

Джамаль Аль-Мунер

## **Сказители и система Станиславского**

**В 1978 г. в Сирии был основан Высший институт театрального искусства. Студенты обучались у профессиональных педагогов, выпускников европейских и советских театральных школ, владевших системой Станиславского. Одним из выпускников, а затем педагогом Высшего института театрального искусства Дамаска является и автор настоящей работы.**

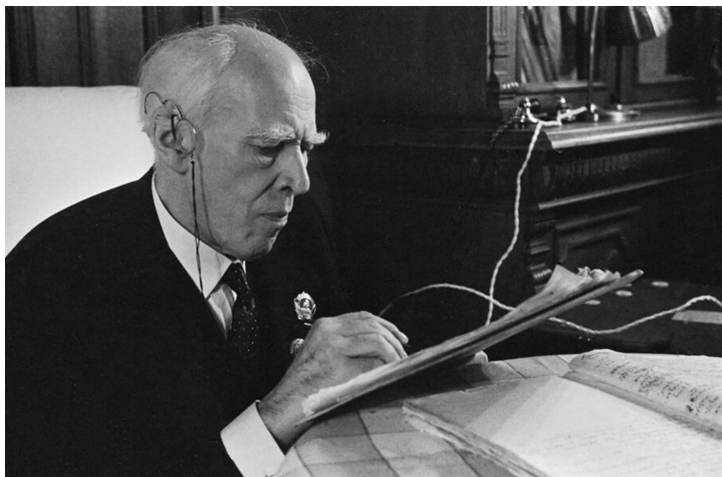
Опыт работы важен, он проявил недостатки методики. Работая над развитием внутренней техники, студенты выполняют широкий спектр упражнений, делают этюды. Однако результаты экзаменов показывают, что они не воспринимают школу переживания, – как будто менталитет не дает использовать данную технику и актер автоматически переходит к показу, внешнему представлению. Эта тенденция заставляет задуматься о причинах очевидного разрыва между навыками, полученными во время обучения, и реальной театральной практикой. Что же заставляет актеров идти по пути наименьшего сопротивления против воспитавшей их школы в ущерб качеству исполнения?

Чтобы получить ответ на этот вопрос, необходимо проанализировать социальную структуру сирийского общества, а также изучить исторические условия, играющие важную роль в формировании эмоционального комплекса сирийца и влияющие на работу актера. Надо уяснить, как актерская профессия понималась пионерами театра – Абу Халилем аль-Каббани<sup>1</sup> и его соратниками. Все это может помочь понять, как арабский театр воспринял систему Станиславского на этапе ее освоения, как воспринимается она в настоящее время и как это влияет на процесс освоения актерского мастерства студентами Высшего института театрального искусства Дамаска.

Во времена Абу Халиля аль-Каббани театральное представление называлось «коммеда» (тот же корень, что в европейском слове «комедия»), а профессия актера – «мошаххасати», «изображающий персонажа». Такое восприятие прочно закрепилось в творческой среде.

Появление системы Станиславского в арабском театре связано с именем египтянина Дрини Хашабе, который в 1959 г. перевел «Мою жизнь в искусстве» и отредактировал перевод «Работы актера над собой» с английского языка, выполненный Мухаммедом Заки Аль-Ашмави и Махмудом Мурси в 1960 г. Английская версия представляла собой выжимки и контаминацию «Работы актера над собой в творческом процессе переживания» и «Работы актера над собой в творческом процессе воплощения». Известно, что этот перевод отличался большими неточностями, что приводило к практически полному искажению учения Станиславского. Таким образом, арабский театр впервые познакомился с системой не в подлинном ее виде.

Сам К.С. Станиславский писал: «Я придаю первым впечатлениям почти решающее значение. По крайней мере в моей личной практике они всегда проявлялись таким образом: то, что я почувствовал



К.С. Станиславский. Фото А. Фишмана

впервые – хорошее или плохое, – непременно в конце концов скажется в моем творчестве, и, как бы меня ни отводило от первых впечатлений, они возьмут свое. Уничтожить их нельзя, их можно усовершенствовать или сгладить. Поэтому первые впечатления – хорошие или плохие – остро врезаются в память артиста и являются зародышами будущих переживаний. Мало того, первое знакомство с пьесой и ролью нередко кладет отпечаток на всю дальнейшую работу артиста. <...> Надо быть чрезвычайно внимательным к первому знакомству с ролью, которое является первым этапом творчества»<sup>2</sup>. Возможно именно неудачное первое знакомство с системой Станиславского предопределило и ее восприятие сирийскими актерами.

