

Научная статья
УДК 008:316.42.
DOI: 10.20323/1813-145X_2023_5_134_221
EDN: MMQUMU

Наставничество в искусстве: актуальный смысл культурной традиции

Татьяна Семеновна Злотникова

Доктор искусствоведения, Заслуженный деятель науки РФ, профессор кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1

cij_yar@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

Аннотация. В статье представлен отклик на актуальную социокультурную потребность, в силу которой 2023 год в России объявлен Годом педагога и наставника. Для анализа личностных (философско-антропологических, нравственно-психологических) и социальных аспектов наставничества выбрана своеобразная и при этом показательная сфера – искусство, более конкретно – театр. Автор утверждает, что бинарность личности наставника придает ей особое значение. Для публики существует одна, главная грань деятельности К. Станиславского и Е. Вахтангова (2023 год – юбилейный для обоих, поэтому они выбраны для обсуждения наставничества) – это творцы конкретных культурных ценностей. Но в профессиональной среде хорошо известен их вклад в формирование новых поколений творцов, аналитиков, деятелей искусства и исследователей.

Каждый рассматриваемый творец-наставник стоит особняком: Станиславский – основоположник как такового принципа профессиональной подготовки актеров (упомянуты ученики и последователи Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, А. Таиров, представители еще нескольких поколений, вплоть до М. Кнебель), Вахтангов – создатель определенного принципа творческой и психологической коммуникации, получившей название «студийность» и определенных технических приемов воспитания острохарактерного и готового к сложным творческим испытаниям актера (упомянуты студийцы Б. Захава, Ю. Завадский, П. Антокольский, С. Голлидэй).

Сферой осуществления наставничества является не просто профессия, навыки в которой передаются из рук в руки, но мировидение, нравственные и эстетические ориентиры – уникальное богатство, составляющее смысл передаваемых наставником принципов. Это не матрица и не набор умений, но – жизненная позиция и особое жизненное пространство, в котором на протяжении достаточно длительного времени обитают наставник и его подопечный.

Ключевые слова: наставничество; театр; педагогика; К. С. Станиславский; Е. Б. Вахтангов; «система Станиславского»; «студийность»; ученик; режиссер; актер

Для цитирования: Злотникова Т. С. Наставничество в искусстве: актуальный смысл культурной традиции // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 5 (134). С. 221-228. http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_5_134_221. <https://elibrary.ru/MMQUMU>

Original article

Mentoring in art: the actual meaning of cultural tradition

Tatiana S. Zlotnikova

Doctor of art criticism, Honored scientist of the Russian Federation, professor of department of cultuology, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Republikanskaya st., 108/1

cij_yar@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

Abstract. The article provides a response to an urgent socio-cultural need, due to which 2023 in Russia is declared the Year of the Teacher and Mentor. To analyze the personal (philosophical-anthropological and moral-psychological) and social aspects of mentoring, a peculiar and at the same time indicative sphere was chosen – art, more specifically – theater. The author claims that the binary personality of the mentor gives it special importance. For the public, there is one main facet of K. Stanislavsky and E. Vakhtangov activity (2023 is the anniversary year for the both, so they have been chosen to discuss mentoring), which we are talking about first of all; these are the creators of specific cultural

values. But in the professional environment, their contribution to the formation of new generations of creators, analysts, artists and researchers is well known.

Each considered creator–mentor stands apart: Stanislavsky is the founder of the principle of professional training of actors such as (are mentioned the students and followers of E. Vakhtangov, V. Meyerhold, A. Tairov, representatives of some more generations, up to M. Knebel), Vakhtangov is the creator of a certain principle of creative and psychological communication, called «studio» and certain techniques for educating an actor who is sharp–featured and ready for difficult creative tests (are mentioned studio artists B. Zakhava, Yu. Zavadsky, P. Antokolsky, S. Golliday).

The sphere of mentoring is not just a profession in which skills are passed from hand to hand, but the worldview, moral and aesthetic guidelines – a unique wealth that makes up the meaning of the principles transmitted by the mentor. This is not a matrix or a set of skills, but a life position and a special living space in which the mentor and his ward have been living for quite a long time.

