружающей средой.  Станиславский рассматривает творчество как процесс психофизический. В момент творчества, пишет он, "создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее".  Отталкиваясь от подобного взгляда на творческий процесс, он подошел к созданию практического метода работы актера, получившего впоследствии известность как метод физических действий*.*Принципиальные основы этого метода изложены в его книге "Работа актера над собой" (в главе "Чувство правды и вера") и в материалах, публикуемых в четвертом томе Собрания сочинений. Отвергая прямой подход к возбуждению творческого переживания, способный искалечить природу актера, Станиславский настойчиво предлагает изучить подход к возбуждению психики через организацию физической жизни роли. "Правда физических действий и вера в них возбуждают жизнь нашей психики", - утверждает он. "Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий, - говорит Станиславский, - мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая - линия логики и последовательности наших чувствований".  Психофизическая природа сценического действия и его составных элементов становится, таким образом, главным объектом учения. Созданная им артистическая техника целиком направлена на то, чтобы заранее обусловленное сценическое действие, совершаемое в обстоятельствах пьесы, сохраняло бы все свойства подлинного, живого, органического действия, совершаемого в жизни.  **Часть 2. "Тренинг и муштра"**  Константин Сергеевич Станиславский заложил главные основы системы работы актера над собой, которую он назвал "Тренинг и муштра". Область сценического творчества Станиславский поверял научными открытиями И.И. Павлова и И.М. Сеченова, исследуя органическую природу звучащей мысли как результат продуктивного живого мышления.К.С. Станиславский первым в России заговорил о расслаблении мышц и о необходимых напряжениях, поддерживающих позу человека, изучал законы естественного общения и правдивого поведения, стремился использовать силу эмоциональной памяти, ума и воли в актерской практике. Речь - ее темп, ритм, интонации, паузы - изучались им и обретали психотехнику для работы над ролью.  "Основным методом работы театральной школы, с точки зрения К.С. Станиславского, - пишет Г.В. Кристи, - является самостоятельная работа самих учеников. Это значит: самостоятельное нахождение творческого материала и создание этюдов, самостоятельная работа над собой по уничтожению физических и внутренних недостатков (о чем говорится в разделе о плакатах), самостоятельное, под наблюдением и контролем педагога, усовершенствование своих артистических данных. Все школьные упражнения, по мысли К.С., должны постепенно входить в индивидуальный туалет актера…"  Кроме тренинга самонаблюдения можно увидеть у Станиславского еще два вида тренинга, объединенных названием "туалет актера". Г.В. Кристи так описывает его содержание: "Туалет актера, по замыслу К.С. Станиславского, это ежедневная тренировка внутренних, психологических и физических качеств, помогающих творчеству актера. "Туалет актера", представляющий собой выжимку из всех упражнений по системе, призван был укрепить, развивать и постоянно совершенствовать артистическую технику. Перед началом студийных показов К.С. часто проводил 15-минутный туалет-настройку, подводящую актеров к нужному самочувствию. "Туалет-настройка" начинался обычно с того, что актер сосредоточивал свое внимание на каком-нибудь простом, часто беспредметном действии, освобождался от лишних напряжений и мешающей нервозности. Затем расшевеливались воображение и другие элементы самочувствия актера. Упражнения на смену ритмов и быстрое приспособление к мизансцене возбуждали творческую активность и готовность к действию. "Туалет-настройка" заканчивался обычно коллективным этюдом, непосредственно подводящим к предстоящему показу".  Если просмотреть рукописи и записные книжки Станиславского периода 1928 - 1938 гг., можно часто встретить заметки, озаглавленные "тренинг и муштра" или "задачник". Под такими заголовками он записывал разнообразные упражнения и этюды (часто конспективно, иногда - только названием). Здесь и упражнения, тренирующие актерский аппарат - его воображение, творческий слух, навыки мысленной речи, развитие восприятий органов чувств и т.