В 1970-е гг. сирийские студенты поехали учиться в театральные вузы СССР, в том числе в ГИТИС. Некоторые из них, вернувшись на Родину, опубликовали исследования о системе в опоре на опыт обучения в России. Так, Шериф Шакир, ученик И.М. Туманова, на основе защищенной в ГИТИСе диссертации<sup>3</sup> выпустил книгу «Реализм Станиславского: между теорией и практикой». Позднее, в 1983 г. Ш. Шакир перевел с русского языка «Работу актера над ролью», в 1985-м – «Работу актера над собой в творческом процессе воплощения», в 1997-м – «Работу актера над собой в творческом процессе переживания» (временной промежуток между двумя переводами составил более тридцати лет).

Стоит отметить, что многие выпускники театральных вузов России, вернувшись домой и столкнувшись с сирийской реальностью 70- гг., стали отказываться от реалистического театра, все более погружаясь в театр эпический, связанный с политической обстановкой. Причины проблем восприятия системы Станиславского имеют исторические и социально-культурные корни. Но существуют и более глубокие причины того, что студенты не могут перенести на сцену навыки работы над ролью по системе, полученные на занятиях по мастерству актера. Они могут быть обусловлены отсутствием правильного подхода к овладению методом Станиславского, учитывающим особенности менталитета и культуры сирийцев.

Помочь тут может использование в упражнениях и этюдах опыта «Аль Хакавати» – в переводе на русский это «Сказитель» или «Рассказчик». Хакавати – народные представления, глубоко вошедшие в историческую память и отражающие творческие интенции нации. Т.А. Путинцева в книге «Тысяча и один год арабского театра» приводит наблюдения немецкого путешественника Альфреда Эдмунда Брема, побывавшего в 1848 г. в ряде арабских стран: «В самом деле, что за поэтические роскошные картины развертывает арабский рассказчик перед своей аудиторией! С каждой минутой краски его становятся ярче, описания смелее, картины шире. То раздается могучий голос какого-нибудь халифа муменинов (правоверных), то какой-нибудь мудрый шейх возвышает свой вещий голос, то святой произносит благословение в форме столь же поэтической, сколь величавой и мощной или слышится речь болтливой старухи, или, наконец, пламенные выражения любовника, описывающего бесконечную красоту своей возлюбленной, и как он ее описывает! Она у него полнолуние красоты и миловидности, совершенство грации и скромности, властительница стройности тела и прелести духа, обладательница прелестных глаз газели и т. д. Подкрепившись чашкою кофе, он опять продолжает рассказ и снова красноречивая речь его упоительно действует на слушателей, он ведет их с собою на поле битвы и окружает опасностями своих героев, в пользу которых успел уже всех настроить до фанатизма»<sup>4</sup>. Каждый раз Рассказчик представлял известные истории с разных точек зрения, поэтому у зрителей возникало желание многократно их слушать. Личность сказителя и его жизненный опыт имели большое значение: «Позиция зрителя – это позиция судьи. Зритель прекрасно знает историю, поэтому цель сказителя – показать обычное с необычной точки зрения, способствуя возникновению нового интереса»<sup>5</sup>.

Возвращение к историческим корням в учебных заведениях может построить мост между историей и современностью, народным театром и театром психологическим. Обращение на начальных этапах обучения к старинным театральным формам позволит раскрыть в будущих актерах их художественные инстинкты, пробудить творческое начало, ощущение «себя в искусстве», раскрыть творческую индивидуальность студентов. Использование «Аль Хакавати» в театральной педагогике может стать действенным инструментом для того, чтобы мягко и органично подвести актера к искусству переживания.

