----------------Система Станиславского----------------

-----Содержание--------

Введение......................................................................................................................................................... 2

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.......................................................................................................................................... 6

Заключение.................................................................................................................................................... 20

Литература...................................................................................................................................................... 25

Введение

Подводя итоги ХХ тысячелетию, среди событий уходящего века одним из величайших было признано открытие Станиславским ” метода действенного анализа ” /”Газета для женщин” рубрика ” Цитата” /.

Готовясь к этой работе, в поисках материала, я наткнулся еще на одну интересную статью: ” Марокканскому Национальному театру исполняется 40 лет. Его новый директор Джамаль Дхисси пришел в театр год назад. ” Я благодарю Бога за то что он дал мне жизнь, родителей за воспитание, ГИТИС за мое творческое рождение”,-говорит Дхисси. По словам самого Джамаля, для марокканского театра важен был «метод действенного анализа » великого Станиславского.

Задуманная как практическое руководство для актёра и режиссёра, система Станиславского приобрела значение эстетической и профессиональной основы искусства сценического реализма. В противоположность ранее существовавшим театральным системам, система Станиславского строится не на изучении конечных результатов творчества, а на выяснении причин, порождающих тот или иной результат. В ней впервые решается проблема сознательного овладения подсознательными творческими процессами, исследуется путь органического перевоплощения актёра в образ.

Система Станиславского возникла как обобщение творческого и педагогического опыта Станиславского, его театральных предшественников и современников, выдающихся деятелей мирового сценического искусства. Он опирался на традиции А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, М. С. Щепкина. Особое влияние на формирование эстетических взглядов Станиславского оказала драматургия А. П. Чехова и М. Горького. Развитие системы Станиславского неотделимо от деятельности Московского Художественного театра и его студий, где она прошла длительный путь экспериментальной разработки и проверки практикой. В советское время система Станиславского под воздействием опыта строительства социалистической культуры оформилась в стройную научную теорию сценического творчества.

Система Станиславского является теоретическим выражением того реалистического направления в сценическом искусстве, которое Станиславский назвал искусством переживания, требующим не имитации, а подлинного переживания в момент творчества на сцене, создания заново на каждом спектакле живого процесса по заранее продуманной логике жизни образа. Раскрыв самостоятельно или при помощи режиссёра основной мотив ("зерно") произведения, исполнитель ставит перед собой идейно-творческую цель, названную Станиславским сверхзадачей. Действенное стремление к достижению сверхзадачи он определяет как сквозное действие актёра и роли. Учение о сверхзадаче и сквозном действии - основа Система Станиславского Оно выдвигает на первый план роль мировоззрения художника, устанавливает неразрывную связь эстетического и этического начал в искусстве. Целенаправленное, органическое действие актёра в предлагаемых автором обстоятельствах пьесы - основа актёрского искусства. Сценическое действие представляет собой психофизический процесс, в котором участвуют ум, воля, чувство актёра, его внешние и внутренние артистические данные, названные Станиславским элементами творчества. К ним относятся воображение, внимание, способность к общению, чувство правды, эмоциональная память, чувство ритма, техника речи, пластика и т.д. Постоянное совершенствование этих элементов, вызывающих у исполнителя подлинное творческое самочувствие на сцене, составляет содержание работы актёра над собой. Другой раздел системы Станиславского посвящен работе актёра над ролью, завершающейся органическим слиянием актёра с ролью, перевоплощением в образ. В 30-е гг., опираясь на учение о высшей нервной деятельности И. М. Сеченова, И. П. Павлова, Станиславский пришёл к признанию ведущего значения физической природы действия в овладении внутренним смыслом роли. Метод работы, сложившийся в последние годы жизни Станиславского, получил условное наименование метода физических действий. Особое внимание уделял режиссёр проблеме словесного действия актёра в роли и овладения текстом автора. Чтобы сделать слово подлинным орудием действия, он предлагал переходить к словесному действию лишь после укрепления логики физических действий, предшествующих произнесению слов. Прежде чем заучивать и произносить слова автора, надо возбудить потребность в их произнесении, понять причины, их порождающие, и усвоить логику мыслей действующего лица. Крупнейшее теоретическое достижение театра, система Станиславского способствовала утверждению метода реализма в сценическом искусстве. Не считая свою систему завершенной, Станиславский призывал учеников и последователей продолжать и развивать начатую им работу по исследованию закономерностей сценического творчества, указал путь его развития. Театральные идеи Станиславского, его эстетика и методология получили огромное распространение во всём мире.

