

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО
ИЗКУСТВО „КРЪСТЪО САРАФОВ”

ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА”

КАТЕДРА „ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР”

Анастасия Владимирова Лютова-Господинова

**Възпитаниците на студиите към Московския
художествен театър – основоположници на национално значими
педагогически школи за театър между двете световни войни**

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

за присъждане на научно-образователна степен „доктор”

Направление 8. 4.

„Театрално и филмово изкуство”

Научен ръководител:

чл.- кор. проф. Пламен Марков

София - 2025

Дисертацията е разработена в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, Факултет „Сценични изкуства“, Катедра „Драматичен театър“. Дисертационният труд е насочен към външна защита на факултетен съвет на Факултет „Сценични изкуства“ проведен на 20. 06. 2025 г. Авторът е докторант в същата катедра.

Вътрешен рецензент:

1. Доц. Д-р Асен Терзиев

Научно жури:

1. Проф. дфн Людмил Димитров
2. Проф. д. н. Божидар Манов
3. Проф. д. н. Николай Йорданов
4. Доц. д-р Асен Терзиев
5. Доц. д-р Стилиян Петров

Резервни членове на научното жури:

1. Проф. д-р Йоана Спасова-Дикова
2. Доц. д-р Мирослава Гоговска

Обем на дисертацията:

203 стандартни страници, включващи увод, две глави, заключение, библиография и приложения.

1. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В настоящата дисертация се разглежда основно въпросът за системата на Станиславски (по-нататък: Системата) от гледна точка на нейното разпространение извън пределите на Русия. Изследването е насочено върху начина, по който тези идеи са интерпретирани от техните преносители и са възприети от съответните култури, където пускат корени и се развиват. Процесите могат да бъдат проследени не само териториално, но и във времето. Това са различни перспективи, които влияят върху интерпретацията на Системата. Разграничението между смисъл и значимост, което прави Е. Д. Хирш („Парадоксите на перспективизма“), може да се приложи в изследването, като едновременно се проследи развитието на идеите при самия Станиславски в неговата собствена практика и възприемането им от неговите ученици и последователи, а също и как те ги съотнасят със своя собствен опит и среда, в която работят. „Значимостта е това актуализирано изговаряне, пренесено в свободно избираемия и променлив контекст, където се разгръща жизненият опит на интерпретатора.“¹

Изключително приложима към настоящото изследване е също така идеята на В. Изер за интерпретацията като двупосочно действие, което осигурява възможността на всеки предмет да функционира. „Интерпретацията винаги има за резултат възникването на нещо, така че възникването е неин отличителен белег и то притежава два аспекта:

- а) то свидетелства за постоянното умножаване на опитите да се създава и
- б) какъвто и да е резултатът, той е разчертаване на действителността, в която живеем.“²

¹ Хирш, Е. Д. Парадоксите на перспективизма [онлайн]. [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: <https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/interpretation/hirsch-1>

² Изер, Волфганг. Обхватът на интерпретацията (2000) [онлайн]. [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: <https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/interpretation/iser-range>

Актьорската природа и творчество е такъв тип действителност, която не можем да схванем, затова ние я организираме в карти на множество от светове, за което интерпретацията като възникване играе ролята на основна дейност. Една от тези карти може да бъде картата на „територията на Станиславски“.

Преди сто години К. С. Станиславски за първи път определя същността на своите търсения в областта на актьорското творчество като изследване (изучаване) на *системата* от елементи, които съставляват творческото самочувствие на актьора. Тези елементи според Станиславски отразяват естествените закони на природата, органическите закони на самия живот. К. С. Станиславски осъзнава, че за пълноценното провеждане на експериментална работа в областта на методологията на актьорското творчество е необходимо отделно пространство, в което основната задача е педагогическата работа с актьорите по изработваната от него система от елементи, които възпитават в актьора правилно творческо самочувствие. Така възникват студиите към МХТ. „Студията“ като институция, която се появява за първи път в практиката на МХТ (Московски художествен театър), е, както точно го определя Т. И. Бачелис, особено място, не театър и не училище, а „лаборатория за опити“, нещо напълно ново в историята на театъра въобще и в историята на художествения театър в частност. Впоследствие възпитаниците на тези студии се разпръсват по целия свят и разпространяват идеите и модела на МХТ.

Поради сложността и новостта на поставената задача – търсене на обективни, всеобщи закони на сценичното творчество – процесът на изследване на елементите на Системата продължава години и въпросите за техния синтез в репетиционната практика не намират своето разрешение не само в работата на самия Станиславски, но и в съвременната театрална педагогика, предизвиквайки спорове и различни интерпретации, които ще бъдат разгледани подробно в Първа глава.

Ако системата на Станиславски до ден днешен поражда редица въпроси и във връзка с нея възникват множество феномени, това доказва нейната функционалност.

Да обърнем внимание на това какво именно разбираме днес под толкова познатото словосъчетание „система на Станиславски“. Тъй като то е основно понятие в предстоящата работа, трябва да се уточни какво ще влягаме в него като съдържание.

Г. В. Кристи, ученикът на Станиславски от периода на Оперно-драматичната студия и автор на коментара към неговите първи събрани съчинения, в предговора към „Работата на актьора над себе си в творческия процес на преживяването“ (1954) твърди: „В условното наименование „система на Станиславски“ се съдържа обширен кръг от въпроси на театралната теория и практика, разработени в творческото наследство на Станиславски. Към тях се отнасят въпросите за изкуството на актьора и режисьора, артистичната техника, театралната естетика, етиката, творческата методика, театралната педагогика, организацията на колективното сценично творчество и др.“; „артистичната техника, подробно разработена в „системата“, не може да се разглежда отделно от определящите я естетически принципи на Станиславски“; „Станиславски успява да формулира основните принципи на реалистичното театрално изкуство, <...> разработените от него актьорски техники показват пътя за реализирането на тези принципи в сценичната практика“³. С тази позиция спори А. М. Смелянски, автор на предговора към втория том от деветте тома събрани съчинения на Станиславски от 1989 г.: „... следва да отделим системата от едни или други конкретни естетически решения, до които достига Станиславски в различни спектакли. Системата не се свежда до нито едно от тях“⁴. С него се съгласява и Г. Товстоногов: „Не трябва да отъждествяваме метода с определена естетика, тя принадлежи на историята. <...> Но методологията на Станиславски ще остане, откритите от него закони на

³ Кристи, Г. В. Книга К. С. Станиславского „Работа актера над собой“. Предисловие // Станиславский, К. С. Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. М.: Искусство, 1954.

⁴ Смелянский, А. М. Профессия – артист // Станиславский, К. С. Собр. соч. в 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика [онлайн]. М.: Искусство, 1989, с. 14. [Прегледан 16.01.2025]. Достъпно от: http://teatr-lib.ru/Library/Staniislavsky/selfwork/#_Тoc122193352

актьорското творчество са извънисторични, те са вечни“; „откритите и формулирани от Станиславски закони са приложими за произведения с всякаква идейна насоченост и жанрова природа“⁵.

Противоречието между двете гледни точки е очевидно и за нас днес е много по-лесно да се съгласим с позициите на Товстоногов и Смелянски, отколкото с тезата на Кристи. Освен това е ясно, че тезата на последния е идеологически предпоставена. В съветския период е изгодно Системата да бъде идеологизирана, като бъде обвързана с определена естетика – тази на соцреализма, на битовия и натуралистичния театър. Такъв подход игнорира изходния импулс, от който възниква Системата като методология на актьорското творчество, *изградена според обективните закони на природата*, неподчинена на определена естетика, и я лишава от нейната универсалност. Самият Станиславски твърди, че за да се изпее комунистическият „Интернационал“ или царският химн, са необходими преди всичко правилна постановка на гласа и техника. Във вариант на предговора към „Работата на актьора върху себе си“ той пише: „Единствено и само за постановката и техниката в областта на нашето изкуство се говори в тази книга“⁶.

Затова под термина „система на Станиславски“ ще разбираме само една част от творческото наследство на К. С. Станиславски – *метод за професионално обучение на актьора, базиран върху изучаването на обективните закони на природата*, комплекс от елементи, които имат за цел да приведат актьора в творческо състояние. Въпросите за режисьорската и актьорската дейност на Станиславски, неговите естетически и етически възгледи, принципи за организация на театралния процес и т.н. ще останат извън пределите на понятието, въпреки че ще бъдат активно привлечени при анализа на развитието на Системата.

Освен това днешната Система е доста по-обширна, отколкото по времето на Станиславски. Тя включва откритията на съвременната театрална

⁵ Товстоногов, Г. А. Откритие Вахтангова // Евгений Вахтангов. Сборник. М.: ВТО, 1984, с. 561.

⁶ Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9 т. Т. 2, с. 469.

педагогика, психология, физиология и другите науки за човека. Точно така днес говорим за периодичната таблица на химичните елементи, имайки предвид сегашното ѝ състояние, а не само онези данни, достъпни по времето на Менделеев.