Упражнение Хакавати применяется уже на первых занятиях, когда студенты только знакомятся друг с другом, и предполагает импровизации на тему «О самом себе». Жизненный опыт, который был пережит конкретным человеком, неповторим, полон приключений и переживаний и лежит в основе того, с чем актер подходит к любой роли. Поэтому и творческий путь начинается именно с рассказов, основанных на личном опыте студента. Кроме того, подобные истории, рассказанные в атмосфере доверия, хорошо раскрывают личность обучающегося и дают возможность остальным познакомиться с ним.

Студенты выбирают интересные истории из личного опыта. Группа разбивается на пары, где создаются доверительные отношения, и первое стеснение пропадает. После того, как каждый из партнеров рассказал свою историю другому, они выбирают еще одну пару, образуя группы по четыре человека, и уже в этих группах каждый рассказывает свою историю. Так они объединяются до тех пор, пока все студенты не окажутся вместе.

Следует отметить, что постепенно за время многочисленных повторений история каждого студента из глубоко личной превращается в публичную, обрастая некоторыми подробностями и нюансами, обретая композиционную законченность и словесную выразительность. Более того, она активизирует эмоциональную память рассказчика, что помогает рассказывать ее все более темпераментно, вовлекая слушателей. Пока истории озвучиваются в небольших группах, студенты постепенно узнают друг друга, между ними возникает личная связь. На последнем этапе, когда студент должен обращаться ко всей группе, он уже готов к этому, а его рассказ хорошо «отрепетирован», поэтому он как сказитель может со всей эмоциональностью поведать его сокурсникам и педагогу.

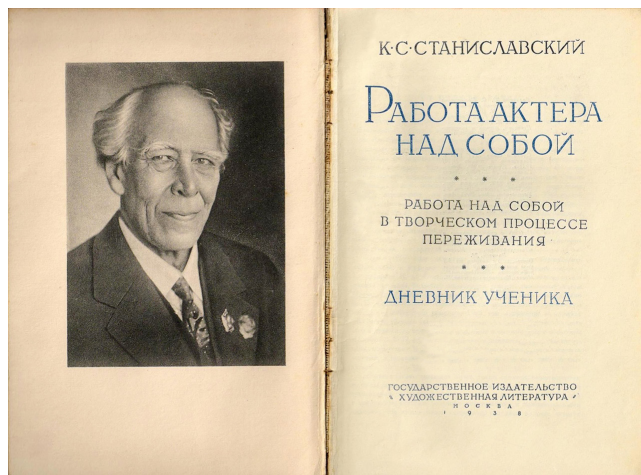
Когда все студенты почувствовали себя «рассказчиками», можно заводить разговор о разнице между правдой жизни и правдой искусства.



Первое издание русского текста книги «Моя жизнь в искусстве». 1926 г.

В современном российском театре существует пример драматурга, актера и режиссера Евгения Гришковца, превратившего истории из своей личной жизни в популярные спектакли одного актера.

После того как личные истории рассказаны всему курсу и педагогу, можно просить студентов записать их на бумаге и обменяться ими. Теперь другой студент может выступать с историей своего партнера – таково первое приближение к образу. Во время выполнения упражнения он неоднократно слышал этот рассказ и хорошо знает его, но, с другой стороны, не переживал тех чувств, которые переживал его партнер, он не был в тех обстоятельствах, поэтому в его устах история будет звучать по-другому. Задача педагога – подвести студента к тому, чтобы он детально узнал обстоятельства: пользуясь терминологией Г.А. Товстоногова, определить большой, малый и средний круги обстоятельств, то есть выяснить обстоятельства времени и пространства истории, узнать возраст героя, его окружение на тот момент, когда история произошла, и, наконец, то, как он себя чувствовал и т. д. Студент должен расспросить своего партнера о чувствах, которые тот испытывал, и задать себе вопрос: «Что было бы, если бы я оказался в этих обстоятельствах?» На этом этапе «магическое если бы» Станиславского должно запустить процесс активного воображения, и будущий актер должен представить себе ситуацию, как если бы сам был ее непосредственным участником.



Первое издание книги «Работа актера над собой». 1938 г.

