

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-175-192
УДК 792/03

А. В. Ахреев
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3643-5271

Методология «действенного анализа» и наследие ленинградской театральной школы: Третьи «Кнебелевские чтения»

АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор ежегодной научной конференции «Кнебелевские чтения», в 2022 г. посвященной ленинградской театральной школе, ее методологии и методике.

Истоки сценической методологии – в режиссерско-педагогическом творчестве К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, в наследии А. Д. Попова и Г. А. Товстоногова. М. О. Кнебель во многом определила теоретические и педагогические пути развития методологии русской театральной школы во второй половине XX в., а творчество режиссеров и педагогов Ленинграда 50 – 80-х гг. прошлого столетия (Б. В. Зона, З. Я. Корогодского, Г. А. Товстоногова, А. И. Кацмана и др.) легло в основу выдающегося явления в истории русского театра – ленинградской театральной школы, живущей и развивающейся поныне в Санкт-Петербурге.

В докладе В. М. Фильштинского сделан акцент на его личном прочтении теоретического наследия Станиславского – Немировича – Кнебель, с которым он ведет исследовательский диалог в своей новой книге «Этюд. Этюдность. Этюдный метод». В выступлении Н. А. Колотовой наряду с историческим очерком становления педагогики Б. В. Зона сделан анализ его методических принципов обучения актера. В. А. Богатырёв поделился воспоминаниями о годах ученичества на курсе З. Я. Корогодского и обрисовал приемы его авторской педагогики, продолжившей и развившей методическую систему его учителя Б. В. Зона.

В ходе конференции состоялась актуальная дискуссия. Ее инициатором выступил А. А. Бармак. Тревожный, с его точки зрения, методологический контекст современного концептуального театра, выстраиваемый молодой режиссурой и новым поколением театральных педагогов, требует обращения к истокам метода действенного анализа, а также внимательного изучения традиции отечественного театрального образования. В завершение конференции был сделан обзор литературного наследия ленинградской театральной школы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Методология действенного анализа, М. О. Кнебель, Б. В. Зон, З. Я. Корогодский, актерское мастерство, ленинградская театральная школа.

Anatoly V. Akhreev
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3643-5271

The methodology of “active analysis” and the heritage of the Leningrad theatre school: The Third “Knebel readings”

ABSTRACT

The article provides an overview of the annual scientific conference “Knebel Readings”. In 2022, dedicated to the Leningrad Theatre School, its methodology and educational process.

The origins of stage methodology are set in the directorial and pedagogical work of K. S. Stanislavsky, V. I. Nemirovich-Danchenko, E. B. Vakhtangov, V. E. Meyerhold, in the legacy of A. D. Popov and G. A. Tovstonogov. M. O. Knebel largely determined the theoretical and pedagogical ways of developing the methodology of the Russian theatre school in the second half of the 20th century. The work of directors and theatre-teachers of Leningrad in the 50s – 80s of the last century (B. V. Zon, Z. J. Korogodsky, G. A. Tovstonogov, A. I. Katsman and others) formed the basis of an outstanding phenomenon in the history of the Russian theatre – the Leningrad theatre school, which is still existing and developing in St. Petersburg.

The report of V. M. Filshinsky focuses on his personal understanding of the theoretical heritage of Stanislavsky–Nemirovich–Knebel, with whom he conducts a research dialogue in his new book. N. A. Kolotova, in her speech, made an analysis of methodological principles of teaching an actor by B. V. Zon (along with a historical report of his pedagogy formation). V. A. Bogatyrev shared his personal memories of his learning in the group of Z. J. Korogodsky and outlined the methods of his master, which continued and developed the methodological system of B. V. Zon.

During the conference, a topical discussion took place. It was initiated by A. A. Barmak. The disturbing, from his point of view, methodological context of modern conceptual theatre, built by young directors and a new generation of theatre teachers, requires an appeal to the origins of the method of effective analysis, as well as a careful study of Russian theatre education.

At the end of the conference, a review of the literary heritage of the Leningrad theatre school was made.

KEYWORDS

Methodology of acting, M. O. Knebel, B. V. Zon, Z. J. Korogodsky, the skill of the actor, Leningrad theatre school.

В ГИТИСе 24 марта 2022 г. состоялась третья открытая научная конференция «Кнебелевские чтения», на которой собрались преподаватели, аспиранты, ассистенты-стажеры, магистранты и студенты. Вел конференцию заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор А. А. Бармак. На экране видеосвязи присутствовали гости из Санкт-Петербурга.

А. А. Бармак представил гостей и напомнил о цели «Кнебелевских чтений» – актуализировать разговор о сценической методологии, переживающей, с его точки зрения, не лучшие времена. «Конечно, методология – это не догма, а мы все, собравшиеся здесь, не охранители прошлого и понимаем, что каждое новое театральное поколение привносит новое в процесс ее постижения. Но все чаще мы сталкиваемся с тем, что новое режиссерское поколение считает, что прошлое ничего не значит и что “театр начинается с меня”. Это заблуждение вдвойне опасно, если так считает не только режиссер, но и театральный педагог», – подчеркнул А. А. Бармак.

Истоки методологии – в режиссерско-педагогическом творчестве К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, А. Д. Попова. Мария Осиповна Кнебель, чьему имени посвящены чтения, во многом определила теоретические и педагогические пути развития методологии русской театральной школы во второй половине XX в. Творчество режиссеров и педагогов Ленинграда 50 – 80-х гг. прошлого столетия (Б. В. Зона, Г. А. Товстоногова, А. И. Кацмана и др.) легло в основу выдающегося явления в истории русского театра – ленинградской театральной школы, живущей и развивающейся поныне в Санкт-Петербурге. Гостями чтения стали представители этой школы – В. М. Фильштинский и Н. А. Колотова (на экране видеосвязи), а также В. А. Богатырёв.

В. М. Фильштинский возглавляет кафедру актерского искусства Российского государственного института сценических искусств. Он автор книг по театральной педагогике, наследник и продолжатель традиций своих учителей. Закончив ЛГИТМиК в 1967 г. (мастерская Р. Р. Суловича), Вениамин Михайлович работал педагогом мастерских А. И. Кацмана, Л. А. Додина, а с 1989 г. возглавляет собственные актерские и режиссерские классы.