Днес е невъзможно да се разглежда развитието на Системата извън анализа на нейното въздействие върху световното театрално изкуство и без да се вземе предвид обратното въздействие върху нея на световната театрална мисъл и практика. Това предполага да се разгледат подробно не само пътищата на движение, но и дейността на най-известните и най-важните последователи, преносители и интерпретатори на Системата.

Обект на изследването

Обектът на изследването е театралната и педагогическата дейност на Р. Болеславски, Н. О. Масалитинов, Ю. Л. Ракитин и П. Ф. Шаров в указания период.

Предмет на изследването

Процесът на трансформация и обогатяване на идеите на К. С. Станиславски в творческата дейност на Болеславски, Масалитинов, Ракитин и Шаров и техните последователи.

Цели на изследването:

- Да се изучат основните положения в театралната педагогика и режисьорската дейност на Р. Болеславски през периода 1920 – 1930 г. в Америка и на неговите последователи, учители на Метода (Лий Страсбърг, Стела Адлер, Санфорд Майснер) през 30-те – 50-те години. Да се проследи по какъв начин се развиват при тях основните идеи от системата на Станиславски.
- Да се изследва педагогическата и режисьорската дейност на Н. О. Масалитинов в периода, когато той работи в Народния театър и

формираната към него актьорска школа, по-късно обособена като ДВТУ: какво той самият е възприел в своя опит от Системата и по кои положения спори с нея; какви са другите фактори, оказали влияние при формирането на неговия подход в актьорското възпитание; по какви други пътища Системата достига до Театралното училище и първите учители.

- Да се проследи дейността на Ю. Л. Ракитин в Русия до революцията и впоследствие в Кралство СХС. Да се изследва влиянието, което оказват върху неговата режисьорска и педагогическа работа идеите на В. Е. Мейерхолд и К. С. Станиславски.
- Да се изследва опитът на П. Ф. Шаров в западна Европа и как се възприемат идеите за театър на МХТ в страни с установена театрална традиция.

Необходимо е да се анализира до какви собствени открития в областта на методологията в актьорското обучение достигат тези видни последователи на Системата; какво усвояват от нея, с какво спорят, какви са причините за това. Какъв е техният личен принос и дали се явява крачка напред в развитието и задълбочаването на идеите на Станиславски. За тази цел трябва да се изясни взаимовръзката между ранния и късния период на Системата. Тези два периода са в отношение на вътрешна връзка и взаимно отрицание, изразено в диалектичната двойка *афективна памет/действие* – двата най-съществени елемента, когато разглеждаме развитието на Системата.

Задачи на изследването:

- Да се проследи логиката и етапите в развитието на системата на Станиславски.
- Да се очертае уникалността на институцията „Студия“. Да се проследи процесът на възникване на студиите към МХТ и разработените в тях педагогически принципи.

- Да се изследват актьорската и режисьорската дейност на Р. Болеславски, Н. Масалитинов, Ю. Ракитин в периода на работата им в Русия.
- Да се разгледа състоянието на американския и европейския театър в първата четвърт на XX век и влиянието на европейските и американските гастроли на МХТ.
- Да се реконструира и анализира учебната програма в Лабораторния театър и театър „Груп“.
- Да се разгледа и оцени режисьорската и педагогическата работа на Н. Масалитинов в Народния театър и Държавното театрално училище.
- Да се изследва взаимното проникване и влияние на идеите за театър на Мейерхолд и Станиславски в работата на Ю. Ракитин в Сърбия.
- Да се определи мястото на П. Шаров в европейската театрална практика.
- Да се оцени влиянието върху разглежданите театрални процеси от този период на творци като Е. Б. Вахтангов, В. Мейерхолд, М. Чехов, които също са част от студиите към МХТ и са свързани с личността на К. С. Станиславски.
- Да се обоснове възможността в съвременната театрална педагогика да се заимстват методи на обучение, използвани в практиката на учителите от изследвания период, като се докаже тяхната актуалност.

Актуалност на изследваната проблематика

Днес, в първата четвърт на XXI век и началото на второто столетие от живота на Системата, многообразието от школи и методи, разграничаващи се от Станиславски или тясно свързани с него, е толкова голямо, че възниква опасност от объркване и заблуда, вероятност да се изпусне същността поради различията или поради външните прилики на методологията и съпътстващата я

терминология. Например под „метод на физическите действия“ Станиславски разбира едно, а Гротовски – съвсем друго.

Възниква потребност да се съотнесат различните театралнопедагогически подходи, базиращи се на Системата. Необходимо е да се осмисли по какъв начин са свързани театралните школи, развиващи се въз основа на учението на Станиславски, какво наследяват от Системата или една от друга, къде са пресечните точки, в какво са споровете. За театралната педагогика като наука е важно да се създаде карта на „територията на Станиславски“. Трябва да се определи къде и как влизат в съприкосновение школите, създадени от многобройните ученици и последователи на Станиславски, а също и всички останали, които заедно с тях споделят фундаменталната задача да се открият обективни закони в актьорското творчество. Важно е да разберем по кои граници се водят методологическите сражения и в какво школите са съюзници.

Очевидно центърът на изследването е в указания период. Задачата е да се анализират въпроси, свързани с историята и развитието на Системата, и да се осмислят научно разгледаните четири линии на развитие.

Актуалността на тези задачи е в следното:

- Да се изведе идеята за взаимнопроникващия характер на културите и за световния театър като общност.
- Да се осмисли развитието на съвременния театър и обучение на актьора в руслото на идеите на Станиславски.
- Да се развие темата за театралнопедагогическата приемственост, която определя творческото съдържание, методологията и характера на театралното обучение и е залог за постъпателното развитие на театралната култура. Поради мимолетната природа на театралното изкуство именно в него се установява като най-важен принципът предаването на професионалните навици и умения да става „от ръка на ръка“, от учител на ученик.

Подходи и методи на изследването

Работата се строи на хронологичен принцип. Разработването на темата предполага и възможността за подвижна гледна точка – енциклопедична или тясноспециализирана.

Ограничения в изследването

Работата се ограничава в изследването на четири линии на развитие на Системата: първата – от Станиславски през Болеславски до американския Метод; втората – от студиите на МХТ през Масалитинов и възникването на национална театрална школа в България; третата – от сътрудничеството на Ракитин със Станиславски и Мейерхолд до работата му в Белград и Нови Сад; четвъртата – от студиите към МХТ и сътрудничеството със Станиславски на П. Ф. Шаров до пренасянето на модела на МХТ в страни от западна Европа с установени театрални традиции. Извън рамките на изследването остава дейността на редица театрални педагози, разпръснали се по света, чийто принос не е маловажен, но те или не са част от студиите към МХТ, или не са успели да създадат национално значими школи за театър.

Основни информационни източници:

- Изследвания на теоретици и историци на театъра: Ю. Барбой, Т. Бачелис, Б. Зингерман, Б. Смирнов, С. Гьорова, Н. Вандов, К. Николова, Ф. Хирш, Р. Хетмън, Б. Хабгуд и др.
- Творческото наследство на К. С. Станиславски; трудовете на основоположниците на руския театър през XX век: Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, В. Мейерхолд; работи на практики на театъра: Л. Грачова, Н. Демидов, Л. Додин, М. Кнебел, Г. Товстоногов, А. Ефрос, Н. Сейкова, Т. Масалитинова, Н. Лилиев и др.
- Изследвания в областта на психологията: Т. Рибо, З. Фройд, Л. Виготски и др.
- Исторически и културологични изследвания.
- Архив на Народен театър и НАТФИЗ.

Степен на разработеност

Проблемът за усвояването на системата на Станиславски в американския театър се осмисля от театрознанието още от средата на XX век и литературата по този въпрос е доста обемна. Едни от най-важните разработки в тази област са: статията на И. Куликова „Станиславски и американският театър“ (1947); поредица статии на Х. Клърман от 30-те години, касаещи възприемането на Системата от американския театър; К. Гладишева „Развитие на реализма в американския театър през XX век и системата на Станиславски“ (1968); Е. Артемиева „Осмисляне на системата на Станиславски в американската театрална култура“ (2008); изследванията на М. Литаврина, С. Черкаски, А. М. Смелянски и др.

Изключително богат фактически материал съдържат двете книги на Н. Н. Сибиряков („Станиславски и чуждестранният театър“ – 1967, и „Световното значение на Станиславски“ – 1988), посветени на международното разпространение на идеите на Станиславски.

За пресъздаването на периода, в който възникват Системата и студиите към МХТ, фундаментално значение имат трудовете на П. А. Марков – „За театъра“ в 4 тома, статията „Първа студия на МХТ (Сулержицки – Вахтангов – Чехов)“, и монографията на Н. Ефрос – „Московски художествен театър: 1898 – 1923“.

В изследването са привлечени и значителен брой англоезични източници: трудове на Дж. Робъртс, С. Янг, Б. Аткинсън, У. Итън и др.