Таким образом, упражнение Хакавати на начальном этапе обучения развивает эмоциональную память, а также знакомит с такими важными элементами системы Станиславского, как «событие», «предлагаемые обстоятельства», «если бы». М.О. Кнебель писала: «Как же узнать, понимают ли все исполнители цели, к которым стремятся их герои, и тот путь, по которому надо пойти их героям? Для этого очень полезно проделать упражнение, рекомендуемое Константином Сергеевичем, то есть каждому исполнителю рассказать линию своей роли через всю пьесу. Это чрезвычайно полезное упражнение, так как оно сразу определит, насколько исполнитель понял не только словесное выражение, вложенное автором в уста героя, а его действия, его цели, взаимоотношения с другими действующими лицами. В процессе такого рассказа возникает осознание всего материала пьесы, ее основной линии»<sup>6</sup>.

Одним из важнейших этапов работы в первый год обучения является наблюдение. Студенты наблюдают за другими людьми, в данном случае за своими партнерами, однокурсниками. Необходимо попытаться передать манеру человека, для которого история является личной. В процессе наблюдения значительную роль играет внимание – его развитие является одной из основных задач театральной педагогики. К.С. Станиславский называл внимание «калиткой к творчеству»: «Что может быть ужаснее пустого актерского глаза! Он убедительно

свидетельствует о том, что душа исполнителя роли дремлет или что его внимание где-то там, за пределами театра и изображаемой жизни на сцене, что актер живет чем-то другим, что не относится к роли. Усиленно болтающий язык и автоматическидвигающиеся руки и ноги не заменят осмысленного, дающего жизнь всему глаза. Недаром глаза называют “зеркалом души”. Глаз актера, который смотрит и видит, привлекает на себя внимание зрителей и тем самым направляет их на верный объект, на который им следует смотреть. Наоборот, пустой глаз актера уводит внимание зрителей от сцены»<sup>7</sup>.

В реальной жизни внимание человека постоянно на чем-либо сосредоточено: на кипящем чайнике, телевизоре, мобильном телефоне, чашке кофе, светофоре и т. д. Чем увлекательнее объект, тем сильнее он удерживает внимание человека, и это происходит автоматически, не сознательно. Актеру на сцене так же необходим объект внимания, при этом задача усложняется тем, что за пределами сцены существуют другие объекты внимания: зрители в зале, световые приборы и т. д.

Однако в действительности внимание человека редко задерживается на одном предмете: как правило, человек одновременно выполняет несколько действий. Так, при вождении автомобиля водитель одномоментно концентрирует внимание на ряде объектов: дорога и другие машины, зеркала, педали газа и тормоза, рычаг переключения передач. У опытного водителя эти действия становятся автоматически, ему не приходится постоянно концентрироваться на них, поэтому появляется возможность добавлять другие объекты, разговаривать с сидящим рядом пассажиром, слушать радио... Этот пример наглядно демонстрирует процесс распределения внимания, то есть способности человека к выполнению ряда действий и наблюдению за несколькими явлениями одновременно.

К.С. Станиславский создал теорию кругов внимания, выделяя малый, средний и большой. Ученица Станиславского Л.П. Новицкая в книге «Уроки вдохновения», созданной непосредственно по следам работы мастера в оперно-драматической студии, подробно описывает методику своего учителя. Она выделяет четыре этапа развития навыков сценического внимания:

1. произвольное внимание в реальной плоскости;
2. произвольное внимание в воображаемой плоскости;
3. многоплоскостное внимание;
4. внимание как средство добывания творческого материала.



Эти четыре этапа представляют собой самым подробным образом разработанную систему развития внимания актера, начинающуюся с простых упражнений, связанных с умением концентрироваться на объектах внешнего пространства и абстрагироваться от внешних раздражителей, и заканчивающуюся упражнениями, связанными с наблюдениями за окружающим миром с целью развить «способность воспринимать впечатления, заготавливать для своего творчества необходимый материал»<sup>8</sup>.

М.А. Чехов в книге «О технике актера» рассматривает внимание вместе с воображением, не разделяя эти два понятия. «Внимание есть процесс», – подчеркивает автор, и это значит, что в этом процессе участвует весь организм человека. При этом Чехов разделяет процесс внимания на четыре действия: «Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него»<sup>9</sup>. Тренинг М.А. Чехова насыщен упражнениями на развитие разных видов внимания.

