

- 
7. *Karenin Vlad.* [Komarova V. D.] Vladimir Stasov: Oчерk ego zhizni i dejatel'nosti. L.: Mysl', 1927.
8. *Prytkov V. A.* Repin // Istorija russkogo iskusstva: V 2 t. T. 2. Kn. 1: Iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka: 2-e izd., pererab. / Pod red. M. G. Nekljudovoj; Nauch.-issled. in-t teorii i istorii izobraz. iskusstv Akad. hudozhestv SSSR. M.: Izobraz. iskusstvo, 1980. Razd. 2. Gl. 7.
9. *Repin I. E.* Dalekoe i blizkoe: 5-e izd. / Pod red. i so vstupit. st. K. I. Chukovskogo. M.: Izd-vo Akademii hudozhestv SSSR, 1960.
10. *Sarab'janov D. V.* Istorija russkogo iskusstva vtoroj poloviny XIX veka. M.: Izd-vo MGU. 1989.
11. *Stasov V. V.* Putevye nabroski po Italii // Sobr. soch.: V 3 t. SPb.: [V tipogr. M. M. Stasjulevicha; I. N. Skorohodova], 1894. T. 3.
12. *Bosveld J.* Elastic Ekphrastic: Another Way Toward Portray // <http://www.puddinghouse.com/ekphrastic.htm>.

**С. Д. Черкасский**

### **СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО И МЕТОД СТРАСБЕРГА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

*Театрально-педагогическая практика Ли Страсберга (1901–1982), приведшая к созданию Метода (The Method), как сегодня во всем мире называют американскую версию системы Станиславского, представляет важный вклад в театральную педагогику XX века. Статья прослеживает уровни представлений о соотношении Системы и Метода. Первое приближение ставит знак равенства между ними. Второй уровень понимания проблемы, сопоставляя разработку Страсбергом механизмов аффективной памяти и педагогику позднего Станиславского с акцентом на методе физических действий, приводит к противопоставлению их педагогического наследия. Более пристальный взгляд позволяет найти близость в методологии актерского творчества Станиславского и Страсберга, которые едины в главном — в поисках объективных законов актерского искусства.*

**Ключевые слова:** актерское мастерство, система Станиславского, Метод Ли Страсберга (the Method), аффективная память, театр «Групп», Актерская студия.

**S. Tcherkasski**

### **STANISLAVSKY SYSTEM AND STRASBERG'S METHOD: AN APPROACH TO COMPARATIVE ANALYSIS**

*Lee Strasberg's (1901–1982) practice of actor's training turned the Stanislavsky System into the world renowned American Method that became an important contribution to the XX century acting. The article analyses different layers of the System and the Method's relations. At first sight they might seem to be synonyms. The second level of understanding takes into consideration Strasberg's emphasis on affective memory versus Stanislavsky's later method of physical actions. That leads to the conclusion that the System and the Method were in opposition. But the third and deeper approach finds out fruitful parallels in Strasberg's and Stanislavsky's methodology of acting, both searching for objective laws of acting.*

**Keywords:** Acting, Stanislavsky System, the Method of Lee Strasberg, affective memory, Group Theater, Actors Studio.

Сто лет назад Станиславский впервые определил суть своих поисков в области «грамматики актерского искусства» как

исследование системы элементов творческого самочувствия актера\*. Эти элементы, по Станиславскому, — естественные

---

законы природы, органические законы самой жизни. Первый, аналитический, период развития системы Станиславского проходил в пристальном изучении каждого отдельного элемента, в разработке способов овладения им. Вследствие сложности и новизны поставленных задач этот процесс растянулся на годы, и вопросы методологии синтеза элементов, к которым Станиславский обратился лишь в конце жизни, не нашли своего окончательного разрешения не только в его театральном-педагогическом творчестве, но и сегодня.

Положив начало изучению творческого состояния актера по отдельным элементам, Станиславский с неизбежностью спровоцировал неутрачиваемые на протяжении всего XX века споры о приоритете элементов. В разных театральных школах, стоящих на основе системы Станиславского, *ведущими* становились самые разные элементы Системы, при этом роль других элементов преуменьшалась, или даже вовсе отрицалась. Так, М. А. Чехов приоритетное значение отдавал *воображению*, а роль *аффективной памяти* отрицал, В. И. Немирович-Данченко, оппонировав *методу физических действий*, беспокоился о *физическом самочувствии* и «лице автора», Г. А. Товстоногов придавал настолько большое значение действию, что все направление в искусстве, называемое театром переживания, называл *театром действия*. В 1960–1980-е годы именно театр действия возобладавал в российском театральном процессе. Однако начиная с 1990-х годов маятник театральной педагогики качнулся в другую сторону. Возрождается интерес к *этичной педагогике* давнего сотрудника и оппонента Станиславского Н. В. Демидова, издан четырехтомник его «Творческого наследия». В. М. Фильштинский настаивает на том, что жизнь, бытие человека состоит не только из действия, что необходимо искать в жизни и на сцене моменты, когда человек не действует, но живет. А. А. Васильев опрокидывает традиционную схему дейст-

венного анализа и предлагает «игровой концепт», книги М. М. Буткевича не только привлекают внимание к игровому театру, но ставят новые приоритеты в воспитании актера.