Key words: mentoring; theater; pedagogy; K. S. Stanislavsky; E. B. Vakhtangov; «Stanislavsky system»; «studio»; student; director; actor

For citation: Zlotnikova T. S. Mentoring in art: the actual meaning of cultural tradition. *Yaroslavl pedagogical bulletin.* 2023; (5): 221–228. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_5_134_221. <https://elibrary.ru/MMQUMU>

Введение

2023 год – обычный, в череде других, и особенный для культуры и для понимания творчества отдельных людей.

Начнем с конкретного аспекта: 2023 год богат «круглыми датами» выдающихся людей – он юбилейный для великих отечественных режиссеров и педагогов, К. С. Станиславского (160 лет) и Е. Б. Вахтангова (140 лет); можно упомянуть и о других юбилейных датах – людей искусства и в то же время выдающихся наставников, учивших коллег и заботившихся об их творческой жизни и карьере (90 лет М. А. Захарова и Г. Б. Волчек – это в театре, 125 лет С. Эйзенштейну и 95 лет А. Баталову – это в кино). Необходимо упомянуть и действующих наставников, например, дирижера, взрослого десятилетия музыкантов, инструменталистов и вокалистов, В. Гергиева, или историка театра и критика, телеведущего и вузовского профессора М. Швыдкого. Для публики все эти люди – прежде всего творцы конкретных культурных ценностей, но в профессиональной среде хорошо известен их вклад в формирование новых поколений творцов, аналитиков, деятелей искусства и исследователей.

Таким образом, бинарность личности наставника придает ей особое значение и требует особого понимания.

Но, отметив значение конкретных персон и их юбилеев, отметим и другую грань проблемы. Для культуры 2023 год знаменателен тем, что его статус определен как Год педагога и наставника. Казалось бы, педагоги идут по жизни рядом с

детьми, маленькими и подрастающими, рядом со студентами – будущими профессионалами и коллегами, но, как известно, педагогическое воздействие не прекращается и за пределами образовательных учреждений. Положенная в основу учреждения статуса нынешнего года идея рядом с педагогом – поставить еще и наставника – идея великолепная, позволяющая насытить представления о жизни пониманием постоянной связи людей: не только старших с младшими, но едва ли не каждого с каждым в их, по крайней мере, профессиональной сфере.

Методология

Методами исследования в статье являются культурфилософский, герменевтический и искусствоведческий, поскольку речь пойдет о театральном творчестве. Междисциплинарность не артикулирована специально, но присутствует контекстуально.

Кратко остановимся на содержании понятия «наставник» с точки зрения упомянутых методов.

Есть основания предположить, что дефиниция «наставник» и производное от нее понятие «наставничество» не имеет четко сложившихся критериев. В словаре под редакцией Д. Н. Ушакова понятие «наставник» комментировалось как «книжное» и «устаревшее» и толковалось как «учитель, руководитель», а «наставничество» – как «звание, занятие наставника» [Толковый словарь, 1938]. Впоследствии, в энциклопедическом издании 1985 года предлагалось только «наставничество», которое описано как локальная и прагматически детерминированная сфера деятельности: «распространенная в

СССР форма коммунистического воспитания и профессиональной подготовки молодежи на производстве, в профтехучилищах и т.п. передовыми опытными рабочими мастерами, инженерно-техническими работниками. В различных формах существует в 30-х гг., особенно широко распространилось с 70-х гг.» [Советский энциклопедический словарь, 1985].

Не комментируя подробно общий смысл и значение понятия «наставник», подчеркнем главное: функционал, скорее всего, не может быть определен однозначно, а содержание – весьма широко (впрочем, вовсе не расплывчато). Наставничество – это обучение и забота, предложения и отрицание, это, что, с нашей точки зрения, особенно важно – нерегламентированное взаимодействие двух людей либо одного человека, ведущего других за собой, и группы людей, ведомых и в некоторых случаях зависимых.

Результаты исследования

Персональный опыт великих театральных наставников (К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов).