Специальным упражнениям на внимание посвящены целые разделы в книгах многих учеников Станиславского, однако особенно хотелось бы выделить «Практический курс воспитания актера» Ю.А. Кренке. В этом «задачнике» для актера, как называет его сам автор, собраны наиболее успешные и известные упражнения. Пожалуй, самое полезное – на переключение между кругами внимания: «Эта постоянная смена объектов внимания и создает непрерывную линию. Если же артист вцепится только в один объект линии движений и весь акт или всю пьесу будет держаться его, не отрываясь, то не будет никакой линии движений»<sup>10</sup>.

Эта техника помогает не только актеру в постижении внутреннего смысла произведения, но и зрителю – в понимании персонажа. Так, известный монолог Гамлета «Быть или не быть» исполняется разными актерами с акцентом на разные круги внимания. Иннокентий Смоктуновский, играя Гамлета, использовал внутренний круг внимания, и зритель видел нерешительного персонажа, размышляющего о своем существовании. Владимир Высоцкий в спектакле «Гамлет» Театра на Таганке практически кричит «Быть или не быть – вот в чем вопрос», используя внешний круг внимания, и зрителю очевидно, что Гамлет ничуть не сомневается, он принял решение. Лоуренс Оливье произносит

монолог так, что зритель видит не философа, не революционера, а принца в классическом смысле. Смена круга внимания – не просто актерская техника, но и режиссерский прием интерпретации.

Следующий этап работы над переключением кругов внимания – работа с текстом. Чтобы заинтересовать учащихся, можно предложить им рассказать какую-либо историю так, как это сделал бы народный рассказчик.

Например, «Рассказ о халифе, невольнице и Абу-Новасе» из сказок «Тысячи и одной ночи» из репертуара «Аль Хакавати». Восприятие текста и его разбор зависят от конкретного исполнителя.

В рассказе, помимо исполнителя-рассказчика, присутствуют персонажи: халиф Гарун аль-Рашид, невольница, поэт аль-Раккаши, поэт Абу-Мусаб и поэт Абу-Новас. Повествование начинается фразой «Рассказывают также». В этом случае предлагаемые обстоятельства таковы: Хакавати уже довольно долгое время рассказывает свои истории и, возможно, несколько устал, однако зрители требуют продолжения. Поэтому, традиционно начав с молчания и, следовательно, малого внутреннего круга внимания, исполнитель, произнеся первую реплику, переключает свое внимание на большой внешний круг внимания и обращается к зрителям. Если учесть, что в период непродолжительного молчания рассказчик находится в состоянии усталости, его текст на контрасте будет звучать достаточно выразительно, что привлечет внимание публики.

«Повелитель правоверных Гарун аль-Рашид однажды ночью почувствовал сильное беспокойство». Состояние рассказчика полностью противоположно состоянию персонажа, круг его внимания сужается, чтобы поймать настроение персонажа. Изменение состояния рассказчика обязательно повлияет на интонацию рассказа.

«И он пошел пройтись во все стороны по своему дворцу», – рассказчик все еще держит состояние усталости, однако в голосе уже слышится беспокойство, в котором находится халиф. Круг внимания переключается с малого на средний.

«И увидел невольницу, которая покачивалась от опьянения», – именно с этой фразой рассказчик входит в роль халифа, и зритель видит происходящие события его глазами. Внимание халифа направлено на объект – невольницу, ведь халиф «был влюблен в эту невольницу и любил ее великою любовью». В этот момент круг внимания становится большим и распространяется на всю аудиторию – рассказчик открывает

зрителям большой секрет, но старается, чтобы он остался только между ними. Этот момент объединяет актера и зрителя, так как публика начинает понимать, в каком направлении движется сюжет.

«И он стал с ней играть и привлек ее к себе, и с нее упал плащ, и изар ее развязался», – раскрывается отношение рассказчика к халифу.

«И халиф стал просить ее о сближении», – этот момент лучше показать с точки зрения халифа, ведь каждому интересно узнать, как может выглядеть видный государственный деятель в частной, скрытой от посторонних глаз жизни.

