

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.067:316.37

А. С. Кузин

### Современные смыслы театральной «школы» (к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского)

Предметом статьи является новое понимание задач формирования личности и приемов обучения в современной театральной «школе».

**Ключевые слова:** Театральная «школа», тренинг, смысл, искусство, профессия актера, формирование личности, упражнение, память физических действий.

A. S. Kuzin

### Modern Meanings of the Theatrical "School" (to the 150-th anniversary since the birth of K. S. Stanislavsky)

The subject of this paper is a new understanding of the problem of identity formation and methods of instruction in the modern theater "school".

**Keywords:** theater "school", training, a meaning, art, a profession of the actor, a personality development, exercise, memory of physical actions.

Как только ни эксплуатируется и ни используется понятие «школы» при обсуждении проблем современного искусства и подготовки новых кадров в его сфере. Ему придаются разные смыслы: не только прикладные либо нравственно-философские, но детерминированные пониманием, присущим разным поколениям, принадлежностью людей к разным сферам социальной практики, науки, искусства.

Современные ученые справедливо отводят понятию школы в искусстве место одного из ключевых и при этом многозначных: «Школа – это категория времени. И категория пространства. Школа – это долго. Сначала она складывается из деталей, крупниц, нюансов, привычек, традиций, запретов... Школа – это далеко» [1].

Однако категория «школы» все же является прерогативой тех, кто обсуждает проблему более или менее серьезной профессиональной деятельности. Рядом или вместо этой категории то и дело возникает другое понятие, которое нещадно эксплуатируется в силу своего рода моды на легкое и быстрое приобретение неких полезных, ведущих к успеху умений. Это понятие – «тренинг». Везде, вплоть до листовок на стеклах общественного транспорта или флаеров, раздаваемых

волонтерами на городских перекрестках, фигурирует это волшебное и многообещающее слово: тренинги для детей, желающих участвовать в фотосессиях, психологические тренинги, коммуникативные тренинги, тренинги фитодизайнеров и визажистов. На подобном фоне в массовом сознании складывается и закрепляется представление о тренинге как панацее; уходит понимание того, что это – и много (формирование умения, приемов деятельности в определенной сфере), и мало (ибо – лишь технология, будь то походка, вырабатываемая для работы на подиуме, или беглость речи, необходимая телеведущему); исчезает представление о тренинге как «кусочке» профессии, как шаге к обретению мастерства.

В современной художественной и неразрывно связанной с нею образовательной практике понятие «школы» нуждается не столько в очищении от неточных толкований, сколько в новом наполнении содержанием, в том, чтобы, с одной стороны, актуализировать блестящие и не устаревшие за десятки лет идеи и принципы наших великих предшественников, с другой же, – достроить ту систему подготовки, в частности актеров, которая меняется в силу изменений самой жизни и худо-

жественных способов ее отражения, что является естественным процессом через сто лет после оформления этой системы, через 150 лет после рождения одного из великих основоположников театральных новаций, К. С. Станиславского.

Подходит ко мне педагог и жалуется, что мои студенты не ходят на его занятия. Меня это всегда ставит в тупик. Приходится извиняться за студентов, что-то лепетать – вообще глупая ситуация.

Как же заставить студента ходить на те или иные занятия? Может быть, это вопрос не дисциплины и не страха быть отчисленными, тем более, у сегодняшних студентов его нет? Может быть, вопрос в «интересности» занятий, в подходе педагога, и стоит подумать, как сделать свой предмет необходимым?

Какой студент приходит сегодня учиться профессии актера?

Педагоги, мастера курсов, исследователи учебного процесса в театральном вузе, сравнивая результаты наборов и выпусков, а также наборов разных лет и даже десятилетий, приходят к удивительным выводам.

Поколение современных студентов более невротизированно, у них больше внутренних конфликтов, их мучает непонимание со стороны родителей и вообще старших, они чаще конфликтуют в школе и семье. Когда заходит разговор о школьной жизни, часто приходится слышать: это – ужас; почти все вспоминают общеобразовательную школу с содроганием. Большинство из них выросло в неполных семьях. У многих нет друзей, есть знакомые. Главным в жизни становится компьютер, общение – в сети, если это можно назвать общением. Они не смотрят в глаза при разговоре. Они раздражаются при одной мысли о том, что надо читать книги или любые «бумажные носители».