------------------------------------------------

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Театр многообразен. Существует в нем множество школ и направлений. Однако лишь учение Станиславского стало знаменем мирового театра ХХ века. Почему? Потому что Константин Сергеевич разрабатывал коренные принципы этого театра, тогда как многие крупнейшие мастера остались на уровне разработки лишь приемов и направлений или занимались попытками дальнейшего развития принципов Станиславского. Сам же он, создав систему приемов воспитания актера и работы с ним, среди которых были и ошибочные, и отброшенные им самим, оставался неизменно верным своим принципам. И последователи его, и его эпигоны зачастую ограничивают постижение наследия Станиславского изучением и канонизацией его приемов, не пытаясь проникнуть в далеко еще не познанные глубины его художественных принципов.

Если мы говорим, что сутью театра является раскрытие правды жизни пьесы через действие, которое и составляет драму, т.е. правды поведения действующих лиц, правды их поступков, то мы тем самым определяем степень важности и необходимости скрупулезного исследования в самом широком смысле всего круга мотиваций совершаемого действия, произносимого слова. Это возможно лишь при тщательном и добросовестном постижении всего материала пьесы и сведении добытых чувствований, пониманий и знаний в единую систему, которая и есть система спектакля. Система спектакля - это нахождение взаимосвязанной и взаимоопределяющей необходимости каждого слагаемого для создания художественной целостности, выражающей сверхзадачу спектакля. Система спектакля - это синтез пьесы (т.е. авторской сверхзадачи и системы ее художественного воплощения автором) и режиссерского сочинения спектакля.

На протяжении всей своей жизни Станиславский боролся с ремесленным подходом к искусству, за то направление в игре актера, которое он называл искусством переживания. Актеры-ремесленники, пользующиеся выработанными приемами и штампами, имитирующие те или иные чувства, изображающие признаки внутренних переживаний, не раз подвергались им злому осмеянию.

Станиславский говорил, что, несмотря на известное совершенство механического исполнения, ремесленники “не могут не только передразнить настоящей жизни, но даже сделать интересным сценическое зрелище и владеть вниманием толпы в течение всего спектакля”, ибо “в них нет настоящей жизни духа, то есть переживания” [1].

Великий художник вовсе не склонен был перечеркивать известную ценность виртуозной внешней техники, профессиональной умелости, какою обладают, например, французские актеры, когда они “ловко и со вкусом подделывают творчество”, но он решительно отрицал грубое, безвкусное и самоуверенное ремесло исполнителей, отравленных дурными театральными штампами, пользующихся набором раз навсегда заученных “приемчиков”. Стоит перелистать старые, так называемые, пособия по изучению театрального искусства (некоторые из них были в ходу еще в первом десятилетии нашего века), чтобы убедиться, насколько прав был Станиславский в своей беспощадной критике актерского ремесла. В театральных школах ученикам прививали избитые трафареты и затасканные штампы, приучая фиксировать и изображать лишь внешние приметы того или иного состояния или чувства, тех или иных черт характера. Так, например, изданной через несколько лет после основания Художественного театра книге “Режиссер” рекомендовалось изображать гордость следующими приемами: поднятием головы, бровей и шеи, выдвиганием вперед нижней губы, поднятием рук над головой, расширением грудной полости и тяжелым, шумным дыханием. Такими “советами” испещрены пользовавшиеся самым широким распространением учебники и курсы актерского мастерства В. Владимирова, Н. Сведенцова, П. Д. Боборыкина и др. Всему этому беспардонному ремесленничеству и объявил беспощадную войну реформатор сцены Станиславский.

Актерскому ремеслу Станиславский противопоставил сценическое искусство в обеих его разновидностях —представления и переживания. Характеристике различных направлений в театральном искусстве он уделял много внимания и труда, вновь и вновь возвращаясь к этой теме на протяжении ряда лет, создав множество вариантов книги, посвященной этой важнейшей проблеме. Ведь именно в определении и характеристике искусства переживания заложено “зерно” его гениальной системы.