«И невольница сказала: “Дай мне отсрочку до завтрашнего вечера, о повелителе правоверных, – я не приготовилась для тебя, так как не знала, что ты придешь”». Этот важный эпизод, кажется, необходимо показывать с точки зрения невольницы.

Такое прочтение – классический вариант работы над текстом. Однако необходимо особо отметить, что в работе рассказчика важнейшим является вопрос «Как показать?» То есть, что важнее: как невольница сказала эту фразу или как халиф воспринял ее? Для развития сюжета, несомненно, важнее оказывается второй вариант, так как зрителю интересна смена настроения влюбленного халифа, ведь все внимание сосредоточено на халифе Гаруне аль-Рашиде и его любви к безымянной невольнице.

Халиф не хочет слышать фразу, произнесенную его возлюбленной: он хочет знать, любит ли она его. При этом важна и позиция невольницы, так как она, несомненно, имеет на него влияние: сразу после ее слов халиф оставляет ее и уходит.

«А когда пришел день и засияли огни солнца, он послал к ней слугу, чтобы тот уведомил ее, что халиф идет к ней в комнату». В этот момент рассказчик снова становится халифом, а круг его внимания – внутренним и малым внешним.

«Но невольница послала сказать ему: “Слова ночные день уничтожает”». Задачей рассказчика становится показ влияния слов невольницы на халифа, который задумывается о том, что бы могли значить эти слова. В данном случае важна реакция Гаруна аль-Рашида, поэтому рассказчик остается в образе халифа. Конечно, круг его внимания становится внутренним, и возникает желание скорее узнать смысл ее слов.

«И аль-Рашид сказал своим сотрапезникам: “Скажите мне стих, где бы стояло: Ночное слово прогоняет день”. И они отвечали: “Слушаем и повинемся!”»

В приведенном отрывке важно состояние придворных после слов халифа. Дальнейшие действия рассказчика должны передавать смятение, напряжение и тревогу во дворце. Поэты приезжают отовсюду, чтобы расшифровать тайну послания невольницы. Рассказчик даже может имитировать звуки подков лошадей перед дворцом.

«И затем выступил вперед аль-Раккаши и произнес такие стихи...»  
Скорее всего, поэт аль-Раккаши приехал быстрее всех, поэтому он запыхался и начинает читать свои стихи, тяжело дыша:

Клянусь Аллахом, если бы ты знала  
Про страсть мою – покой бы потеряла.  
Прийти не хочет, я брожу как тень,  
Безумье на меня она наслала,  
Сулит и молвит, не смутясь нимало:  
«Ночное слово прогоняет день».

Стихотворение может быть прочитано быстро и неясно, чтобы подчеркнуть общую атмосферу во дворце. С другой стороны, рассказчик понимает, что стихи – всего лишь преамбула к основному действию, и старается не заострять на них внимания.

Расшифровать слова невольницы у аль-Раккаши не получилось. Неудача соперника дает стимул второму поэту – Абу-Мусабу, и он с воодушевлением читает стихотворение:

Проснулся утром – сердце улетело,  
Я беспокоен, я утратил сон.  
Я весь в тоске – ты этого хотела?  
Я весь в огне, я памятью спален.  
И, улыбнувшись, повторил он снова:  
«День прогоняет прочь ночное слово».

Впереди у Абу-Мусаба еще один соперник. Рассказчик должен учитывать это обстоятельство и передавать состояние персонажа.

Здесь важно отметить, что в работе аль-Хакавати значимы дополнительные предлагаемые обстоятельства, которые он фантазирует на основе ситуации, представленной в повествовании. Так, в рассказе не акцентируется внимание на настроении поэтов, читающих свои стихи, однако аль-Хакавати, опираясь на ситуацию, может представить их состояние и выстроить на этом линию рассказа.

А потом выступил Абу-Новас и произнес такие стихи:

Конец свиданьям, хоть любовь бессрочна,  
Без всякой пользы я открылся ей.  
Я увидел ее, хмельную, ночью,  
Но и в хмелю она других милей.  
Легчайшее скользнуло покрывало,  
И от прикосновения плащ упал,  
Уже ее одежда не скрывала –  
Ветвь стана и бедра полуовал.  
И я промолвил: «Дай мне обещанье!»  
«Приду», – она сказала на прощанье.  
А среди света молвила дневного:  
«День прогоняет прочь ночное слово».