За проследяването на творческия път на Н. О. Масалитинов от голямо значение е неговото собствено литературно наследство, както и трудовете на Г. Гочев, Н. Темелков, Н. Тихова, Н. Вагапова, а в по-ново време много ценен източник е „История на българския театър“. Т. 4. „Българският театър между двете световни войни на XX век“ с автори Николай Йорданов, Ромео Попилиев, Камелия Николова, Виолета Дечева и Йоана Спасова.

Основният и най-изчерпателен източник при проследяването на дейността на Ю. Л. Ракитин в Сърбия е сборникът с доклади от

международната научна конференция, посветена на живота и творчеството му, проведена в Белград и Нови Сад през 2003 г.: „Юрий Львович Ракитин. Живот, творчество, спомени“.

За дейността на П. Ф. Шаров в Италия задължителни източници са трудовете на Силвио Д'Амико и Клаудия Скандура. В изложението също така като основен източник са привлечени статии, интервюта и кореспонденция на самия П. Ф. Шаров.

В дисертационния труд най-голяма тежест имат източниците от онова време: преса, вестници, лични дневници, непубликувана доскоро кореспонденция, мемоари, архивни документи.

2. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В своята структура изследването е разделено на увод, две основни глави, заключение, библиография и приложения, с общ обем 199 страници.

Първата глава на дисертационния труд разглежда създадената от К. С. Станиславски система от елементи, изграждащи творческото самочувствие на актьора и възникването на студиите към МХТ.

Развитието на театралното изкуство, неговият разцвет или упадък, преобладаването на определени художествени тенденции в него, ролята му в духовния живот на хората – всичко това е неразривно свързано с особеностите в развитието на едно общество. Краят на XIX – началото на XX век в Русия е период на политически и социални промени, които повлияват върху преразглеждането на дотогавашната театрална традиция, включително в областта на режисурата. Този процес поставя началото на новаторски художествени търсения и води до появата на цяло съзвездие от режисьори: К. С. Станиславски, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, В. Е. Мейерхолд и др.

На първо място тук трябва да споменем името на К. С. Станиславски, чиито изследвания за природата на актьорското творчество стават главното дело на живота му.

Системата на Станиславски е замислена като практическо ръководство за актьори и режисьори и се превръща в професионална основа на реалистичното сценично изкуство. Тя възниква като обобщение на творческия и педагогическия опит на самия Станиславски, на неговите театрални предшественици и съвременници и получава широко разпространение в целия свят.

Създаването на Системата е плод на дългогодишна работа, съмнения и опити да се намери изход понякога в съвършено противоположни направления.

В някои случаи привържениците на реалистичната тенденция използват в своите експериментални търсения елементи от други тенденции. Така например Станиславски поставя няколко представления в условно-символистичен план в стремежа си към нов сценичен език, в който символичното да се слее с реалното.⁷ Тези ранни изяви на Станиславски представляват интересен етап от развитието на неговата режисьорска естетика. В този период той експериментира с елементи на символизма и условността под влияние на европейските модернистични течения от края на XIX и началото на XX век. Впоследствие се отказва от подобни експерименти, защото е убеден, че изкуствената стилизация има вреден ефект върху актьора.

Станиславски непрекъснато усъвършенства своята система и този процес преминава през различни етапи. Така в ранния, аналитичния период от развитието на Системата той внимателно проучва отделните елементи и разработва начини за тяхното овладяване. Този период е свързан с повишения му интерес към елементите на вътрешната техника на актьора – афективна памет, внимание, въображение.

Впоследствие интересите на Станиславски се изместват в посока изследване на външната техника на актьора, а в късния, синтезиращия период основно внимание се отделя на въпроса за действието.

⁷ „Синята птица“ от Морис Метерлинк, поставена в МХТ през 1908 г. Ранните интерпретации на Чехов. В представления като „Чайка“ (1898) и „Три сестри“ (1901), макар по-късно асоциирани с психологически реализъм, се откриват условни и поетични елементи – особено в ритъма, атмосферата и подтекста. Станиславски търси метафизичното в „подтекста“ – нещо, което е близко до символистичната чувствителност.

Еволюцията във възгледите на Станиславски, отнасящи се до най-важните елементи в Системата – афективната памет и действието, е основа за наложилата се периодизация, която я разделя на две части във връзка с пренасянето на интереса на Станиславски от афективната памет (ранен период) към действието (късен период).

Полагайки началото на изучаването на творческото самочувствие на актьора като съвкупност от отделни елементи, Станиславски неизбежно предизвиква спорове за приоритета на едни или други елементи, които не стихват в продължение на целия ХХ век. И до днес проблемът за техния синтез в методологията за обучение на актьора и репетиционната практика все още не е намерил своето окончателно решение. В отделните школи, базирани на Системата, като водещи се утвърждават различни елементи от нея; при това ролята на останалите понякога се подценява или даже напълно се отрича. Много често разделителната линия между школите се полага именно във връзка с избора на водещ елемент. Така например М. Чехов отдава приоритетно значение на въображението и отрича ролята на афективната памет. Вл. И. Немирович-Данченко, опонирайки на метода на физическите действия, се безпокои за физическото самочувствие на героя и „фигурата на автора“. Г. А. Товстоногов придава толкова важна роля на действието, че онова, което Станиславски нарича „изкуство на преживяването“, той назовава „театър на действието“ и този възглед доминира в театралното изкуство на Русия в периода от 60-те до 80-те години. Затова пък през 90-те години махалото на театралната педагогика се залюлява в обратната посока. Възражда се интересът към „етюдната педагогика“ на Н. В. Демидов, първоначално сътрудник, а по-късно опонент на Станиславски. Л. А. Додин привлича вниманието към последните години от живота на Станиславски, когато „от строгите методи, разработени терминологично: „пронизващо действие“, „сврхзадача“ и т.н., той достига до мисълта за свободно търсене на свободен живот, на свободния човешки дух“. В. М. Филщински настоява, че животът, човешкото битие, се състои не само от действия, че е необходимо да виждаме в живота и да осъществяваме на сцената моментите, когато човекът не действа, а живее. Расте вниманието към ранния

Станиславски. В. В. Фокин подчертава, че интересът на Готовски към наследството на Станиславски, по думите на самия полски режисьор, е „свързан с идеята за „лъчеизпускане“, с увлечението на Станиславски по йога“. Освен това А. Василиев преосмисля традиционната схема на действияния анализ, уроците за който е получил от самата М. О. Кнебел, и предлага своя „игров концепт“, а книгите на М. М. Буткевич, за когото „етюд“ – това е преди всичко чувствен опит, не само привличат вниманието към игровия театър, но и заявяват нови приоритети в етюдното обучение на актьорите.

Както се вижда от изложеното, състоянието на терминологичния апарат, с който днес боравят теоретиците и практиците на театъра, е такова, че съвсем неслучайно в предговора към своето учебно пособие „За теорията на театъра“ (оригинално заглавие: „К теории театра“), Ю. М. Барбой признава с чувство за хумор: „И трите думи, от които се състои заглавието на този труд, се нуждаят от обяснение“.

Въпреки разногласията теорията и практиката на театъра са изключително обогатени от творческите спорове и разнообразните подходи и методи в обучението на актьорите.

Дейността на Станиславски оказва огромно влияние върху обучението по актьорство и режисура и допринася за появата на различни театрални направления.

Особено значение има възприемането на Системата от съвременниците на Станиславски – руски режисьори и новатори в театъра. Техните възгледи и дейност ще бъдат разглеждани по различни поводи в работата. Тук ще споменем само някои от най-известните сред тях.

Вл. И. Немирович-Данченко е колега и съмишленик на Станиславски, с когото през 1898 г. основават Московския художествен театър (МХТ), един от водещите театри на Русия. Тук те започват да внедряват своите идеи за реалистичен театър, стремейки се да създадат правдива атмосфера на сцената. Немирович-Данченко разработва проблеми от теорията на театъра, които също се отнасят до сценичния реализъм. Неговите основни новаторски принципи в режисурата са овладяването и усъвършенстването на психологическия анализ,

способността за предаване на специфичните особености на пресъздаваната среда и авторовия стил.

Друг голям творец, който застъпва, разпространява и развива идеите на Станиславски, е режисьорът **Евгений Багратионович Вахтангов**. В творчеството си той въплъщава идеята за единство на етичното и естетическото предназначение на театъра, както и усета за модерност, който трябва да съпътства твореца при разработването на драматичната творба и нейните художествени особености.

Докато за Станиславски символичното си остава само експеримент в неговите сценични интерпретации, за режисьора и актьора **В. Е. Мейерхолд** поетиката на символизма играе основна роля. Художествено-режисьорската програма на Мейерхолд е изградена върху принципите на условния театър, стилизацията и подчиняването на актьорската игра на живописно-декоративното начало. Тази концепция за театър той разработва в Студията на ул. „Поварская“, създадена по инициатива на Станиславски.

