

**ЗАТВЕРДЖЕНО**  
Директор Державного науково-методичного  
центру змісту культурно-мистецької освіти

  
« 24 » \_\_\_\_\_ 2020 р.



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР  
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

## **Застосування структурно-логічних схем при викладанні навчальної дисципліни «Майстерність актора»**

### **Методичні рекомендації**

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»  
для мистецьких закладів фахової передвищої освіти

Укладач:

**М. М. Гольденберг**



викладач предметно-циклової комісії майстерності актора ОКВНЗ «Дніпропетровський театрально-художній коледж», спеціаліст другої категорії

Рецензенти:

**М. В. Крипчук**

доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства

**С. І. Плуталов**

старший викладач кафедри сценічного мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв

**Т. Б. Неклюдова**

викладач циклової комісії викладачів режисерських дисциплін Калуського коледжу культури і мистецтв, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Відповідальна  
за випуск

С. М. Трускалова

**Рекомендовано**

на засіданні предметно-циклової комісії майстерності актора ОКВНЗ «Дніпропетровський театрально-художній коледж»,  
(протокол № 11 від 26 червня 2019 р.)

© Гольденберг М. М., 2020 р.

© Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2020 р.

## ВСТУП

Підчас вивчення курсу майстерності актора, велике значення мають теоретичні знання студентів. Завдання педагога полягає в тому, щоб студент розумів природу акторської гри, акторської майстерності.

Кожен першокурсник спеціальності «Сценічне мистецтво» хоче як можна раніше почати грати. Студенти з захопленням виконують тренінгові вправи, етюди, показують спостереження. В практичній роботі вони бачать можливість проявити себе, довести собі і всім, що вони вірно обрали професію.

Нові перспективи, завдання, творча реалізація замінюють шкільний спосіб мислення.

Звичне конспектування теорії майстерності актора стає формальним обов'язком, вимушеною необхідністю, зайвим витрачанням часу.

Дана робота ставить перед собою деякі завдання:

- захопити студентів вивченням теорії;
- проявити свої творчі здібності, за допомогою ведення конспекту;
- організувати знання;
- показати загальну картину та взаємозв'язок з усіма елементами майстерності.

Найбільш поширений метод ведення конспекту має декілька недоліків:

1. Втрачаються головні слова. У традиційних конспектах ключові слова нерідко зустрічаються на різних сторінках і губляться в масі менш важливих слів. В результаті ускладнюється формування необхідних асоціацій, що зв'язують ключові поняття.

2. Втрачаються ключові слова. Важливі ідеї отримують вираз за допомогою ключових слів – зазвичай іменників або дієслів, які надають нашому мисленню необхідні асоціації, коли ми щось читаємо або слухаємо. У традиційних конспектах ключові слова нерідко зустрічаються на різних сторінках і губляться в масі менш важливих слів. В результаті ускладнюється формування необхідних асоціацій, що зв'язують ключові поняття, концепти.

3. Витрачається багато часу. Записується багато зайвої інформації. Підчас

конспектування, студенти слухають музику. Мозок не сприймає нові ідеї та не запам'ятовує нову інформацію.

4. Не забезпечується стимулювання творчих сил мозку. Більшість конспектів ведеться одним кольором, або образно кажучи «монотонно», «нудно». А коли нам «нудно», мозок втрачає зв'язок з навколишнім («засинає»). Таким чином інформація не засвоюється в повному обсязі.

Дана розробка представляє собою збірку майнд-мепів (інтелект-карти), схеми з теорії майстерності актора для студентів першого курсу.

Інтелект-карти не метод конспектування, а засіб організації своїх конспектів. Це потужне знаряддя для мислення. Інтелект-карти дозволяють позначити основні принципи та елементи акторської майстерності і потім без ускладнень виявити взаємозв'язок між ними.

Перевірка поточних знань у студентів виявила що вони запам'ятовують інформацію не повністю, а фрагментами. За допомогою майнд-мепів я зробила акцент на ключових поняттях, що дозволило зосередити увагу студентів на найважливіших моментах матеріалу.

Все що ми вивчаємо в майстерності актора – це та інформація, до якої потрібно постійно повертатись під час практики. Коли ми працюємо над етюдами, уривками виникає потреба до згадування та поглибленого оволодіння елементами акторської майстерності. Майнд-мепи виявилися ефективним інструментом орієнтування у пройденому матеріалі та засобом швидкого пошуку ключових понять для студентів.

#### 4. Актор — носій специфіки театрального мистецтва.

5. **Драматургія** — ведучий компонент театру.