Искусство представления и искусство переживания редко встречается в своем чистом виде и могут быть разграничены лишь теоретически. В обоих случаях актер живет чувствами и мыслит мыслями изображаемого лица, но актеры школы представления переживают роль только на каком-либо этапе репетиционной работы, довольствуясь в дальнейшем показом однажды найденного. Сторонники искусства переживания должны жить чувствами роли на каждом представлении, переживать их ежевечерне как бы заново, каждый раз добиваясь свежести и искренности переживаний. “Наше искусство, — говорил Станиславский, — заключается в переживании”. С исчерпывающей полнотой обрисованы три направления — ремесло, искусство представления и искусство переживания — на страницах его книги “Работа актера над собой”, а также - в ряде подготовительных набросков и вариантов[2].

Книга “Работа актера над собой” впервые познакомила с точным определением таких важнейших понятий, как сверхзадача и сквозное действие, предлагаемые обстоятельства и магическое “е с л и б ы”, с ролью творческого воображения, эмоциональной памятью, законами общения и другими элементами системы и по существу уже вплотную подвела к новому пониманию характера и значения сценического действия как основы поведения актера. Кончился период блужданий, началась репетиционная работа по строго продуманному методу.

Это прежде всего учение о сверхзадаче спектакля (и роли). “Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля”, — пишет Станиславский[3]. Вот эту главную всеобщую цель, притягивающую к себе все отдельные устремления действующих лиц, он и называет сверхзадачей. Путем к ее достижению служит так называемое сквозное действие, это как бы рельсовый путь, ведущий к конечной станции — сверхзадаче. Без нее спектакль становится бесцельным, лишенным четкой и ясной идейной направленности, а без крепко проложенного сквозного действия — путаным, сумбурным, разбросанным. “Нас любят в тех пьесах,—утверждал Станиславский, — где у нас есть четкая, интересная сверхзадача и хорошо подведенное к ней сквозное действие. Сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве”. Сейчас противники “системы” берут под сомнение отдельные ее положения, но, думается, и они вынуждены признать необходимость в любом спектакле определенной сверхзадачи (то есть идеи) и закономерного развития действия. Иначе действительно получится нежизнеспособное произведение “с переломанным спинным хребтом”.

Не менее важным для нас является данное Станиславским определение предлагаемых обстоятельств — тех условии, той конкретной обстановки, в которой вынужден действовать персонаж пьесы или фильма. Чтобы ясно представить себе эти предлагаемые обстоятельства, надо вообразить место и время действия, окружающую среду, взаимоотношения действующих лиц, эпоху, национальные особенности быта и характера и т. п., а затем задать себе вопрос: что бы я делал в данных предлагаемых обстоятельствах? И вот тут-то нам и приходит на помощь магическое если бы. Его значение Станиславский формулирует так: “Слово “если бы” — толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности” '. Оба эти понятия тесно между собой связаны. Творчество начинается с предположения если бы и получает свое дальнейшее развитие и конкретизацию в предлагаемых обстоятельствах. Все это результат деятельности нашего воображения, и чем богаче, развитее и целеустремленнее воображение участников и создателей спектакля или фильма, тем результат их совместного труда интереснее, глубже, ярче.

Метод физических действий — ценнейший вклад Станиславского в психотехнику актера, сердцевина его системы. Впрочем, сам великий художник не уставал подчеркивать, что вообще “есть одна система — органическая творческая природа. Другой системы нет”.

“ В основе сценического поведения артиста — роли,” - учит Станиславский, - лежит действие — внутреннее, словесное или психофизическое”. Желая сделать акцент на ощутимой материальности действия, Константин Сергеевич обычно сокращенно называл его физическим действием. Уже на страницах книги “Работа актер” над собой” находим ценные рассуждения о внутреннем и внешнем сценическом действии. “На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актерам. Даже “неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности”, так как, сохраняя эту внешнюю неподвижность, актер может и должен активно внутренне действовать — думать, слушать, оценивать обстановку, взвешивать решения и т. п.

