DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-51-79
EDN IWJYFN
УДК 792.028.3+792.027

А. В. Толшин
Российский государственный институт сценических искусств
Санкт-Петербург, Россия
ORCID 0009-0000-6686-3675

Особенности воспитания актера в театральном училище при Московском Камерном театре

АННОТАЦИЯ
Режиссер Таиров в первой трети XX века создал одну из моделей игрового «раскрепощенного театра» и предложил полноценный метод подготовки актера. Игровая конструкция роли в «раскрепощенном театре» существенно расширяет границы и добавляет грани сценического образа, позволяет использовать большое количество ассоциаций, метафор, являющихся результатом нелинейного отношения «актер — роль». В спектаклях режиссера и методиках подготовки артиста в театральном училище при Московском государственном Камерном театре расширяются зона ответственности актера и диапазон его художественного мышления, вырастает уровень индивидуального мастерства.
В статье впервые проводится анализ важных положений и принципов учебных программ театрального училища при Камерном театре — по сценической речи, выразительному движению и мастерству актера — и некоторых аспектов работы А. Я. Таирова с актерами Камерного театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
А. Я. Таиров, «раскрепощенный театр», мультижанровый спектакль, Московский Камерный Театр, советский театр, театральная педагогика.

© Толшин А. В., 2026

DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-51-79
EDN IWJYFN
УДК 792.028.3+792.027

Andrei V. Tolshin
Russian State Institute of Performing Arts
Saint Petersburg, Russia
ORCID 0009-0000-6686-3675

Peculiarities of Actor Training at the Theatre School of the Moscow Kamerny Theatre

ABSTRACT
Theatre director Alexander Tairov created one of the models of a performative "liberated theatre" in the first third of the 20th century and proposed a comprehensive method for actor training. The role's performative construction in "liberated theatre" significantly expands the boundaries and adds new facets to the stage image, allowing the use of a wide range of associations and metaphors that result from the nonlinear "actor — role" relationship. In the director's productions and the actor training methods at the Theatre School of the Moscow Kamerny Theatre, the actor's area of responsibility and the range of artistic thinking expand, and the level of individual mastery grows. The article provides the first analysis of important provisions and principles of the programs on stage speech, expressive movement, and acting mastery of the Kamerny Theatre School, along with some aspects of A. Ya. Tairov's work with the actors of the Moscow Kamerny Theatre.

KEYWORDS
A. Ya. Tairov, "liberated theatre", multigenre performance, Moscow Kamerny Theatre, Soviet theatre, theatre pedagogy.

В современной науке об актерском творчестве не утихают теоретические споры о том, какие подходы к созданию сценического образа являются сегодня актуальными. Владимир Миродан пишет, что «станиславские» режиссеры, такие как Майк Альфредс, Деклан Доннеллан и Кэти Митчелл, сосредоточены преимущественно на игре в действии; другие отвергают этот акцент и отдают предпочтение так называемой «процессиональной» игре, выдвигая на первый план интуитивные реакции. Оба подхода отвергают идею персонажа как сущности, отдельной от актера, и (неверно) направляют понятие персонажа прочь от социальных и психологических категорий [1]. Исследователь Инга Романцова полагает, что «Станиславский, Мейерхольд, Таиров и Евреинов строили свое искусство, борясь друг с другом, не терпя идей друг друга, иногда с ненавистью и враждой. Однако нельзя отрицать, что во многих отношениях эти люди повлияли на европейский и американский театр и театральные практики XX и XXI веков» [2, p. 60][1] (фото 1).

Фото 1. А. Я. Таиров. Из фондов музея Московского драматического театра им. А. С. Пушкина / Aleksandr Tairov. From the collections of the Pushkin Moscow Theatre Museum

В первой трети XX века Александр Таиров создал один из вариантов игрового театра и выработал полноценный метод подготовки актера, который имеет свои особенности. Сам он замечал: «Я не придерживаюсь какого-либо сегодняшнего направления и не исключаю из своей программы ни одну систему, ни один стиль, будь то обычные ныне футуризм, кубизм или экспрессионизм. Иногда, очень редко, мне приходится идти на небольшой компромисс с реалистическим театром, как было, например, в "Святой Иоанне" Шоу» [3, с. 14–15].

Альберт Эйнштейн полагал, что теория должна согласовываться с опытом. Истинность научной теории по Эйнштейну подтверждается двумя критериями: «внешним оправданием» и «внутренним совершенством» [4, с. 117–119].

Внутреннее совершенство, стройность, легкость, естественность и изящество рождают достоверность теории, и тогда она успешно реализуется и во внешнем оправдании. Внешнее оправдание режиссерский метод Таирова в полной мере получил в спектаклях Московского Камерного театра (МКТ), а стройность, естественность и изящество метода подготовки актера мы можем почувствовать, проведя анализ важных положений учебных программ театрального училища при МКТ.

Эстетика Камерного театра Таирова менялась — пройдя этапы имажинизма (с ярко выраженной концепцией

1 *Здесь и далее цитаты из зарубежных изданий приводятся в переводе автора статьи.*

самоценной образно-метафорической сценической формы), конструктивизма, испытала влияние экспрессионизма и пришла к «динамическому реализму» (термин К. Державина). Размышляя о направлениях развития театра, Таиров в 1930 году отмечал, что не придерживается какого-либо из них и не исключает из своей программы ни одну систему, ни один стиль, будь то обычные футуризм, кубизм или экспрессионизм.

Интерес и далее — необходимость организации школы-студии — возникли у Таирова почти сразу после открытия театра в 1914 году. По мысли режиссера, вопрос создания своей школы стал вопросом бытия Камерного театра. Особенности таировского метода подготовки актера, его основные положения формировались постепенно: в учебных занятиях, обязательных для всей труппы театра в целом на начальном этапе 1915–1916 годов, затем — в «мастерской-студии», организованной при театре во время сезона 1918/19 годов. «Начиная с сезона 1919/20 г. студия (которую в театре именовали “вольным институтом”) приобретает официальный статус. Осенью 1923 г. она реорганизуется в Государственные экспериментальные театральные мастерские (Эктемас)» [5, с. 538]. Алиса Коонен пишет:

> А после того, как Луначарский познакомился с работой наших мастерских, они были оформлены как высшее учебное заведение и стали называться — Вгэктемас. В этом вузе с четырех- и пятилетним сроком обучения было четыре факультета: актерский, режиссерский, хорео-пантомимический и историко-теоретический. Программа Вгэктемаса была очень обширной и включала самые разнообразные отрасли актерского, режиссерского искусства. Мастерство актера преподавалось не совсем обычно. Студенты изучали не только метод Камерного театра, но занимались и с педагогами самых различных театральных направлений. Н. Демидов из Художественного театра, ученик К. С. Станиславского, вел занятия по его системе. Н. А. Попов, режиссер Малого театра, знаток его лучших традиций, знакомил студентов с творческими приемами прославленных корифеев старейшего русского театра. Занимался с нашими студентами А. Петровский, известный театральный педагог, режиссер и актер на характерные роли, игравший в свое время в Александринском театре. Занятия по методу Камерного театра вели Таиров и наш режиссер Л. Л. Лукьянов. Студенты должны были пройти цикл занятий с каждым из этих педагогов. Александр Яковлевич считал, что молодежь должна знакомиться со всем опытом, накопленным и старым русским театром, и новым. И чем богаче будут знания студентов в этой области, тем свободнее будут определяться у каждого его индивидуальные склонности [6, с. 316].

Программы подготовки по дисциплинам актерское мастерство, сценическая речь и сценическое (выразительное) движение, о которых пойдет речь в этой статье, сформулированы уже на более позднем этапе развития методов воспитания актера в театральном училище при Камерном театре и датируются крайними датами в архивах РГАЛИ в основном 1930–1940 годами.

Курс актерской подготовки рассчитывался на три года. «В первые два года учащиеся получали широкую гуманитарную и общетеатральную подготовку, а на завершающем этапе пытались войти в практическую жизнь театра» [7, с. 311]. Таиров развивал свой творческий метод на протяжении многих лет — в лекциях, диспутах, статьях, обращениях к труппе театра и, конечно, программах обучения актера. Эти программы отражают творческое общение, диалог режиссера с видными отечественными и зарубежными режиссерами и театральными педагогами: К. С. Станиславским (система которого преподавалась в Эктемасе), Вс. Э. Мейерхольдом, кн. С. М. Волконским, Г. Крэгом, М. Рейнхардом, Л. Йесснером, А. Антуаном, Ж. Копо, Б. Брехтом.

Программа Эктемаса состояла из большого числа разнообразных дисциплин, в числе которых режиссура, мастерство актера, сценическое слово, дикция, ритмика, классический танец, характерный танец, шведская гимнастика, фехтование, драматический анализ, «слушание музыки» и другие предметы. Таиров следил не только за открытиями в области театральной теории и практики, сценографии, музыки, театральной педагогики, но и соотносил свою работу с открытиями в области психологии, физиологии человека, что отражено в учебных программах училища. Эти открытия повлияли не только на принципы построения упражнений, но имели значение при формировании профессиональной терминологии, используемой Таировым и педагогами, в частности, постоянным помощником Таирова, педагогом и режиссером Л. Л. Лукьяновым. Естественно, методы, принципы обучения, профессиональная терминология совершенствовались на протяжении многих лет. Мы будем опираться на программы, которые сформировались к 1930–1940-м годам и зафиксированы документально.

Для символического изображения «анатомии творческого процесса актера» Станиславский использовал схему, отчасти напоминающую человеческое тело, где на вершине над общим сценическим самочувствием и сквозным действием царила «предполагаемая сверхзадача». У Таирова на вершине подобной схемы были бы образ спектакля и важнейший для Таирова компонент — образ персонажа-актера.