Драматургічна основа вистави — **п'єса**.

6. **Творчість актора** — основний матеріал режисерського мистецтва.

7. **Глядач** — творчий компонент вистави.



Вистава — остаточно формується під прямим і безпосереднім впливом глядача, який знаходячись в театрі не тільки сприймає театральну виставу, але в певній мірі бере участь у її створенні. В театрі відбувається пряма, безпосередня дія між актором і глядачем.

1. Театр — мистецтво колективне.



## ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Актор **ДІЯ**

Тільки актор являється і творцем, і інструментом одночасно. Театральне мистецтво саме цим відрізняється від інших видів мистецтв.

3. Дія — основний матеріал театрального мистецтва.

Музикант



Драматург

Художник



Слова

2. Театральне мистецтво — мистецтво синтетичне.



Драматург



Архітектор

Режисер



Художник



Музикант

Актор



Театральне буття всьому, що знаходиться на сцені повідомляє актор.

Схема 1. Основні принципи театрального мистецтва



**Схема 2. Основні принципи виховання актора**

# Сценічна свобода

## Зовнішня (фізична)

залежить від вірного розподілу м'язової енергії.



**М'язова свобода** — це такий стан організму, при якому на кожен рух і на кожне положення тіла у просторі витрачається стільки м'язової енергії, скільки цей рух, або положення тіла вимагає, — не більше і не менше.



Здатність доцільно розподіляти м'язову енергію по м'язам — це основна умова пластичності людського тіла.

## Внутрішня (психічна)

впевненість, відсутність коливань, це повна переконаність в необхідності чинити саме так, а не інакше.

## Переконання



**Зовнішня свобода**

**Внутрішня свобода**



**Відсутність м'язової свободи у актора:**

- 1) напруга там, де її зовсім не повинно бути;
- 2) надмірна напруга м'язів участь яких необхідна.

## Принцип компенсації

### Процес звільнення від зайвої м'язової напруги

**1-й етап.** Свідомі вольові зусилля, спрямовані на звільнення м'язів від зайвої напруги.

**2-й етап.** Свідомі вольові зусилля, спрямовані на оволодіння заданим об'єктом уваги.

**3-й етап.** Перетворення довільної уваги в мимовільну, в захоплення (вища форма активної зосередженості), і виникнення почуття внутрішньої свободи.

**4-й етап.** Відчуття повної фізичної свободи (мимовільне зникнення залишку м'язової несвободи як в зовнішніх, так і у внутрішніх органах)



**Сильна напруга в одній групі м'язів компенсується ослабленням діяльності будь-якої іншої групи.**

**Певна кількість енергії того чи іншого виду може бути заміщено еквівалентною кількістю м'язової енергії, і навпаки.**



## Схема 3. Сценічна свобода

# Мимовільна

пасивна



пов'язана з об'єктами, що самі привертають нашу увагу до себе.

В даному виді уваги об'єкт оволодіває суб'єктом (людиною).



# Довільна

активна

пов'язана з вольовими зусиллями, коли ми свідомо обираємо об'єкт для вивчення.

Цей вид уваги потребує нашого активного мислення, а процес мислення включає в себе інші елементи: увагу, фантазію.

Третя форма уваги виникає тоді, коли наш інтерес до довільно (свідомо) вибраного об'єкту виростає настільки, що приводить в захоплення, в результаті чого увага із довільної перетворюється в мимовільну.



## Вірний вибір об'єкта

- В** Актор шукає об'єкти своєї уваги
- И** «на сцені, а не в глядацькому залі».
- М** Кожний момент актор повинен бути
- о** зосереджений на тому, на чому
- г** зосереджений зображуваний образ
- а** за логікою внутрішнього життя.

## Сценічна УВАГА



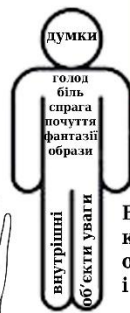
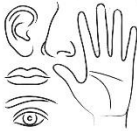
**Лінія уваги** – це ланцюг, де кожен об'єкт - ланка. Розірвати цей ланцюг – значить розірвати лінії свого сценічного життя в якості образа.

**Бачу все таким, яким воно дано;  
відношусь до того, що бачу, так,  
як мені задано.**



Глядач  
партнер  
сам актор

Зовнішні  
об'єкти уваги



**Внутрішньо-зовнішня увага**  
коли об'єкт, що знаходиться поза нами одночасно є подразником зовнішніх органів, і збудником процесів мислення.



Схема 4. Сценічна увага



Діяти треба — доцільно, продуктивно, обґрунтовано.