Сценическое действие обязательно должно быть обоснованным, целесообразным, то есть достигающим известного результата. Сценическое действие — это не беспредметное действие “вообще”, а непременно воздействие — либо на окружающую материальную среду (открываю окно, зажигаю свет, обыгрываю те или иные предметы), либо на партнера (тут воздействие может быть физическим — обнимаю, помогаю одеться, целую)., или словесным (убеждаю, возражаю, браню) и т. п., либо на самого себя (обдумываю, сам себя уговариваю, или успокаиваю) и т. д.

Не представлять, то или иное лицо, действовать в образе, учит Станиславский, и тогда образ возникнет сам собой как результат верно, правдиво и выразительно выполненных действий и совершаемых актером на сцене поступков. Создаваемый актером образ — это образ действия. И путь к подлинному переживанию открывается через действие. Нельзя “играть чувства и страсти”, наигрыш страстей так же недопустим, как и наигрыш образов.

Практиковавшийся раньше умозрительный анализ пьесы Станиславский заменил так называемым действенным анализом, устранившим разрывы между разбором произведения и его сценическим воплощением.

В самом начале ” испытаний нового метода”, в 1935 году Станиславский пишет известное письмо сыну И.К.Алексееву : ” Сейчас я пустил в ход новый прием... Он заключается в том, что сегодня прочтена пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть ? Многое. Действующее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, руководствуясь житейским опытом. Пусть и играют. И так всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точно, правильно так, что почувствована правда и вызвана вера к тому что, на сцене, - тогда можно сказать что линия жизни человеческого тела сделана. Это не пустяки, половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной ? Нет. Значит, намечена уже и внутренняя линия переживаний. Вот приблизительный смысл новых исканий ”.

Актеру предлагается сразу же действовать в предлагаемых обстоятельствах и действовать от себя, постепенно уточняя и усложняя магические если бы, превращая их из простейших в “многоэтажные”. Идя от себя, то есть представляя себя в предложенных автором обстоятельствах, артист постепенно вживается в образ и действует так, как если бы происходящее с ним совершалось впервые здесь, сегодня, сейчас. Так происходит перевоплощение артиста в сценический образ. Окружив себя предлагаемыми обстоятельствами роли и тесно с ними сжившись, исполнитель уже не знает, “где я, а где роль”.

” Метод действенного анализа ” как и многие другие элементы ” системы ”, труднообъясним и не всегда понятен. Ученица Станиславского, замечательный педагог М.О.Кнебель, явившаяся непосредственно ” из первых рук ” проводником его метода ” признавалась : ” У меня все же нет ощущения, что мне самой тут все понятно ” /Кнебель М.О. Поэзия педагогики.М.,1976/.

Этот метод явился в следствии того, что к концу жизни Станиславский увидел убывающую эффективность принятого со времен молодого МХАТа ” застольного периода ”, когда вся пьеса проходилась с актерами за столом, и лишь после длительного застольного словоговорения и застольного же проигрывания всей пьесы артисты выходили на сцену. От их многомесячного «застолья» оставались рожки да ножки – « на ногах « вся работа проделывалась заново.

Благодаря « новому методу « значительно сжимается, сокращается застольный период, но он отнюдь не отпадает совершенно. Прежде всего, метод действенного анализа подразумевает тщательную проработку пьесы режиссером до того, как он поведет артистов от действия к действию, от события к событию. И только потом, в беседах за столом выясняются идея и тема произведения и прослеживается ход развития действия по крупным событиям и отдельным эпизодам, уясняются и оцениваются действенные моменты и факты. В этот первый период репетиционной работы определяется основной конфликт, уясняется линия борьбы.

Если раньше режиссер стремился еще в самом начале работы над спектаклем “начинить головы” участникам будущей постановки всевозможными сведениями об авторе пьесы, эпохе, быте и т. п., то теперь ознакомление со всеми этими вспомогательными материалами предлагается на более позднем этапе. Если прежде загрузка, а порою даже и перегрузка подробностями о пьесе и роль на первом этапе репетиционной работы заглушала творческую инициативу исполнителей, то при новом методе во всей своей полноте раскрываются потенциальные силы, индивидуальные качества дарования артиста.