Смысл наставничества в разных сферах деятельности неодинаков. Если в одних случаях действует инструментально и деятельностно очевидный принцип наглядных примеров «делай как я» (специальности, связанные с изготовлением определенных предметов, некоторые медицинские специальности, некоторые специальности в сфере искусства, например, музыкально-исполнительские), то в других случаях наставничество заключается в осуществлении преемственности, причем не просто в передаче навыков от человека к человеку, но в трансляции идей, жизненных принципов, способов коммуникации с миром в целом и с людьми, этот мир населяющими.

В 1888 г. было открыто Общество искусства и литературы, где *Станиславский* познакомился со своей, как скажет впоследствии, лучшей ученицей и преданной помощницей (на которой через год женился), М. Лилиной. Здесь у Станиславского, в самый ранний период режиссерского и актерского творчества и педагогической работы, когда ему было всего 25 лет, родилась идея плодотворных контрастов актерского рисунка роли – искать в злом доброго и наоборот, идея характерности как основы актерского мастерства. Не загружая данную статью цитатами, далее дадим ссылки на наиболее важные публикации как самого Станиславского, так и о нем [Ви-

ноградская, 1971], [Горчаков, 1950], [Кристи, 1968], [Соловьева, 1985].

Станиславский–педагог – это особая ипостась личности и деятельности великого режиссера и актера. Попутно отметим: Станиславский считал, что именно эти три стороны деятельности в их совокупности составляли смысл его работы (режиссер – актер – педагог).

Значение Станиславского для истории мировой и отечественной культуры XX века вполне может быть оценено только с учетом его педагогических интенций, иногда сочетавшихся с постановочной работой, иногда превалировавших над ее задачами. Пройдя стадию ученичества в интуитивных поисках соприродных ему авторитетов, начиная от актеров Малого театра до итальянских трагиков, – Станиславский интуитивно же поставил фигуру актера во главе спектакля, а подготовку актера к творчеству определил как центр режиссерской (в том числе – педагогической) работы.

Своим примером в театральной педагогике Станиславский видел М. Щепкина, который, как известно, не преподавал специально, но умел так работать со своими партнерами–учениками, «заглянуть к ним в душу», что они тотчас понимали его. Учениками самого Станиславского были в разное время и великие режиссеры – В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров, – и великие актеры: И. Москвин, В. Качалов, М. Тарханов, О. Книппер-Чехова, М. Чехов, Н. Хмелев, В. Топорков, Л. Леонидов, Б. Добронравов, Н. Баталов, А. Степанова, А. Тарасова. Разными были возраст, стадия творческого развития, на которой они попадали к Станиславскому, и длительность сотрудничества с ним, но общим – значение взаимной сопричастности, «ученичества» для младших и наставничества для самого Станиславского. Энергия художественного и нравственного воздействия Станиславского сказалась в возникновении и развитии (подчас даже вопреки его собственному желанию и мнению) студий, воплощавших, развивавших или даже оспаривавших педагогические принципы Станиславского: *Первая студия* (1912–1924, с 1924 по 1936 – МХАТ II, Л. Сулержицкий, М. Чехов); *Вторая студия* (1916–1924, затем – присоединение к МХАТ; руководитель В. Мчедлов, студийцы Н. Хмелев, М. Кедров, А. Тарасова, О. Андровская, К. Еланская, А. Зуева, Н. Баталов, М. Яншин, В. Станицын); *Третья студия* (начало формирования – 1914, руководитель Е. Вахтангов; сту-

дийцы Ю. Завадский, Б. Захава, П. Антокольский); *Четвертая студия* (1921; в 1927–1937 Реалистический театр). Идея «студийности», наиболее последовательно развитая Л. Сулержицким и Е. Вахтанговым, заключалась в попытке сформировать содружество единомышленников.

По мысли как широко известных, так и являвшихся «контекстом» сотрудников Художественного театра, атмосфера добровольного и бескорыстного единения студийцев должна была оказывать воспитательное воздействие и на публику. Станиславский искал в коллегах – единомышленников, а в учениках – коллег, включая их в ход своей творческой жизни. Это не всегда формулировалось, но по сути деятельности и коммуникации составляло непреложный жизненный принцип. Это был принцип обучения через подчас неформальное взаимодействие; он представлялся артистам и режиссерам, старшим и младшим, самым продуктивным для становления личности [Станиславский, 1962; Марков, 1976; Полякова, 1982].