Наука и практика театра оказываются всемерно обогащенными этими творческими спорами, разнообразием подходов и методик воспитания актера. При этом возникает потребность осмыслить, как связаны между собой различные подсистемы Станиславского — театральные школы, развивающиеся на основе учения Станиславского, — в чем они наследуют саму Систему или друг друга, где пересекаются, где полемизируют. Образно говоря, необходимо составить карту территории Станиславского.

Наш сегодняшний разговор — о театрально-педагогической практике Ли Страсберга, приведшей к созданию Метода (The Method), как сегодня во всем мире называют эту американскую версию системы Станиславского.

Представления театральных практиков о соотношении системы Станиславского и театральной педагогики Ли Страсберга имеют несколько уровней.

Первое приближение ставит *знак равенства* между Системой и Методом.

За океаном, да и в Европе для того есть ряд причин. Зарубежные театральные практики знают о триумфальных гастролях МХТ в Европе и в Америке 1922–1924 годов, о лекциях Ричарда Болеславского, предварявших нью-йоркские спектакли Станиславского, о созданном им в 1923 году Американском лабораторном театре (Lab Theater, 1923–1930). Именно там молодой Ли Страсберг получил импульс от русской театральной школы, впоследствии развитый им в собственной режиссерской и педагогической работе в театре «Групп» (Group Theater, 1931–1940). Постановки социальной драмы, методы репетиционной работы, студийное существование этой постоянной труппы, противопоставленное коммерческому театру, — все выделяло

---

«Груп» на театральном пейзаже современной ему Америки. Но венцом педагогической деятельности Страсберга стало руководство Актерской студией (Actors Studio, создана в 1947 г.). Именно здесь окончательно сформировался подход к воспитанию актера, называемый Методом. Гордясь успехами страсберговской театральной педагогики, перечисляют имена актеров, прошедших работу со Страсбергом и гордо именующих себя актерами Метода (the Method actors) — Мэрилин Монро, Марлон Брандо, Роберт де Ниро, Джейн Фонда, Аль Пачино и многих других. Да и сам мэтр продемонстрировал качество своей школы, снявшись в «Крестном отце» в роли, принесшей ему номинацию на «Оскара». Эта информация общедоступна и известна каждому первокурснику американской университетской театральной программы.

При этом знания о самом Станиславском достаточно скудны. Положения его Системы (повсеместно встречается перевод *Stanislavski method*, что способствует отождествлению с the Method) известны по сокращенным переводам Э. Хэпгуд. Книги Станиславского — не самое простое чтение и на русском, а в американском издании (которое стало источником информации о Системе на долгие годы и с которого — а не с русского! — делались переводы на языки многих стран) постижение идей Станиславского осложнено путаницей с переводом отдельных терминов, нарушением логики повествования и значительными сокращениями\*\*. А главное — отсутствием сопряжения прочитанного с адекватной театральной практикой, которая помогает читать труды Станиславского в России.

Все это дает возможность не разбираться в тонкостях различий между американским педагогом и вдохновившим его когда-то русским гением театра.

В России основой отождествления Станиславского и Страсберга является тоска

по «истинному Станиславскому». Причем эта ностальгия приходит волнами. Выхолащивание идей создателя Системы в кедровском МХАТе, их искажение при начетническом, догматическом преподавании, отождествление Системы с социалистическим реализмом качнуло маятник интересов целого театрального поколения прочь от Станиславского. Неслучайно в фойе Театра на Таганке, рожденного в шестидесятые, его портрет потеснили другие лица — Брехта, Мейерхольда, Вахтангова. А на сцене увидеть игру действительно «по Станиславскому» удавалось не часто и в семидесятые, и в восьмидесятые.

Многим кажется, что «настоящего Станиславского» в наших театрах уже нет. Его начинают видеть в работе лучших актеров американского кино — Дастина Хоффмана, Аль Пачино, де Ниро... Понаслышке зная об их актерском воспитании, при этом даже запальчиво утверждают, что ведь ни про какие ПФД они и слыхом не слыхивали, а вот, поди ж ты, все — «по Станиславскому».

Вот так и приходят к обыденному и снижающе-вульгарному представлению, что Страсберг — это «их Станиславский».

Второй уровень понимания проблемы приводит к решительному противопоставлению педагогического наследия двух величайших театральных педагогов XX века. Историки театра и искушенные практики прослеживают театральную родословную Страсберга более детально. Акцентируют характер сведений, полученных Страсбергом в недрах Лабораторного театра. Ведь и Ричард Болеславский, и Мария Успенская передавали своим ученикам тот опыт системы Станиславского, который был освоен ими самими в работах Первой студии. Аффективная память, круги внимания, концентрация становились ведущими в их подходах. Словом — то, что российские педагоги и теоретики театра называют «ранним Станиславским». При этом внимание Страсберга к внутренней технике актера, к анализу механизмов его психоло-

---

гии сопрягалось с интеллектуальной атмосферой Америки 20–30-х годов прошлого века, пронизанной фрейдистским пониманием внутреннего мира человека. Поэтому не удивителен обостренный интерес Страсберга к аффективной памяти, который он проявлял с первых шагов на театральном поприще. «Фанатиком аффективной памяти» назовут его коллеги, а оппонирующий ему бывший соратник по театру «Груп» Бобби Льюис издаст книгу «Метод или безумие?» [12].