Наталья Анатольевна Колотова – выпускница ЛГИТМиКа 1979 г., училась в актерской мастерской Л. А. Додина и А. И. Кацмана, в 2003 г. закончила режиссерскую мастерскую Г. Р. Тростянецкого в СПбГАТИ. Профессор кафедры режиссуры РГИСИ, в 2014 г. выпустила книгу дневников Б. В. Зона «Учить слушению» [1].

Владимир Александрович Богатырёв – педагог ГИТИСа, режиссер Российского академического молодежного театра (РАМТ), выпускник ЛГИТМиКа (мастерская З. Я. Корогодского, 1975 г.).

В. М. Фильштинский приветствовал встречу московских и петербургских театральных педагогов, отметив, что надо чаще общаться, обсуждать и спорить. «Наша профессия контактная, объединяющая, – сказал он, – а педагог, режиссер и актер – это равные профессии. В то же время я давно настаиваю

на том, что режиссер-педагог и режиссер-постановщик – это самостоятельные специальности и должны обучаться по разным программам».

Свой доклад «Ленинградская театральная школа и этюдный метод М. О. Кнебель» В. М. Фильштинский начал с рассказа о том, как, еще будучи студентом ЛГИТМиКа, виделся с М. О. Кнебель, общался и даже хотел переводиться в ГИТИС, чтобы учиться у нее. Поэтому свою последнюю книгу «Этюды, этюдность, этюдный метод» он посвятил ее памяти, а некоторые главы этой книги стали основой содержания его доклада.

Выступление Вениамина Михайловича продемонстрировало его живое, личное отношение к наследию Марии Осиповны. В русле творческого спора с методом, положения которого она впервые обобщила и понятия которого сформулировала, В. М. Фильштинский предложил оценить разницу подходов К. С. Станиславского и М. О. Кнебель к репетиционной стратегии. В главе «Мои придирики» В. М. Фильштинский пишет, что если, по М. О. Кнебель, после предварительного разбора пьесы начинается этюдный разбор и этюдом предшествует «разведка умом», то, по позднему К. С. Станиславскому, – «завтра пожалуйте играть». Огромная предварительная разведка умом делается не актером, а режиссером, он приходит подготовленным, но до поры молчит, и ко времени первых этюдов у режиссера одна задача – «довлюбить» актера в пьесу, с помощью этюдных проб на площадке напитать его чувством, любовью к материалу. Так выглядит, по В. М. Фильштинскому, начало этюдного метода.

В докладе прозвучала мысль о том, что необходимо расширить смысл слова «этюды». Если М. О. Кнебель в центр метода действенного анализа ставила этюды с импровизированным текстом (и она мастерски владела этим приемом), то с точки зрения докладчика, этюдный метод – более универсальное и глубокое понятие: это, конечно, и этюды с импровизированным текстом, но в целом этюд налаживает связи актера не только с текстом, но и с жизнью («Этюдом мы вспоминаем жизнь», – как говорил К. С. Станиславский), поэтому в понятие «этюды» входят и этюды на «преджизнь», на биографию, ассоциативные, на линию дня, на стиль, на сцепку, «этюды-наговоры», «демидовские» этюды. М. О. Кнебель не отрицала многообразие этюдов, но сердцевиной метода считала этюды с импровизированным текстом. Она называла этюд репетиционным приемом актера и режиссера, но с точки зрения докладчика, – это метод творчества актера, проба на талант актера, а не на текст автора.

В главе «Венец или не венец, или Прав ли Немирович-Данченко?» В. М. Фильштинский спорит с известным утверждением Владимира Ивановича: «Слово – венец творчества актера». По М. О. Кнебель, этюды – ступеньки к авторскому слову. «Но только ли для освоения текста нужен этюд? Или для нерва, пафоса, сюжета? И почему слово – главное средство актерской образности? А мизансцена, а пауза, а дыхание, а ритм, глаза, тело?» – ставил вопросы В. М. Фильштинский. Если это не так, то этюдный метод – не основа, не философия актерского и режиссерского творчества, а всего лишь один из репетиционных приемов освоения авторского текста.



Фото 1. А. А. Бармак ведет конференцию. © Пресс-служба Российского института театрального искусства – ГИТИС / A. A. Barmak leads the conference. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

По ходу доклада возникла дискуссия (фото 1). А. А. Бармак, отдав должное своеобразию и новизне мыслей В. М. Фильштинского, уточнил смысл положений действенного анализа и этюдного метода, как они понимались и изменялись его учителем М. О. Кнебель, обобщившей и продолжившей творческий поиск К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. А. А. Бармак заметил, что К. С. Станиславский не сокращал застойный период, а видоизменял его и ни в коем случае не отменял. Константин Сергеевич предложил не утомлять долго анализировать пьесу, а действовать. Действенный анализ – это анализ действием, актер анализирует не действие, а действием, то есть своим телом, всей психофизикой проверяет логику своего поведения в сценическом событии. В условиях этюда естественно возникает цель присвоить, сделать своим текст персонажа. А как исполнитель сможет это сделать, если не проверит логику персонажа в этюде? Задав себе вопрос, что бы я делал в этом событии, актер логику персонажа делает своей логикой и после этюда все равно возвращается к пьесе, в «застойный период», потому что чужая логика, о которой можно бесконечно говорить за столом, теперь становится личной, когда «ногами» проверено событие и действие.

Отметив, что В. М. Фильштинский поставил парадоксальный вопрос об отмене понятия «действия» как неременной физической активности, А. А. Бармак в свою очередь задался вопросами – а бывают ли на сцене моменты, когда действия якобы нет? И что в таком случае проблема восприятия – события, партнера? Разве это не действие? Даже если понимать

действие как волевое усилие в движении к цели, то восприятие – это уже начало действия, которое порождает в актере цель поменять физически своего партнера.

Что касается понятия «физических действий», то, по мысли А. А. Бармака, К. С. Станиславский боялся, что актер уйдет в «психику», ограничится поиском чувств, поэтому педалировал «физику». Но актер, конечно, мастер «психологических» действий, хотя и существует опасность механического действия вместо физического. Об этой подмене писали, анализируя «метод физических действий», М. О. Кнебель и М. Н. Кедров.