Основна роля в търсенето и изработването на нов сценичен език и актьорски изразни средства играят студиите, организирани към МХТ. Дейността на Станиславски, както и на изброените по-горе негови ученици, колеги и съмишленици, е неразделно свързана с участието им в тези театрални студии.

Основаването на театрални студии в началото на XX век е явление от изключителна важност за театралния живот на Русия, а по-късно оказва влияние в световен мащаб.

Каква необходимост определя възникването на „студия“? Тук е мястото да споменем отново името на К. С. Станиславски. Той разбира, че за пълноценното провеждане на експериментална работа в областта на методологията на актьорското творчество е необходимо отделно пространство, в което основната задача е педагогическата работа с актьорите по изработваната от него система от елементи, които възпитават в актьора *правилно творческо самочувствие*.

Първите студии към МХТ придобиват педагогически функции постепенно и до голяма степен спонтанно в опитите им да

„напипват“ педагогическите елементи в организацията на творческия процес и професионалната подготовка на актьорите. Театралната студия първоначално възниква от необходимостта на режисьорите да експериментират, в лабораторни условия да търсят и проверяват нови форми, методи и техники за поставяне и актьорска игра, от необходимостта да се усъвършенства сценичното изкуство.⁸ Много скоро обаче започва да се чувства необходимостта от активни занимания в областта на педагогиката, от нов подход и организация на актьорското обучение. Студиите се превръщат в място за експериментална проверка на различни теории в областта на творчеството (актьорско и режисьорско) – поле, в което се откриват неговите фундаментални принципи. Впоследствие тези принципи са възприети от възпитаниците на студиите и се вливат в собствената им творческа и педагогическа дейност.

Разгледана е дейността на следните студии:

1. Студия на “Поварская”, основана от К. С. Станиславски, ръководена от В. Е. Мейерхолд;
2. Първа студия към МХТ, ръководена от Станиславски и Л. А. Сулержицки;
3. Втора студия към МХТ, реорганизирана от Вл. И. Немирович-Данченко, след смъртта на нейния ръководител В. Мчеделов;
4. Трета студия, ръководена от Е. Б. Вахтангов;
5. Студията на “Бородинска” в Петербург, която не е обвързана с МХТ, ръководена от Мейерхолд;
6. Оперната студия към Большой театър, ръководена от Станиславски.

Втората глава е озаглавена: “Основоположници на национално значими школи за театър”. Тя се състои от отделни статии посветени на четирима от възпитаниците на студиите към МХТ, които пренасят усвоения от тях модел за театър и театрална педагогика, извън пределите на Русия.

⁸ **Студийные** течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов. Сборник научных трудов. Л., 1983.

През 20-те и 30-те години на ХХ век съдбата разпръсва по целия свят много от възпитаниците на студиите към МХАТ. Освен тях напускат страната си и голям брой оперни певци, хореографи, балетни танцьори, диригенти, композитори и сценографи. Това движение спомага да се пренесат извън пределите на Русия и много от новите идеи за театър, опера и балет. Вълната от творческа емиграция допринася за проникването в Европа и САЩ на постиженията в руското сценично изкуство и руския репертоар. Съдбите им са различни. Повечето от тях оставят значимо наследство в театралната история на страните, в които се установяват и работят. Особено ценен принос в европейското сценично изкуство имат онези от тях, които се посвещават на режисура и педагогика. работят в театрите на съответните държави, а не са се ограничили с опити да създадат руска трупа, която да поддържа репертоар за руската емиграция в страната. Театралната дейност на тези актьори и режисьори е органично продължение на извървения от тях път в Русия, но се явява и като нова и съществена част от развитието на театралния процес в някои от държавите, в които попадат. Дейността и търсенията на режисьори и педагози като Ричард Валентинович Болеславски, Николай Осипович Масалитинов, Юрий Львович Ракитин, Пьотър Феодорович Шаров още приживе е високо оценена от театралната общественост в държавите, в които преподават и поставят спектакли. Втора глава разглежда поотделно творческия път на всеки от тях. Акцентът във статиите е върху педагогическата дейност на тези творци и приносът им за формирането на национално значими школи за театър.

3. ОБОБЩЕНИЯ И ИЗВОДИ

С емигрантската вълна през 20-те и 30-те години на ХХ век много актьори и режисьори, възпитаници на студиите към МХТ, които са работили със Станиславски преди революцията, се разпръсват по целия свят и остават да живеят зад граница. Те са последователи на системата на Станиславски, а емигрирайки, стават преносители и разпространители на неговите идеи извън Русия, при това – от първа ръка. Със своята преподавателска дейност те

поставят основите на актьорското обучение по системата на Станиславски в Америка и в много европейски страни. Ясно е, че не може да става въпрос за механично пренасяне на принципите на работа от МХТ, необходимо е не просто „внос“ на руски театрални идеи, а „раждане“ на „творчески“ театър, съобразен с националните особености, което предполага и добро познаване на културата на страната, в която са се заселили, и общата култура – европейска или американска. Всичко това изисква самоотвержена актьорска, режисьорска и педагогическа работа, взети заедно.

Безспорно най-силно въздействие идеите на Станиславски оказват върху американския театър. Именно там Системата е възприета най-пълно и се е превърнала в основа за формирането на национална актьорска школа. Дългогодишната работа на руските театрални дейци с местните трупи в театрите в България, Сърбия, Хърватия, Словения, Германия, Австрия, Италия, Нидерландия е съпътствана от огромните им усилия по създаването на театрални учебни заведения в много от градовете в изброените държави. От тях излизат подготвени бъдещи актьори, сред които много талантиливи и известни имена.

Историците на театъра в САЩ, Сърбия, Хърватия, Словения и България отделят значително внимание на дейността на руската театрална емиграция, особено тази от 20-те и 30-те години на ХХ век, подчертавайки съществения принос на режисьорите емигранти за развитието, а в редица страни и за формирането на национални школи за режисура и актьорство.

Някои от тях са получили известност и признание приживе, но повечето тънат в забрава. Техните съдби и биографии и до ден днешен не са възстановени в пълния си обем и работата на театроведите в различни държави продължава. Настоящото изследване е опит да се съберат и систематизират данните за тези големи имена, да се представи една по-цялостна картина на процеса на разпространение и развитие на идеите за театър, които те пренасят, и на формирането в някои държави на национално значими школи за театър. Тук се фокусираме върху театралната емиграция в САЩ, Западна, Централна и

Източна Европа. При проследяването на този процес се опитваме да избегнем фалшивите следи, създадени от идеологически доктрини, естетически предразсъдъци, моди и националистически отхвърляния. За да се избегне в изследването подхранването на култа към Станиславски, за поддържането на който съветска Русия, подобно на американските последователи, до голяма степен допринася през целия XX век, трябваше да бъде направена инвентаризация на източниците, използвани за изграждането на изложението. В дисертационния труд най-голяма тежест имат източниците от онова време: преса, вестници, лични дневници, непубликувана доскоро кореспонденция, мемоари, архивни документи. Привлечени са също така изследвания на специалисти от различни области (театър, кино, история, философия), с различен произход (САЩ, Русия, Сърбия, България, Италия, Германия). Всички тези текстове са базирани на ексхумирани, проверени, датирани и анализирани документи. В изследването са блокирани източници от СССР (до т.нар. Перестройка), в които хвалебствените изказвания са непременно предубедени и подвеждащи. В този период, особено 40-те и 50-те години на миналия век, фигурите на Станиславски и Немирович-Данченко са превърнати в мумии, разкрасени и идеализирани, а Системата се възприема като догма, на която се основава социалистическият реализъм в театъра. Именно тази позиция смятаме за противоположна на възгледа на самия Станиславски, че неговата система е нещо живо и като такова подлежи на развитие. Времевите рамки на изследването помагат да се съсредоточим върху периода, когато голям брой от възпитаниците на студиите към МХТ се разпръсват по света. Този процес на разпространение на идеите, идеалите и методите на работа на театъра майка се оказва по-плодотворен и по-дълбок от насилственото налагане на системата на Станиславски след 1945 г. Художественият театър и неговите основни фигури спират да пътуват в средата на 30-те години и поканите, строго контролирани, стават все по-редки. МХАТ продължава да съществува, изпразнен от своето първоначално съдържание. Станиславски го изоставя, физически отслабнал, и намира убежище в своята последна студия. Немирович-Данченко остава като пазител на новия храм на социалистическия театрален реализъм, но е лишен от

всякаква реална власт. Превърнати в идеологическо оръдие, Станиславски и неговата система все пак са съхранени за поколенията.

Разсъждавайки върху влиянието на МХТ в един по същество европейски и северноамерикански мултикултурен контекст, не може да не поставим въпроса кои са причините за изключителното впечатление, което предизвикват московските артисти с идеите за театър, въплъщавани на сцената, и последващото разпространение на тези идеи. Пътуването на един модел не се извършва в една посока, а само в контекста на пътуването Изток-Запад; поканата на Крейг в Москва доказва това. В повечето централноевропейски и балкански страни разпространението се осъществява чрез обиколки на гастролиращи трупи от МХТ и заселването на някои от актьорите режисьори в тези държави. В Германия, Англия и Франция приемането е по-противоречиво и принципите на Художествения театър често срещат дори съпротива. Причините за това са от различен характер – културни, естетически и политически.