Результат – неразвитое воображение, неумение концентрировать внимание надолго («короткое внимание»), а уж тем более – быстро переключать его с одного объекта на другой. Комплексы, комплексы, комплексы...

Понимание важности этого обстоятельства должно было бы скорректировать сегодняшнюю программу обучения по актерскому мастерству. Необходимо в большей степени уделять педагогическое внимание воображению, восприятию, чувству ритма... Важны все элементы профессиональных умений, но, на мой взгляд, требуется поправка на обстоятельства сегодняшнего дня.

Развивая творческий потенциал человека, его природные способности, как говорил А. А. Ухтомский, «взрыхляя почву», мы пытаемся про-

биться к управлению процессами возбуждения и торможения, то есть, механизмами самоуправления, саморазвития и даже самовоспитания будущего профессионала и творца.

Для педагога, имеющего опыт, измеряемый несколькими десятилетиями, и уже предъявившего профессиональному сообществу десятки выученных, успешных, развивающихся актерских учеников, такие размышления естественны и практически безопасны. Искать новое в уже обретенном – нормально. (В порядке справки: автор этих строк имеет ряд международных и российских театральных премий, в частности, им. Станиславского, им. Царева, – именно за педагогическую работу.) Иное дело, что для неокрепших педагогических «мышц» это – крамольно, не хотелось бы, чтобы начинающие педагоги начали размахивать красной тряпкой подобных размышлений, пытаясь разрушить основы театральной школы.

Как-то Сергей Юрский отмечал: когда молодые приходят в театральный институт, они свободны, легки и талантливы. Что-то происходит с ними потом: куда девается огонь в глазах, легкость походки? И почему-то талантливые начинают сомневаться, туда ли они пришли.

Почему это происходит? Почему обучение превращается в скучное и мучительное дело? Куда уходит интерес, азарт? И – почему, почему, почему?..

Когда я поступил на первый курс и начал учиться актерскому делу, главным и основополагающим для нас стало *упражнение на память физических действий и ощущений*. У нас были хорошие педагоги, и они нам все правильно объясняли. Но то ли мы были непонятливыми, то ли какие-то особые обстоятельства повлияли на нашу жизнь тогда, – только упражнение нам никак не давалось.

Конечно, в этой трудной и странной ситуации кто-то все равно был лучше, кто-то хуже. У кого-то получалось, но основная группа не понимала, почему у этих, лучших, упражнение получается. Вроде бы и работали мы много (дома всю ночь упражнялись, родители подозрительно посматривали на нас). И, как нам казалось, работали подробно. Но все равно брюки не гладились, свечки не зажигались, картошка не чистилась.

Я был хорошим студентом. И с характером, и с волей у меня тоже было все в порядке. Но упражнение не получалось. Никогда не забуду взгляда педагога на меня, когда в очередной раз у меня не гладились брюки, и он, стоя рядом со мной, смотрел на меня как на безнадежного.

Я не помню, как я *это* (!!!) сдал. И, что самое главное, мы с восторгом и облегчением забыли про это упражнение. Потому что пошли этюды, импровизации и другие «интересности» этой профессии.

Потом я стал педагогом, и уже сам требовал подробностей в выполнении упражнения «память физических действий». Теперь я учил сам, как гладить брюки, как зажигать свечку и чистить картошку. Ну, а как же программа? Мне даже показалось, что я убедил себя в необходимости и обязательности этого упражнения.

Конечно, в основе моих педагогических устремлений лежит опыт и давние студенческие впечатления.

Часто вспоминаю, что наши занятия, особенно на первом и втором курсах, проходили скучно и часто впустую. Это сейчас я нервничаю, когда иногда то же самое происходит на моем курсе, с моими студентами. Тогда, в юности, мы раздражались, торопясь к сцене и успеху и видя в скучных занятиях помеху. Был момент непонимания (ученик-учитель) и момент, возможно, недостаточной педагогической тонкости в подходе к нам, не только неумелым, но еще психологически не готовым к тому, что профессия требует рутинно-го труда.

Я учился у многих, находил «свое добро» там, где только было можно. Там, где разрешали. Мне повезло: в моей творческой судьбе были удивительные люди, педагоги, режиссеры, артисты. Они были удивительны еще и потому, что не просто учили – они жили собственной творческой жизнью, были невероятно субъективны, эгоистичны, амбициозны, могли ошибаться в своих «приговорах» ученикам. Но они были равнодушны, любили театр (это стало образцом отношения не просто к профессии, но и к жизни) и любили учеников, не всех одинаково, не всех, кто этого заслуживал, – но любили.