«РАСКРЕПОЩЕННЫЙ ТЕАТР» И СИНТЕЗ ЖАНРОВ

Таировский театр назвали синтетическим, но более точное определение применял сам режиссер, назвав его «театром раскрепощенным». Подчеркивая обособленность эстетики Камерного театра и от театра условного, и от театра натуралистического, Таиров, соединяя оба направления, ломая стереотипы натуральной школы, выдвигал на первое место не драматурга, не художника, а «актера-мастера», мастерство актерского ансамбля, мастерство сочинения спектакля оригинальным театральным языком, при этом сутью спектакля декларировал театральное действие. Театральный и балетный критик Андрей Левинсон в 1923 году писал: «Сегодня Камерный театр доминирует над всем

русским театральным искусством; и на этот раз триумф не случаен. Таиров восстанавливает власть актера, узурпированную литературой или художником» [8, с. 115].

Таиров органично соединяет в своем «раскрепощенном театре» театр драматический, музыкальный и вариативный — площадной. Особенностью актерского исполнения в «раскрепощенном театре» является умение использовать в одном жанровом высказывании все богатство техники актера, присущее в традиционном театре разным жанрам. Синтез актерских техник и благодаря этому расширение диапазона актерской выразительности в одном представлении — несомненно, новаторство Таирова. Объединяя в одну категорию «раскрепощенного театра» обособленные до этого драму, оперу, оперетту, пантомиму, клоунаду, эксцентрику, соединяя первоосновы театральных жанров в одной постановке, режиссер создает феномен мультижанрового спектакля, спектакля с перекрестными жанрами. Это также новаторское достижение режиссера.

Исследователь творчества Таирова С. Г. Сбоева приводит любопытное свидетельство Жака Копо о встрече со Станиславским в декабре 1922 года в Париже. Копо, называвший себя учеником мастера, отметил тревогу Станиславского за драматическое искусство и глубокое ощущение, что театр того времени не нашел своей формы и не знает, куда стремиться и даже от чего оттолкнуться [9, с. 72]. Появление таировской театральной эстетики в художественной полемике со Станиславским и Мейерхольдом означало движение вперед и являло новый этап развития самого театра как уникального организма коллективного творчества. Это движение в жанровых, стилистических, сценографических и актерских аспектах спектаклей Таирова зафиксировали отечественные и европейские критики и теоретики в 20-е и 30-е годы XX века.

Спектакль «Человек, который был Четвергом» по Г. К. Честертону был сыгран таировским ансамблем как «гротесковый кино-ревю-скетч» [9, с. 208], в котором режиссер успешно использовал возможности кинематографа, предлагая синтез нового стремительно развивающегося искусства кино и меняющегося театрального пространства. К. Державин полагал, что «детективно-фантасмагорический роман Честертона, заключавший в себе достаточную дозу того патологического кошмара, которым были овеяны страницы многих новелл Эдгара По» [10, с. 131], «лег в основу представления, в котором стихия урбанизма сочеталась с эксцентрикой, стоявшей на грани жуткого и патологического гротеска» [10, с. 130].

Спектакль по трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» играли как «любовно-трагический скетч» в стиле итальянской комедии дель арте. Таиров соединял типы классических веронских любовников, ведомых стихией чувства, с сугубо театральной ситуацией возникающих препятствий и масками итальянского театра (Лоренцо — Арлекин).

Таиров объединил шекспировскую пьесу «Антоний и Клеопатра» с «Цезарем и Клеопатрой» Б. Шоу и «Египетскими ночами» А. С. Пушкина, подчинив всю композицию раскрытию образа Клеопатры. Как доминирующее свойство ее

настроения, ее натуры, режиссер выделял «тоску по освобождению», «стремление к беспредельности — источник тоски» [5, с. 557].

«Опера нищих» К. Вайля по пьесе «Трехгрошовая опера» Б. Брехта была поставлена в жанре трагического фарса, музыкально-сатирической буффонады, баллады ужаса, сонаты призраков с джазом. В этом спектакле режиссер разрабатывает в том числе приемы «остранения», иронии, самопародии, трюков перевоплощения, буффонады, абсурда. К. Державин в связи со спектаклем Таирова «Жирофле-Жирофля» говорит об утверждении сценического образа как игрового начала, о понятии «игры в образ и игры образом» [10, с. 125].

Таиров, обладая широкой эрудицией и страстным желанием обновления современного театра, искал корни театральности в восточном театре и мифологии, в театре Древней Греции и древней символике, в театре комедии дель арте, французской пантомиме, клоунаде, эксцентриаде, карикатуре, театре кукол, идеях Г. Крэга об актере-сверхмарионетке. Режиссер использовал ранние театральные формы и приемы, создавая новые жанровые сочетания.

Мультижанровый спектакль и по-новому структурированный актерский игровой образ потребовали особо подготовленного актера, привели режиссера к необходимости создания своей актерской школы и методов воспитания труппы в рамках предложенной театром эстетики. В процессе создания и развития школы, в методах таировских репетиций вырабатывались понятия и термины театрального языка, формулировались принципы, на которых строился репетиционный процесс и обучение в студии театра. Выработанные методы и термины, которыми пользовался Таиров, заслуживают пристального изучения, поскольку они во многом отражают уникальное понимание актерского и режиссерского творчества.

РОЛЕВОЕ КОРОЛЕВСТВО КРИВЫХ ЗЕРКАЛ

В спектаклях Таирова мы встречаемся с нелинейным построением сценического образа, с нелинейными отношениями актер — роль. Один из ведущих театральных аналитиков Берлина Герберт Йеринг в 1923 году, после гастролей Камерного театра, написал о том, что Таиров выводит персонажей далеко за рамки частных ситуаций, выявляет начала, не вошедшие в фундаментальное для реализма понятие «характер» — ориентируется на многослойную модель актерских созданий, на театр пространства художественного, видимых реалий мира не воспроизводящего [11, с. 192–193]. Если оперировать понятиями теории относительности, можно сказать, что Таиров отказывается от линейности в пользу «искривленности» пространства роли. В его спектаклях индивидуальность актера встречается с персонажем, данным автором, но в присутствии еще одного или даже двух участников этого процесса. Можно назвать их кривыми зеркалами, отражающими и развивающими, дополняющими персонажа. В этой компании актер взаимодействует не только с персонажем, но и со схожими типами или ролями, с амплуа или цирковыми масками. Типы-персонажи, повторяющиеся в ту или

Фото 2. «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. В. А. Соколов — Болеро. Из фондов музея Московского драматического театра им. А. С. Пушкина / "Giroflé-Girofla" by Ch. Lecocq. V. A. Sokolov — Bolero. From the collections of the Pushkin Moscow Theatre Museum

иную эпоху у разных авторов (мы можем найти их в древних рукописях, например, в «Характерах» Теофраста IV–III в. до н. э.), типы современности, помещенные режиссером и актером в сердцевину театрального образа, соотносились с другими компонентами спектакля, обогащая содержание и форму образа. В какой-то степени можно сказать, что Таиров внес большой вклад в театральную типологию и способы ее креативного развития.

В спектакле «Жирофле-Жирофля», созданном на основе оперетты Ш. Лекока, актеры «отражали» персонажа в «зеркале» хорошо известных публике, традиционных амплуа героя-любовника, кокетки, опереточного отца, злодея. Актеры А. Коонен, Н. Церетелли, С. Тихонравов, В. Соколов пародировали и персонажей оперетты Ш. Лекока, и одновременно традиционные театральные амплуа. «Пародируя театральные традиции подачи того или иного амплуа, таировцы одновременно подшучивали над созданными ими самими образами», — пишет Светлана Сбоева [9, с. 117]. За основу бралась традиционная, знакомая неискушенному зрителю маска (амплуа) и сочиненный театром ее модернизированный вариант. С ролью соотносилось актерское амплуа старого или нового искусства, оно обретало относительную независимость, обыгрывалось различными способами, вплоть до противопоставления актерского амплуа и личности актера.

Алиса Коонен играла сестер-близнецов, двух опереточных кокеток, противопоставляя себя и роли, и амплуа вместе взятым [9, с. 123]. Первым планом (пародируемым) Коонен играла существо роли инженю.

Артист Соколов исполнял роль папаши Болеро (фото 2). Эта роль в оперетте принадлежит актеру с амплуа «опереточный отец». «Оказалось, актерская маска "клоун" <…> способна существовать наравне с ролевой маской — на сей раз "опереточным отцом" и с амплуа — "благородным отцом", с ними всеми актер-эксцентрик может играть. Оказалось, что, высмеивая знакомые всем личины и одновременно привлекая внимание к забытым либо неизвестным европейцам атрибутам той или иной маски <…> можно менять смысловое наполнение любой из них» [9, с. 130]. «Клоун» Соколова мог превратиться в марионетку, которая, заговорив и ожив, как персонаж оперетты, управляла своим творцом — актером Соколовым [9, с. 131]. Соколов, которого немецкие критики прозвали «гением гротеска», успешно вставлял цирковые трюки для усиления темпа

происходящего, преображая «опереточного отца» с помощью «клоуна» — циркового «рыжего», хорошо понимаемого зрителем. «Вот желтый с белым широчайший фрак, <…> висевший на плечах "клоуна" Соколова как на вешалке. Он полностью скрывал хрупкую фигуру папаши Болеро, оставляя открытыми <…> руки да тонкие, согнутые в коленях иксообразные ноги <…> фрак был настолько широк и свободен, что при малейшей, пусть только кажущейся, опасности Болеро в нем легко прятался. А насмешник-актер пародировал трепещущего от страха человека» [9, с. 131–132]. В моменты меланхолии, когда Соколов менял мимику и выражение глаз, «"опереточный отец" резко приседал — его голова падала на грудь, ноги исчезали под фраком-балахоном, руки втягивались внутрь рукавов, манжеты удлинялись и повисали… <…> веселящий зал "клоун" превращал Болеро в печального Пьеро» [9, с. 132]. Берлинский издатель Зигфрид Якобсон выделял главную сцену «клоуна» — танец Болеро, когда пересекаются маски ролевая и актерская, эмоции становятся неуправляемыми, вырываются из телесной оболочки, выходят за пределы разумного, тело вступает в игру. В этой сцене танцующий клоун двигался — стоя, сидя, на полу. Когда сдавалось его тело, сама по себе танцевала нога, отмирала нога, танцевал свалившийся с нее башмак. «Владелец башмака» пытался прибить его к полу, но это актеру не удавалось [9, с. 133]. Этот танец чувств был одной из вершин таировской эксцентрики.