Някои основни факти влияят върху този процес на разпространение:

- Основополагаща роля имат студиите към МХТ – едно от най-иновативните и важни явления в историята на модерния театър. Възникналите в началото на ХХ век малки театрални общности, наричани „студии“, са създадени като лаборатории, където млади актьори и режисьори могат да експериментират с методите на Станиславски без ограниченията на репертоарния театър. Това им дава възможност да разработват нови идеи без натиск от публиката или търговски успех. Студиите са сред основните места, където се развива и прилага системата на Станиславски. Работи се върху упражнения, етюди, анализ на текста и развиване на въображението и емоционалната памет. Те служат като инкубатор за бъдещите водещи актьори и режисьори в Русия. Сред тях са фигури като Михаил Чехов, Евгений Вахтангов, Ричард Болеславски и др., които по-късно разпространяват идеите на Станиславски извън Русия. От ключово

значение е, че чрез студиите се оформя едно професионално актьорско образование, което излиза извън границите на импровизацията или „естествения талант“. Те стават модел за създаване на актьорски школи в Европа и Америка, особено в средите на т.нар. Method acting в САЩ. Константин Станиславски и Леополд Сулержицки, създатели на Първа студия към МХТ, а след тях и Евгений Вахтангов, който основава собствена студия, намират, че този формат на работа създава условия за възникване на малки общности, притежаващи определени характеристики. Опирайки се на системата на Станиславски, създателите на тези студии вярват също, че актьорските качества се определят и от всестранното развитие на личността. Следователно художествените и педагогическите задачи са свързани с високи етични норми, с внимание към отношенията между членовете на трупата и тенденцията за изолация от външния свят. Създателите на студиите използват определения като *манастир*, *комуна*, *утопия* и т.н. Експериментите в театралните лаборатории, прилагани от Всеволод Мейерхолд, също са насочени към развитие на актьорското майсторство, но без елемента на изолация. Актьорът в разбирането на Мейерхолд трябва да бъде идеално настроен инструмент и затова в неговата Студия на „Бородинска“ в Петербург на преден план застават физическите упражнения и техники, развиващи конкретни актьорски умения и навици. Резултатите от тези експерименти режисьорът използва в постановките си на големите сцени.

- Финансова принуда кара Станиславски да напише своята Система⁹ и първата му читателска аудитория е американска. Поради проблеми с превода и ограниченията на авторското право части от системата на Станиславски, особено в САЩ, се тълкуват свободно или неточно,

⁹ „Моят живот в изкуството“, издадена първо на английски през 1924 г. „Работата на актьора върху себе си“ излиза след смъртта на актьора през 1938 г. в СССР, редактирана от Немирович-Данченко и ученици на Станиславски. „Работата на актьора върху ролята“ (1957) е публикувана 20 години след смъртта на Станиславски, също със сериозна редакторска намеса.

което води до създаването на т.нар. Метод, базиран на интерпретации от учениците му. Книгите на Станиславски са публикувани постепенно, често след смъртта му и подложени на множество редакции. Това води до различни интерпретации на неговата система, но въпреки това тя остава като една от основите на съвременното театрално образование в целия свят.

- Въпросът за емиграцията е тясно свързан с историята на разклоненията и пътуванията на Художествения театър. Много актьори, които са работили със Станиславски преди революцията, се разпръсват по целия свят и стават преносители на неговите идеи.

Да се копират постановките на МХТ, не е необичайна практика. Пример за това са „Три сестри” от 1906 г. на режисьора Ярослав Квапил в Прага, „Синята птица“ от 1910 г. на Жорж Режан в Париж¹⁰, постановките по мизансцени на МХТ, с които Мейерхолд започва самостоятелна работа след скъсването с МХТ през 1902 г.¹¹, и много други. Вместо това да бъде забранявано от режисьорите, те дават съвети, изпращат снимки, заемат постановъчни тетрадки. Самият факт, че Станиславски в средата на 20-те години приема издаването на режисьорските си бележки върху „Чайка“, говори за желанието да се оставят следи, да се покаже подход. Още през 1904 г., само шест години след откриването на театъра, Станиславски очертава пред Йоасаф Тихомиров, член на трупата, първия си проект за свързване на Московския театър с провинцията: „Учредява се Дружество с акции на провинциални театри. Управителният съвет е в Москва... *Художественият театър* помага за каузата с всички възможни средства. Набират се три трупи. Всяка от тях подготвя по 15 пиеси. Общо 3 трупи, 45 пиеси – *различни*. <...> Тук на помощ идва *Художественият театър*. Целият му репертоар, оформление, макети, гардероб могат да бъдат копирани... Дружеството наема 3 провинциални

¹⁰ Вж. **Autant-Mathieu**, Marie-Christine. Theatre d'Art..., p. 9.

¹¹ Вж. **Галанина**, Ю. Е. Юрий Ракитин в России... .

театъра, приспособява ги за целия репертоар от 45 пиеси и трупите отиват по местата си. След като са изиграли репертоара си, те се придвижват по градовете и всяка трупа повтаря своя репертоар. Така всеки град ще гледа 3 трупи и 45 пиеси, много добре поставени. За репетициите всички се събират в Москва – по-близо до Художествения театър, за да се заредят отново с ентузиазъм.“¹²

Станиславски си представя една такава централизирана система, в която като животворен бял дроб Московският художествен театър доставя кислород на всички членове в периферията. Планът не е осъществен, но идеята се реализира в създаването на студиите към МХТ, които се превръщат в инкубатор за нови сили. В началото твърде млади, за да съществуват самостоятелно, впоследствие някои от тях се обособяват като самостоятелни театри. Много от учениците на тези студии пренасят техния модел извън пределите на Русия. Станиславски вярва в универсалността на своя метод за обучение, но също така вижда в системата естетически код – играта „заедно“, а в постоянната трупа – най-добрия начин на организация на театъра. Тези предпоставки предопределят славата на Художествения театър по целия свят. В писмо, адресирано до Фирмен Жемие през пролетта на 1926 г., Станиславски пише: „Идеята за обединение на артистите от всички нации ми хрумна по време на двугодишното ми пътуване с МХАТ във всички европейски държави и в Америка. Видях с очите си, че театърът навсякъде е в опасна криза <...> ако тези живи интерпретатори се появят лично в чужди страни и говорят „от душа на душа“ за това, което е тяхната духовна природа, то тогава няма да е изненада, че такава изкуство и такъв вид театър ще предадат повече от невидимите, неосезаеми и свръхсъзнателни човешки усещания, които са необходими преди всичко за опознаването и разбирането на чужд народ и неговата страна. Нито научен

¹² Письмо Станиславского И. А. Тихомирову // **Станиславский, К. С.** Собрание сочинений в 9 т. М.: Искусство, 1995. Т. 7. Письма: 1874–1905 [онлайн], 16 февралю 1904, с. 527 [Прегледано 16.06.2025]. Достъпно от: http://teatr-lib.ru/Library/Stanslavsky/T_7/#_Тoc162267643

доклад, нито лекция, нито трактат, нито конференция, нито мъртва книга и вестник могат да направят това.“¹³

Във времена, когато се говори много за мисията на артиста и изкуството да обединява нациите с цел всеобщ мир, Станиславски вярва, че пътят към това разбирателство минава през театрален обмен. В отговор от юни 1926 г. на Жак Еберто, който има план да създаде международен театър в Париж, Станиславски пише: „Нека театрите чрез своите блестящи писатели и художници да запознаят хората с чувствата и мислите на своята националност“¹⁴.

Така пътуванията на Художествения театър разкриват извън пределите на Русия модел, който се разпростира по света чрез центробежната сила, разпръснала множество частици в четирите му краища – книги, разкази на свидетели, „ученици“ в изгнание, станали учители. Станиславски и Немирович-Данченко до края на дните си пишат, обучават ученици, завещават методи на работа.

Процесът на разпространение на идеите на Художествения театър не е плод на случайно стечение на обстоятелствата, а осъзната тенденция и съзнание за мисия още от първите години на създаването на МХТ.

„Идеята“ и „каузата“ на Художествения театър надхвърлят създаването на труппа, вградена на определено място, в определено време. Това е идея отвъд граници и епохи, идея с променливи контури и никога неизкристализирала напълно.

В изследването са разгледани четири значими фигури сред възпитаниците на студиите към МХАТ, работили извън пределите на Русия. Р. В. Болеславски в средата на 20-те години остава в САЩ и основава Лабораторния театър, който

¹³ Писмо без точна дата от пролетта на 1926 г. Публикувано в том 9 от събраните съчинения на К. Станиславски // **Станиславский**, К. С. Собрание сочинений. Т. 9. Письма 1918–1938. Москва: Искусство, Московский Художественный театр, 1999, с. 217 – 219.