Підводить до цього поняття «якби».

Наприклад: якщо б я чекала до себе гостей, то я зробила б те-то і те-то ...

## «Якби»

«"Якби" є для артистів важелем, що переводить нас з дійсності в світ, в якому тільки й може відбуватися творчість»

К. С. Станіславський



Зі слова «якби» починається творчість.

**Запропоновані обставини** — це фабула п'єси, епоха, місце і час дії, події, обстановка, взаємовідношення дійових осіб і т. д.

«"Якби" дає поштовх Дрімачуючій уяві, а "запропоновані обставини" роблять обґрунтованим саме "якби". Вони разом і порізно допомагають створенню внутрішнього здвигу»

К. С. Станіславський

Автор п'єси дає «якби», художник, електротехнік і інші творці вистави доповнюють задум автора і режисера своїми «якби». Актор повинен це враховувати в розробці своєї лінії дії.

### Завдання:

**конкретно створити запропоновані обставини і в залежності від них — логіку та послідовність дій.**

Щоб легше увійти в коло «запропонованих обставин» на сцені, треба обов'язково знати, що відбувалося з даною дійовою особою до зображуваного на сцені моменту. Ми не можемо приходити з невідомого простору і йти в нього.



до



після



Завдання  
познайомитись з дівчиною.

Все те, що відбувається до моменту виходу актора на сцену, називається **вихідна подія**.

## Схема 5. Принцип дії

# Система К. С. Станіславського

**Життєва правда** – не прощати ні самому собі, ні своїм партнерам нічого приблизного, нарочито умовного, псевдо театрального, яким би це «умовне» і «театральне» не здавалось ефектним і цікавим. Це і є шлях до істинної театральності – живої, природної, органічної.



**Надзадача** – є те, заради чого художник хоче вкорінити свою ідею в свідомість людей.



**Принцип активності і дії** – неможна грати образи і пристрасті, а треба діяти в образах і пристрастях ролі.



**Принцип органічності** – розбудити людську природу актора для органічної творчості у відповідності з надзадачею актора.



**Принцип перевтілення** – створення сценічного образу через органічне творче перевтілення актора в цей образ.



Схема 6. Система Станіславського

# ПРИРОДА АКТОРСЬКОЇ ГРИ

## Мистецтво переживання

- Актор прагне пережити роль, тобто відчуття почуття образу кожного разу і при кожному акті творчості
- Представники школи переживання: М. С. Щепкін, А. П. Ленський, К.С. Станіславський, Т. Сальвіні.

Абсолютна відсутність почуття,  
крайня чутливість  
без самовладання — неприродність на сцені;

крайня чутливість — посередні актори;

середня чутливість  
при самовладанні — хороші актори;

крайня чутливість  
при повному самовладанні — великі актори.

Ленський А. П.

- Матеріал — «душа» — психіка актора; його здатність мислити, переживати.

## Мистецтво удавання

- Актор переживає роль лише один раз, вдома або на репетиції, для того, щоб спочатку пізнати зовнішню формулу природнього прояву почуттів, а потім навчитись відтворювати її механічно.
- Представники школи удавання: Д. Дідро, Коклен-старший.

«Крайня чутливість створює посередніх акторів...  
Тільки при повній відсутності чутливості  
створюються актори чудові.»

Дені Дідро



- Матеріал — тіло актора.

Природа акторського мистецтва несе в собі протиріччя.

Складну природу акторського мистецтва з усіма її протиріччями, кожен актор пізнає на самому собі.

## Схема 7. Природа акторської гри

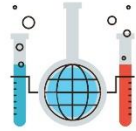
# ПРИРОДА СЦЕНІЧНИХ ПЕРЕЖИВАНЬ АКТОРА

**Людські почуття** — це процес, а значить, можуть мати різні стадії розвитку, різні ступені інтенсивності, різний характер.

**Переживання актора-образа**, вступаючи у взаємодію з психофізичними процесами, які він зазнає як актор-художник, природно видозмінюються і набувають специфічний характер.

*• повторні !  
• умовні !*

переживання актора-образа



переживання актора-художника

**Життєві переживання**, перетворюючись в сценічні, рідше нічого не витрачають в своїй щирості, глибині. Вони змінюються не за кількістю, а за якістю: перетворюються в поетичне зображення життєвих переживань.

*• первинні !  
• реальні !*

**Життєві переживання — «первинні», сценічні — «повторні».**

Станіславський К. С.



Емоційна пам'ять — кладова, із якої актор видобуває потрібні йому переживання.