Именно многослойная структура построения была средством исследования роли вечно мечущегося и испуганного Болеро, давала возможность эмоционального наполнения, комического преувеличения, гиперболизации, игры гранями, выхода за границы обстоятельств в обобщение, требующее от артиста авторского начала.

Этим методом был создан и образ Карла VII в спектакле «Святая Иоанна» по пьесе Б. Шоу. Карл VII решался Соколовым как совершенно замечательный слабоумный персонаж, в голове которого бурно развивалась собственная картина мира, своя фобия, в то время как во дворце правили бал другие персонажи. В спектакле Таирова вышучивалась титулованная особа, а насмешником был клоун, шут, комедиант, позволяющий себе выражать отношение к такой особе. Парадокс исполнения заключался в том, что «клоун» — Соколов испытывал добрые чувства к королю и колко высмеивал себя за такое отношение, делаясь от этого более смешным и одновременно более убедительным. Артист, согласно замыслу Таирова, открыто выставлял дофина «рыжим» клоуном: пародируя все отличительные признаки власти, лишал Карла VII опор и качеств, которые, по общему признанию, как раз и выделяют короля. Немецкие критики писали, что «…именно маска — "пришедший сюда прямо с манежа шут" <…> сообщала образу дофина пульс живой жизни, делала Карла VII "теплым", "до жути человечным и ясным"» [9, с. 241]. Причем некоторые критики описывали игру актера-философа Соколова как соединение двух клоунов: в ролевой маске — «рыжего», в актерской — «белого». Тип «рыжего» клоуна подчеркивался пучком зачесанных назад припудренных волос цвета соломы, к которому был приколот дамской шпилькой черный крошечный цилиндрик. Венчало голову шута в трико и карикатурно коротеньких штанишках длинное,

безнадежно глупое, уставившееся в пустоту перо. Единственный в костюме знак королевского статуса — горностаи — на королевских плечах выглядели голыми кончиками крыльев только что вылупившегося из яйца утенка. Сквозь ясный тип «рыжего» был пропущен разряд трагического искусства, и образ отвечал описанию лица дофина в ремарке Шоу — лица, как у щенка, который уже привык, что его все бьют, однако не желает ни покориться, ни исправиться.

Работы В. Соколова, Н. Церетелли, Н. Новлянского, С. Тихонравова, образы Алисы Коонен в «Федре» Ж. Расина, «Грозе» Островского, «Саломее» О. Уальда, Коломбины в «Покрывале Пьеретты» А. Шницлера были результатом особых взаимоотношений актера и роли. Это нельзя назвать монтажом, скорее, это синтез, уникальный органический синтез составных художественных ликов, сущностей образа и игра ими. Такое построение сценического образа является режиссерским открытием Таирова.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ «ПРЕОБРАЖЕНИЕ» КАК СОЗНАТЕЛЬНАЯ РЕОРГАНИЗАЦИЯ АКТЕРА

Процесс создания многослойного образа, означающего нелинейное игровое высказывание актера, видимо, потребовал от режиссера и термина, отвечающего этому процессу. Этим термином и понятием в программах театрального училища при Камерном театре становится «преображение». Понятие «преображение» толковалось как некая высшая точка обучения актера и подразумевало сознательную реорганизацию — приспособление всего психофизического существа актера в целях реализации образа в материале актерских данных[2].

Термины «преображение» и «перевоплощение» похожи, но есть и существенное различие. Перевоплощение подразумевает четко означенный автором характер, существующий в определенных конкретных обстоятельствах, событиях, и соответствующую им логику поведения, определяющую игру актера. В термине «преображение» границы игры актера расширяются. «Актер-философ» (как называли критики Соколова) в особой образной форме размышляет над данным автором персонажем. Игровая форма позволяет и актеру, и зрителю рассмотреть образ в разных ипостасях, меняя жанровую природу высказывания, порой и сюжет самого высказывания. Поэтому дистанция между актером и образом подчеркивалась в общих методических установках изначально, действия самого актера и действия образа не рассматривались как тождественные, и в положениях программы училища важными полагались активное отношение актера к пьесе и роли, следование идее, а в конечном смысле — цели, которую осуществляет спектакль и образ в нем[3].

2 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера»* [*театрального училища при Камерном театре*]. [*Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова*] // *РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 7.*

3 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера»* [*театрального училища при Камерном театре*]. [*Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова*] // *РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 8.*

Существенно расширяя границы и грани сценического образа, Таиров усиливает зону ответственности актера, его диапазон мышления и мастерства. Границы роли расширяются, игровая конструкция динамична, вариативна, порождает большее количество ассоциаций, игровых метафор, лейтмотивов роли. Таировские открытия опередили свое время, создав одну из моделей игрового театра будущего, что было большим благом для МКТ и театрального процесса в целом, но принесло самому Таирову много горьких испытаний: обвинения в формализме, репертуарные сложности 1930–1940-х годов, остановка многих работ, и в конце концов закрытие самого Камерного театра.

Итак, термин «преображение» в данном случае расширяет возможности театральной формы, а «Камерный Театр считает, что форма должна не только "вытекать" и "выражать" содержание, но и организовывать его»[4]. Поиск формы в репетициях режиссера шел одновременно и в области образной речи, образной пластики, игры с сущностями, и в очень важной для Таирова области эмоциональной жизни персонажа.

СИНТЕЗ ДИСЦИПЛИН

Учебные программы театрального училища по основным практическим дисциплинам подготовки — мастерство актера, речь и выразительное движение — были подчинены идеологически одной цели: достижению актером мастерства художественного преображения, а главной методической целью являлось овладение мастерством создания сценического образа. Движение, речь и сценическая игра объединяются в единый, не обособленный друг от друга процесс целостного сценического поведения. Такой синтез у Таирова обеспечивается проникновением внутренней техники актера во все аспекты внешней техники, то есть проживанием любой, даже острой, пронизанной музыкой и пластикой формы.

Примечательно, что в то же время подобный синтез дисциплин использует К. Станиславский в школе при Оперно-драматической студии. Исследователь театра Мария Шевцова, анализируя программу студии, пишет: «Ключевым намерением Оперно-драматической студии было перекрестное опыление того, что Станиславский задумывал как певческий *театр*, с разговорным театром. Для практических целей Система должна была преподаваться в двух специализированных группах, тем самым легче позволяя обучаемым "передавать знания другим". Именно так Станиславский сформулировал цель Студии помощникам-педагогам драматического театра на своих вводных встречах с ними. Тогда и впоследствии он внушал как учителям, так и ученикам, что, какими бы ни были их специфические характеристики — например, музыка звучала на протяжении всей оперной постановки, — музыка и пение (музыкальный театр), и текст, и слово (драматический

4 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера»* [*театрального училища при Камерном театре*]. [*Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова*] // *РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 8.*

театр) не являются отдельными искусствами, а частью одного творческого континуума. Соответственно, аспекты учебной программы, такие как произношение, дикция, проекция голоса (области, которые преподавала в Студии Мария Кнебель), темпо-ритм и движение, имевшие общее значение, были организованы в объединенных уроках» [12, p. 6].

Этот подход ранее практиковал в Эктемасе Таиров, и не поэтому ли Г. А. Товстоногов заметил: «…в творческих поисках режиссера Таирова, в его педагогической работе так или иначе обнаруживалось влияние учения Станиславского, его всеобщих законов. Но, мне думается, и театр Таирова в какой-то мере дополнял, вызывал новые открытия Станиславского. Может быть, не без влияния практики Камерного театра произошло открытие метода физических действий» [13, с. 5].

Программа по сценическому (выразительному) движению в театральном училище при Камерном театре основывается на этюдной работе, работе сюжетной, анализе школ «переживания» и «игры», внутренних и внешних задачах актера, единстве формы и содержания. Это, пожалуй, и сейчас встречается в практике преподавания сценического движения в высшей школе нечасто. На занятиях по движению у Таирова изучаются связь слова и движения, взаимозависимость их в работе над образом, рассматриваются социальные, идеологические, исторические характеристики и особенности образа, его сознание, мышление, мировоззрение. Практически это углубленные занятия по мастерству актера. Выразительное движение анализируется через взаимодействие с внешними и внутренними объектами, исследуется связь противоречий, конфликтов и поведения человека: различного вида дискоординации, нарушения пластики, болезненные состояния, повышение и понижение энергии, обмороки и обморочные состояния, явление сна, умирания и смерти. Энергетика актера имела большое значение для творческого процесса, и ею занимались осознанно.

Программа училища включала многие дисциплины, но главным полагалось развитие образного мышления, воспитание отношения к поведению человека как цепи сложных актов, обращалось внимание на взаимосвязь интеллектуальной, волевой и эмоциональной составляющих. В программе по сценическому движению выдвигалось требование необходимости изучения физиологии и психологии, их связи. Отдельно Таиров выделял необходимость изучения психо-идеологии, или влияния идеологии на психологию («душа» и тело)[5].