¹⁴ Писмо на Станиславски до Ж. Еберто от 26 юни 1926 г. Писмото е написано на френски и е преведено на руски в събраните съчинения на Станиславски в том 9, с. 227. https://library.mxat.ru/epub_epdf/9781620569634.pdf

дава началото на Груп театър и американския Метод. Н. О. Масалитинов се установява в София по същото време и близо 30 години оглавява трупата на Народния театър. Приносът на Масалитинов за създаването на система за театрално образование в България е безспорен. В страните от бивша Югославия широко известен е Юрий Лвович Ракитин. От началото на 20-те години той е главен режисьор на Националния театър в Белград и наставник на сръбските актьори, а след Втората световна война ръководи актьорска студия и театъра в Нови Сад. Актьорът и режисьорът Пьотър Фьодорович Шаров в края на 20-те оглавява един от най-добрите немски театри – Шаушпилхаус в Дюселдорф. По-късно се занимава с режисура и педагогика в Италия, а след 45-та година поставя руска класика в Амстердам, Виена и други градове в Нидерландия и Австрия. Преди да започнат работа с местни трупи, Масалитинов и Шаров обикалят Европа в състава на Качаловата, а след това и на Пражката група артисти на Художествения театър.

Опитът на тези творци е интересен с това, че те прилагат режисьорските и педагогическите методи, усвоени в МХ(А)Т, но обогатени и проникнати от разнообразните традиции на европейските театрални сцени. За тях като част от руската интелигенция е характерно не само владенето на чужди езици, но и познаването на западноевропейската култура и способността да уважават нравите и обичаите на държавите, в които ги отвежда съдбата им.

В Западна и Централна Европа, както и в САЩ, са високо оценени гастролите на МХ(А)Т, както и най-добрите спектакли на Качаловата, а след това и на Пражката трупа, особено в началния период от нейното съществуване, когато е ръководена от Масалитинов и М. Н. Германова.

Извън пределите на изследването остават имена като Михаил Чехов, Мария Германова, Мария Наболоцка, Борис Путьята, Вера Греч и много други, които в съответния период също се занимават с педагогическа дейност зад граница, но по една или друга причина не са с такова голямо влияние върху формирането на национални школи за театър или не са пряко свързани със студиите към МХТ, какъвто е случаят с Путьята и Наболоцка в Словения.

Освен Болеславски и Успенска актьорско майсторство в САЩ през 20-те и 30-те години на миналия век преподават също Тамара Дейкарханова, Мария Германова, Лев и Варвара Булгакови, Вера Соловьева, Андрей Жилински, Аким Тамиров.¹⁵ Повечето от тях по един или друг начин са свързани с Първа студия, но с изключение на Михаил Чехов, който се установява за постоянно в Америка по време на войната, никой от тях не е правил опит да теоретизира своя сценичен и педагогически опит. Така американските интерпретации на Системата произтичат главно от работата на Болеславски, който пръв я въвежда и в дълбочина и точно интерпретира нейните основни принципи. Книгата на М. Чехов „За техниката на актьора“, дълбока и универсална, прилича на учебник, който по отношение на някои основни принципи споделя възгледите на Станиславски, но за други са отдалечава и влиза в обогатяваща полемика с тях. Когато тази книга се появява на английски през 1953 г., Методът вече съществува, признат е и благодарение на усилията и действията на Лий Страсбърг, ученик на Болеславски, е формирана национална школа за подготовка на актьори. Абсолютно невярно би било да твърдим, че учението на М. Чехов или късното творчество на Станиславски не са били забелязани, но те остават в периферията на проблемите, възникнали през 30-те и 40-те години в американския театър и кино и които са в епицентъра на търсенията на Лий Страсбърг, когато той основава заедно с Шерил Крофърд и Харолд Клърман Group Theater (1931 – 1941). Тогава с приоритет са грижата за формирането на съвременен национален репертоар около социален проблем и изграждането на система за обучение. Ядрото на Метода е използвано от Страсбърг и доразвито в Actors Studio, което той създава веднага след затварянето на Груповия театър. Така възгледите и опитът на един гениален актьор като М. Чехов, които се ценят и прилагат и в съвременното обучение по актьорство, не успяват да се наложат при формирането на национална школа за театър. Разбира се, преподавателската дейност на Чехов е високо оценявана и актьорите, които учат при него, смятат това за привилегия. Ценен източник за преподавателската дейност на големия

¹⁵ Вж. Американските ученици: от Системата към Метода. Татяна Бутрова. *Les disciples américains: du Système à la Méthode // Le Theatre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages.* Paris: CRNS Editions, 2005.

актьор в Америка е интервюто на М. Г. Литаврина с Георгий Жданов, дългогодишен сътрудник на М. Чехов.¹⁶

Днес съвременната педагогика не поставя непреодолими бариери (разделителни линии) между отделни, противоборстващи методологии. Разбира се, не всички практики са съгласни с такъв холистичен, обединяващ подход. Много от тях предпочитат да доказват правотата на своята „вяра“, като унищожават вярата в опониращите им колеги. Но авторът на това изследване е убеден, че днес е неплодотворно да се продължават безкрайните спорове за различията и степента на истинност на отделните школи, а си струва, уважавайки постиженията на всяка една от тях, да се търсят моментите на съзвучие помежду им, допирните точки между различните методологии и къде тези различни територии се пресичат. Само така съвременните режисьори и педагози ще имат възможността свободно да изберат от съкровищницата на педагогиката онова средство, което е нужно за конкретния актьор според неговата психофизическа типология, неговите опит и потребности. По същия начин, когато разглеждаме системата на Станиславски, няма смисъл постоянно да се противопоставят нейният ранен и късен период. Днес, когато в творческия арсенал на съвременната театрална педагогика влизат „отговорите“ към системата на Станиславски, не само на Гротовски, но на цели три поколения педагози, захранени от Системата, когато тя е обогатена от новите знания за психофизиката на човека, непродуктивно е да се акцентира само върху нейния късен период. Откритията, направени от Станиславски в ранния период, са значими и фундаментални за развитието на Системата. Когато се усвояват откритията от различни периоди в творческия път на Станиславски, принципно важно е това да става не в тяхната историческа последователност, а цялостно, съвместно, диалектически, за да можем свободно да черпим, както това е правил сам Станиславски, от всички богатства на педагогиката, открити по различно време. Струва си да се посвети отделно изследване на ранния период на Системата, принудително и несправедливо пренебрегван десетилетия наред

¹⁶ Литаврина, М. Г. Десять жизней... .

по времето на тоталитаризма. Може да се окаже, че тези ранни открития носят скрит заряд за ново разширяване на „територията“ на Станиславски. Анализирайки всяка настояща и бъдеща методология за възпитание на актьора, е добре да съотнасяме предложените от нея подходи и методи с цялостния облик на Системата. Например в последните години станаха достъпни и популярни книгите и съответно методите на режисьори и педагози от различни страни: „Актьорът и мишената“ и „Актьорът и пространството“ от Деклан Донелан, *The Power of the Actor* на Ивана Чабак, както и актьорските курсове на Дейвид Лий Страсбърг, организирани и проведени в НАТФИЗ. За нас е необходимо да знаем как техните методи се съотнасят със Системата, иначе е неизбежно да изпаднем в крайности и да възприемаме техните уроци или като абсолютно откровение, или като безсмислено повтаряне на нещо отдавна известно. В тази връзка е любопитно да приведем един цитат от Лий Страсбърг, част от негова лекция от началото на 1980-те години: „В миналото се стараех да не свързвам работата си със Станиславски, за да не може критиките към нея да дискредитират Станиславски. Затова казвах: да, започнахме със Станиславски и всичко, което последва, е американската версия. Съжалявам, но сега не съм готов и не искам да говоря така. Това не е американската версия. Това е истинската форма на онова, до което Станиславски се е опитвал да достигне, но никога не е успял <...> както той сам признава в писмата си <...> и в последната си книга „Работата на актьора върху себе си“, която и досега остава основният източник за неговата работа. Ние отидохме по-далеч, използвайки неговата методология. <...> И сега вече не искам да казвам, че ние сме просто нейната американска версия. От моята книга ще стане ясно, вярвам, че ние сме истинските представители на това, към което Станиславски се е стремил през целия си живот, не е бил доволен от постигнатото и винаги се е надявал, че някой ще успее да го постигне...

Не знам дали сме постигнали това. Знаем само, че ние разбираме работата му по-добре от всеки друг освен Вахтангов. От професионална гледна точка именно Вахтангов допълни Станиславски, а ние от своя страна допълнихме

него“.¹⁷ В друго изказване Страсбург заявява: „Струва ми се, че ако има взаимодействие в света на театъра, то ние, доколкото това е възможно, сме длъжни съвместно да използваме този уникален опит (на Станиславски)“¹⁸.