Концепция формирования личности актера была для Станиславского неотъемлема от принципов шлифовки его технического совершенства. Становление личности носило многоаспектный характер. О практике сообщали «ученики», а теория изложена и даже, можно сказать, предъявлена фрагментарно в «Моей жизни в искусстве», в записных книжках, не полностью завершенных книгах «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью», в ряде подготовительных фрагментов, записях учеников и помощников и их аналитических сочинениях (Н. Горчаков, М. Кнебель, Г. Кристи и др.), а также некоторых позднейших исследованиях [Бродская, 2000; Радищева, 1999; Строева, 1973].

Во главу театральной педагогики, которая у Станиславского была не просто сферой и способом трансляции своих умений и наблюдений, но подлинно наставнической деятельностью, Станиславский стремился поставить этические основания. Он придавал первостепенное значение в коллективной деятельности уважению к чужому творчеству, умению поддерживать «товарищеский дух в общей работе»; отрицал жестокие шутки над чужим творчеством и работал на «взаимное поощрение творческих хотений»; подчеркивал неразрывность требований «художественного» и «ремесленного» характера и утверждал значимость «воли» как неперемногого спутника «таланта». Коммуникация актера с

партнерами и с публикой требовала от актера мужества, которым нужно было делиться с остальными участниками процесса.

Педагогическое *credo* Станиславского было непосредственно связано с его режиссерской практикой; он видел необходимость обучения актеров и воздействия на их психофизическое состояние не только в период подготовки к работе на сцене, но в любой момент творчества, пусть уже зрелого; в этом случае режиссер всегда осуществлял функции педагога–наставника, нуждающегося в инициативности, которая далеко не всегда свойственна актерам и проявляется в умении убеждать и увлекать актеров.

Результатом анализа многолетней режиссерско-педагогической работы (как своей, так и учителей, коллег, учеников) стали обобщения, отчасти сделанные самим Станиславским, отчасти «достроенные» его учениками и получившие название «система Станиславского». По мысли Станиславского, система являла собой целостные принципы актерской работы, направленной на раскрытие жизни человеческого духа. Компонентами системы, включавшейся в себя далеко не только сугубо профессиональные принципы, Станиславский полагал такие части, как внутренняя и внешняя работа артиста над собой и внутренняя и внешняя работа над ролью. Именно так и были названы две его работы, адресованные, прежде всего, самому себе, но и актерам–ученикам.

Суммируя идеи и фрагментарные суждения Станиславского, как записанные в его собственных работах, так и присутствующие в записях (воспоминаниях, рассуждениях) его учеников, можно отметить следующее.

Работа над собой ученика – будущего актера – должна, по мысли Станиславского, опираться на природный талант, который следовало отличать от простого желания быть актером, на особые свойства памяти в ее непосредственной связи с воображением, на волю, которая – что важно, а не просто желательна – у актера более сильная, чем у зрителя. Здесь нужно говорить и о технике сценической деятельности, и об умении регулировать свои эмоции. Станиславский особое внимание обращал на бессознательное, соотнося мало принятое в научной лексике понятие вдохновения с возможностью для актера менять свое настроение. Неоднократно в репликах, а также в действиях Станиславского фигурировало понятие помощи (человеку, его психологическому потенциалу); отсюда важно отметить, что в си-

стеме упражнений выработке умений и другим «техническим» аспектам подготовки будущего актера отводилось достаточно скромное место; куда более важной была, как мы бы сказали сегодня, коммуникация.

Приобретавший все больший по объему и все более разнообразный по жанровым и психологическим признакам опыт, Станиславский и как режиссер, и как педагог рассматривал работу над ролью как подготовку к работе и собственно работу. Последнее слово было у Станиславского и его коллег ключевым (отметим, не творчество, а именно работа). Активность духовной жизни, активность мировосприятия, специально тренируемая аффективная и мускульная память, способность активно продуцировать ассоциации – это, кратко говоря, смысл работы актера над ролью.