Г. А. Товстоногов, мною глубоко уважаемый режиссер и педагог, театральный авторитет, философ, мыслитель, эпоха советского театра, – называл упражнение на память физических действий и ощущений *грамматикой действия*. И, в отличие от многих, в мастерской Товстоногова-Кацмана эти упражнения являлись генеральными в воспитании актера.

Многолетняя коллега-сотрудница Г. А. Товстоногова, обобщая его опыт, рассуждала: «Сила упражнений в том, что они тренируют все (!) (а не только сценическое внимание, как об этом писала М. О. Кнебель) элементы системы. Эти упражнения – путь самопознания. Здесь нельзя ни-

чего показывать, имитировать – необходимо подлинно исследовать явление. Разрушив привычный автоматизм жизни, необходимо, к примеру, проанализировать, как ведут себя мышцы человеческого тела, когда холодно или жарко; создавая цепь препятствий, «придираясь» к предметам (они, разумеется, воображаемые), изучить их досконально, во всех подробностях, с тем, чтобы заново научиться совершать самые простые физические действия. А затем упорным трудом (как говорил Станиславский, с помощью тренинга и муштры!) добиться автоматизма действия с воображаемыми предметами. “Все самое сложное создается через самое простое”, – любил повторять Товстоногов» [2].

Сколько копий было сломано, сколько скандальных заседаний кафедр было проведено в театральных вузах, сколько замечаний и требований приходилось выслушивать на экзаменах и зачетах. Упражнение ПФД являлось главным – основой, базой, фундаментом процесса освоения актерской профессии. И только в студенческой среде или в кулуарах, во время педагогических «перекуров» все жаловались – и одни, и другие – на трудную жизнь. Неласково, формально, как название позорной болезни, окрестили этот раздел обучения студенты – ПФД.

И вот эта битва длится не одно десятилетие. В статьях, в программных выступлениях мастеров говорится о важности этого упражнения, и возникает такое ощущение, что это упражнение – единственное, про что знают и понимают все.

Каждый первый курс, согласно программе, показывает на зачете или контрольном уроке это упражнение. Иногда оно является главным и во втором семестре.

Я понимаю, что навлекаю на себя гнев профессионального сообщества, но думаю, что пришло время что-то менять. Проблема есть! И она требует своего решения! Может быть, необходимы продуманные изменения в программах обучения? Может быть, руководитель курса должен иметь право кое-что менять в ходе обучения нашей творческой профессии? Это все – вопросы, вопросы, вопросы. Прежде всего – к самому себе.

Студенты не любят это упражнение. Почему? Ленивы? Неспособны? Почему же они так долго не понимают это странное упражнение и чувствуют себя при этом глупо и, самое главное, в своей последующей творческой жизни они никогда не вернуться к этому упражнению. Даже самые прилежные никогда не будут использовать это упражнение в своей работе.

Когда на репетициях в профессиональном театре мне иногда в репетиционном азарте приходится применять что-то из арсенала этого упражнения, то как педагог я вижу, что актеры делают это небрежно, *обозначают*, то есть, «врут».

Да, упражнение тренирует внимание. Конечно, оно полезно. Сколько этого внимания требуется, чтобы ничего не пропустить. Значит – процесс! А это же – хорошо! Это – нужно! Это – главное! Верно оценить, а еще при этом следить за несуществующим.

На мой взгляд, это упражнение есть более или менее искусный обман, трюк. Думаю, в этом пора признаться. Да, правда, когда-то упражнение было важным, системообразующим (то есть, принадлежащим к основам «системы» Станиславского). Но прошло время, и что-то потеряно в *смысле* этого упражнения. Учителя – ученикам, ученики, ставшие учителями, – своим ученикам... Что-то утеряно. Смысл.

Студенты-первокурсники, для которых педагог – непререкаемый авторитет, начинают учиться этому странному «мастерству» скучно. Пропадает азарт в обучении. Так вот на пользу ли это упражнение? Или это, извините, – анахронизм?