Поскольку В. М. Фильштинский затронул проблему «физического самочувствия» как одного из важнейших выразителей внутренней действенной энергии актера (в «Трёх сёстрах» Вл. И. Немировича-Данченко), А. А. Бармак счел необходимым добавить, что успех знаменитого мхатовского спектакля, помимо выдающегося актерского состава, в значительной степени заключался в найденном сквозном действии, которое гениально и навсегда определил Немирович – тоска по лучшей жизни и чувство долга. В контексте 30-х годов прошлого века этот точно найденный конфликт сделал спектакль бессмертным. Физическое самочувствие, на поиске которого настаивал Владимир Иванович, было не просто приемом, оно играло образную роль, открывало перед актером творческие шлюзы. С помощью метода физических действий, или этюдного метода, нельзя поставить спектакль, но это такие методы работы с актером, которые обогащают его творческий процесс, способствуют обретению им импровизационного самочувствия, делают выразительным его сценическое поведение.

В продолжение доклада В. М. Фильштинский обратился к Б. В. Зону, зафиксировавшему то, как поздний К. С. Станиславский искал и формулировал законы репетиционного поиска в 1933 – 1938 гг. Есть мнение, что К. С. Станиславский был уже болен и все главное успел сказать, но, судя по записям, именно в последние годы жизни он был особо пронизателен, и эти драгоценные знания дошли до нас благодаря воспоминаниям Б. В. Зона [2, с. 451 – 538].

В них есть энергичное выражение К. С. Станиславского: «Сегодня читаем, завтра пожалуйста играть». В. М. Фильштинский считает, что эти слова – панегирик этюдному методу, предполагающему, по Станиславскому, прямую связь актера с автором, не опосредованную режиссерской «разведкой умом». Что касается текста, то актер к нему подойдет шаг за шагом через этюдный поиск логики действий, а куски и задачи для позднего Станиславского не имеют прежнего значения, сквозное – проще задач, а этюды результативнее предварительного анализа, потому что актер вспоминает интуицией, а задачу фиксирует умом. Главное для актера – «бросаться жить»! На репетиции «Севильского цирюльника» Константин Сергеевич говорил, что «этюдами мы вспоминаем жизнь» и что их надо делать всю жизнь.

Закончил свой доклад В. М. Фильштинский фразой Станиславского, сказанной им на одной из последних репетиций: «Есть только один путь, а остальное вздор». Этот путь – поиск живого человека на сцене.

Этот поиск положил в основание своей школы Б. В. Зон, став верным последователем метода позднего К. С. Станиславского, поверив в этюды и построив свою методику воспитания актера на поэтапном и разнообразном этюдном поиске.

Логическим продолжением положений, заявленных в выступлении В. М. Фильштинского, стал доклад Н. А. Колотовой «Педагогические принципы Бориса Зона и система Станиславского».

Докладчик оттолкнулась от высказывания своего учителя Л. А. Додина, крупнейшей фигуры в режиссуре и театральной педагогике современной России: «Школу движет последовательность и вера». Именно эти качества – вера в систему Станиславского и последовательность применения ее методических открытий – определили педагогическую систему его непосредственного учителя, а курс 1961–1965 гг., на котором учился Л. А. Додин, стал вершиной педагогического творчества основателя ленинградской театральной школы Б. В. Зона (1898–1966).

К 1933 году Б. В. Зон был уже известным режиссером и педагогом Ленинграда (за его плечами была студия при ТЮЗе, тюзовский курс при Театральном техникуме, студия БДТ), когда он начал свои регулярные поездки в Москву, чтобы присутствовать на занятиях К. С. Станиславского, задавать ему вопросы, проверять ответы на практике со своими учениками и актерами Нового ТЮЗа, а потом приезжать к Станиславскому с новыми вопросами. Так продолжалось в течение пяти лет, до ухода Константина Сергеевича в августе 1938 г. Б. В. Зон в то время оказался единственным из режиссеров и педагогов Ленинграда, кто стал свидетелем рождения «метода физических действий», кто наследовал последним рекомендациям Станиславского и преемственно воплощал их в собственной практике.

По его признанию, сохранившемуся в дневниках, еще в 1927 г. он поставил цель создать «методологически выверенный курс», но впервые построил его к 1945 г., когда набрал свой второй режиссерский класс (первый расформировала война). С этого этапа началось строительство его авторской педагогики, открытиями и наработками которой пользуются до сих пор.

После объединения в 1936 г. всех театральных училищ Ленинграда и техникума при ТЮЗе возникло Центральное театральное училище под руководством Б. М. Сушкевича, а затем Ленинградский театральный институт (1939) под его же началом. Будучи учеником Станиславского и одним из руководителей Первой студии МХТ, он настаивал на едином методе обучения актера, основанном на открытиях Константина Сергеевича. В статье 1941 г. [3] Б. М. Сушкевич классифицировал типы педагогов по отношению к наследию своего учителя. Были те, кто прочитал Станиславского и, не узнав ничего нового, продолжил работать так, как работал раньше. Педагоги второго типа поверили в Станиславского, как в Библию, как в нерушимый закон, параграфы которого надо «вбивать в головы» учеников, выполняя все до мелочей, как описано в «Работе актера над собой» [4]. Б. В. Зон не принадлежал ни к одному из этих типов, потому что лично знал, чем Станиславский занимался в последние

годы, – это была проблема воплощения. Именно поэтому он оказался в стороне от многочисленных споров по поводу термина «от себя» (а дискуссии на эту тему развернулись в то время нешуточные). Б. М. Сушкевич же был единомышленником Зона и предостерегал в своей статье тех, кто результаты первых месяцев обучения («я в предлагаемых обстоятельствах») объявлял конечным результатом.

После смерти К. С. Станиславского и особенно после юбилея МХАТа в 1948 г. в стране началось то, чего великий реформатор театра боялся больше всего. МХАТ и его художественный метод были объявлены вершиной «социалистического реализма», началось «омхачивание» театров и насаждение трудов Станиславского на государственном уровне.