Параллельно с анализом происходящего в пьесе действия Станиславский рекомендовал актерам анализ ее органическим действием. Он считал, что с первых же репетиций надо пробовать действовать от себя в предложенных автором обстоятельствах. Такой действенный анализ не может быть холодным, в нем “необходимо непосредственное горячее участие эмоции, хотения и всех других элементов “внутреннего сценического самочувствия”. С их помощью надо создать внутри себя реальное ощущение жизни роли. “ После этого анализ пьесы и роли будет сделан не от ума, а от всего организма творящего... Знать пьесу надо, но подходить к ней с холодной душой нельзя ни в коем случае”.

Учение Станиславского о действии как основе существа театрального искусства представляет огромную ценность, и хотя об этом говорили до него драматурги и актеры, никто из них не разработал учения о целесообразном, продуктивном, органическом сценическом действии.

Найденный Станиславским "метод действенного анализа" вопреки его воле дал повод многим режиссерам уже нескольких поколений, ухватив букву и не пожелав, а может быть, и не сумев понять дух, смысл предложенного метода, если не аннулировать, то чрезвычайно снизить значение и роль тщательного дорепетиционного подготовительного периода, "копания в психологии", иначе - освоения режиссером пьесы или сценария фильма до начала работы с актерами. А ведь в этом случае спектакль сводится либо к постановке собственных вариаций на тему пьесы, либо к разыгрыванию фабулы драмы, а не к выявлению ее истинного смысла, скрытого в подтексте, в тех внутренних побуждениях и мотивациях, в таинственных движениях души, которые и определяют субъективную логику и правду поведения человека.

Любое, самое сложное психологическое движение души надо уметь перевести в действие, говорит Станиславский. Да, необходимо перевести в действие, подтверждает Немирович-Данченко, но это арифметика актерского искусства, а есть еще алгебра и геометрия, когда действует образ, характер, рожденный неповторимой личностью автора, когда на сцене возникает атмосфера, принесенная актером, когда рождаются чувства, неподвластные никакому анализу".<Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С.143.>

В этой работе я не делал какого-либо разграничения на театр, кино или телевидение не смотря на то, что тема все-таки подчеркивает эти три вида искусства. Это сделано намеренно, т.к. я считаю что метод действенного анализа одинаково применим ко всем трем видам и, разница в применении этого метода к каждому из них состоит только в небольшой специализированной коррекции.

-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Заключение

Деятельность Станиславского его идеи способствовали возникновению самых разных театральных течений, оказали огромное влияние на развитие мирового сценического искусства 20 в.Станиславский внёс огромный вклад в национальную и общечеловеческую культуру, обогатил мир новыми художественными, ценностями, расширил границы человеческого познания. По признанию крупнейших мастеров зарубежной сцены, весь современный театр использует наследие великого русского режиссёра.

Система Станиславского - это условные наименования сценической теории, метода и артистической техники. Задуманная как практическое руководство для актера и режиссера, она в дальнейшем приобрела значение эстетической и профессиональной основы сценического искусства. На нее опирается современная театральная педагогика и творческая практика театра. Система возникла как обобщение творческого и педагогического опыта как самого Станиславского, так и его театральных предшественников и современников. Она отличается от большинства ранее существовавших театральных систем тем, что строится не на изучении конечных результатов творчества, а на выяснении причин, порождающих тот или иной результат. В ней впервые решается проблема сознательного овладения подсознательными творческими процессами, исследуется путь органического воплощения актера в образ.

Центральной проблемой системы является учение о сценическом действии. Такое действие представляет собой органический процесс, который осуществляется при участии ума, воли, чувства, актера и всех его внутренних (психических) и внешних (физических) данных, называемых Станиславским элементами творчества. К их числу относятся: внимание к объекту (зрение, слух и др.), память на ощущения и создания образных видений, артистическое воображение, способность к взаимодействию со сценическими объектами, логичность и последовательность действий и чувств, чувство правды, вера и наивность, ощущение перспективы действия и мысли, чувство ритма, сценическое обаяние и выдержка, мышечная свобода, пластичность, владение голосом, произношение, чувство фразы, умение действовать словом и прочее. Овладение всеми этими элементами приводит к подлинности совершаемого на сцене действия, к созданию нормального творческого самочувствия в предлагаемых обстоятельствах. Все это составляет содержание работы актера над собою, первого раздела Станиславского, что сопоставляет -цель, которую поставил и решил Станиславский. -целью и смыслом второго раздела системы Станиславского стал раздел, посвященный процессу работы актера над ролью. В нем решается проблема перевоплощения актера в образ. Станиславский наметил пути и разработал приемы создания типичного сценического образа, который в тоже время воспроизводит и характер живого человека. Эта система включает в себя:

Метод физического действия ;

Видение внутреннего зрения;

Сквозное действие;

Сверхзадачу;

Контрсквозное действие.