Нас учили концентрировать свое внимание на реальном предмете, изучить его, учитывать все свойства этого предмета, форму, цвет, вес и т. д. Дома и на занятиях неоднократно проверяли и запоминали, запоминали *подробности*. Подробностей, говорили нам, обращайтесь внимание на подробности. Правильно! Все правильно, но куда-то уходит фантазия и воображение. Мы учимся подробную цепочку действий, следим за работой наших мышц и в результате ... брюки не гладятся, свечка не зажигается, картошка не чистится. Потому что в беспредметном исполнении работает другая группа мышц. И, значит, состояние это неестественное, фальшивое. А это приводит к зажиму физическому. И, с одной стороны, мы в других упражнениях пытаемся снять этот зажим, а с другой, сами его провоцируем. Зажим физический провоцирует зажим духовный, как всякая ложь.

Теперь об *ощущениях*. Упражнение подразумевает еще и это! Страшно смотреть, когда студенты начинают есть беспредметно и, не дай Бог, пить – воду, сок или что-то другое. Какая уж тут правда чувств! А ведь научиться чувствовать на сцене – это главное. Сцена! Здесь все мешает – это враждебная среда; все мешает нормальной, а еще и подлинной жизни. А ведь – воссоздание подлинной жизни это основная цель обучения. «Вранье» в мелочах – следствие попытки студен-

та угодить педагогу. Студент *показывает*, а значит, «врет».

Говорят, это упражнение развивает внимание. Может быть, не спорю. Но это какое-то другое внимание, не творческое.

Идет зачет у очередного первого курса. Опять ПФД. Теперь почему-то это упражнение сразу делают несколько студентов одновременно, от этого оно сразу теряет смысл. Кто шьет, кто лепит из пластилина, кто лампочку вкручивает. И самое главное – все одновременно. Ну, в общем – кто во что горазд. А ты сиди и наблюдай. И уже не за точностью существования, не за подробностью процесса, а так, вообще. Формально. Впробос.

Сижу и думаю, что упражнение выродилось и стало вредным, ненужным. Когда К. С. со своими учениками нанизывал бисер на нитку, и это было его любимым упражнением, которое много говорило о методологии, о начальных элементах «системы», – тогда это было важно.

В Ташкенте, когда я был молодым режиссером и педагогом, мне довелось довольно долго и подробно разговаривать с А. И. Кацманом. Его пригласил как своего учителя тогдашний главный режиссер Ташкентского театра драмы Вячеслав Гвоздков. Я показывал А. И. город, рассказывал о театре, об институте, встречал из гостиницы и провожал туда, – делал то, что обычно делают молодые, когда приезжает корифей.

Какие замечательные часы я провел, гуляя по городу с А. И. Сколько узнал нового. Какие неожиданные суждения по разным поводам нашей жизни мне довелось услышать от него.

А. И. был свободен, много шутил, рассказывал, о Питере, о Товстоногове, об институте, о студентах, о проблемах приема, и у меня была возможность задавать А. И. любые вопросы по профессии. Конечно, эту встречу я помню до сих пор.

Как-то в полемическом задоре мы затронули тему ПФД: что дает это упражнение, какие задачи позволяет решать?

А. И. преобразился на наших глазах, даже помолодел и, как мальчишка, бросился в спор, отстаивая свои убеждения. Это было очень похоже на то, как мы, молодые, в спорах о профессии, не щадя никого в поисках истины, ниспровергали все авторитеты.

Кацман утверждал, *что мы наследуем методологию Станиславского, используем предложенные им приемы и совершаем ошибку, потому что все делаем кое-как, не пытаемся добиться точности*. Тогда я впервые узнал, что Кацман предлагал делать это упражнение все четыре года

обучения, возвращаясь к нему на разных этапах постижения профессии, включать это упражнение в работу над дипломными спектаклями, приспособлять его, работая над отрывками. Короче, сделать упражнение сквозным для всего процесса обучения актера. И, даже уже окончив институт и работая в театре над ролью, актер должен самостоятельно продолжать делать это упражнение. Только это позволит ему не задыхаться в рутине театра.

Это от него я узнал, что в упражнениях на ПФД необходимо «нашептывать», то есть сочинять внутренний монолог, помогать себе создавать цепочку действий. Я проверял – помогает. И с тех пор на своих курсах, делая это упражнение, настаиваю, чтобы студенты работали в соответствии с этой его подсказкой.