«И все же, несмотря на весь хаос мыслей, дошедших через внимательное или невнимательное прочтение книги Станиславского, через бесконечные рассказы учеников о его работе, в театральное искусство пришло что-то существенно новое. Оно заключалось в том, что по дилетантству был произведен сокрушительный удар, и вся многочисленная актерская братия так или иначе узнала, что их работа не есть просто наитие, шаманство, одно сплошное вдохновение или, напротив, – глупое ремесло, а есть или скорее должна быть сознательным творчеством, что существуют такие, например, понятия, как серьезный анализ, и что этот анализ строится на определенных правилах» [5, с. 81], – процитировала А. В. Эфроса Н. А. Колотова. По ее мысли, именно в эту историческую эпоху развития русского советского театра складывалась, анализировалась и проверялась педагогическая методология Б. В. Зона, ставшая фундаментом ленинградской актерской и режиссерской школы. Толчком послужило также то, что театр Зона – Новый ТЮЗ, один из самых знаменитых предвоенных театров Ленинграда – после возвращения из эвакуации прекратил свое существование, и вся режиссерская энергия Бориса Вольфовича воплотилась в его педагогической практике.

Н. А. Колотова остановилась на этических принципах и методических основах его педагогики. «Система Станиславского» – не справочник, а целая культура, ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, то есть впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. С целью фиксации и анализа этого процесса Зон придумал упражнение, которое было сначала на режиссерском, а потом на всех его последующих курсах – личный дневник. Зон отмечал в своем дневнике, что на занятиях со студентами он стремился как можно дольше совсем не давать им разговаривать, чтобы приучить слушать других, а не с упоением любоваться своими рассуждениями. Умение концентрироваться на своих наблюдениях и мыслях нужно развивать в письменных записях «для себя». Именно из этих записей «для себя» в целях самосовершенствования появились многие мысли Станиславского. Таким образом, модель самообучения, предложенная К. С. Станиславским, – «дневник ученика» – служит тому, чтобы опыт обучения сделать своим, проанализировать его, прожить на страницах дневника этапы постижения сценической теории через личную практику.

Для Зона было важно выработать в учениках как серьезное отношение к себе и своему труду, так и «святое» отношение к партнеру во время любых упражнений – не просто уважительное или доброжелательное, а именно святое. Необходимо было научить и слушать критику в свой адрес. В учебнике, который Зон пытался написать совместно с Т. Г. Сойниковой в начале 1960-х, он отмечал, что молодых людей нужно с самых ранних лет приучать к критике, к сторонним оценкам своей работы.

Б. В. Зон очень активно и очень продуктивно сам работал на всех своих курсах и тратил на подготовку дипломных спектаклей много времени. В 1961 году работа над дипломными спектаклями с помощью этюдов началась уже с первого курса и продолжалась даже после выпуска спектаклей. С помощью вопросов (что я делаю, зачем, что мне мешает идти к поставленной цели), отвечая на них и задавая новые вопросы, шаг за шагом его студенты постигали законы органической жизни, начиная от «я в предлагаемых обстоятельствах» и заканчивая перевоплощением в образ. Мастер считал, что пьесу нужно превратить в цепочку простейших этюдов, окружить ее различными заданиями – этюды на вольную тему, на мысленную речь, этюды на своем тексте с внутренним монологом и с переходом к авторскому тексту, тренинг на мизансцену, «стол» как «разведка умом» после этюдов. Б. В. Зон, хотя не называл свой способ работы со студентами «этюдным методом», был верен методической установке К. С. Станиславского – «этюдами мы вспоминаем жизнь».

Н. А. Колотова обратила внимание на то, что важной особенностью учебной атмосферы Б. В. Зона, «фирменным» знаком его педагогики были ритуалы и реликвии. В 1943 году, в эвакуации, он увидел в новосибирской комиссии красивый костяной нож для разрезания книг и тут же решил, что это будет особый символ, передающийся в учебном процессе от лучшего к лучшему из учеников. С набора 1947 г. этим символом стал колокольчик. Лучшего выбирали и награждали сами студенты – это был тот, кто стал полноценной творческой личностью, граждански ответственной, высокообразованной, способной передавать знания. На курсе 1961–1965 гг. колокольчик получила Н. М. Тенякова, он до сих пор хранится у нее. Такая игра оборачивалась очень серьезным отношением к профессии, бережным, но и творчески обостренным вниманием друг к другу, что создавало неповторимый коллектив людей, накрепко и на долгие годы связанный идеальным отношением к Театру.

Благодаря удачному актерскому набору 1947 г., Б. В. Зон ввел особый способ самостоятельной организации студентов – кураторство. Его студенты-режиссеры третьего курса стали кураторами сначала абитуриентов, а впоследствии и студентов-актеров, и этот принцип лег в основу системы обучения на последующих режиссерских и актерских курсах. Если поначалу это и было организационной мерой, то потом выяснилось, что когда студент учит и учится сам, – это не дисциплинарное, а очень творческое и продуктивное условие сотрудничества, при котором видны и преодолеваются свои и чужие ошибки.

О вступительных экзаменах Б. В. Зон говорил – «улавливать души». Возможно, что удача набора 1947 г. определилась тем, что Б. В. Зон изменил

порядок вступительных экзаменов, чтобы точнее выявить способности абитуриентов (впервые на третьем туре они играли отрывки). Этот порядок вступительных испытаний на драматическое отделение сохранился на всех его последующих наборах и действует в основном по сей день. Он включает вступительную беседу-коллоквиум (сегодня это отборочная консультация), чтение подготовленного материала (здесь возможны этюды и упражнения), подготовка к конкурсу (раздача и репетиции отрывков), экзамен по речи и голосу с определением музыкальных способностей (в том числе пение), экзамен по движению, медосмотр (терапевт, ларинголог, невропатолог) и итоговый конкурс (на конкурсе показываются только отрывки), к началу которого имеются все заключения педагогов вспомогательных дисциплин и врачей медосмотра.

Для него всегда было важно понять, как отобрать талант, как его увидеть. И для себя он это сформулировал опять-таки по Станиславскому, который определял талант актера способностью жить жизнью вымышленного лица, его мыслями и чувствами, то есть способностью к перевоплощению. К концу своей рано оборвавшейся жизни Зон понял, что это действительно главная способность, и если она есть, значит, пред тобой артист.