## ДІЯ — ГОЛОВНИЙ ЗБУДЖУВАЧ СЦЕНІЧНИХ ПЕРЕЖИВАНЬ АКТОРА

Почуття — виникають мимоволі. Дії — породження нашої волі.

«Не чекайте почуття, дійте відразу!  
Почуття прийде саме в процесі дії.»

Станіславський К. С.

«Почніть доцільно і логічно,  
добиваючись певного результату,  
діяти фізично,  
і психічне виникне само собою.  
Дійте, не турбуючись про почуття,  
і почуття прийде.»



Процес виконання тієї чи іншої дії пов'язаний з певними переживаннями — відчуттями і почуттями.

# ЄДНІСТЬ АКТОРА-ОБРАЗА І АКТОРА-ТВОРЦЯ

Актор на сцені, переживає два взаємодіючих і взаємно проникаючих психофізіологічних процеса.

лінія життя образу



лінія життя актора як майстра  
Оживлення слідів багаторазово  
випробуваного в реальному житті.

і як людини

Думки й почуття актора, зв'язані  
з його перебуванням на сцені.

Ці два процеси взаємодіючи, створюють у кінцевому етапі  
єдине складне хвилювання.

Живучи на сцені відверто і глибоко життям свого героя, актор не повинен  
цілком розчинитися в образі, втратити самого себе.

Внутрішнє життя актора в якості  
творця і його внутрішнє життя  
в якості образу знаходиться у стані  
взаємодії і взаємопроникнення.



Всі свідомі зусилля актора  
повинні мати за ціль  
злиття з образом.

## Синтез «переживання» і «удавання»

Переживання — зміст акторського мистецтва, його сенс і основа.

Удавання — це форма.

«Мистецтво удавання» та  
«мистецтво переживання»  
в їх чистому вигляді ніколи  
не існували.

Існують актори двох типів:  
• актори мистецтва переживання;  
• актори мистецтва удавання.

Не можна «удавати» правдиво, не переживаючи нічого.  
Але не можна також і переживати виразно, нічого не «удаючи».

Якщо я не вірю в мистецтво,  
незгодне з природністю, я не хочу  
бачити в театрі і природності  
без мистецтва.

Коклен

«Красиво, але не глибоко»  
«Більш ефективно, ніж сильно»,  
«У ньому форма цікавіше за зміст»  
«Воно більше діє на слух і зір,  
ніж на душу, і тому швидше  
захоплює, ніж приголомшує»

Станіславський (про театр удавання)

Всілякий акт людської поведінки  
є єдиний, цілісний,  
**психофізичний акт.**

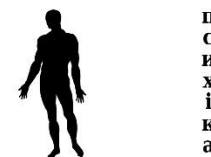
Актор висловлює створений ним образ  
за допомогою своєї **поведінки**.

Поведінка має дві сторони:

фізичну  психічну

**ЄДНІСТЬ  
ФІЗИЧНОГО І ПСИХІЧНОГО,  
ОБ'ЄКТИВНОГО І СУБ'ЄКТИВНОГО  
В АКТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ**

носії творчості  
+  
матеріал

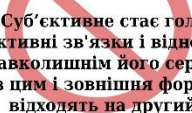


належить  
актор-образ  
+  
актор-митець

- Театр, усвідомлюючи свої ідейно-суспільні завдання, завжди прагнув давати оцінку тим явищам життя, які він показував зі сцени, над якими він вимовляв свій суспільно-моральний і політичний вирок.
- Актори створюють художній образ, що несе певну ідею, яка буде розкривати важливу для людей об'єктивну істину



Роль – привід заразити своїми почуттями

  
Суб'єктивне стає головним.  
Об'єктивні зв'язки і відносини героя  
з навколишнім його середовищем  
(а поряд з цим і зовнішня форма переживань)  
відходять на другий план.

**Схема 10. Єдність фізичного і психічного, об'єктивного і суб'єктивного в акторській творчості**

**Дія — це вольовий психо-фізичний акт спрямований на досягнення конкретної мети.**

Актор повинен точно визначити свої **відношення**,  
**виправдати** ці відношення за допомогою своєї **фантазії**  
і, викликавши в себе таким шляхом бажання діяти (позиви до дії),

**діяти**,  
не чекаючи почуттів,  
в цілковитій впевненості, що почуття самі прийдуть до нього в процесі дії  
і самі знайдуть для себе потрібну форму виявлення.