Примечательно бережное отношение Таирова к сценическому движению. «Все телодвижения в драме являются последним этапом творчества: они имеют право на существование тогда, когда служат внешним выражением внутреннего переживания — только в таком случае они получат оправдание и становятся художественно необходимыми», — писал Таиров[6].

В программе по технике сценической речи мы обнаруживаем определенную установку на воображение,

5 *Таиров А. Я. Материалы к программе сценического [выразительного] движения [театрального училища при Камерном театре] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1310. Л. 4.*

6 *Таиров А. О музыке в драме. (Ответ кн. Сергею Волконскому) // Студия. Журнал искусства и сцены. 1911. 12 ноября. № 7. С. 8.*

на образное мышление. Речь актера рассматривается как образная речь (сценическая) и как речь от образа (говорящего лица).

Задачи преображения актера ставятся уже с самых первых заданий по русской сказке. Изучая логические, мелодические и ритмические законы эмоциональной русской речи, студиец становится «рассказчиком», то есть преображается в образ рассказчика. «Самый характер “СКАЗА” делает органичным и необходимым подход в сказке к образу в зачаточном еще, правда, виде, ибо, рассказывая сказку от себя, учащийся становится “рассказчиком”, т. е. лицом, адресующимся к определенному слушателю по определенным мотивам с определенной целью»[7]. Возникает оправданное взаимодействие в образе, которое в дальнейших заданиях программы постепенно усложняется по мере уточнения и усложнения сценических задач. Таиров использует речь действующих лиц из современной драматургии, исторических и современных общественных деятелей: Ж. Дантона, лорда Д. Г. Байрона, И. П. Павлова, Л. М. Леонова, Ж. Жореса, Н. В. Крыленко на процессе «Промпартии», М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, Ф. Н. Плевако на процессе по делу игуменьи Митрофании. Режиссер знакомит учащихся с психологическими законами речевого мышления, вводит говорящего во внутреннюю сущность того лица, от которого он говорит, приводит к реорганизации себя в конкретно обусловленное всем материалом и ситуацией другое лицо (образ). Вся учеба в своем практическом осуществлении проводится таким образом, «чтобы, с одной стороны, задача на образ раскрывалась перед учащимися во всей своей конкретности в работе над всеми дисциплинами, и, с другой стороны, — чтобы осуществление шло в плане “преображения”, а не “перевоплощения”, другими словами, в плане последовательного и органического использования своего психофизического материала и соответствующей его организации»[8].

В технике речи после выполнения заданий «сказка», «рассказ», «речь» появляется задание «монолог». В этом задании впервые в программе появляется понятие сценического движения и слияния движения и речи. Монолог предстает как единый противоречивый сложный процесс, имеющий динамический характер. Он содержит борьбу двух или нескольких мотивов или стимулов, вызывающих борьбу мыслей с последующей переменой или окончательной победой одной из них. Монолог рассматривается как результат ярко выраженной драматической ситуации, в которой внутренние мотивы связаны с внешним событием. Раскрытие этого взаимодействия глубже вводит учащегося в процесс художественного преображения, актерской игры. В монологе диалектически противоречивый сложный речевой процесс приобретает динамический характер и может разрешаться в целенаправленно *скупом*, элементарном в смысле своей формы, сдерживаемом мыслью движении. И в этот момент, так полагали авторы программы, становилось возможно органическое соединение техники сценической речи и сценического целенаправленного движения.

7 *Таиров А. Я. Программа по технике сценической речи [театрального училища при Камерном театре] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1309. Л. 4.*

8 *Таиров А. Я. Программа по технике сценической речи [театрального училища при Камерном театре] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1309. Л. 2.*

Как мы видим, к движению актера, его мысли и речи в училище относились очень бережно. Только после года работы над словом и движением в программе сценической речи осуществляется переход на работу с диалогом. Процесс возникновения реплики, мысли под влиянием разнообразных стимулов раскрывается как одна из форм поведения, обусловленных сценической ситуацией.

СИТУАЦИЯ КАК АРХИТЕКТУРНОЕ ЗВЕНО ПЬЕСЫ

Общепринятое деление пьесы на куски и соответствующие задачи (от этой практики ее создатель Станиславский и сам порой отказывался) Таиров заменил звеньями пьесы — «архитектурными звеньями», составляющими в совокупности непрерывную цепь всего произведения. Таиров считал анализ пьесы для артиста, во-первых, динамическим, при котором не разрывается действенная ткань пьесы на статические куски, во-вторых, целостным — то есть предлагал разложение пьесы на такие элементы, которые сохранили бы качество целого. Таким звеном или элементом стала для Таирова действенная сценическая ситуация. Ситуацию понимали как «целостную совокупность предполагаемых обстоятельств, обусловливающую тот или иной способ действия для достижения определенной цели (все равно, осознанной или неосознанной) <…> Таким образом, действенная ситуация — это целостный комплекс обстоятельств, воздействующих на человека и обусловливающих разрешение им действия в единственно возможной для данной ситуации, а тем самым и для него форме»[9]. Такой элемент пьесы сохраняет все качества целого. Являясь ее составной частью, он со всеми своими закономерностями может быть применен ко всему произведению. Ситуация как бы в несколько иных масштабах повторяет в основном структуру пьесы. Таким образом и сама пьеса представляет собой такую распространенную и сложную ситуацию. В виде такой же ситуации можно рассматривать и отдельный акт пьесы, ту или иную сцену из нее или эпизод. Действенная ситуация пьесы ни в коем случае не является тем фрагментом пьесы, который определяется какой-нибудь одной стороной поведения человека, ибо в ее целостном комплексе обстоятельств содержатся факторы, как причинно обусловливающие действия, так и целенаправляющие их. А это именно то, без чего не может осуществляться игра актера. Ситуация заканчивается тогда, когда достигается цель или когда видоизменяются обстоятельства.

«Таким образом в ситуацию входят все факторы, обусловливающие движение, развитие действия. Она сама таким образом является беспрерывным процессом, развертывающимся во всех своих противоречивых обстоятельствах. Видоизменяясь, ситуация остается единым целым до тех пор, пока не осуществилось то действие, которое она обусловливает, либо пока новое обстоятельство не видоизменило ситуацию, а этим и самое действие. Действие, развиваясь, таким образом создает новые обстоятельства,

9 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера» [театрального училища при Камерном театре]. [Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 11.*

изменяющие ситуацию и превращающие ее в иную ситуацию. Поэтому завершаясь, ситуация не нарушает беспрерывности процесса, ибо переходит в новую ситуацию, качественно отличную от первой»[10]. «Ситуации могут быть самые различные — они могут быть, для примера, положительные или отрицательные, пассивные или активные, причем, пассивные для одного действующего лица или одной группы лиц, они могут быть в то же самое время активными для другого действующего лица или другой группы лиц. Ситуации могут быть экспозиционные и действенные, эмоциональные и рациональные. Конечно, об этом можно теоретически говорить условно в том смысле, что отдельно они вряд ли существуют; всегда одно понятие входит в другое; эмоциональная ситуация в значительной степени бывает и рациональной, а рациональная ситуация (особенно в театре) почти всегда превращается в эмоциональную. Но так или иначе, каждая ситуация должна быть целостной — в этом ее основной признак, без которого теряется самое понятие ситуации» [5, с. 410–411].

В училище изучали сценическую ситуацию как процесс, как комплекс обстоятельств; исследовали свойства ситуации, ее видоизменение, взаимодействие обстоятельств, входящих в этот процесс. Это понятие входило и в программу по сценической речи, и в программу выразительного движения. В программе по мастерству актера на первом курсе анализировалась сама ситуация и вырабатывались практические навыки по включению актера в сценическую ситуацию как основу сценической игры. Процесс включения актера в действенную ситуацию представлял собой набор разнообразных по степени трудности задач. Основными приемами включения в ситуацию были приведение себя в активное состояние внимания, активизация деятельности воображения, активизация волнения (эмоционального состояния), ритма поведения, освоение идейного содержания ситуации.

«Каждый актер, попадая в условия игры, испытывает определенного рода волнение, вызываемое стоящей перед ним задачей <…> Это волнение, ощущаемое как некоторый повышенный тонус восприятия, некоторое возбуждение, фиксируется вниманием актера и на основе этого возбуждения, эмоции интереса, подвергает себя воздействию ситуации. Актер вызывает в себе волнение, которое от воздействия на него обстоятельств ситуации приобретает характер конкретного эмоционального акта»[11].

К. Державин справедливо отметил, что «Камерный театр нашел одну из формул последующей системы своей актерской игры — формулу примитива и изначальной чистоты эмоции как психофизического целого» [10, с. 89]. «Формула примитива» была только отправной точкой исследования роли и ситуации. В процессе обучения сперва изучались примитивные ситуации: их внешние обстоятельства при доминировании простых ощущений (жары, холода и т.д.) и основных волнений (страх, гнев, печаль, радость). Затем

10 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера» [театрального училища при Камерном театре]. [Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 12.*

11 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера» [театрального училища при Камерном театре]. [Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 17–18.*

осваивалась усложненная спором ситуация на основе драматургического анализа, заключающего в себе завязку, нарастание действия, перелом и завершение. Ситуация усложненная (спор или выспрашивание-узнавание) разыгрывалась в различных вариантах. При неизменности текста диалога в учебных целях многократно видоизменялись обстоятельства ситуации, менялись внутренние и внешние объекты, общий характер играемой личности, причины и цели поведения. В результате многочисленных изменений вариантов заданий шла подготовка актера к возможности существовать и в единоустремленной ситуации, и в ситуации с извилистыми путями, своеобразными коленами, поворотами, с возможным возвратом в некотором новом качестве в исходную позицию.