Важнейшим принципом педагогики Б. В. Зона была фундаментальность и доказательность критериев оценки студента, которые он вырабатывал и уточнял с каждым набором. Понятие обученности для него было важным и конкретным, с его помощью он кратко и сдержанно определял результаты педагогического труда своих коллег. Но оно не исчерпывало те результаты, к которым он стремился сам, – он хотел воспитывать не только профессионала для работы в театре, ему была важна личность ученика, ее духовные усилия, стремление к знаниям, сознательная творческая дисциплина, гражданский заряд. Потому кроме тех результатов, которые ученик показывал на экзамене по мастерству, кроме успехов в профильных и общеобразовательных дисциплинах, ему важна была творческая инициатива студента, его профессиональная дисциплина, умение фиксировать и развивать результаты сценического поиска, а также тяга к повышению собственной культуры, самообразованию, участию в институтской жизни. Он бесстрашно провел в жизнь традицию ставить оценки друг другу (тайным голосованием и в открытом разговоре), он учил студентов не бояться высказываться и мужественно слушать ради того, чтобы достичь единого понимания, что такое непрофессионализм и штамп и что такое живой человек на сцене и сценическая правда. Никто из его учеников впоследствии не ушел из профессии – многие стали известными режиссерами, кто-то очень знаменитым артистом, кто-то стал педагогом, кто-то просто работал в театре рядовым артистом, но никто не ушел в другую профессию. (Н. А. Колотова занималась этим вопросом подробно.) Это было результатом качественного набора и бескомпромиссного отчисления «сомнительных», как Зон выражался. Зон пытался (ему это не удалось) привлечь к системе обучения в мастерской всех педагогов курса, включая теоретические дисциплины. Ни одна дисциплина

не должна читаться в отрыве от уроков актерского мастерства, считал он. Программы обучения танцу, речи, движению согласуются с мастером курса, с ним также обсуждаются и все программы теоретических предметов. Они перестраиваются либо ужимаются, когда кажется, что нужно сосредоточить внимание на чем-то одном, может, и в ущерб остальному. Читают студенты мало, и не нужно перегружать их слишком большим количеством информации, которая, в общем-то, не пригодится. На глазах у Зона Станиславский признал свою ошибку, когда пытался в 1933 г. переучивать артистов, заставляя их делать тренинг с воображаемыми предметами. Ничего хорошего из этого не вышло, потому что артист начинает что-то тренировать только в связи с ролью. В результате своих размышлений и практики Б. В. Зон убедился, что артист может качественно освоить только те разделы учебной программы, которые нужны ему непосредственно для роли. Он способен выучиться играть на музыкальном инструменте то, что ему нужно играть по роли, он способен прочесть и обязательно прочтет все, что нужно, и в любом объеме, если это нужно по роли. Когда у актера есть цель, его не нужно заставлять заниматься тренингом. Просто занятия тренингом для поддержания формы, как правило, не дают плодов, а получил роль – и все начинает работать. В последней мастерской Зон пытался построить учебный процесс именно так, чтобы все работало на одно, чтобы все помогало артисту заниматься своим прямым делом – внутренним и внешним воплощением жизни человеческого духа.

В конце доклада Н. А. Колотова рассказала о том, как в мастерской Л. А. Додина удалось воплотить в жизнь замысел Б. В. Зона подчинить все вспомогательные и общеобразовательные дисциплины программе освоения мастерства актера.

«Преподаватели теоретических дисциплин должны были бы встать на нашу позицию», – резюмировала докладчик. Необходимо помнить последний наказ Станиславского – актер-ученик должен быть нацелен на пьесу, на роль, не должно быть никаких абстрактных упражнений ни в тренинге, ни в роли. Получается – работа над ролью и работа над собой строится как единое целое. И главное – мы обязаны не водить ученика по лабиринтам, но искать тех путей, которые нам завещаны. Б. В. Зон – блестящий пример такого подхода, он «не изобретал велосипед», не придумывал терминов, он их не отрицал, он в них поверил и воплотил эту науку на практике.

Выступление В. А. Богатырёва (фото 2) было посвящено его учителю З. Я. Корогодскому (1925 – 2004). Зиновий Яковлевич Корогодский был выпускником Б. В. Зона 1950 г. С 1959 года, после работы в провинции, он служил в АБДТ им. М. Горького, в 1962 – 1986 гг. был художественным руководителем Ленинградского ТЮЗа, в 1990 г. создал ленинградский Эстетический центр «Семья» и «Театр поколений». Театральная педагогика была его вторым призванием – с 1961 г. он преподавал в Ленинградском театральном институте им. А. Н. Островского, а в 1992 г. основал кафедру актерского мастерства и режиссуры в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов.



Фото 2. В. А. Богатырёв – ученик З. Я. Корогодского. © Пресс-служба Российского института театрального искусства – ГИТИС / V. A. Bogatyrev – a student of Z. Y. Korogodsky. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Выступающий подчеркнул, что его учитель многое взял от М. О. Кнебель, базируя свои занятия с режиссерами на разработанном ею действенном анализе и этюдном методе. В студенческих режиссерских дневниках В. А. Богатырёва остались аналитические выписки из наследия К. С. Станиславского, М. О. Кнебель и Б. В. Зона. Отличительной особенностью методики З. Я. Корогодского является подробная разработка системы занятий первого курса, который он считал фундаментом актерского обучения. Методике преподавания основ актерской профессии были посвящены как его первые книги, вышедшие в серии «Библиотека художественной самодеятельности» [6–11], так и итоговая его книга «Начало» [12], получившая такое название не зря, в нем подчеркнута сердцевина педагогических устремлений Корогодского.

Во многом он унаследовал творческие принципы Зона, но расширил, обогатил и напитал их своим педагогическим темпераментом. Как и у Зона, студенты Корогодского писали творческие дневники, ставили друг другу оценки, вели летопись занятий, которые сопровождались «девизом дня» и всегда начинались с «зачина». Педагогический стол и полукруг из стульев составляли неизменную мизансцену регулярного тренинга. Дежурный украшал стол «икебаной», выставлял «напиток дня», выкладывал атрибуты игротеки для тренинга – кубики для «дворца», лоскутки, различные мелкие предметы для тренировки «сенсорки», как выражался Зиновий Яковлевич, здесь же стопкой лежали дневники для проверки и тетрадь Летописи. Полукруг должен был быть

«идеальным», разнообразие стульев поощрялось, потому что давало возможность тренировать внимание, выставляя их в различных сочетаниях для достижения цветовой гармонии и симметрии.

З. Я. Корогодский время от времени проводил занятия в необычных местах – в Пушкине, на кораблике, в парке, на крыше. Это подстегивало творческий энтузиазм студентов, будило их воображение и фантазию, вносило разнообразие и обогащало формы проведения тренингов.