В системе Станиславского, к которой приобщались начинающие актеры, закрепился ряд специальных понятий: переживание и представление как смысловые и технические антиподы; правда как адекватность художественного образа при осознании естественной дистанции между образом и действительностью; талант, который существует в его природной данности, но требует от актера (и, прежде всего, от его наставника) сознательного отношения к себе. Можно продолжить перечень необходимых психофизических и этических позиций – самочувствие, предлагаемые (жизнью и/или автором литературного текста) обстоятельства, сугубо театральные позиции, такие, как зерно роли, действие и общение.

Таким образом, система Станиславского как фундамент наставничества в театральном искусстве (что следовало за деятельностью Щепкина, о котором как одном из первых актеров – наставников упоминалось выше) имела в виду утверждение, на первый взгляд, достаточно скромного, но непреложного представления о значимости и необходимости последовательного и углубленного изучения психофизической природы человека и воспитания актера – творца, готового к профессиональной деятельности и, подчеркнем, хотя об этом далеко не всегда говорят, – с радостью эту деятельность претворяющего на сцене. В свою очередь, наставничество, осуществлявшееся Станиславским и обосновывавшееся им в качестве значимой художественной и нравственной идеи, было экстраполировано в творческую и педагогическую деятельность его учениками, причем для некоторых из них (например, для М. Кнебель [Кнебель, 1967]),

наряду с режиссурой, педагогика стала важнейшей сферой деятельности.

В творчестве **Е. Б. Вахтангова** современники (в том числе ученики, прежде всего, сочетавшие в своей деятельности режиссуру и педагогику, например, Б. Захава, Ю. Завадский, Р. Симонов) и исследователи видели готовность принять органическое сочетание разнородных, как казалось многим, художественных начал, представленных Станиславским, Немировичем-Данченко и Мейерхольдом и объединенных синтетически. На суждения учеников далее будем ссылаться без прямого цитирования [Захава, 1982; Завадский, 1975; Симонов, 1959]. Но прежде подчеркнем существенное отличие педагогической/наставнической деятельности Вахтангова от аналогичной деятельности Станиславского.

Важно учитывать, что и Вахтангов, и другие гении отечественной режиссуры и педагогики, будь то В. Мейерхольд, А. Таиров или их еще более молодые коллеги, прошли определенную творческую школу, получая профессиональные навыки более или менее последовательно и целенаправленно. Станиславский же по крупицам собирал опыт для будущего творчества, опираясь, как было упомянуто, то на великих итальянцев, то на актеров Малого театра, то на выдающихся актеров – гастролеров, заезжавших в Москву из провинции. Его ученики в той или иной степени, в том или ином объеме получали уже систематизированные, хотя еще и не названные так, умения и профессиональные представления.

Каждый из рассматриваемых нами творец – наставник стоит особняком: Станиславский – основоположник как такового принципа профессиональной подготовки актеров, Вахтангов – создатель определенного принципа творческой и психологической коммуникации, получившей название «студийность» и определенных технических приемов воспитания острохарактерного и готового к сложным творческим испытаниям актера. Не сравнивать, тем более не противопоставлять, а только выявлять принципы преемственности и уникальность смыслов в работе с младшими коллегами – вот что необходимо делать в отношении этих двух гениев, а также их коллег – соратников – единомышленников – учеников.

В театральной педагогике и – шире – в истории отечественной культуры было сформулировано и достаточно быстро канонизировано понятие «вахтанговской школы» актерского мастерства как синтеза психологической парадоксальности и подчеркнутой, гротесковой формы [Хер-

сонский, 1963; Смирнов-Несвицкий, 1987; Горчаков, 1957; Злотникова, 2012].

Для понимания смысла творчества в широком значении понятия и смысла наставничества применительно к Вахтангову важно понять, что он был человеком позитивного психологического типа, обладавшим естественной конформностью. В то же время уже при его жизни было очевидно, что для него характерно до болезненности острое восприятие *единства этического и эстетического начал* в искусстве (отсюда его погруженность в работу студий и стремление к реализации утопической, как казалось его современникам, да и людям более позднего времени, идеи студийности).