Примечательно, что принцип освоения игры в упрощенной, «примитивной» ситуации использовался Таировым как репетиционный метод и в театре. А в школе комплексы упражнений по теме «ситуация» знакомили учащегося с приемами включения в действенную ситуацию, а также с основными закономерностями развития самой театральной ситуации: понятиями обстоятельств, доминанты, объекта, стимула, причины и цели поведения, отношения к партнеру. Такой методический прием воспитывал актера-импровизатора, способного играть ситуацию в различных ракурсах и обстоятельствах. Умение играть ситуацию на основе диалога из пьесы с изменяющимися факторами было значимым аспектом при оценке профессиональной пригодности и одаренности учащегося после первого года обучения.

«Сценическая ситуация включает в себя целый ряд обстоятельств, обусловливающих действие. Но связывает их, превращая в единый целостный комплекс, всегда одно какое-нибудь обстоятельство, так называемое *доминирующее обстоятельство*. Оно организует всю ситуацию в целом, и этим самым организует в целом и все поведение актера, поставившего себя в данную ситуацию в качестве образа, вызывая у него то состояние, которое можно определить как доминанту его поведения в данной ситуации»[12].

ПОНЯТИЕ ДОМИНАНТЫ

Для анализа пьесы, практического построения ее композиции Таиров вводит еще одно «звено» системы — понятие *доминанты*. У Таирова «доминантная ситуация» пьесы и акта обладает всеми качествами доминирующего обстоятельства ситуации, определяя и основное действие всей пьесы в целом, и действие каждого акта в отдельности, а тем самым, в известной степени поведение актера и в пьесе, и в акте. Таким образом доминантная ситуация пьесы определяет собой весь путь развития пьесы, а с момента включения в нее игры актера — и весь путь развития спектакля.

Доминантная ситуация, ее построение и проживание актером для Таирова была важным компонентом спектакля

12 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера» [театрального училища при Камерном театре]. [Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 12–13.*

и обучения актера. В работе над образом даже на начальном этапе замысла роли он обращал внимание учащихся на определение доминанты образа, а именно на наличие одной черты, без которой невозможна ни одна ситуация, в которой существует создаваемый персонаж. Причем доминанта образа рассматривается не как статическое свойство характера, а как изменяющееся качество, даже переходящее в свою противоположность, но всегда сохраняющее действенную силу и входящее во все ситуации роли.

При работе над пьесой А. Н. Островского «Без вины виноватые» (фото 3) Таиров предварительно делит пьесу на 28 ситуаций. В докладе труппе Камерного театра 9 мая 1944 года он приводит пример связи ситуации и доминанты при анализе пьесы:

Фото 3. «Без вины виноватые» А. Н. Островского. А. Г. Коонен — Кручинина, В. В. Кенигсон — Незнамов. Из фондов музея Московского драматического театра им. А. С. Пушкина / "Guilty Without Guilt" by A. N. Ostrovsky. A. G. Koonen — Kruchinina, V. V. Kenigson — Neznamov. From the collections of the Pushkin Moscow Theatre Museum

> Ситуации, на которые делится каждый акт, являются в каждом акте той или иной доминантной ситуацией, причем бывает так: доминантные ситуации акта могут быть доминантными ситуациями в поведении того или иного действующего лица в данном акте, и эти ситуации могут иногда не совпадать. Ситуация, являющаяся доминантной по отношению ко всему акту, является кульминационной ситуацией. Ситуация, являющаяся доминантной по отношению ко всей пьесе в целом, является кульминационной ситуацией всего произведения <…>
>
> Все действия построены Островским таким образом, что доминантная ситуация возникает в конце каждого действия и является кульминационной его ситуацией, в значительной мере определяющей все лицо данного действия, весь его основной тон, его основные устремления, и таким образом [в ней] — верный и необходимый ключ для раскрытия действия [в целом].
>
> Я постараюсь быть очень кратким и скажу только, что последняя ситуация первого акта вся выливается в одну заключительную фразу: «Ну, теперь вы совсем свободны». Это ключ к первому акту, это его основная доминанта.
>
> Второй акт построен таким же образом. Последняя доминантная ситуация: «Какое злодейство, какое злодейство! Я тоскую об сыне, убиваюсь; меня уверяют, что он умер; я обливаюсь слезами, бегу далеко… а он манит меня ручонками и кличет: мама, мама! Какое злодейство!» В [одном] этом восклицании (как это бывает часто у Островского) в двух словах, по существу, заключена и кульминационная ситуация акта и ключ ко всему акту.

Третий акт, несмотря на совершенно различную конфигурацию, является в значительной мере параллелью в отношении ко второму; второй акт выливается в восклицание Кручининой «Какое злодейство!», которое является результатом всего накопленного и узнанного на протяжении второго акта; третий заканчивается восклицанием Незнамова, которое является результатом всего узнанного и испытанного им на протяжении и всей пьесы и этого акта: «О, варвары! Что они делают с моим сердцем! Но уж кто-нибудь мне ответит за мои страдания: или они, или она!» Это — доминантная ситуация или, если хотите, формула третьего акта.

Наконец, последняя кульминация — кульминация четвертого акта — является кульминацией и всей пьесы в целом, вскрывает идейную сущность всего спектакля: «От радости не умирают».

Эти последние ситуации и их краткие формулы, данные самим Островским (очень краткие, но очень емкие, очень глубоко насыщенные и мобильные), дают нам ключ к тому, чтобы вскрыть пьесу с точки зрения большой человеческой комедии. Заметьте, что почти [каждая] доминантная ситуация является, по существу, не сюжетной, а эмоционально-идейной, которая, таким образом, перекрывает собой все построение автора — и сюжет и [тенденцию] [5, с. 411–413].

Судя по всему, понятие доминанты давало режиссеру большие преимущества для выстраивания своей собственной композиции спектакля, создания кульминаций своего режиссерского решения пьесы, расставления режиссерских смысловых акцентов, создания катастроф и их разрешений, рождения внесюжетного, эмоционально-идейного высказывания. При построении партитуры или композиции роли понятие доминанты давало актеру основу для импровизации, большую свободу и возможности проявить свои лучшие выразительные качества. Применение и освоение понятий «ситуация» и «доминанта» проводилось на старших курсах Школы МКТ уже при работе над пьесой.

Прочтение пьесы, знакомство с режиссерской экспозицией и режиссерским анализом сопровождалось определением доминанты образа. Выявление доминирующей ситуации роли и включение актером себя в доминирующую ситуацию производилось методом проб и ошибок, то есть, по сути, этюдным методом. В этом методе была своя хитрость, свой прием. Сложная ситуация сводилась поначалу к «примитиву», поведение актера сводилось к примитивным рядам ощущений и действий в упрощенной ситуации. Упрощенная ситуация и полученные в ней опыты поведения персонажа переносились в ситуацию доминирующую. Пробы продолжались в доминирующей ситуации, а результат этих проб переносился затем в другие ситуации пьесы. Осуществлялась проверка и перепроверка найденного ранее поведения персонажа. Затем практиковалось возвращение к доминантной ситуации и опять перемещение к различным по выбору режиссера ситуациям пьесы и так далее, и так далее — по восходящей линии наращивания эмоциональной составляющей образа, нахождения пластического решения с последующей детализацией и подключением опыта самого актера и, наконец, достижения художественного

«преображения». «На основе этой работы находится комплекс эмоций, мыслей и действий, выраженных в определенной форме, свойственной данному образу»[13].

Интенсивный метод практического анализа ситуаций и всей пьесы с многочисленными переключениями, накоплением опыта поведения персонажа и перепроверками этого поведения, уточнением обстоятельств представляет из себя достаточно стройный, продуманный, внятный и изящный прием работы над пьесой и ролью. Он ведет к большой степени импровизационности актера, его самостоятельности в процессе понимания и создания роли, а потом и воплощения в спектакле. При таком приеме вырабатывается и умение актера создавать небанальные, парадоксальные, оригинальные приспособления, о которых Таиров говорил как о знаке и качестве актерской одаренности. Он полагал, что масштаб роли в значительной степени зависит от характера приспособлений и раздражителей: «В отборе приспособлений (и также раздражителей) в значительной мере сказываются вкус и, главное, — фантазия (воображение) актера» [5, с. 474]. Ординарный актер, полагал Таиров, пользуется ординарными приспособлениями. Своеобразный актер отличается тем, что пользуется не банальными, а своеобразными, часто почти невероятными, неправдоподобными приспособлениями или своеобразно пользуется обыкновенными. Правдоподобие в актерском искусстве заключается в том, чтобы сделать то, что сделал бы не каждый, но что, тем не менее, органично вошло бы в существо образа.

ОБОСНОВАНИЕ МЕТОДА В ОТКРЫТИЯХ ПСИХОЛОГОВ

Согласимся с мнением К. Державина, который полагал, что всякие термины школы Таирова надо рассматривать в непрестанном развитии, в непрекращающемся движении творческого процесса. «И было бы весьма неосмотрительно найти для обоснования актерской системы А. Я. Таирова или для ее опровержения ту или иную систему эмоциональной психологии, которую можно было бы подвергнуть критике в целях вынесения приговора и над ее производным — творческой системой актерской игры МКТ. При всем том в существующих психологических системах можно найти параллели к эмоциональной системе Камерного театра» [10, с. 112].