Станиславски, който поставя пред себе си и своите последователи задачата да се открият „обективните закони на природата“, едва ли би се изненадал, че през осемте десетилетия след смъртта му са разработени нови, по-прецизни методи, базирани на същите методологични основи като неговата Система. Напротив, именно заради тези бъдещи открития той полага основите на Системата. И не е случайно, че описвайки драмата на Станиславски, който в последната година от живота си е осъзнавал нарастващата пропаст между развитието на идеите си за това как трябва да се обучава актьорът и това, което е успял да опише на хартия, А. М. Смелянски обръща внимание на факта, че „в полетата на последния ръкопис той (Станиславски) е подчертал важни пасажи от текста, страдал е от несъвършенството им и е отбелязал отстрани: „Да се довърши“. Тези кратки думи са адресирани към бъдещето“.¹⁹

В настоящото изследване е направен опит да се проследи линията на развитие на идеите на Станиславски в работата на неговите последователи, свързани със студиите към МХТ. Те развиват и обогатяват чрез собствения си опит Системата, като я адаптират и към спецификите на новите културни пространства, в които попадат. Полагайки основите на професионалното театрално образование в съответните държави, системата от елементи, развиващи творческия потенциал на актьора, те бързо постигат плодотворни резултати, което доказва значимостта на Системата в световната театрална педагогика. Тази традиция, заложена от първите приносители на

¹⁷ **Strasberg, L.** Lecture for NYU Students. 26 October 1981 // Цит. по: **Черкасский, С. Д.** Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб: РГИСИ, 2016, с. 738, 740.

¹⁸ **Strasberg, L.** Addressat Broadway’s Hudson Theatre. Spring 1963 // Цит. по: **Черкасский, С. Д.** Мастерство..., с. 740.

¹⁹ **Смелянский, А. М.** Профессия – артист // **Станиславский, К. С.** Собрание сочинений в 9 т. Т. 2, с. 38.

педагогическите идеи на Станиславски, запазва своята жизненост във времето благодарение на това, че остава отворена за тълкуване, обогатяване от собствения опит, експериментиране с различни елементи в работата на няколко поколения творци и педагози в различен културен и исторически контекст.

4. ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Разработеният от докторанта дисертационен труд притежава следните пет основни научни приноса:

1. Извършен е пълен преглед и систематизация на театралнопедагогическата дейност на четирима водещи представители на студийната школа на МХТ.
2. Установена е връзката между ранната и късната фаза в развитието на Системата на Станиславски и отражението ѝ в конкретни национални контексти.
3. Въведена е интердисциплинарна методология при анализа на културната трансформация на театралните практики.
4. Направен е критичен анализ на терминологични и концептуални разминавания при преноса на Системата, особено в американския контекст.
5. Изведена е възможността за съвременно прилагане на методите на „студийната педагогика“ в театралното образование.

5. ПУБЛИКАЦИИ ПО ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- Лютова-Господинова, А. (2021). „Театралните студии към МХТ - еволюции и кризи“. ГОДИШНИК 2020 НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, София 2021 г.

- Лютова-Господинова, А. (2025). „Николай Осипович Масалитинов и българската актьорска школа“. Сайт „ЦЕНТЪР ЗА СЕМИОТИЧНИ И КУЛТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ“ – под печат.

БИБЛИОГРАФИЯ

Алперс, Б. В. Театральные очерки в 2 т. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. М.: Искусство, 1977.

Антарова, К. Е. На одной творческой тропе: Беседы К. С. Станиславского. М.: Грааль, 1998.

Арсеньев, А. Б. У излучины Дуная: Очерк жизни и деятельности русских в Новом Саду. М.: Русский путь, 1999.

Арсеньев, А. Б. Русская эмиграция в Югославии. Избранные статьи. Т. I. изд. Центр по изучению России и Восточной Европы им. М. Йовановича, Философского факультета Белградского университета, Архив Сербской православной церкви. Русский научный институт, Београд, 2024.

Арсеньев, А. Руска емиграција у Југославији. Изабрани чланци. Т. 1–2. Београд: МИА-принт, 2024.

Бачелис, Т. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983.

Бачелис, Т. И. Станиславский и Мейерхольд // Мейерхольд: режиссура в перспективе века. М.: ОГИ, 2001.

Бирман, С. Г. Путь актрисы. 2-е изд. М.: ВТО, 1962.

Брук, П. Гротовский: искусство как проводник // **Гротовский, Е.** От бедного театра к искусству-проводнику / Перевод с польского. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.

Брустин, Р. Идея художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. М.: МХТ, 1999.

Бутенко, Э. Парадоксы «системы» Станиславского // Бутенко, Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. М.: Прикосновение, 2004.

Бутенко, Э. Сценическое перевоплощение: Теория и практика. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Прикосновение, 2005.

Вагапова, Н. М. Юрий Ракитин – трагический весельчак // «Мнемозина». Документы и материалы по истории русского театра XX в. [Вып. 1]. М.: ГИТИС, 1996.

Вагапова, Н. М. Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах: Очерки. СПб: Апетейя, 2007.

Вагапова, Н. М. Русская режиссура в Западной и Центральной Европе и на Балканах: Массалитинов, Ракитин, Шаров // **Художественная** культура русского зарубежья 1917–1939. Сборник статей / Коллектив авторов. М: Индрик, 2008.

Вагапова, Н. М. Переписка Петра Федоровича Шарова. Europa Orientalis 34 (2015) [онлайн] [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от:

[http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2015/8._vagarova2_\(189-242\).pdf](http://www.europaorientalis.it/uploads/files/2015/8._vagarova2_(189-242).pdf)

Вагапова, Н. М. Деятельность Юрия Ракитина – режиссера и актера в русских театрах (1905–1918) // Slavica Tergestina 29 (2022/II). EUT Edizioni Università di Trieste.

Вахтангов, Е.: Документы и свидетельства в 2 т. Т. 1. [онлайн]. Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011, с. 346. [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah1/#_Точ366485463

Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1967.

Вульф, В. Нидерландский Станиславский // Театральный дождь. Заметки и эссе. Серия «Мир искусств». М.: Знание, 1998.

Гаджокова, Елена. Критически анализ на Метода: Разпространение и адаптация на системата на Станиславски в американската театрална практика. София, 2006.

Галанина, Ю. Е. Юрий Ракитин в России (1905–1917) // Лица: Биографический альманах. Том 10. СПб.: Феникс; Дмитрий Буланин, 2004.

Гиацинтова, С. В. С памятью наедине. 2-е изд. М.: Искусство, 1989.

Гиппиус, С. В. Гимнастика чувств: Тренинг творческой психотехники. М.; Л.: Искусство, 1967.

Гладков, А. К. Мейерхольд. Том 1. Союз театральных деятелей РСФСР, 1990.

Грипич, А. Учитель сцены // **Встречи с Мейерхольдом:** Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1967.

Дечева, В. Режисурата между двете световни войни // Йорданов, Н., Попилиев, Р., Николова, К., Дечева, В., Спасова, Й. История на българския театър. Т. 4. Българският театър между двете световни войни на XX век. София: Институт за изследване на изкуствата, 2011.

Дотлић, Лука. Из нашег позоришта старог. Нови Сад: СНП, 1982.

Държавен вестник, 1948, № 28.

Държавен вестник, 1943, № 233.

Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства в 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011.

Жельски, Тамара М. Рукописна заоставштина редителя Јурија Ракитина. Докторска дисертација [онлайн]. Београд: Универзитет у Београду Филолошки факултет, 2018.с. 206 [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от:

<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/10629/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

Изер, Волфганг. Обхватът на интерпретацията (2000). [онлайн]. [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: <https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/interpretation/iser-range>

Йованович, М. Русская эмиграция на Балканах (1920–1940) / Пер. с сербск. А. Ю. Тимофеева; научное редактирование А. В. Громова-Колли, Е. В. Михайлова. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»; Русский путь, 2005.

Косик, В. И. Что мне до вас, мостовые Белграда? Очерки о русской эмиграции в Белграде. 1920–1950-е годы. М.: Институт славяноведения РАН, 2007.

Коцић, Мирјана. Позориште моје младости. Нови Сад: Српско народно позориште, 1983.

Кристи, Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой»: Предисловие // **Станиславский, К. С.** Работа актера над собой. Част 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Москва: Искусство, 1954.

Лешић, Јосип. Историја југословенске модерне режије 1861–1941. Нови Сад, 1986.

Литаврина, М. Г. Десять жизней. Неизвестные лица русской театральной педагогики за рубежом. Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2016.

Литература русского зарубежья (1920–1940) / под ред. Б. В. Аверина и др.. СПб.: СПбГУ, 2013.

Литературен глас, 1928–1929, № 22 // Н. О. Масалитинов. Спомени, статии, писма. София: Наука и изкуство, 1987.

Майерхолд, Всеволод. Театърът: теория и практика. София: Изток-Запад, 2018.

Мамет, Дейвид. Театърът. София: Изток-Запад, 2014.

Марков, П. А. Правда театра, М.: Искусство, 1965.