**матеріал**      **збудник почуттів**

**СЦЕНІЧНА ДІЯ**

**Характерні дві ознаки:**  
**1. Вольове походження;**  
**2. Наявність мети (цілі).**



Мета дії полягає в прагненні

**ЗМІНИТИ**

предмет на який вона спрямована,  
так або інакше переробити його.

За своєю волею людина  
може тільки прикидатись,  
переживаючи те чи інше  
почуття.



~~сумую  
мучусь  
радію  
обурююсь  
страждаю  
кохаю~~

Якщо актор на  
сцені «накачує»  
себе почуттями



*не вірю*



просити  
дорікати  
втішати  
запрошувати  
відмовляти  
проганяти  
пояснювати  
звинувачувати



Схема 11. Сценічна дія

# Людська поведінка — єдиний психо-фізичний акт.

## Дії

### Фізичні

Дії, які мають за мету внести ту чи іншу зміну в оточуюче людину матеріальне середовище, в той чи інший предмет і для здійснення яких потребується витрата переважно фізичної (м'язової) енергії.

- Фізична робота (пиляти, різати, рубати, копати, косити);
- дії спортивно-тренувального характеру (гребти, плавати, бити м'яча, підіймати штангу);
- побутові дії (одягатись, вмиватись, зачісуватись, прибирати кімнату);
- дій, що здійснює людина по відношенню до іншої людини, на сцені — по відношенню до свого партнера (відштовхувати, обіймати, випроваджувати, вкладати, пестити, доганяти, боротися, вистежувати).

Послідовно виконуючи вірно знайдені фізичні або прості психічні дії в запропонованих п'єсою умовах, актор і створює основу заданого п'єсою образу.

Фізичні дії можуть служити засобом («пристосуванням») для виконання якої-небудь психічної дії.

Фізичні дії можуть здійснюватись:

- 1) як засіб виконання психічної задачі;
- 2) паралельно з психічною задачею.

Як в тому, так і в іншому випадку наявність взаємодії між фізичною і психічною діями. В першому випадку провідна роль в цій взаємодії весь час зберігається за психічною дією як основною і головною, а в другому випадку вона може переходити від однієї дії до іншої (від психічної до фізичної і навпаки), в залежності від того, яка мета в даний момент є для людини більш важливою (наприклад, прибрати кімнату, або переконати партнера).

### Психічні

Дії, які мають за мету вплив на психіку (почуття, свідомість, волю) людини, і для здійснення яких витрачається переважно психічна енергія.

Об'єктом впливу може бути не тільки свідомість іншої людини, але і власне свідомість діючого.

#### Зовнішні

вплив на свідомість партнера, його почуття, волю (на його поведінку)

#### Внутрішні

вплив на власну свідомість, почуття, волю

Психічні дії — це найбільш важлива для актора категорія сценічних дій.

прохати  
пояснювати  
дорікати  
кепкувати  
жартувати  
втішати  
відмовляти  
хвалити

обдумувати  
оцінювати  
вирішувати  
утримувати себе від чого-небудь (подавляти бажання)  
сварити (зробити догану)  
соромити  
слідкувати

## Схема 12. Людська поведінка – єдиний психо-фізичний акт





## ВИДИ ПСИХІЧНИХ ДІЙ УМОВНИЙ ХАРАКТЕР КЛАСИФІКАЦІЇ

В залежності від засобів, за допомогою яких здійснюються психічні дії, вони можуть бути:



**мімічними**

Міміка дій  $\neq$  Міміка почуттів

Вольове походження

Мимовільний характер

Шукати мімічну форму для вираження дій актор має повне право, але шукати мімічну форму для виразу почуттів ні в якому разі не повинен.

**словесними**

*Слово – виразник думки.*

В залежності від об'єкта впливу

**психічні дії**

можна поділити на:

- а) зовнішні;
- б) внутрішні.

Здатність **ДУМАТИ** на сцені відрізняє справжнього художника від ремісника



### Внутрішня дія



Перш ніж почати якусь **ЗОВНІШНЮ** дію (психічну або фізичну), людина повинна **зорієнтуватися** в обстановці і **прийняти рішення** здійснити дану дію.



**ДУМАЙ!**

Майже будь-яка **репліка партнера** – **матеріал** для оцінки, для **роздумів**, для **обдумування відповіді**.

На практиці переважають складні дії, що носять змішаний характер:

- фізичні дії поєднуються в них з психічними;
- словесні – з мімічними;
- внутрішні – з зовнішніми;
- свідомі – з імпульсивними.