Говоря о доминанте как эмоциональной составляющей сценического процесса, нельзя не упомянуть о том, что Таиров в учебных программах ссылается на идеи некоторых психологов и философов, в частности, на теорию эмоций американского философа и психолога У. Джемса и датского психолога Г. Ланге (80–90-е годы XIX века), на теорию эмоционально-выразительных движений Ч. Дарвина, исследования немецкого врача, физиолога,

13 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера» [театрального училища при Камерном театре]. [Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова. Сценические занятия / Мастерство актера / 4-й курс] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 3.*

психолога В. Вундта, американского психолога, основателя бихевиоризма Д. Уотсона. Это говорит о том, что режиссер соотносил свои театральные и педагогические опыты с современной ему наукой о человеке. Современником Таирова был выдающийся русский психолог А. А. Ухтомский, который уже в 1923 году сформулировал важнейший принцип физиологии и психологии человека, а именно понятие доминанты. Этот принцип позволяет изучать не только мозговые процессы, но и психологию, законы поведения человека как личности, роль идей и идеалов в его жизни, высших социальных и духовных ориентиров, обеспечивающих духовное здоровье человека. Прямых упоминаний об открытиях Ухтомского в программе школы МКТ нет, но, по сути, идея доминанты использовалась в учебном и репетиционном процессе МКТ. Она живет в подходах к анализу поведения человека, толковании чувств-реакций и мировоззрения персонажа. Ухтомский полагал, что основа личности, основа субъективной жизни — в чувстве. «Великие индивидуальности Гомер, Иов, Эсхил, Шекспир жили и будут жить, притом не в ущерб один другому, не умаляя друг друга, и именно потому, что они оставили людям чувство, передали в нем потомству великую загадку — свою личность, субъективную жизнь, а субъективная жизнь естественно чужда прогрессу, а потому бессмертна. Чувство есть носительница субъективной жизни, оно-то не дает “индивидуальной личности” исчезнуть в “личности народа” или человечества, но только и исключительно потому, что само не может вылиться из “индивидуальной личности” и сделаться объективным достоянием всех» [14, с. 21].

Прежде всего Таиров использует доминанту для анализа ситуации. Не менее важным представляется понятие доминанты в подготовке актера, его психотехнике. Ухтомский указывает на несколько общих признаков доминанты, условий для ее рождения как «органа поведения».

• Достаточно высокая возбудимость, впечатлительность, определяющая реакцию на раздражители; способность суммировать, накапливать в себе возбуждение.

• Способность поддерживать его во времени достаточно стойко, не сбиваясь.

• Способность продолжать однажды начавшееся возбуждение, вовлекая в свою сферу новые и новые элементы.

• Инерция — то есть, однажды начавшись в данном центре, возбуждение продолжается далее [14, с. 75–76, 83].

Таиров использует эти признаки, включает в тренинг процессы возбуждения и торможения реакции актера (режиссер говорил о законе заторможенной реакции), использует влияние доминанты на силу актерской реакции: исследует чувства и ощущения приятные и неприятные, активность и пассивность, сосредоточенность и рассеянность, сдержанность и несдержанность, открытые реакции и закрытые реакции, поведение контролируемое и неконтролируемое. На занятиях учащиеся исследуют виды чувств и реакций: коротких и неглубоких — испуг, удивление, укол и т.д.; глубоких и оставивших след или изменение настроения — тоска, грусть, болезнь, радость и т.д. Осваиваются чувства,

реакции, качества, ставшие психологическими, характерными, определяющими характер человека — трус, смелый, сильный, внимательный, рассеянный, гордый, больной и т.д. Актерский тренинг предполагает освоение понятий эмоционального тонуса, эмоциональной насыщенности, интенсивности чувства. Это доминанты различных чувств и качеств, ставших по Станиславскому «зерном» персонажа.

Станиславский связывал сценическое чувство с ритмом. В спектаклях Таирова много музыки, ритмически продуманного чувства и движения, поэтому разнообразие выразительных форм чувства закладывалось уже в период обучения актера. Известное выражение Станиславского «чувство играть нельзя» есть и в программе училища. Но Таиров настаивает на том, что задания и упражнения, выполняемые актером, имеют в виду не усвоение стандартов, штампов чувств и эмоций, а служат нахождению органических приемов, стимулов, создающих условия, в которых актер самостоятельно способен решать вопросы внутренней и внешней выразительности роли. Такой по характеру методологический подход позже лег в основу синергетики — науки о процессах самоорганизации систем. В данном случае системой была модель игрового театра, а подсистемами — доминанта, ситуация, эмоция.

ЭМОЦИЯ, ИЛИ РАДОСТЬ МЕТАМОРФОЗ

Таиров изучал законы проявления эмоции, законы эмоциональных состояний. Это давало возможность соответствующе построить эмоциональный рисунок образа, для того чтобы он развивался закономерно по восходящей, а не по нисходящей, давая максимально богатую, сильную и точную гамму эмоциональных состояний. В подходе к сценической эмоции стоит выделить два существенных для Таирова момента.

Первый — *эстетический характер сценической эмоции*, своего рода эмоции от искусства. По мнению Таирова, эмоции актера носят эстетический характер, они свободны от болезненности и легко подчиняются воле. Эмоция актера подлинная, реальная, но рефлекторная, она отличается от жизненной источником своего происхождения. Зарождаясь как реакция на представление, она является результатом его творческой фантазии, направленной на осуществление данной сценической ситуации, результатом работы воображения [5, с. 426–427], «для актера, с точки зрения *его* творческого процесса, — *предлагаемые* обстоятельства есть *представляемые* обстоятельства» [5, с. 473]. Ответы Алисы Коонен из анкеты о психологии актерского творчества подтверждают положения Таирова: «Сценическая эмоция входит в ритм образа, который я творю. Эта эмоция вполне моя, реальная, но подчиняется ритму образа, делается эмоцией от искусства. <…> Всякое переживание на сцене произвольно выбрано» [15, с. 238]. И еще на вопрос «Обстоятельства вашей жизни, имеющие в данный момент сходство с тем, что происходит на сцене, оказывают ли влияние на вашу игру?» Коонен ответила: «Влияют очень различно. <…> Если играешь влюбленную

Фото 4. «Мадам Бовари» Г. Флобера. Эмма Бовари — А. Г. Коонен. Из фондов музея Московского драматического театра им. А. С. Пушкина / "Madame Bovary" by G. Flaubert. Emma Bovary — A. G. Koonen. From the collections of the Pushkin Moscow Theatre Museum

и сама влюблена, то играть будешь хуже, потому что будешь сбиваться на личное переживание. Это фальшь» [15, с. 236].

Второй момент — подход к эмоции как к *системе предварительных реакций персонажа*. Именно эмоция, по мнению Таирова, является началом, определяющим поступки персонажа, а партитура его эмоциональной жизни — ключ к построению мизансцены. Эмоциональное поведение человека режиссер рассматривал в обусловленности социальных навыков («социальная эмоция» К. Державина), историчности чувства в опыте человечества, в столкновениях, нарушениях, связях человека со средой (обстоятельствами ситуации), в которых эмоциональные реакции приобретают положительные и отрицательные знаки. Эти реакции, их комплекс, являются уже готовой доминантой персонажа до начала действия, «эти состояния определяются предысторией, совокупностью своих прошлых реакций и связей, т. е. жизненным опытом»[14].

В этом отношении примером может служить работа Алисы Коонен над заглавной ролью в спектакле «Мадам Бовари» по роману Флобера, где автором инсценировки была сама актриса (фото 4). Судя по воспоминаниям Коонен, в основу роли были положены детские и юношеские представления Эммы о мире, наивная романтическая настроенность, красивые, торжественные церковные службы в монастыре, бледные монахини в воздушных головных уборах, похожих на летящие лебединые крылья, мечты о будущей жизни, прекрасной, полной самых необыкновенных событий, полной бурь, ураганов и совсем не похожей на ту, которой она оказалась в действительности [6, с. 370–371]. Мир разрушающейся поэзии и далеких мечтаний сопровождает Эмму на протяжении всех этапов истории, отражаясь в ее душевном мире и облике. «Эмма недолюбила» — так формулировала актриса свое ощущение от роли. Такая «система предварительных реакций» или готовых доминант персонажа до начала действия является у Таирова источником эмоций и причиной совершаемых персонажем тех или иных поступков, и, как результат, — рождением и «осуществлением цели».

Примечательно, что и в современном театре мы можем найти отзвуки этих открытий. Выдающийся английский

14 *Таиров А. Я. Программа сценических занятий «Мастерство актера» [театрального училища при Камерном театре]. [Машинопись с правкой зам. художественного руководителя училища Л. Л. Лукьянова. Сценические занятия/ Мастерство актера/ 4-й курс] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1308. Л. 16.*

режиссер Деклан Доннеллан, сооснователь знаменитого лондонского театра "Cheek by Jowl", в своей системе работы с актером над пьесой и ролью использует идею мишени, которая служит единственным источником энергии актера и, меняясь сама, меняет сценическую жизнь персонажа. По мнению Доннеллана, «…мишень существует прежде, чем понадобится вам <…> Вместо того, чтобы вечно гадать: "Что я делаю?", полезнее спросить себя: "Что делает мишень?" Или еще лучше: "Что мишень заставляет делать меня?" <…> мишень — это не цель, не желание, не план, не причина, не намерение, не результат, не концентрация внимания, не мотив. Мотивы исходят от мишени <…> … мы настолько завязаны на наличие конкретной мишени, что… при отсутствии мишени мы выдумываем ее <…> Мишень — хозяйка положения» [16, с. 31–38]. Образ мишени Д. Доннеллана — это вариант эмоциональной доминанты, формирующей систему предварительных реакций персонажа в школе Таирова.