Эстетические и педагогические воззрения Вахтангова не оформлены с той степенью подробности и широты, как у некоторых других великих русских режиссеров; имеются лишь дневниковые записи и письма, а также записи учеников, сделанные во время лекций, бесед и репетиций. Но содержательно и в особой степени эмоционально принципы – и идеи являются понятными и определенными.

В контексте сложных бытийных и художественных взаимодействий можно увидеть попытку Вахтангова–режиссера объединить нравственно и художественно значимые мотивы милосердия и праздника не только в режиссерско-постановочной практике, но в его деятельности по становлению студий и утверждению и развитию принципов студийности. Обучение и личностное становление не были обособленными друг от друга, пусть параллельными процессами, но и взаимно интегрированными деяниями. Недаром своими прямыми, активно с ним взаимодействовавшими учениками он воспринимался не столько как остроумный интеллект и художественный «изобретатель», но как человек, сочетавший простосердечие, очаровательную чистоту и благородство намерений, как поэтично описывал эти трогательные свойства не ставший актером, но воспринявший духовную атмосферу – его ученик, поэт П. Антокольский. Ценил художественно-творческий посыл, ученики не упускали возможность высказать удивление парадоксальностью его поведения, обозначить свою ревность и обиды, вызванные неожиданной жесткостью и авторитарностью Вахтангова (Ю. Завадский и косвенно об этом свидетельствовала С. Голлидэй, что известно из повести М. Цветаевой). Вахтангова–наставника обожали, перед ним даже преклонялись, но далеко не все ему прощали.

Итак, *Вахтангов-педагог* – это сложнейший феномен, в котором сочетались ученик и соратник, хотя и не сотрудник Станиславского. Известно, что Вахтангов считал важным и полезным «проверить» систему Станиславского на себе и своих учениках. Он не скрывал от последних, что система может быть опровергнута, дополнена, исправлена. В суждениях Вахтангова ученики слышали апелляцию к важному для Станиславского бессознательному, к наблюдательности и артистичности, к свободе и серьезности. Так, Б. Захава запомнил и зафиксировал внимание Вахтангова к глазам актера, к насыщенной актуальности репетиционного процесса, к необходимости искать «милые» черты сценического образа и к способности актера воспринимать исполняемую роль со стороны, подниматься над своим персонажем.

Личность Вахтангова отчетливо демонстрирует параллелизм и интеграцию педагогической деятельности (обучения молодых актеров) и нравственного императива – идеи студийности (особой художественной и этической системы, формируемой коллективными усилиями творца и его спутников). Соединение учебных занятий и этически детерминированного формирования личности было для Вахтангова и его молодых коллег непреложно обязательным. Не детализируя информацию, напомним, что с Вахтанговым были связаны несколько студий, давших жизнь людям и традициям вахтанговской школы – в этой связи упомянем о студии А. О. Гунста, Мамонтовской студии, о сделанных в 1919 году предложениях Немировича-Данченко (в отношении организации «опереточной» студии) и Станиславского (в отношении занятий с артистами Большого театра).

Студия как среда осуществления наставничества – это понятие, стоящее в культуре рядом с именем Вахтангова, объединяя художественно-эстетические и нравственные интенции, к числу которых сам Вахтангов и передавшие его представления ученики относили особую коммуникацию (когда взаимодействие основано на доброте), благоприятную атмосферу, бескорыстие, а также такое понятие, как «чистые руки». Особо ценилось равенство, которое имело в виду авторитет мастера без авторитарности, как мы бы сказали сегодня. Это – тот смысл студийности, о которой писали упомянутые выше ученики Вахтангова. Именно здесь отчетливо проявляется идея и алгоритм существования наставничества.

На основании упоминавшихся выше сохранившихся текстов (записей репетиций и бесед) самого Вахтангова, мемуаров его учеников можно утверждать развитие не только студийной практики – что уже было бы немаловажно, – но и факт осознания режиссером философских, нравственно-психологических и художественных принципов студийности. Студия для Вахтангова была равна жизни в ее самом широком понимании, но не равна театру как виду искусства. Именно работа по созданию студий и, главное, по формированию студийной атмосферы может и должна рассматриваться как одно из важнейших и при этом уникальных оснований наставничества в искусстве.