Если на первом месте в его системе был тренинг, то на втором и равном по значению – этюды. Как и у Зона, они сопровождали студентов Корогодского с первого курса. В. А. Богатырёв вспомнил, как их курс подступался к дипломному спектаклю, как начинали делать этюды о некоей ферме, на которой живут и работают брат и сестра и где у каждого из них личная жизнь и любовь, как возникали в этюдах отношения и конфликты, физическая фактура быта и действий. Лишь через какое-то время, когда что-то уже было создано на площадке, студенты увидели авторский текст, который до того они импровизировали, подталкиваемые в нужном направлении педагогом, – это была пьеса Я. Райниса «Вей, ветерок!». Началом другой курсовой работы – «Бориса Годунова» – тоже были этюды. Так рождались спектакли, в процессе репетиций которых студентов учили сто раз повторять одно и то же, как в первый раз, в результате чего они понимали, что актера необходимо тренировать, чтобы в заданном рисунке, в заданной мизансцене, с заданным текстом и с заданными режиссером задачами он всегда был живым.

В своей книге «Этюд и школа» [6] З. Я. Корогодский предлагает проверенный им этюдный путь для воспитания актера и для работы над материалом – это этюды на разведку зерна, на разведку характера, на предлагаемые обстоятельства, на физическое самочувствие и множество других, воспитывающих импровизационное самочувствие актера. Этюды на басню, которые Корогодский сам прошел у Зона, были, как и этюд «молча вдвоем», этапом перехода к рождению сценического слова. З. Я. Корогодский, как и Б. В. Зон, любил упражнение с воображаемыми предметами (оно было важным и для Станиславского!), хотя студенты это упражнение «ох, как не любили». Отметив это, Богатырёв добавил, что сам оценил его пользу и смысл гораздо позднее, когда на гастроли приехала труппа М. И. Туманишвили и в профессиональной среде стало известно, что грузинские артисты занимаются тренингом (и не только речевым!), чтобы выйти и играть «Наш городок» Т. Уайлдера, весь построенный на беспредметных действиях.

Таким образом, З. Я. Корогодский, вооруженный школой Б. В. Зона и методологией М. О. Кнебель, создал свою методику, главными инструментами воспитания в которой были игровое тренинговое начало и этюдная импровизация.

З. Я. Корогодский, так же, как и Б. В. Зон, пытался объединить усилия всех педагогов, работающих со студентами мастерской. Как и Зона, кроме внутренней и внешней техники его интересовала личность ученика и ее развитие. «Этому помогали традиционные дневники, которые развивали и организовывали наши мозги, и где должны были быть зафиксированы все наши

занятия, – рассказал Владимир Александрович. – А занятия шли 24 часа в сутки, это была схема, но Корогодский говорил, что свою жизнь надо сделать адом, чтобы получать секунды рая на сцене».

Мастер следил за развитием каждого. Он входил на занятие, когда все сидели в полукруге, и каждому задавал порой даже неприятные вопросы. Обсуждалось все, от одежды и прически до того, кто и где вчера побывал; за каждым он следил пристально и развивал штучно. С одной стороны, это был индивидуальный подход, а с другой – Корогодский умел организовать коллективную атмосферу обучения и творчества. Способствовало этому и то, что курс занимался в театре на пятом этаже, и не всегда ученики выбирались в ЛГИТМиК. С утра до ночи все они жили в театре, ходили на спектакли и концерты всем курсом и обсуждали их вместе.

Его ученики благодарны Корогодскому вне зависимости от того, что из них получилось. Благодаря Учителю в студентах параллельно развивались и другие творческие возможности, и важно, что он научил их занимать гражданскую позицию, ставить перед собой не только профессиональные, но и человеческие, мировоззренческие цели. Он учил быть шире профессии. Корогодский требовал ежедневного тренинга, и тренинг продолжался почти до конца четвертого курса. Студенты садились в полукруг, и снова звучали его вопросы: что видели, что слышали, чем сегодня напитались, что нового захватили и приобрели, потому что личность должна расти, развиваться, и это бесконечный процесс.

Свое выступление В. А. Богатырёв подытожил так: «Мастер любил самодеятельность, двадцать лет был руководителем Всесоюзной лаборатории режиссеров народных театров и говорил, что самодеятельность для него – это “я-самодеятель”, поэтому мы должны “себя делать”, и что самодеятельность должна быть “профи”. Сейчас, к сожалению, “профи” – это самодеятельность в плохом смысле».

Подводя итоги конференции, добавим, что за пределами обсуждения остались значительные фигуры ленинградской театральной школы, своими корнями и признанной практикой связанные с наследием К. С. Станиславского и М. О. Кнебель. Они внесли особый вклад в осмысление теории и методологии русского сценического искусства. Это Г. А. Товстоногов и А. И. Кацман.

Г. А. Товстоногов создал свои режиссерскую и актерскую школы, соавтором и соратником творческого рождения которых был А. И. Кацман. Их совместная работа в ленинградском театральном институте в 60–80-х гг. XX в. стала плацдармом для творческих открытий в области театральной теории, педагогического эксперимента, постановочной практики.

В завершение конференции кандидат искусствоведения, доцент А. В. Ахреев представил краткий обзор литературно-методического наследия ленинградской театральной школы. Он начал с упоминания имени и трудов своего учителя О. Я. Ремеза, доктора искусствоведения, профессора ГИТИСа (1925–1989). Его книги «Мизансцена – язык режиссера» (1963) [13], «Азбука режиссуры» (1976) [14], позднее переработанные в «Режиссерский замысел

и мизансцена» (1981) [15] и «Мизансцена и сценическое действие» (1982) [16], а также «Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля» (1983) [17] и учебное пособие «Введение в режиссуру» (1987) [18] были существенным вкладом в гитисовскую методическую науку, его мышление высоко ценили ведущие кафедрой режиссуры профессора И. М. Туманов и А. А. Гончаров.

Оскар Яковлевич был автором учебных программ по драматической режиссуре в 70–80-е гг., базовые положения которых до сих составляют основу режиссерской подготовки в ГИТИСе, он был инициатором и автором кафедральных сборников «Мастерство режиссера», издаваемых по сей день.