д. Здесь и задания по пластике, ритмике, сценическим группировкам, мизансценированию, по обращению с плащами и шпагами. Здесь и речевые упражнения, и указания по осанке, походке, жестам.  По всему видно, что он представлял себе будущий "Задачник" как сборник упражнений по всем разделам актерской психотехники. Посмотрим, какие требования предъявляет к общему тренингу Станиславский. Если основная задача тренинга самонаблюдения состоит в организации и поддержании постоянно действующего контроля за созданием новых, нужных привычек и за искоренением старых, ненужных; за обновлением запасов памяти и за ликвидацией омертвевших приспособлений: если "туалет-настройка" и "туалет актера " подготавливают творческое самочувствие в общем плане, требуемом для данного актера, - то каковы общие цели тех учебных упражнений, которые составляют содержание занятий по классу тренинга и муштры?  "Мало зажить искренним чувством, - пишет Станиславский, - надо уметь его выявить, воплотить. Для этого должен быть подготовлен и развит весь физический аппарат. Необходимо, чтобы он был до последней степени чуток и откликался на всякие подсознательные переживания и передавал все тонкости их, чтобы делать видимым и слышимым то, что переживает артист. Под физическим аппаратом мы подразумеваем хорошо поставленный голос, хорошо развитую интонацию, фразу, гибкое тело, выразительные движения, мимику". Речь идет, как будто, о внешнем сценическом самочувствии, разработка которого происходит в тренингах сценического движения, фехтования, танца, техники речи и т.д. Но вот Станиславский развивает эту мысль в другом месте. Он пишет о необходимости "сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным, как то капризное чувство и неуловимая жизнь духа роли, которые он призван выражать. Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам роли. Связь его с внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного, бессознательного, инстинктивного рефлекса".  А что это такое - взаимодействие внешнего и внутреннего, выражающееся в рефлексе? Не надо думать, что Станиславский в данном случае под словом "рефлекс" подразумевал нечто образно-иносказательное. Иными словами, любой поступок человека - эпизод его жизненного действия - всегда его взаимодействие импульса внешних обстоятельств и внутренней реакции. Путем анализа внешних воздействий и их последующего синтеза и формируется рефлекс как устойчивая реакция организма на эти повторяющиеся воздействия внешней среды.  Несомненно, что Станиславский, говоря о рефлексе, имеет в виду воспроизведение отобранного эпизода жизненного действия оттренированным физическим аппаратом актера, творческим аппаратом, очищенным от всего случайного и нетипического, что "бывает в жизни", аппарата тонкого, гибкого, точного, яркого, пластичного, умеющего жить по законам жизни, заключенной в роли, в этюде, в упражнении.  Актерский тренинг, следовательно, должен привести творческий аппарат ученика в соответствие с требованиями творческого процесса. Тренинг совершенствует пластичность нервной системы и помогает отшлифовать, сделать гибким и ярким психофизический инструмент актера, раскрыть все его природные возможности и подвергнуть их планомерной обработке, расширить коэффициент полезного действия всех нужных из имеющихся возможностей, заглушить и ликвидировать ненужные и, наконец, создать недостающие, насколько это возможно. Это его основные задачи.  Некоторые примерные упражнения для совершенствования актерской техники:  **"Манекены". Упражнение на полное напряжение тела.**  Одному ученику принять любое положение и напрячь все тело, другой ученик переносит занявшего позу /манекен/ на другое мecто. Положение первого не должно измениться, тело не должно расслабиться.  **"Тряпичные куклы". Упражнение не полное расслабление тела.**  Ученики - тряпичные куклы, повешенные на гвоздиках. Их снимают с гвоздика и сбрасывают на пол.  **Упражнения на выработку коллективности, взаимосвязи.**  1. Парные, согласованные беспредметные действия: пилить дрова; тащить большой ящик, диван; передвигать шкаф; грести; играть в теннис; играть в мяч и т.