Крім того, безперервна лінія сценічних дій актора викликає до життя і включає в себе цілий ряд інших процесів:

- лінію уваги;
- лінію "хотіння";
- лінію уяви (безперервну кінострічку бачень, що проносяться перед внутрішнім поглядом людини);
- лінію думки – лінію, яка складається з внутрішніх монологів і діалогів.



**Схема 13. Види психічних дій та їх умовний характер класифікації**

## СЦЕНІЧНА ЗАДАЧА ТА ЇЇ ЕЛЕМЕНТИ

а) дія (що я роблю)  
б) мета (для чого я роблю)  
в) пристосування (як я роблю)

**СЦЕНІЧНА ЗАДАЧА**  
складається з трьох елементів

**Пристосування** — засоби впливу на зовнішнє середовище (фізичні, словесні, мімічні)

**дія** } свідомий характер  
**мета** } встановлюються завідомо

**пристосування** — шукають в процесі дії

**сценічна задача** — **хотіння**  
корінь задачі

Схема 14. Сценічна задача та її елементи

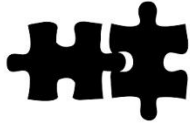
## Спілкування проявляється у взаємозалежності пристосувань.

**Сценічне спілкування** — це своєрідний **вплив** один на одного при нерозривному внутрішньому **взаємозв'язку**:

- 1) складається з **віддачі і сприйняття** уваги, думки, почуття;
- 2) без моментів віддачі і сприйняття немає спілкування.



**Сприйняття** — це безпосереднє відображення предметів реального світу, що діють на наші органи чуття. Все те (люди, предмети), на що спрямовано або на чому зосереджена наша увага, називається об'єктом. Прояв нашого ставлення до об'єкта — це спілкування.



## СЦЕНІЧНЕ СПІЛКУВАННЯ

- сприймати дії партнера
- ставити себе в залежність від партнера
- бути чуйним, податливим по відношенню до всього, що йде від партнера
- підставляти себе під його вплив
- радіти всякого роду несподіванкам

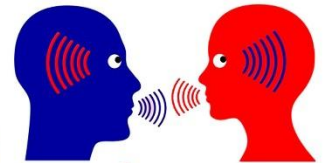


Спілкування — це дія двостороння. Якщо один з партнерів змінює свою поведінку в ролі, інший повинен негайно помітити це і так само внести зміни в свої дії. А можливо це лише тоді, коли спілкування буде неперервним.

дивитись бачити слухати чути розуміти відчувати

Органічний процес спілкування складається приблизно з **5** моментів або стадій:

- 1 стадія** — орієнтування в навколишніх умовах, вибір об'єкта;
- 2 стадія** — залучення на себе уваги обраного об'єкта (партнера) за допомогою дій;
- 3 стадія** — зондування душі партнера щупальцями очей (щоб дізнатися, в якому він настрої), тобто підготовки об'єкта для сприйняття думок, почуттів, бачень суб'єкта;
- 4 стадія** — передача своїх думок, емоцій, видінь об'єкту (партнеру) за допомогою випромінювання, слів, голосу, інтонацій, пристосувань. Спроба змусити об'єкт не тільки зрозуміти, почути, а й побачити передане внутрішнім зором так, як бачить його сам суб'єкт, що спілкується з ним;
- 5 стадія** — момент відгуку об'єкта.



## Схема 15. Сценічне спілкування

# Сценічне відношення і оцінка факту

Актор повинен:

- встановлювати і змінювати свої сценічні відношення (у відповідності з завданням);
- змінювати на замовлення свої відносини (в цій здатності проявляється наївність, безпосередність і професійна придатність актора).

## Відношення — основа дії

Щоб зіграти роль, актор повинен правильно визначити відношення діючої особи, зробити ці відношення своїми (тобто виховати їх в собі, вжитись в них) і на основі цих відношень логічно, доцільно і продуктивно діяти.



## Два види сценічних відношень:

1) відношення, що склались в процесі життя образу до початку п'єси;

2) відношення, що виникають в процесі сценічного життя (оцінка фактів).



Попередня заготовка відношень першої групи являється необхідною умовою природнього, живого, органічного і мимовільного виникнення відносин другої групи.

Всякий виникаючий на сцені новий факт вимагає зі сторони актора-образу певної оцінки

раціональний характер

в формі чистих емоцій (виражається в імпульсивній, мимовольно виникаючій дії)

**!** Вимога:

- правдиво і органічно оцінювати виникаючі на сцені факти,
- приймати несподіванку.