Комментируя выставку книг из гитисовской библиотеки, А. В. Ахреев особое внимание уделил книгам З. Я. Корогодского, не потерявшим своей практической ценности. Процесс обучения актера на первом курсе, структура урока по мастерству актера, тренинговые упражнения, этюдные задания составили содержание книг З. Я. Корогодского «Первый год. Начало» (1973) [9], «Первый год. Продолжение» (1974) [10], «Этюд и школа» (1975) [6]. Обогащенные дальнейшим многолетним опытом преподавания, они значительно переработаны в его итоговой книге «Начало» (1996) [12]. Будучи наследником школы профессора Б. В. Зона, своего легендарного учителя, он расширил его методические принципы, обогатил, создав собственную педагогическую систему. Ему был присущ особый творческий почерк, личный педагогический инструментарий, а его театральные уроки отличали продуманная структура и особая рабочая атмосфера.

Главной книгой по актерскому тренингу и по сей день остается «Гимнастика чувств» [19] замечательного ленинградского педагога С. В. Гиппиуса (1924–1981), вышедшая впервые в 1967 г. Она несколько не устарела, многократно в разных видах переиздавалась.

Среди изданных трудов по актерскому тренингу необходимо выделить книги доктора искусствоведения, профессора Л. В. Грачёвой (1955–2019), научно-исследовательское и педагогическое творчество которой заслуживает отдельного разговора. Ее книги «Актерский тренинг: теория и практика» (2003) [20], «Тренинг внутренней свободы» (2006) [21], «Жизнь в роли и роль в жизни» (2010) [22], «Психотехника актера» (2015) [23] определили современную стратегию работы над творческим аппаратом актера в театральном вузе, основанную на новейших научных исследованиях. С 2004 года и на протяжении десяти лет она возглавляла в СПбГАТИ – РГИСИ Лабораторию психофизиологии исполнительских искусств, созданную совместно с Институтом мозга человека РАН.

Под редакцией Л. В. Грачёвой, ученицы Г. А. Товстоногова, вышло уникальное издание «Беседы о профессии: Стенограммы лекций на I–III курсе режиссеров драматического театра. 1982–1985 годы» (2019) [24]. Вместе с объемной книгой записей уроков и репетиций «Георгий Товстоногов репетирует и учит» Семёна Лосева (2007) [25] ленинградское театральное-педагогическое наследие поры его расцвета явлено в максимально возможной полноте. Сюда же входят упомянутые в ходе конференции дневники Зона «Учить Служению»

(сост. Н. А. Колотова, 2014) [1], книги «Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры» (сост. Вл. Львов, 2011) [2] и «Театральный педагог Аркадий Кацман» (сост. Н. А. Колотова, 2015) [26].

Особого внимания заслуживает книга И. Б. Малочевской «Режиссерская школа Товстоногова» (2003) [27], написанная ею на основе докторского исследования и вышедшая как учебное пособие по обучению режиссеров. Ирина Борисовна училась и работала в мастерской Товстоногова, она впитала, осмыслила и теоретически оформила его педагогическую систему. Книга вооружает будущего режиссера инструментами грамотного разбора, логикой создания замысла спектакля, последовательно и скрупулезно выстраивает систему профессионального ремесла.

Тему тренинга продолжают интересные практикам книги педагогов РГИСИ: учебное пособие М. Е. Александровой «Актерское мастерство. Первые уроки» (2014) [28], снабженное видеоуроком на диске в формате DVD; а также недавно вышедшая в гитисовском издательстве книга А. А. Ивановой «Актерский тренинг. Демидовский подход» (2021) [29].

Этой полезной и актуальной для аспирантов и молодых педагогов информацией закончились Третьи «Кнебелевские чтения».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зон Б. В. Учить Служению: дневники Б. В. Зона / [Сост. Н. А. Колотова]. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2014. – 429 с.
2. Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / Сост. В. Львов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2011. – 608 с.
3. Сушкевич Б. М. Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского театрального института. – М., Л.: Искусство, 1941. С. 9–21.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой: Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. М.: Гослитиздат, 1938. – 576 с.
5. Эфрос А. В. Продолжение театрального рассказа. М.: Искусство, 1985. – 399 с.
6. Корогодский З. Я. Этюд и школа. М.: Советская Россия, 1975. – 112 с.
7. Корогодский З. Я. «Играй, театр». М.: Советская Россия, 1982. – 160 с.
8. Корогодский З. Я. Режиссер и актер. М.: Советская Россия, 1967. – 133 с.
9. Корогодский З. Я. Первый год: Начало. М.: Советская Россия, 1973. – 125 с.
10. Корогодский З. Я. Первый год: Продолжение. М.: Советская Россия, 1974. – 107 с.
11. Корогодский З. Я. Репетиции... репетиции... репетиции. М.: Советская Россия, 1978. – 109 с.
12. Корогодский З. Я. Начало: [Зап. театр. режиссера и педагога]. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 1996. – 432 с.
13. Ремез О. Я. Мизансцена – язык режиссера. М.: Искусство, 1963. – 136 с.
14. Ремез О. Я. Азбука режиссуры. М.: Искусство, 1976. – 386 с.
15. Ремез О. Я. Режиссерский замысел и мизансцена. М.: ГИТИС, 1981. – 120 с.
16. Ремез О. Я. Мизансцена и сценическое действие. М.: ГИТИС, 1982. – 115 с.
17. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
18. Ремез О. Я. Введение в режиссуру. М.: ГИТИС, 1987. – 86 с.
19. Гилпиус С. В. Гимнастика чувств. Л., М.: Искусство, 1967. – 293 с.
20. Грачёва Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб.: Речь, 2003. – 163 с.
21. Грачёва Л. В. Тренинг внутренней свободы: актуализация творческого потенциала. СПб.: Речь, 2006. – 60 с.

22. Грачёва Л. В. Жизнь в роли и роль в жизни: тренинг в работе актёра над ролью. М.: АСТ, 2010. – 310 с.
23. Грачева Л. В. Психотехника актёра: Учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2015. – 384 с.
24. Товстоногов Г. А. Беседы о профессии: Стенограммы лекций на I–III курсе режиссёров драматического театра, 1982–1985 годы. 2-е изд. СПб.: Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2019. – 558 с.
25. Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. Лосева. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. – 607 с.
26. Театральный педагог Аркадий Кацман / Сост. Н. Колотова. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2015. – 351 с.
27. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2003. – 158 с.
28. Александрова М. Е. Актерское мастерство. Первые уроки. СПб.: Планета музыки, 2014. – 96 с.
29. Иванова А. А. Актерский тренинг. Демидовский подход. М.: Издательство ГИТИС, 2021. – 138 с.