Идея и принципы студийности как особого формата общения, а уже потом обучения и творчества, была воспринята Вахтанговым от Л. Сулержицкого как идея совместного труда, серьезной деятельности и особого нравственного императива [Сулержицкий, 1970]. Важно отметить: преемственность (от Сулержицкого к Вахтангову, от Вахтангова – к Захаве, Завадскому, Симонову и другим) – это и есть тот принцип наставничества, который был сформирован студийным духом и студийной деятельностью.

Отмечая особенности понятия «студия», в свое время Б. Е. Захава разделял учебные занятия и неразрывно связанное с ними воспитание (нравственное, эстетическое). Как утверждают многие выдающиеся актеры и режиссеры, занимавшиеся педагогией, ученик – это весьма неоднозначное понятие применительно к искусству, по крайней мере, к искусству театра. Ученик – это прямая «функция» от наставника, это человек, имеющий духовную общность с наставником, но не обязательно перенявший конкретные приемы работы своего наставника.

Применительно к Вахтангову как наставнику актеров, режиссеров и педагогов необходимо подчеркнуть то, что к числу его последователей можно причислить тех, кто начинал свое актерское становление *вместе* с Вахтанговым, были рядом с ним, однако по своему опыту и лидерским проявлениям Вахтангов опередил их и вел за собою; к их числу относятся не только неоднократно упоминавшиеся выше режиссеры и педагоги, но и другие, к примеру, С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова, в определенной степени – М. А. Чехов.

Резюме

Таким образом, можно прийти к выводу: в сфере художественного творчества, в том чис-

ле – творчества театрального – наставничество имеет ярко выраженный личностный характер. Сферой осуществления наставничества является не просто профессия, навыки в которой передаются из рук в руки (и это обязательно и непременно, ибо личностно детерминированная коммуникация – основа наставничества), но мировоззрение, нравственные и эстетические ориентиры – вот то уникальное богатство, которое составляет смысл передаваемых наставником принципов. Это не матрица, хотя так может показаться со стороны, и не набор умений, это – жизненная позиция и особое жизненное пространство, в котором на протяжении достаточно длительного времени обитают наставник и его подопечный.

Библиографический список

1. Бродская Г. Ю. Алексеев – Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея: в 2 т. Т. 2. 1902 – 1950-е. Москва : АГРАФ, 2000. 590 с.
2. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: в 4 т. Т. 1. Москва : ВТО, 1971. 545 с.
3. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки Вахтангова. Москва : Искусство, 1957. 203 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Москва : Искусство, 1950. 396 с.
5. Завадский Ю. А. Учителя и ученики. Москва : Искусство, 1975. 335 с.
6. Захава Б. Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. Москва : ВТО, 1982. 397 с.
7. Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век. Ярославль : ЯГПУ, 2012. 308 с.
8. Кнебель М. О. Вся жизнь. Москва : ВТО, 1967. 587 с.
9. Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. Москва : Искусство, 1968. 455 с.
10. Марков П. А. В художественном театре: Книга завлита. Москва : ВТО, 1976. 607 с.
11. Полякова Е. И. Станиславский – актер. Москва : Прогресс, 1982. 362 с.
12. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917 – 1938. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. 461 с.
13. Симонов Р. С. Вахтанговым. Москва : Искусство, 1959. 194 с.
14. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов. Ленинград : Искусство, 1987. 248 с.
15. Советский энциклопедический словарь. Москва : «Советская энциклопедия», 1985. 1600 с.
16. Соловьева И. Н. К. С. Станиславский / И. Н. Соловьева, В. В. Шитова. Москва : Искусство, 1985. 185 с.
17. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Москва : Искусство, 1962. 576 с.
18. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898 – 1917. Москва : Наука, 1973. 375 с.

19. Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / ред. В. Я. Виленкин. Москва : Искусство, 1970. 707 с.

20. Толковый словарь русского языка. Москва : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938. Т. 2. 526 с.

21. Херсонский Х. Н. Вахтангов. Москва : Молодая гвардия, 1963. 359 с.