Марков, П. А. О театре. В 4-х томах. М.: Искусство, 1974–1977.

Марков, П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // О театре. В 4-х томах. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974.

Марков, П. А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983.

Марјановић, Р. Контраверзе редителя Јурија Львовича Ракитина // Руска емиграција у српској култури XX века. Зборник радова. Београд, 1994.

Масалитинов, Н. О. Спомени, статии, писма. София: Наука и изкуство, 1987.

Масалитинова, Т. Така било писано. С.: Епсилон-Елст, 1996, 1997.

Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968.

Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. Редактор и составитель О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000.

Милошевић, Мата. Моје позориште [онлайн], 1984 [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: <https://teatroslov.mpus.org.rs/publikacije/324.pdf>

Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1] / Сост. и общ. ред. В. В. Иванова. М.: ГИТИС, 1996.

Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. [Вып. 3] / Ред. сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004.

Немирович-Данченко, Вл. И. Избранные письма: В 2 т. Т. 2: 1910–1943. М.: Искусство, 1979.

Николов, Т. Шилер за подпалки // Спомнена София. София: Рива, 2021.

Панфилова, Н. Н., Фельдман, О. М. К истории Студии В. Э. Мейерхольда. 1913/1914 и 1914/1915: Свод документов. Мейерхольд и другие: документы и материалы. М.: ОГИ, 2000.

Петкович, Даниела. Появление системы К. С. Станиславского в Сербии. Москва: ГИТИС, 2019.

Попов, А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М.: Всерос. театр. об-во, 1963.

Потапова, З. М. Островский в Италии [онлайн]. [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2088-2/LN88-2_12_%D0%9F%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf

Прпа Финк, Маријана В. Ракитинов сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта // Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 66 [онлайн]. Нови Сад, 2022. [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: https://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSSU_66.pdf

Радищева, О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.

Ракитин, Јуриј. Позоришни опити и идеје // Мисао, књ. XI, св. 3 (1923), Београд. [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: <https://shorturl.at/gZSmC>

Ракитин, Јуриј. Приблизити глумца улози или улогу глумцу. Наша сцена, бр. 9 (1950), Нови Сад.

Рапајић, С. Педагошки рад Јурија Ракитина у Београду // Јуриј Львович Ракитин. Живот, дело, сећања: Зборник радова међународног научног скупа. Београд – Нови Сад, 17–20 априла 2003 / Редкол.: [Е. Успенски](#), [А. Арсенјев](#), [З. Максимовић](#). Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Београд: Факултет драмских уметности, 2007, с. 335–337.

Рант, Т. Русские артисты в Словении после Октябрьской революции (перевод со словенского) [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: https://inslav.ru/sites/default/files/2018_slovenica_iv_rant.pdf

DOI: 10.31168/2618-8562.2018.4.3.5

Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции: Международная научная конференция / Сост., науч. ред. М. Г. Талалая. М.: Русский путь, 2006. 592 с. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. 7).

Рудницкий, К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М.: Наука, 1990.

Савковић, Н. Улога традиције у српској глумачкој педагогији од Прве глумачке школе до Факултета драмских уметности//Традиционално и савремено у уметности и образовању (тематски зборник међународног значаја). Косовска Митровица: Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 2018.

Савковић, Н. Историјат глумачке педагогије у Србији до 1944 године. Триптих (Интердисциплинарни научни часопис о уметности и култури), 2021, № 1, с. 71 [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: https://www.art.pr.ac.rs/wp-content/uploads/documents/izdavastvo/01_Casopisi/Triptih.pdf

Семенова, Наталија. Театр русской эмиграции в Европе в 1920–1930-е годы. Организационно-экономический аспект [онлайн]. Петербургский театральный журнал № 1/2023 [Прегледан 16.06.2025]. Доступно от: <https://>

ptj.spb.ru/archive/111/and-everywhere/teatr-russkoj-emigracii-v-evrope-v-1920-1930-e-gody-organizacionno-ekonomicheskij-aspekt/

Серapiroнова, Е. П. Российская эмиграция в Чехословацкой республике. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1995.

Сибиряков, Н. Н. Мировое значение Станиславского. М.: Искусство, 1988.

Смелянский, А. М. Профессия – артист // **Станиславский, К. С.** Собр. соч. в 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика [онлайн]. М.: Искусство, 1989 [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: http://teatr-lib.ru/Library/Stanslavsky/selfwork/#_Тoc122193352

Смирнов-Несвицкий, Ю. А. Вахтангов. Л.: Искусство, 1987.

Соловьева, Инна. Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Станиславски, К. С. Моят живот в изкуството. София: Наука и изкуство, 1976.

Станиславски, К. С. Работата на актьора. Том 1. С.: Изток-Запад, 2015.

Станиславски, К. С. Работата на актьора. Том 2. С.: Изток-Запад, 2016.

Станиславский, К. С. Письма 1886–1917 // К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Том 7. М.: Искусство, 1960.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Искусство, 1958.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений. Том 9. Письма 1918–1938. М.: Искусство; Московский Художественный театр, 1999.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге. М.: Искусство, 1990.

Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. Сборник. Изд-во «Московский Художественный театр», 2000.

Страсбърг, Лий. Актьорски семинар. Бохум, 9 – 22 януари 1978 г. Машинописен екземпляр: НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, 1985.

Страсбург, Лий. Развитието на Метода. Мечта за страст. С.: Изток-Запад, 2016.

Строева, М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973.

Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов. Сборник научных трудов. Л., 1983.

Театр и искусство [онлайн], № 21, 1905, с. 334. [Прегледан 16.06.2025].
Достъпно от: http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/TEATR_I_ISKUSSTVO/tii_1905_n_21.pdf

Тестацхо. Некатолическое кладбище для иностранцев в Риме. Алфавитный список русских захоронений. Серия «Российский некрополь» (вып. 6). Спб.: Издательство ВИРД, 2000, с. 117. [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: <https://genealogia.ru/projects/necr/testaccio1.htm>

Тихова, Н. Живот, отдаден на театъра // **Масалитинов, Н. О.** Спомени, статии, писма. София, 1987.

Товстоногов, Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов. Сборник. М.: ВТО, 1984.

Успенски, Е. Дневници Јурија Ракитина (позоришна режија у емиграцији и дијалог с културом другог народа) [онлайн]. Зборник радова Факултета драмских уметности, 35, 2019 [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: <https://shorturl.at/UgIJ1>

Федюк, В. П. История русской эмиграции: 1917–1939. Ярославль: ЯрГУ, 2006.

Хирш, Е. Д. Парадоксите на перспективизма. [онлайн] [Прегледан 16.06.2025]. Достъпно от: <https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/interpretation/hirsch-1>

Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939. Сборник статей / Коллектив авторов. М.: Индрик, 2008.

Черкасский, С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсбург: История. Теория. Практика. Спб.: РГИСИ, 2016.

Чехов, Михаил. За техниката на актъора. Изток-Запад, 2016.

Шверубович, В. В. О людях, о театре и о себе / Предисл. В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1976.

Шверубович, В. В. О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990.

Юбилейно издание по случай 80-годишнината на Н. О. Масалитинов. София: Народен театър „Кръстьо Сарафов“, 1960.

Юрий Ракитин: Дневниковые записи 1924–1937 годов. / Подготовка текста, предисловие и комментарии Тамары Жельски; общая редакция Корнелии Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2018.

Јуриј Львович Ракитин. Живот, дело, сећања: Зборник радова међународног научног скупа. Београд – Нови Сад, 17–20 априла 2003. Издање: Позоришни музеј Војводине, Факултет драмских уметности, 2007.

Ярцев, Пётър. Книга за театъра. С.: Изток-Запад, 2017.

Adler, Stella. *The technique of acting.* New York: Bantam, 1987.

Adler, Stella. *The Art of Acting.* New York: Applause Books, 2000.

Autant-Mathieu, Marie-Christine. *Theatre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages.* Paris: CRNS Editions, 2005.

Boleslavsky, R. *Acting: The First Six Lessons.* NY: Theatre Arts Books, 1933.

Frome, S. *The Actors Studio: A History.* Jefferson, NC: McFarland, 2001.

Garfield, D. *A Player's: The Story of the Actors Studio.* NY: Macmillan, 1980.

Gordon, M. *Stanislavsky in America: an Actor's Workbook.* Taylor & Francis, 2010.

Hethmon, R. H. *The Actors Studio and Lee Strasberg // Strasberg L. Strasberg at The Actors Studio.* NY: Theatre Communication Group, 1991.

Hirsch, F. *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio.* NY: Da Capo Press, 2001.

Lesic, J. *Istorija jugoslovenske moderne rezije: 1861–1941.* Novi Sad, 1968.

Lešić, Josip. Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941). Novi Sad: Sterijino pozorje „Dnevnik“, 1986.

Meisner, Sanford, and Longwell, Dennis. Sanford Meisner on Acting. New York: Vintage Books, 1987.

Roberts, J. W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