Какие пути намечает Таиров при работе со сценической эмоцией? Актер его школы должен был путем овладения эмоциональными состояниями через тренировки (упражнения) выработать в себе соответствующую технику. Отсюда задания «на объект» и на «эмоцию» — реакцию как результат взаимоотношений между организмом и средой. В программе сценического движения в школе МКТ использовалась теория В. Вундта, согласно которой структура эмоции характеризуется тремя измерениями: удовольствием — неудовольствием; возбуждением — успокоением; напряжением — разрешением. Каждое из этих трех измерений проявляется в эмоции не только как определенное по качеству субъективное состояние, но и в различных степенях интенсивности. Для тренинга актера Таиров берет четыре базовые инстинктивные реакции: гнев, страх, печаль, радость. Они проявляются в поведении, телесной жизни, речи персонажа. Если актер легко вызывает в себе эти четыре реакции, знает способы, при помощи которых может их вызывать, то в дальнейшем он может их бесконечно разнообразить, варьировать, усложнять. Прием первоначального упрощения эмоций персонажа становится для актера отправной точкой создания разнообразия реакций, вариативности сценического поведения будущего образа. Этот прием и последующее усложнение задания используются режиссером Таировым и в методе перекрестного погружения актера в сценическую ситуацию. К. Державин, анализируя метод эмоционально-физиологического оправдания актерской игры в МКТ, заметил, что на спектакле «Любовь под вязами» театру удалось поставить эмоционально-физиологическую природу актерской системы МКТ на новый социальный базис. «Тем самым в теоретических построениях МКТ легализовался термин социальной эмоции» [10, с. 57].

• *Путь скрещивания реакции*. Таиров полагает, что дальнейшее развитие сложной, многообразной сценической эмоции возможно при использовании такого базового эмоционального «алфавита», используя который, актер становится профессионалом сложных чувств (гнев + страх, гнев + печаль, страх + радость и т.д.).

• *Стимулы и реакция*. Развитие стимулов как способов эмоционального включения актера в ситуацию. Стимулы могут быть самые разнообразные:

зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные и т.д. Стимулы могут находиться в различных сочетаниях и, в зависимости от этих сочетаний, те эмоциональные состояния, которые будут вызываться, будут тоже разнообразными (от прикосновения — страх, от зрительного образа — гнев, от звука — радость и т.д.).

• *Ассоциативные связи.* Столкновение со средой вызывает у человека представление, оно путем ассоциативной связи вызывает другое или целый ряд. Путь рождения ассоциативных связей и их цепочек развивает четыре основных первичных эмоции, они приобретают различные оттенки и тона. Это своего рода управляемый цепной рефлекс, способность актера поддерживать во времени возбуждение эмоции. Линия ассоциаций особенно важна при создании нелинейного образа, его формы, драматургии переключений из «лица» в «кривое зеркало» и обратно. «Сценический образ — это синтез эмоции и формы, рожденной творческой фантазией актера», — утверждал Таиров [5, с. 121].

• *Двойное выражение эмоции.* Каждая эмоция имеет двойное выражение — внешнее и внутреннее. Внутренняя сторона эмоций — это субъективное ощущение процесса актером, а внешняя сторона — видимые проявления эмоций: мимические, физиологические. Для зрителя этот двусторонний единый процесс повернут преимущественно внешней стороной. Для актера — своею внутренней стороной. *Внешнее выражение* — телесного порядка, и оно может быть тоже видимым и невидимым. Видимый порядок — это мимика в широком смысле — мимика всего тела. *Психические выражения эмоции,* выражения психического порядка: в образах, представлениях, мышлении. Кроме этого, существуют *физиологические явления* — покраснения, слезы, пот, изменение дыхания. Каждая эмоция имеет свое дыхание — дыхание каждой эмоции имеет свой ритм.

Здесь в подходах Таирова мы можем усматривать связи с более поздними по времени поисками Е. Гротовского в области психофизики актера и его выразительности. *Внутренние, невидимые выражения эмоций* — секреторные явления, выделения желез внутренней секреции. Эмоциональное состояние меняет кровообращение актера, выделения желез внутренней секреции управляют нервной системой, сердечной, желудочной, дыхательной и прочей деятельностью.

Говоря о нелинейном построении отношений актер — роль в некоторых спектаклях Таирова, уместно вспомнить закон двойника Ухтомского: эффект психофизиологически оправданного состояния человека, судящего о мире с точки зрения своих доминант, видящего мир сквозь призму индивидуальных потребностей и представлений. «Наши доминанты, наше поведение стоят между нами и миром, между нашими мыслями и действительностью» [14, с. 352]. Мы можем воспринимать лишь то и тех, к чему и к кому подготовлены наши доминанты, т.е. наше поведение, мы не можем освободиться от своего Двойника [14, с. 352]. В этом противостоянии природа многих сценических конфликтов и, думается, подобие закона двойника может обосновывать нелинейное построение ролей в таировских спектаклях. Нелинейный образ, в котором лики или доминанты, стоящие между актером и персонажем, отражают особенности внутреннего мира актера и роли.

КИНЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО

Осознание актером всех проявлений эмоции идет при помощи *кинетического чувства*. Это своего рода внутреннее зеркало, в котором отражаются все движения актера. При помощи этого своеобразного внутреннего зеркала актер создает, видит, чувствует и контролирует форму своих движений, которые являются внешней видимой стороной образа эмоции. Это управление, которое актеру нужно довести до автоматизма: «Должен видеть свои уши, себя, улыбку, движение, все, даже с закрытыми глазами, — упражнять это — *видеть* себя в лесу, на веранде, в комнате, на горе, в море, на снежной вершине — видеть, а не представлять. *Слышать* свой голос, мелодику речи, интонацию, ритм, f[orte], p[iano], cres[cendo] и т.д.» [5, с. 477].

Любопытно, что в наше время бельгийский художник, скульптор, театральный режиссер, драматург, сценарист, хореограф, разрабатывая свой метод игрового театра, изложенный в книге «От акта к актерству. Руководство Яна Фабра для перформера XXI века», говорит об «анатомическом сознании» перформера как важной прослойке мозга, осуществляющей непрерывную взаимосвязь с телом при помощи сигналов. «Во время каждого упражнения анатомическое сознание сканирует положение суставов, натяжение кожи, структуру скелета, распределение веса и баланс. Анатомическое сознание осуществляет связь тела со всеми его частями, запуская таким образом процесс перерождения в тигра, кошку, ящерицу, старика и так далее <…> А благодаря анатомическому сознанию обеспечивается полноценность его творения, оно проживается до конца, а сам перформер целиком и полностью наполняется трансформацией» [17, с. 44].

Таиров полагал, что «в актере должны быть заложены потенции психолога, скульптора, музыканта, композитора, поэта» [5, с. 477]. В Школе Таирова это достигалось не только через физическое воспитание — физкультуру, балет, характерный танец, бокс, фехтование, шведскую гимнастику, акробатику, — но и через развитие энергетики актера: «Задание на энергию. Падение физическое. Сильные и слабые мышцы. Повышение и падение энергии. Обморок и обморочное состояние. Сон, умирание и смерть. Болезненные состояния, болен нет сил. Эмоциональный рисунок, внутренний рисунок образа, кривая бодрствования, падение, приобретение, нарушение и развитие энергии в образе»[15]. Говоря о законах проявления актерской эмоции, законах эмоциональных состояний, построении эмоционального рисунка образа, как уже отмечалось, Таиров выделял две стороны эмоционального процесса — внутреннюю и внешнюю.

Несомненно, то, что мы видим в методах режиссера, является синтезом внешней и внутренней техник актера. Таиров полагал, что «…две техники — внутренняя и внешняя — лежат на пути преодоления актером его искусства…» [5, с. 116].

Андрей Дрознин отмечает, что «внешняя техника актера стала ничейной территорией, на которую не рискует

15 *Таиров А. Я. Материалы к программе сценического [выразительного] движения [театрального училища при Камерном театре] // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1310. Л. 4.*

ступить ни одна из сторон» [т.е. педагоги по движению и педагоги по актерскому мастерству] [18, с. 434]. Он полагает, что это системная проблема, потому что до сих пор нет внятных теоретических разработок по части внешней техники актера; нет вычлененных для удобства освоения элементов внешней техники, хотя бы основных. На практике, из двух составных частей мастерства актера преподается по преимуществу внутренняя техника (психотехника), а вместо раздела «внешняя техника» преподается «прикладная», «вспомогательно-тренировочная» дисциплина — «сценическое движение», которая занимается некоторыми аспектами телесной подготовки актера.

Вопросы формирования внешней техники актера все еще не стали органичной интегральной частью системы обучения актера. «Пока в театральной школе, исповедующей идеи Станиславского, не будет легализирован, хотя бы в головах педагогов, раздел мастерства “внешней техники актера” — театральное искусство будет иметь привкус талантливого дилетантизма», — пишет Дрознин [18, с. 440].

В программах училища при МКТ принципы формирования внешней техники были ясно сформулированы. Дисциплина сценического /выразительного/ движения в школе Камерного театра является по сути дисциплиной по актерскому мастерству. Поведение человека рассматривается как цепь сложных актов, а психическая деятельность как интеллектуальная, волевая и эмоциональная. Физиология и психология связываются накрепко как «душа» и «тело», физические данные актера с физической структурой образа, мускульная энергия с нервно-психической энергией. Программа выразительного движения предполагает работу над выразительным движением с первых этюдов и до периода работы над ролью. Эта выразительность связывается со словом, разработкой ситуации и ее доминант, привходящих обстоятельств, особенностей обстановки, среды. Внутренний и внешний рисунок образа рассматриваются в идеологическом, историческом, ритмическом аспектах.

Размышляя о природе таировского актера, Левинсон отмечал устремление режиссера сделать актера завершением и мерой вещей. Этот актер интегрировал разные специальности: он был мастером слова, певцом, танцором, жонглером, акробатом, тело которого было совершенным и пластичным инструментом. Таиров писал о теле актера: «Подобно волшебному Страдивариусу, тело актера должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев, покорно воплощая в действительном течении четких форм тончайшие вибрации его творческих хотений» [5, с. 128]. Результатом работы таировских актеров может служить вывод критика из Вены Людвига Ульмана: «Да, эта невесомость актеров приобретена больше мозгами, чем пóтом, достигнута больше затратой ума, чем жира» [7, с. 354].