Reference list

1. Brodskaja G. Ju. Alekseev – Stanislavskij, Chehov i drugie. Vishnevoadskaja jepopeja: v 2 t. = Alekseev – Stanislavsky, Chekhov and others. Vishnevoad epic: in 2 v. T. 2. 1902 – 1950-e. Moskva : AGRAP, 2000. 590 s.

2. Vinogradskaja I. N. Zhizn' i tvorcestvo K. S. Stanislavskogo = The life and work of K. S. Stanislavsky Letopis': v 4 t. T. 1. Moskva : VTO, 1971. 545 s.

3. Gorchakov N. M. Rezhissjorskie uroki Vahtangova = Director's lessons of Vakhtangov. Moskva : Iskusstvo, 1957. 203 s.

4. Gorchakov N. M. Rezhisserskie uroki K. S. Stanislavskogo = Director's lessons of K. S. Stanislavsky. Moskva : Iskusstvo, 1950. 396 s.

5. Zavadskij Ju. A. Uchitelja i ucheniki = Teachers and students. Moskva : Iskusstvo, 1975. 335 s.

6. Zahava B. E. Vospominanija. Spektakli i roli. Stat'i = Memories. Performances and roles. Articles. Moskva : VTO, 1982. 397 s.

7. Zlotnikova T. S. Jesteticheskie paradoksy rezhissury: Rossija, XX vek = Aesthetic paradoxes of directing: Russia, XX century. Jaroslavl : JaGPU, 2012. 308 s.

8. Knebel' M. O. Vsja zhizn' = All life. Moskva : VTO, 1967. 587 s.

9. Kristi G. Vospitanie aktera shkoly Stanislavskogo = Education of the school Stanislavsky actor. Moskva : Iskusstvo, 1968. 455 s.

10. Markov P. A. V hudozhestvennom teatre: Kniga zavlita = In Art Theater: Zavllit Book Moskva : VTO, 1976. 607 s.

11. Poljakova E. I. Stanislavskij–akter = Stanislavsky–actor. Moskva : Progress, 1982. 362 s.

12. Radishheva O. A. Stanislavskij i Nemirovich-Danchenko: Istorija teatral'nyh odnoshenij: 1917–1938 = Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: History of theatrical relations: 1917–1938. Moskva : Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 461 s.

13. Simonov R. S. Vahtangovym = With Vakhtangov Moskva : Iskusstvo, 1959. 194 s.

14. Smirnov-Nesvickij Ju. A. Evgenij Vahtangov = Evgeny Vakhtangov. Leningrad : Iskusstvo, 1987. 248 s.

15. Sovetskij jenciklopedicheskij slovar' = Soviet Encyclopedic Dictionary. Moskva : «Sovetskaja jenciklopedija», 1985. 1600 s.

16. Solov'eva I. N. K. S. Stanislavskij = K. S. Stanislavsky / I. N. Solov'eva, V. V. Shitova. Moskva : Iskusstvo, 1985. 185 s.

17. Stanislavskij K. S. Moja zhizn' v iskusstve = My life in art. Moskva : Iskusstvo, 1962. 576 s.

18. Stroeveva M. N. Rezhisserskie iskanija Stanislavskogo: 1898–1917 = Director's searches of Stanislavsky: 1898–1917. Moskva : Nauka, 1973. 375 s.

19. Sulerzhickij L. A. Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Pereписка. Vospominanija o L. A. Sulerzhickom = Stories and short novels. Articles and notes on theatre. Correspondence. Memories of L. A. Sulerzhitsky/ red. V. Ja. Vilenkin. Moskva : Iskusstvo, 1970. 707 s.

20. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka = Explanatory dictionary of the Russian language. Moskva : Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej, 1938. Т. 2. 526 s.

21. Hersonskij H. N. Vahtangov = Vakhtangov Moskva : Molodaja gvardija, 1963. 359 s.

Статья поступила в редакцию 21.08.2023; одобрена после рецензирования 19.09.2023; принята к публикации 31.10.2023.

The article was submitted 21.08.2023; approved after reviewing 19.09.2023; accepted for publication 31.10.2023.