**Завідомо відоме сприйняти, як несподіване.**

# Маніпуляції

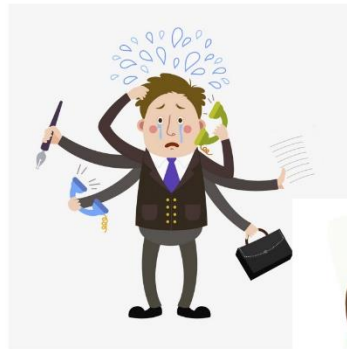
**Маніпуляції** — це фізичне відтворення наших намірів за допомогою використання тих чи інших речей (реквізиту).

Слова можуть обманювати.  
Поведінка завжди говорить правду.



Слова використовуються,  
щоб приховати свої почуття.

Коли ставки високі,  
ми здійснюємо дії.



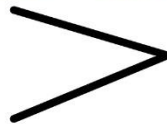
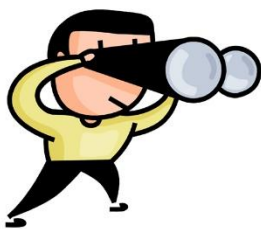
Маніпуляції втілюють:

- неврози персонажу;
- соціальне походження;
- рівень освіти;
- добробут;
- дійсне відношення.



Маніпуляції — не не просто  
безцільні дії  
з реквізитом.

Непередбачувана поведінка — це те, що більш за все лякає.



Зір грає в нашому житті  
більшу роль, ніж слух.



## ЕТЮД ТА ЙОГО ПОБУДОВА

Етюд як і всякий драматичний твір повинен мати:

- експозицію;
- зав'язку;
- розвиток дії;
- кульмінацію;
- розв'язку.



**Експозиція** — коротка частина, яка знайомить нас з намірами діючої особи, запропонованими обставинами життя.

**Зав'язка** — початок розвитку конфлікту, зіткнення з перешкодами.

**Розвиток дії** — найбільша частина в творі, в якій розкривається боротьба певної особи з перешкодами на шляху до мети.

**Кульмінація** — найвища напруга в момент боротьби.

**Розв'язка** — вирішення конфлікту, подолання проблеми.

**Конфлікт** — зіткнення намірів, інтересів, позицій з життєвими обставинами, інтересами або діями інших людей.

**Етюд повинен мати обов'язково подію.**

**Подія** — факт, який корінним чином змінює людську поведінку.

Схема 18. Етюд та його побудова

## Питання для самоаналізу та самоконтролю

### Тема. Основні принципи театрального мистецтва

1. Люди яких професій приймають участь в роботі театру?
2. Що мається на увазі під висловом «театральне мистецтво – мистецтво синтетичне»?
3. Продовжите за прикладом:  
Драматург – слово; художник – фарби; музикант – ...; скульптор – ...; актор – ...; режисер – ....
4. Хто надає буття всьому, що знаходиться на сцені?
6. Хто являється одночасно творцем і інструментом?

### Тема. Основні принципи виховання актора

1. В чому полягає виховання актора?
2. Як формування світобачення, моральних принципів, ідейно-політичних поглядів впливає на акторську гру?
3. На що спрямований розвиток актора в навчанні?

### Тема. Сценічна свобода

1. Від чого залежить внутрішня свобода?
2. Що таке м'язова свобода?
3. Які етапи звільнення від м'язової напруги?
4. Що таке принцип компенсації?

### Тема. Сценічна увага

1. Як треба сприймати те, що знаходиться на сцені?
2. Що таке творча уява?
3. Який вид уяви вимагає нашого активнішого мислення? Чому?
4. Поясніть що таке «ланцюг» уваги та як ним користуватися?
5. Який прийом запропонував К. С. Станіславський, щоб допомогти актору втримати сценічну увагу?
6. Яким принципом треба слідувати в виборі об'єкту уваги?
7. За якими ознаками ми поділяємо об'єкти уваги?

### Тема. Запропоновані обставини

1. Що таке запропоновані обставини?
2. Що дає поштовх акторській уяві?
3. Від чого залежить послідовність дій?
4. Як називається те, що відбувається до моменту виходу актора на сцену?

## **Тема. Система К. С. Станіславського**

1. Скільки принципів в системі К. С. Станіславського?
2. Обґрунтуйте саму цю послідовність принципів?
3. Як відповідає К. С. Станіславський на питання: «Як грати почуття та образи»?

## **Тема. Природа акторської гри**

1. Чим відрізняється мистецтво переживання від мистецтва удавання?
2. Назвіть представників обох шкіл?
3. Що являється матеріалом в школі переживання?

## **Тема. Природа сценічних переживань актора**

1. Чим життєві переживання відрізняються від сценічних?
2. Що таке емоційна пам'ять?
3. Як переживання актора-художника трансформуються та взаємодіють з переживаннями актора-образа?