Станиславский, изучая, уточняя и конкретизируя свое учение прошел путь в этом учении от чисто психологического метода работы актера над ролью к методу физических действий. "В области физических действий, - писал он, - мы более у "себя дома", чем в области неуловимого чувства. Мы там лучше ориентируемся, мы там находчивее, увереннее, чем в области трудноуловимых и фиксируемых внутренних элементов".

Учение создавать образные представления, которые материализуют мысль актера, делают ее образной, действенной, а потому и более заразительной и доходчивой до партнера - составляют видение внутреннего зрения.

Живой сценический образ рождается лишь от органического слияния актера с ролью. Он должен стремиться к "возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга", в тоже время творчество драматурга обретает новую жизнь в творчестве актера, вкладывающего в каждую исполняемую им роль частицу самого себя. Поэтому действенный анализ пьесы создает, по мнению Станиславского, наиболее благоприятные условия для познания творчества драматурга и возникновения процесса перевоплощения актера в образ. Для этого актер должен окружить себя обстоятельствами жизни пьесы, пытаясь действием ответить на вопрос: "Что бы я стал делать сегодня, здесь, сейчас, если бы находился в обстоятельствах действующего лица"? Этот момент действующего анализа Станиславский назвал началом сближения актера с ролью, изученном себя в роли или роли в себе.

Чтобы при выборе нужных действий не сбиваться с нужного пути, актер должен ясно ощущать течение сценических событий и развития конфликтов, определить для себя то, что Аристотель называет "составом происшествий", в которых ему предстоит осуществлять те или иные действия. Следуя по одному и тому же логическому пути роли, актер, стоящий на позициях системы Станиславского, должен всегда стремиться к первичности творческого процесса, вырабатывая в себе импровизационное самочувствие, позволяющее ему играть не по вчерашнему, а по сегодняшнему.

Изучая и анализируя различные материалы о методе Станиславского, его труды о работе актера и режиссера понимаешь, что его метод действенного анализа в режиссуре имеет такое же значение, какое имеет аортокоронарное шунтирование в современной кардиологии, благодаря которому К.С.Станиславский смог бы, наверное, еще пожить и принести театральному искусству много гениальных идей.

--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Литература

Мар Владимирович Сулимов "Режиссер наедине с пьесой" учебное пособие для студентов ЛГИТМиКа 1994

К.С.Станиславский. Работа актера над собой. Ч.1,:Изд. “Искусство”, 1954

Н.Абалкин. Система Станиславского и советский театр.:Изд. “Искусство”, 1950

Г.Крыжицкий. Великий реформатор сцены.:Изд. “Советская Россия”, 1962

Составитель В.Власов. Вопросы режиссуры. Сборник статей режиссеров советского театра.:Изд. “Искусство”, М. 1954

Н.Горчаков. Режиссерские уроки К.С.Станиславского.:Изд. “Искусство”, М., 1951

А.М.Поламишев. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы.:Изд. “Просвещение”, М., 1982

Станиславский К. С., Работа актёра над собой. Работа актёра над ролью, Собр. соч., т. 2-4, М., 1954-57;

Топорков В., К. С. Станиславский на репетиции, М. - Л., 1949;

Горчаков Н., Режиссёрские уроки К. С. Станиславского, 3 изд., М., 1952;

Абалкин Н., Система Станиславского и советский театр, 2 изд., М., 1954;

Кнебель М., О действенном анализе пьесы и роли, М., 1961;

Блок В., Система Станиславского и проблемы драматургии, М., 1963;

Кристи Г., Воспитание актёра школы Станиславского, М., 1968;

Прокофьев В. Н., В спорах о Станиславском, 2 изд., М., 1976.

Примечания

----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

[1]К. С. Станиславский. Собр. соч., т. VI, стр. 57.

[2]К: С. Станиславский. Собр. соч.. т. VI. стр.-42-57

[3]К С.Станиславский- Собр. соч., т. II, стр. 332