На одном из моих курсов студент М. выполнял упражнение на ПФД (он лепил пельмени, достаточно трудное дело) и что-то меня в том, как он это делал, «задело». Я стал разбираться и понял, в чем дело: в упражнении возникли предлагаемые обстоятельства.

Обычно в упражнении на ПФД предлагаемые обстоятельства не учитываются. Студент лепил пельмени так, как его научила мама. Я предложил ему «озвучить» процесс, то есть рассказать о том, как его учила лепить пельмени мама. Появился текст – импровизационный, разумеется; возникло видение; он стал живой и перестал обращать внимание на то, что делают руки. Он был погружен в то, как это было когда-то, вспоминал подробности, ошибался, переделывал... И вдруг упражнение приобрело еще и эмоциональный оттенок. И уже ни у кого не могло возникнуть ощущения, что студент «врет». Это была правда.

Слова Станиславского о том, что упражнение на память физических действий и ощущений – это гамма нашего искусства, необходимая так же, как вокализы певцам, а экзерсисы танцовщицам, – были актуальны для своего времени. Сегодня, когда изменились темпы и ритмы жизни, когда изменились взаимоотношения «сцены» и «зрительного зала», когда изменились психические и физиологические особенности восприятия молодых людей, когда виртуальность полностью заменила собою реальные слова, действия, предметы, – знаменитое упражнение ПФД уже не несет в себе ни прежнего технологического, ни прежнего метафорического значения, оно теряет прежнюю нагрузку, становясь уже не нагрузкой, а обузой.

Я не посягаю на упражнение, не предлагаю его отменить в процессе обучения, больше того –

буду делать его с новыми студентами, потому что, как говорил К. С., «физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения, потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо...» [3].

Эти слова Станиславского мы уже давно выучили наизусть, верили в это как в неопровержимую истину. И действительно, кто посмеет опровергнуть очевидное? Только что-то не так «в датском королевстве», что-то изменилось в жизни, может быть, темп самой жизни, а может – «всегонавсего» недостаток учебных часов по мастерству актера, которые (часы) систематически сокращаются, что не дает нам возможности погрузиться в упражнение по-настоящему, провести его через весь процесс обучения, через все четыре года. Может, действительно, был бы толк? И вернулся бы потерянный смысл?

Лет 30 назад, если не больше, знаменитая кафедра ГИТИСа во главе с А. А. Гончаровым на одном из своих заседаний подняла вопрос об изменении программы обучения в связи с современным состоянием театра и новыми требованиями жизни. Прошло несколько десятилетий, а вопросы, которые пытались решать уже ушедшие теперь из жизни корифеи, до сих пор существуют, актуальны и не решены. Чему же мы должны научить своих учеников? Ответ всегда был простым: актеры должны уметь хорошо играть спектакли, а режиссеры их ставить. И мне очень нравится высказывание А. В. Эфроса, предлагавшего эксперимент: «Так давайте начнем это делать с самого начала» (то есть, учить...) Это была его знаменитая идея: со студентами-первокурсниками сразу начинать ставить спектакль. «А потом в процессе работы увидим, что нам надо делать, то есть: “давайте полетим! – но мы не знаем законов аэродинамики. – Давайте их изучим!”» Мне кажется, что эта его идея тридцатилетней давности до сих пор актуальна.

Реплика А. В. Эфроса: «А вы знаете, что Рихтер не гаммы играет, а пассажи из того произведения, которое он собирается исполнять. Он этот пассаж вырабатывает, а когда выработал, он его себе присваивает. А для этого нужна техника» [4]. Таким образом, если мы говорим о театральной «школе», мы имеем в виду прежде всего формирование у него технической оснащенности.

На каждом новом курсе читаем и изучаем Станиславского – «Работа актера над собой». Почему же мы проходим мимо того, что К. С. предлагает своим ученикам начинать обучение со сложных отрывков из классических

пьес? А потом, когда студенты, попробовав, поймут, что они ничего не понимают, не знают, с чего начать, – тогда и начинается настоящее обучение. И, что самое главное, оно становится осознанным. Это уже потом *метод* Станиславского разложили на *постепенность*.

И упражнения на память физических действий и ощущений, как и упражнения, на которых настаивают многие педагоги мастерства актера в разных театральных школах – я имею в виду упражнения на *расслабление*, – имеют вполне понятное и при этом локальное, поскольку технологическое значение и назначение.