Даже первый анализ программ по сценической речи, выразительному движению и мастерству актера и некоторых принципов работы А. Я. Таирова с актерами Московского Камерного театра дает основание утверждать о создании Таировым не только продуманного и эффективного режиссерского метода,

многократно доказанного успешностью постановок МКТ, но и продуманного, стройного метода воспитания актера. Таировская школа ставила первоочередную цель — подготовить актеров для МКТ, но на практике создала условия для подготовки синтетического современного актера, способного работать в разных театральных системах, что было неоднократно доказано актерами МКТ. Анализ понятий «преображения», «ситуации», «доминанты», «доминанты ситуации и чувства», «эмоции», «кинетического чувства», родившихся в связи с режиссерскими открытиями в создании мультижанрового спектакля и нелинейного сценического образа, составляют в целом сложный и очень динамичный портрет таировского игрового театра, во многих своих практических аспектах требующем дальнейшего осмысления. Существенно расширяя границы сценического образа, Таиров, вводя в программу обучения актера новые понятия, методологические приемы, развивает диапазон мышления и мастерства актера и усиливает зону его ответственности за художественный результат спектакля. Система воспитания актера в училище при Камерном театре имеет глубокое психологическое обоснование, опирается на достижения психофизиологии и несет в себе черты универсального метода. Изучение этого метода и применение его положений на практике сегодня создает новые стимулы и пространство для современного игрового театра и методик воспитания актера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Mirodan V.* Lying Bodies, Lying Faces: Deception and the Stanislavskian Tradition of Character // Stanislavski Studies. 2016. № 4 (1). P. 25–45. DOI: 10.1080/20567790.2016.1155364.
2. *Romantsova I.* Stanislavski Versus Evreinov: On Stage Realism and Theatricality // Stanislavski Studies. 2020. Vol. 8. № 1. P. 59–69. DOI: 10.1080/20567790.2020.1733221.
3. Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья 1922–1936. Исследование: в 2 т. Т. 2. 1930–1936 / сост. С. Сбоева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2023. — 528 с.
4. *Кузнецов Б. Г.* Эйнштейн. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963. — 416 с.
5. *Таиров А. Я.* О театре. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. — 603 с.
6. *Коонен А.* Страницы жизни / послесл. Ю. Рыбакова. М.: Искусство, 1985. — 447 с.
7. Русское актерское искусство XX века. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. — 880 с.
8. *Левинсон А.* Статьи о театре. 1913–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. — 544 с.
9. *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра, 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. — 688 с.
10. *Державин К. Н.* Книга о Камерном Театре. 1914–1934. Л.: Гослитиздат, 1934. — 240 с.
11. Бёмиг М. Первые гастроли Камерного театра в Германии в зеркале немецкой прессы // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 184–199.
12. *Shevtsova M.* Music, Singing, Word, Action: the Opera-Dramatic Studio 1935–1938 // Stanislavski Studies. 2023. Vol. 11. № 1. P. 3–17. DOI: 10.1080/20567790.2023.2196294.
13. *Товстоногов Г. А.* Слово о Таирове // Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения). М.: ВТО, 1987. С. 3–6.
14. *Ухтомский А. А.* Доминанта. СПб.: Питер, 2002. — 448 с.

15. *Фельдман О.* «Самое существенное в актере —преображение». Об ответах А. Г. Коонен на опросный лист ГАХН // Вопросы театра. Proscaenium. 2014. № 1–2. С. 227–240.
16. *Доннеллан Д.* Актер и мишень: как раскрыть свой талант на сцене / пер. с англ. Н. Вершининой. М.: Эксмо, 2023. — 272 с.
17. *Фабр Я., Дрис Л. ван ден.* От акта к актерству: руководство Яна Фабра для перформера XXI века / пер. А. Яковлевой. М.; СПб.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2023. — 512 с.
18. *Дрознин А. Б.* «Дано мне тело...Что мне делать с ним?». Кн. 1. М.: Навона, 2013. — 464 с.

REFERENCES

1. Mirodan V. Lying Bodies, Lying Faces: Deception and the Stanislavskian Tradition of Character. *Stanislavski Studies*. 2016, no. 4 (1), pp. 25–45. DOI: 10.1080/20567790.2016.1155364.
2. Romantsova I. Stanislavski Versus Evreinov: On Stage Realism and Theatricality. *Stanislavski Studies*. 2020, vol. 8, no. 1, pp. 59–69. DOI: 10.1080/20567790.2020.1733221.
3. *Moskovskij Kamernyj teatr v osmyslenii russkogo zarubezhja 1922–1936. Issledovanie v 2 tomakh. Tom 2. 1930–1936* [The Moscow Kamerny Theatre in the Interpretation of the Russian Émigré Community 1922–1936. A Study in 2 vols. Vol. 2. 1930–1936]. Comp. by S. Sboeva. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2023. 528 p.
4. Kuznetsov B. G. *Einstein*. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1963. 416 p.
5. Tairov A. Ya. *O teatre. Zapiski rezhissera, statji, besedy, rechi, pisma* [On Theatre. Director's Notes, Articles, Conversations, Speeches, Letters]. Moscow: VTO, 1970. 603 p.
6. Koonen A. *Stranitsy zhizni* [Pages of Life]. Afterword by Yu. Rybakov. Moscow: Iskusstvo, 1985. 447 p.
7. *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka* [Russian Acting Art of the 20th Century]. Saint Petersburg: Levsha. Saint Petersburg, 2018. 880 p.
8. Levinson A. *Statji o teatre. 1913–1930* [Articles on Theatre. 1913–1930]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2017. 544 p.
9. Sboeva S. *Tairov. Evropa i Amerika. Zarubezhnye gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra. 1923–1930* [Tairov. Europe and America. Foreign Tours of the Moscow Kamerny Theatre. 1923–1930]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2010. 688 p.
10. Derzhavin K. *Kniga o Kamernom Teatre. 1914–1934* [A Book about the Kamerny Theatre. 1914–1934]. Leningrad: Goslitizdat, 1934. 240 p.
11. Bömig M. *Pervye gastroli Kamernogo teatra v Germanii v zerkale nemetskoj pressy* [First Tours of the Kamerny Theatre in Germany as Reflected in the German Press]. «...*Glyadet' na veshchi bez bojazni». K stoletiju Kamernogo teatra* ["...To Look at Things Without Fear". On the Centenary of the Kamerny Theatre]. Ed. by V. V. Ivanov. Moscow: SIAS, 2016, pp. 184–199.
12. Shevtsova M. Music, Singing, Word, Action: the Opera-Dramatic Studio 1935–1938. *Stanislavski Studies*. 2023, vol. 11, no. 1, pp. 3–17. DOI: 10.1080/20567790.2023.2196294.
13. Tovstonogov G. A. *Slovo o Tairove* [A Word about Tairov]. In: *Rezhisserskoe iskusstvo A. Ya. Tairova (K 100-letiju so dnja rozhdenija)* [The Directing Art of A. Ya. Tairov (On the Centenary of His Birth)]. Moscow: VTO, 1987, pp. 3–6.
14. Ukhtomsky A. A. *Dominanta* [The Dominant]. Saint Petersburg: Piter, 2002. 448 p.
15. Feldman O. *"Samoe sushchestvennoe v aktere — preobrazhenie". Ob otvetakh A. G. Koonen na oprosnyj list GAKhN* ["The Most Essential Thing in an Actor Is Transformation". On A. G. Koonen's Answers to the GAKhN Questionnaire]. *Voprosy teatra. Proscaenium [Problems of Theatre]*. 2014, no. 1–2, pp. 227–240.
16. Donnellan D. *Aktor i mishen: kak raskryt svoj talant na stsene* [The Actor and the Target: How to Reveal Your Talent on Stage]. Trans. from English by N. Vershinina. Moscow: Eksmo, 2023. 272 p.
17. Fabre J., Dries L. van den. *Ot akta k akterstvu: rukovodstvo Yana Fabra dlja performera XXI veka* [From Act to Acting. Jan Fabre's Guidelines for the Performer of the 21st Century]. Transl. by A. Yakovleva. Moscow; Saint Petersburg: RIPOL klassik; Palmira, 2023. 512 p.
18. Droznin A. B. *"Dano mne telo... Chto mne delat s nim?" Kniga pervaja* ["A Body Is Given to Me... What Shall I Do with It?" Book One]. Moscow: Navona, 2013. 464 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Толшин Андрей Валерьевич — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры актерского искусства Российского государственного института сценических искусств.
E-mail: atolchine@mail.ru
ORCID: 0009-0000-6686-3675

ABOUT THE AUTHOR
Andrei V. Tolshin — Dr. Sci. in Cultural Studies, PhD in Arts, Professor at the Department of Acting Art of Russian State Institute of Performing Arts.
E-mail: atolchine@mail.ru
ORCID: 0009-0000-6686-3675

Статья поступила в редакцию: 24.11.2024
Отредактирована: 29.01.2025
Принята к публикации: 04.02.2025
Received: 24.11.2024
Revised: 29.01.2025
Accepted: 04.02.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Толшин А. В. Особенности воспитания актера в театральном училище при Московском Камерном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2026. № 1. С. 51–79.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-51-79
EDN IWJYFN

FOR CITATION
Tolshin A. V. Peculiarities of Actor Training at the Theatre School of the Moscow Kamerny Theatre // *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2026, no. 1, pp. 51–79.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-51-79
EDN IWJYFN