## **Тема. Єдність актора-образа і актора-творця**

1. Чи повинен актор втрачати себе перебуваючи на сцені?
2. Що включає в себе лінія життя образа?
3. Що включає в себе лінія життя актора як майстра та як людини?
4. Яка головна мета актора на сцені?

## **Тема. Синтез «переживання» та «удавання»**

1. Що є основою, а що формою в театральному мистецтві?
2. Чи можна лише «удаванням» бути правдивим на сцені? Чому?

## **Тема. Сценічна дія**

1. Які дві ознаки дії?
2. В чому полягає мета дії?
3. Як формується мета в людині?
4. Що таке фізична дія?
5. На що спрямовані психічні дії?
6. Наведіть приклади дієслів, що позначають фізичну дію?
7. Наведіть приклади дієслів, що позначають психічну дію?
8. Які дієслова позначають емоційний стан? Наведіть приклади.
9. Яка взаємодія між фізичними та психічними діями?
10. Якими засобами здійснюються психічні дії?
11. Який характер міміки дій та міміки почуттів? В чому різниця?
12. Який процес внутрішньої дії виконує актор перш ніж почати діяти?



### **Тема. Сценічна задача**

1. З яких елементів складається сценічна задача?
2. Які елементи сценічної задачі встановлюються завідомо, а які в процесі дії?
3. На чому ґрунтується сценічна задача?

### **Тема. Сценічне спілкування**

1. В чому проявляється спілкування?
2. З чого складається сценічне спілкування?
3. Що таке сприйняття?

### **Тема. Сценічне відношення та оцінка факту**

1. Як актор визначає відношення діючої особи?
2. Як називаються відношення, які виникають в процесі сценічного життя?
3. Які види сценічних відношень ви знаєте?
4. Який головний принцип сприйняття ви знаєте?

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барнич М. М. Майстерність актора. Техніка «обману». Київ : Видавництво Ліра, 2016. 304 с.
2. Біль Р. Виховання акторської харизми. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
3. Бритаева Н. Х. Эмоции и чувства в сценическом творчестве. Саратов : Издательство Саратовского университета, 2006. 58 с.
4. Буденко Э. В. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. Учебное пособие. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2016. 372 с.
5. Бьюзен Т. Супермышление URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bjuzen-toni/supermishlenie> (дата звернення: 12.03.2018)
6. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд. Б. Козак. Львів : Київ : Харків : Літопис, 2012. 656 с.
7. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Москва : ГИТИС, 2008. 230 с.
8. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. Москва : Просвещение, 1978. 334 с.
9. Искусство режиссуры. XX век / Сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 786 с.
10. Кипнис М. Актерский тренинг. Драма. Импровизация. Дилема. Мастер-класс. Санкт-Петербург : Лань, 2016 320 с.
11. Кнебель М. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли: учеб. пособие. Москва : ГИТИС, 2010. 423 с.
12. Ковалевский В. И. Интеллектуальный театр. Дніпропетровськ : Пороги. 2009. 272 с.
13. Коэн Л. Метод Ли Страсберга: Сборник упражнений по актерскому мастерству. Пер. с англ. Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. 310 с.
14. Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев : Вища школа, 1989. 374 с.
15. Ливнев, Д. Г., Зверева Н. А. Создание актёрского образа. Москва : РАТИ-ГИТИС, 2008. 224 с.
16. Малочевская И. Б. Метод действенного анализа в создании инсценировки. Санкт-Петербург : СПАТИ, 2006. 77 с.
17. Мастерство режиссера: учеб. пособие / ред.-сост. С. В. Женовач, Н. А. Зверева, О. Л. Кудряшов. 3-е изд., испр. и дополн. Москва : ГИТИС, 2016. 392 с.
18. Новицкая Л. П. Тренинг и муштра. Москва : Советская Россия, 1969. 245 с.
19. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения. Москва : Искусство, 2005. 383 с.
20. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьевой. Москва : Искусство, 1988. 622 с.
21. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник

ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. Комментар. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. Москва : Искусство, 1989. 511 с.

22. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актёра над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. Москва : Искусство, 1990. 508 с.

23. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. Работа актёра над ролью: Материалы к книге / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Виноградской. Москва : Искусство, 1991. 399 с.

24. Чаббак И. Мастерство актёра: Техника Чаббак. Пер. с англ. И. Э. Лиска, Н. А. Ершова. Москва : Издательство «Э», 2016. 416 с.