Поэт Абу-Новас известен своей остроумной юмористической поэзией о городской жизни и радости винопития. Он сразу поймал суть фразы «Ночное слово прогоняет день», и Гарун аль-Рашид чувствует, что его тайна сейчас будет раскрыта, поэтому негодует: «И халиф приказал дать каждому из поэтов по кошельку денег, кроме Абу-Новаса. Ему он велел отрубить голову и сказал: “Ты был с нами во дворце ночью!”» В этом месте необходима длинная пауза: для персонажей истории это время для размышлений над ситуацией, а для зрителей – для осознания тяжести положения героев.

«Клянусь Аллахом, – ответил Абу-Новас, – я не спал нигде, кроме своего дома, но твои слова указали мне на содержание стихов, и сказал Аллах великий – а он самый правдивый из говорящих: “А стихотворцы – за ними следуют обманщики; разве не видишь ты, что они во всякой долине блуждают и что говорят они-то, чего не делают?”» Приведя цитату из Корана, с которой невозможно спорить, Абу-Новас демонстрирует свою находчивость и образованность. «И халиф простил его и велел ему выдать два кошелька денег, и потом поэты ушли от него»<sup>11</sup>. Два кошелька денег можно понимать по-разному: с одной стороны, это благодарность поэту, а с другой – плата за молчание. Рассказчику в последней фразе своего повествования надо передать состояние халифа после ответа Абу-Новаса. Рассказ, начавшийся как история любви, закончился как история о находчивом поэте.

Таким образом, упражнение «Рассказчик» можно использовать в работе со студентами для объяснения терминологии Станиславского:

круги и объекты внимания, «если бы», предлагаемые обстоятельства, эмоциональная память, наблюдения, общение, сценическое действие.

«Станиславский предлагал каждому занятому в спектакле рассказать линию своей роли через всю пьесу с начала до конца. Рассказать линию своей роли актеру довольно трудно. Он может это сделать лишь тогда, когда в его сознании уже сложились логика и последовательность происходящего. А так как это делает каждый из участников, и все остальные при этом присутствуют, поправляют, спорят, подсказывают, то уже в ходе разведки умом у всего коллектива возникает ясное знание фактического материала пьесы»<sup>12</sup>. Упражнение «Рассказчик» в этом отношении представляется крайне полезным для студента-актера.

- <sup>1</sup> Театр по европейскому образцу постепенно распространялся в странах арабского востока. Первым, кто стал заниматься такого рода театральной деятельностью в Дамаске, был Ахмад Абу Халиль аль-Каббани (1836–1903).
- <sup>2</sup> *Новицкая Л.П.* Уроки вдохновения: система К.С. Станиславского в действии. М.: ВТО, 1984. С.193.
- <sup>3</sup> *Шакир Ш.* Сценический реализм К.С.Станиславского: теория и метод: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед.: специальность 17.00.01 – театральное искусство. М. 1980.
- <sup>4</sup> *Кнебель М.О.* Поэзия педагогики: О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2010. С. 73–74.
- <sup>5</sup> *Аль Мунер Д.* Элементы брехтовского театра в традиционных представлениях Сирии / Джамаль Аль Мунер // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2019. – № 1. – С. 34.
- <sup>6</sup> *Кнебель М.О.* О действенном анализе пьесы и роли: учебное пособие / Сост. А.А. Бармак. – М.: ГИТИС, 2018. С.54.
- <sup>7</sup> *Станиславский К.С.* Работа актера над ролью // Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. – М.: Искусство, 1957. С. 154.
- <sup>8</sup> *Полищук В., Сарабьян Э.* Библия актерского мастерства. М.: Астрель, 2014. С. 264.
- <sup>9</sup> Тысяча и одна ночь. М.: Художественная литература, 1975. С. 376.
- <sup>10</sup> *Станиславский К.С.* Указ. соч. С. 393.
- <sup>11</sup> *Станиславский К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М.: Искусство, 1989. С.137–138.
- <sup>12</sup> *Кнебель М.О.* Поэзия педагогики: О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2010. С. 385.