Тем не менее, никакие гимнастические упражнения не делают тело свободным. Тренированным, гибким и пластичным – да, но – не свободным. Подлинная мышечная свобода, на мой взгляд, достигается другими средствами, и они не связаны с дрессировкой. Сегодня необходимо вернуться и проакцентировать вопрос интегрального качества актерской подготовки, чем как само собой разумеющимся занимались и Станиславский, и Вахтангов, и М. Чехов, и Мейерхольд; не заниматься только и исключительно «школьной», раздельной подготовкой (пластика – отдельно, танец – отдельно, речь, вокал, сценический бой и т. п. – все отдельно, в соответствии с программами), но – синтезировать работу, проводимую во всех названных направлениях, в интересах не просто формирования комплекса навыков, но личности актера.

Поэтому приходится говорить о комплексном тренинге, который развивает не только тело, но и органы чувств (прежде всего – осязание, слух, зрение), а также воображение, внимание, мышечную свободу, то есть элементы *системы*, о которых все время говорим и над которыми, хотелось бы надеяться, все время работаем.

Смысл, который мы сегодня вкладываем в понятие *тренинг*, гораздо шире представлений только об упражнениях и их технологических задачах и результатах. И задача современного тренинга гораздо сложнее и интереснее, чем упражнение, пусть важное, даже основополагающее. И все-таки, не отказываясь от сути упражнения, я – за современный развивающий тренинг, связанный с чувственной стороной жизни человека.

Задачей любого тренинга должно стать изучение своего «я». Анализируя выполнение упражнения в группе, мы, естественно, ищем путь индивидуального подхода к каждому, потому что у каждого студента свои психофизические особенности и возможности, свое *восприятие* и своя *реактивность*. Освобождение от *зжимов* не

происходит само собой. Труд! Воля! Терпение! И – от простого к сложному.

Научить студентов сочинять, фантазировать – только тогда, думаю, мы получим не просто «выдрессированного» (пусть хорошего, но... не художника), – а подлинного, настоящего, открытого, живого в своих реакциях актера.

Как снять мышечные и психологические барьеры, которые мешают проявлениям подлинных *реакций* и тормозят *восприятие*? Это вопросы, над которыми продолжают думать сегодняшние педагоги. Потому что *восприятие* (в его психофизиологическом и в его бытийном, в том числе коммуникативном планах) – главная проблема нынешнего театрального образования.

Может быть, А. В. Эфрос прав, и есть смысл попробовать учить наоборот или, как говорил К. С., «наоборотик»? Может быть, нужно перестать бояться свернуть с магистральной дороги на тропинку? Или вовсе уйти в бурелом? Поблуждать там и самим набраться неизведанного опыта?

#### Библиографический список

1. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. – С. 142–143.
2. Молочевская, И. Б. В режиссерской мастерской Г. А. Товстоногова [Текст] / И. Б. Молочевская // Из истории сценической педагогики Ленинграда (ЛГИТМиК) : сборник статей и материалов. – Л.: ЛГИТМиК, 1991. – С. 100.
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений [Текст] : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1958–1961. – Т. 6. – С. 288.
4. Мастерство режиссера. Первый курс [Текст] : сборник научных трудов / отв. ред. О. Я. Ремез. – М.: ГИТИС, 1982. – С. 27.

#### Bibliograficheskij spisok

1. Zlotnikova, T. S. Esteticheskiye paradoksy rezhissury: Rossiya, KHKH vek [Tekst] / T. S. Zlotnikova. – Yaroslavl' : Izd-vo YAGPU, 2012. – S. 142–143.
2. Molochevskaya, I. B. V rezhisserskoy masterskoy G. A. Tovstonogova [Tekst] / I. B. Molochevskaya // Iz istorii stsenicheskoy pedagogiki Leningrada (LGITMiK) : sbornik statey i materialov. – L.: LGITMiK, 1991. – S. 100.
3. Stanislavskiy, K. S. Sobraniye sochineniy [Tekst] : v 8 t. / K. S. Stanislavskiy. – M.: Iskusstvo, 1958–1961. – T. 6. – S. 288.
4. Masterstvo rezhissera. Pervyy kurs [Tekst] : sbornik nauchnykh trudov / отв. red. O. YA. Remez. – M.: GITIS, 1982. – S. 27.