REFERENCES

1. Zon B. V. *Uchit' Sluzheniyu: dnevnik B. V. Zona* [To Teach Theatre Serving: diaries of B. V. Zon] / [comp. N. A. Kolotova]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy akademii teatral'nogo iskusstva, 2014. 429 p.
2. *Shkola Borisa Zona. Uroki akterskogo masterstva i rezhissury* / sost. V. L'vov [Boris Zon School. Acting and directing lessons / compiled by V. Lvov]. Saint Petersburg: Masterskaya SEANS, 2011. 608 p.
3. Sushkevich B. M. *Osnovnyye momenty vospitaniya aktora* [The main points of the education of the actor]. *Zapiski Leningradskogo teatral'nogo instituta* [Notes of the Leningrad Theatre Institute]. Moscow, Leningrad: Iskusstvo, 1941. Pp. 9–21.
4. Stanislavsky K. S. *Rabota aktera nad soboy: Rabota nad soboy v tvorcheskoy protsesse perezhivaniya: dnevnik uchenika* [An actor's work on himself: Work on oneself in the creative process of experiencing: a student's diary]. Moscow: Goslitizdat, 1938. 576 p.
5. Efros A. V. *Prodolzheniye teatral'nogo rasskaza* [Continued theatrical story]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 399 p.
6. Korogodsky Z. J. *Etyud i shkola* [Etude and school]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1975. 112 p.
7. Korogodsky Z. J. "Igray, teatr" ["Theatre, play"]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1982. 160 p.
8. Korogodsky Z. J. *Rezhisser i akter* [Director and actor]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1967. 133 p.
9. Korogodsky Z. J. *Pervyy god: Nachalo* [The first year: Beginning]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1973. 125 p.
10. Korogodsky Z. J. *Pervyy god: Prodolzheniye* [The first year: Continued]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1974. 107 p.
11. Korogodsky Z. J. *Repetitsii... repetitsii... repetitsii* [Rehearsals... rehearsals... rehearsals]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1978. 109 p.
12. Korogodsky Z. J. *Nachalo*: [Zapiski teatral'nogo rezhissera i pedagoga] [Beginning: [Notes of a theatre director and teacher]]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarniy universitet profsoyuzov, 1996. 432 p.
13. Remez O. J. *Mizanstseny – yazyk rezhissora* [Miscellaneous is the language of the director]. Moscow: Iskusstvo, 1963. 136 p.
14. Remez O. J. *Azbuka rezhissury* [The ABC of directing]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 386 p.
15. Remez O. J. *Rezhisserskiy zamysel i mizanstseny* [Director's intent and miscellanea]. Moscow: GITIS, 1981. 120 p.
16. Remez O. J. *Mizanstseny i stsenicheskoye deystviye* [Miscellaneous and stage action]. Moscow: GITIS, 1982. 115 p.
17. Remez O. J. *Masterstvo rezhissera: Prostranstvo i vremya spektaklya* [The skill of the director: the space and time of the performance]. Moscow: Prosveshcheniye, 1983. 144 p.
18. Remez O. J. *Vvedeniye v rezhissuru* [Introduction to Directing]. Moscow: GITIS, 1987. 86 p.
19. Gippius S. V. *Gimnastika chuvstv* [Gymnastics of the senses]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo, 1967. 293 p.
20. Gracheva L. V. *Akterskiy trening: teoriya i praktika* [Acting training: theory and practice]. Saint Petersburg: Rech, 2003. 163 p.

21. Gracheva L. V. *Trening vnutrenney svobody: aktualizatsiya tvorcheskogo potentsiala* [Training of inner freedom: actualization of creative potential]. Saint Petersburg: Rech, 2006. 60 p.
22. Gracheva L. V. *Zhizn' v roli i rol' v zhizni: trening v rabote aktera nad rol'yu* [Life in a role and a role in life: training in the work of an actor on a role]. Moscow: AST, 2010. 310 p.
23. Gracheva L. V. *Psikhotekhnika aktera: Uchebnoye posobiye* [Psychotechnics of an Actor: A Study Guide]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo "Planeta muzyki", 2015. 384 p.
24. Tovstonogov G. A. *Besedy o professii: stenogrammy lektsiy na I–III kurse rezhisserov dramaticheskogo teatra, 1982–1985 gody* [Conversations about the profession: transcripts of lectures at the I–III courses of directors of the drama theatre, 1982–1985 / 2nd edition]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Rossiyskogo gosudarstvennogo instituta stsenicheskikh iskusstv, 2019. 558 p.
25. *Georgy Tovstonogov repetiruyet i uchit / literaturnaya zapis' S. Loseva* [Georgy Tovstonogov rehearses and teaches / S. Losev's literary transcript]. Saint Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2007. 607 p.
26. *Teatral'nyy pedagog Arkady Katsman / sost. N. Kolotova* [Theatre teacher Arkady Katsman / comp. N. Kolotova]. Saint Petersburg: Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal, 2015. 351 p.
27. Malochevskaya I. B. *Rezhissorskaya shkola Tovstonogova* [Tovstonogov's director's school]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatral'nogo iskusstva, 2003. 158 s.
28. Alexandrova M. E. *Aktorskoye mastersvo. Pervyye uroki* [Acting. First lessons]. Saint Petersburg: Planeta muzyki, 2014. 96 p.
29. Ivanova A. A. *Aktorskiy trening. Demidovskiy podkhod* [Actor training. Demidov's approach]. Moscow: GITIS Publ., 2021. 138 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ахреев Анатолий Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3643-5271

ABOUT THE AUTHOR

Anatoly V. Akhreev – Cand. Sc. in Arts, Associate Professor of the Music Theatre Acting and Directing Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0000-0002-3643-5271

Статья поступила в редакцию: 09.06.2022

Отредактирована: 03.08.2022

Принята к публикации: 13.08.2022

Received: 09.06.2022

Revised: 03.08.2022

Accepted: 13.08.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Ахреев А. В. Методология «действенного анализа» и наследие ленинградской театральной школы:

Третьи «Кнебелевские чтения» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 175–192.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-175-192

FOR CITATION

Akhreev A. V. The methodology of "active analysis" and the heritage of the Leningrad theatre school:

The Third "Knebel readings". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 175–192.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-175-192