д.  2. Передавать тяжести по кругу, все время меняя предметы: то тяжёлый ящик, то кирпичи, то ведра с водой, то пустые. Действуя, менять предмет, с которым действуете, также меняйте цель /для чего это делаете? /  **Упражнения на магическое "если бы"**  Не рассказывая предварительно о свойстве "если бы", педагог готовит ряд упражнений, но для учеников это является экспромтом. Взяв набор из 5-6 предметов, педагог дает им поочередно в протянутые руки предмет, быстро произнося при этом:  1. Вручая платок - "вот вам шаль!"  2. Подавая коробку - "здесь лягушка!  3. Подавая пакет - "в нем черви. "  4. Взглянув ученику на голову - "Ой, ой, по вас ползет огромный паук."  5. Дать пить из бутылки - "попробуйте.", ученик начинает пробовать, а руководитель говорит - "там керосин. кислота." и т.д.  **Упражнения на развитие воображения и фантазии**  1. Перенеситесь мысленно в незнакомые, не существующие для вас, но могущие существовать в реальной жизни условия: полет в космос, кругосветное путешествие, поездка в Заполярье, в Африку и т.д. /черпать материал из книг, кино, картин, из рассказов людей. /.  2. Переместись в область несбыточного, сказочного:  а/ в поисках девицы-красавицы попадаете в царство царевны Морковки, в царство царевны Сосульки, в царство Кощея;  б/ спуститесь на дно морское к Морскому царю и т.д.  **Упражнения на развитие логики и последовательности.**  1. Вдеть нитку в иголку и шить.  2. Чинить карандаш перочинным ножом.  3. Писать письмо, заклеивать конверт.  4. Надевать и снимать пальто, пиджак, кофту, носки, чулки, ботинки и т.д.  5. Доставать из кошелька деньги и считать их.  6. Кроить платье по выкройке.  7. Причесываться перед зеркалом.  8. Стирать белье - в тазу, стиральной машине.  9. Месить тесто и делать пирожки.  10. Читать книгу.  Следить за логикой, последовательностью. Проверять на настоящем предмете.  **Заключение**  Определяя основной принцип актерского искусства в системе Станиславского, можно сказать, что это - принцип перевоплощения, когда актер как бы олицетворяет себя со своим персонажем, говорит и действует от его имени.  Рабочие инструменты актера - это его психофизические данные: пластика; моторика; голосовые данные (дикция, связки, дыхательный аппарат); музыкальный слух; чувство ритма; эмоциональность; наблюдательность; память; воображение; эрудиция; скорость реакции и т.д. Соответственно, каждое из этих качеств нуждается в развитии и постоянном тренинге - только это позволяет актеру находится в рабочей форме. Как балетному актеру каждый день приходится начинать с цикла упражнений у станка, оперному - с вокализа и распевок, так драматическому актеру насущно необходимы ежедневные занятия сценической речью и движением.  Каждая сыгранная роль является сложным конгломератом творчества нескольких индивидуальностей: полноправными соавторами актера в процессе подготовки спектакля становятся драматург, режиссер, композитор, балетмейстер, художник, гример и другие члены постановочной группы. Однако на самом спектакле актер остается один на один со зрительным залом; он становится конечным проводником, транслятором коллективного творческого замысла зрителю. Важнейшим соавтором актерской работы становится и сам зрительный зал, внося ежедневные коррективы в отрепетированную роль. Процесс актерского творчества всегда совершается совместно со зрителем, в момент спектакля. И каждый спектакль остается уникальным, неповторимым.  **Литература**  1. Буров А.Г. Труд актера и педагога - М., 2007  2. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера - М., 2008  3. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера - М., 1970  4. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского - М., 1968  5. Кристи Г.В. Основы актерского мастерства - М., 1971  6. Новицкая Л.П. Уроки вдохновения - М., 1984  7. Сибиряков Н. н. Мировое значение Станиславского - М., 1973  8. Соснова М.Л. Искусство актера - М., 2008  9. Станиславский К.С. Собрание сочинений - М., 1954  10. Строева М.Н. Режиссерское наследие Станиславского - М., 1973  11. Топоров В.О. О технике актера - М., 1958  12. Чехов М.А. Литературное наследие - М., 1995 |   Начало формы | | |  | |  | |  |  | | |  | |  |  |  |  |  | | |  |  |  |  |  | | --- | --- | --- | --- | --- | |  | |  |  | | | Меню | |  | [Главная](https://www.bestreferat.ru/) [Рефераты](https://www.bestreferat.ru/referat-category-0-0.html) [Благодарности](https://www.bestreferat.ru/content14.html) | | |  | |  | |  |  | | |  | |  |  |  |  |  | |