И здесь всегда вспоминают ставший уже знаковым спор Ли Страсберга и Стелы Адлер. Замечательная актриса театра «Груп» вместе со своим мужем (режиссером и педагогом «Груп», своего рода Немировичем-Данченко этого театра) Гарольдом Клерманом встретили Станиславского в 1934 году в Париже. Адлер поведала мастеру, что, работая по его Системе, она «разучилась играть». Станиславский вступился за честь своего научно обоснованного подхода к актерскому делу и провел с американской актрисой почти пять недель репетиций «по системе». Вернувшись в Америку, Адлер инициировала собрание всей труппы театра, на котором рассказала об эволюции педагогических подходов Станиславского, об акцентировании действия в противовес аффективной памяти, о методе физических действий — словом, обо всем, что мы сегодня коротко называем «поздним Станиславским». Произошедшее на том памятном собрании воспоминания (а может, легенды) сохранили с точностью и драматизмом киносценария. После завершения доклада Адлер, по сути, явившегося вызовом театральным подходам Страсберга, наступила пауза. Все взоры обратились к Ли. Пауза продолжалась минуту реального времени (ах, какое кино, сколько выразительных крупных планов за эту звенящую тишиной минуту!). После чего Страсберг произнес: «Станиславский ошибается... И, в конце концов, я преподаю не его Систему, а мой Метод». Так, по этой версии, ро-

дился термин — Метод с большой буквы\*\*\*. А бывшие соратники — Адлер и Страсберг — не разговаривали друг с другом до конца жизни (может быть, и в этом став наследниками мхатовской театральной культуры).

Ожесточенность их долголетнего театрального спора, непримиримость в выборе — или аффективная память, или физическое действие — подчеркивает другой эпизод. На следующий день после смерти Страсберга Адлер вошла в класс со словами: «Умер великий человек театра... Пройдут годы, прежде чем искусство актера избавится от вреда, который он нанес» [10, с. 143]. Сама Адлер основала консерваторию своего имени, до конца жизни исповедовала «позднего Станиславского», внесла серьезный вклад в разработку методики анализа и присвоения предлагаемых обстоятельств.

Эти драматические сцены зримо закрепляют в сознании *противопоставление* Станиславского и Страсберга. Сущностная разработка этого противопоставления содержится в целом ряде исследований американских театроведов. Наиболее наглядно оно представлено в работах Ш. Карнике [6; 7], а также Р. Хорнби [9] и Д. Краснера [11]. Вот основные моменты, выявляющие, по их мнению, расхождения Станиславского и Страсберга:

1. Отношение к роли актера в процессе создания спектакля и, в конечном итоге, к проблеме авторства актерской профессии. П. Марков говорил, что вся система Станиславского «вытекала из этического оправдания "лицедейства", из стремления подчеркнуть внутреннюю правду и правоту актера» [2, с. 253]. А. Смелянский уточнял: «Навязанное или предложенное другим и чужим (будь то поэт, драматург, режиссер или художник) должно быть не только освоено, но и присвоено артистом. Только в этом случае Станиславский полагал возможным говорить об искусстве актера как о полноценном творчестве, только в этом

---

случае для него существовало оправдание театра» [3, с. 6]. Страсберг, при всем его актероцентризме, смещает акценты, полностью отдавая права авторства режиссеру, который «лепит динамику роли из правдивой эмоциональной жизни актера, как из живой глины» [7, с. 78]. Руководитель Актерской студии принимает безоговорочную власть режиссера: «не важно, кто прав, важно — кто режиссер» [7, с. 78].

2. Разное понимание «действия». Действенное видение мира Станиславского сталкивается с прикладным отношением Страсберга, расценивающим действие лишь как один из инструментов построения сцены. Итоговые представления создателя Системы о действии сформулированы Г. А. Товстоноговым: «действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве» [1, с. 35]. Запись занятий Страсберга в Актерской студии относит «использование действия» к «еще одной технике решения моментов, трудных для актера» [8, с. 136]. Педагог полагает, что заданное режиссером действие «только тогда представляет ценность, когда определяет зоны поведения, которые иначе бы актер не создал» [8, с. 136].

3. Разное понимание источника действия. По Станиславскому, действие рождается в предлагаемых обстоятельствах, по Страсбергу — действие задается актеру режиссером как приложение, дополнение к пьесе, порой «не имеющее впрямую ничего общего со словами сцены» [7, с. 80]. Американский педагог настаивает: «И хотя с режиссерской точки зрения знание действия чрезвычайно важно, откровенно говоря, было бы лучше, если бы актеры не знали, какое у них действие» [7, с. 80].

Последнее кажется неожиданным, но в таком отношении к действию у Страсберга найдутся сторонники и в отечественной педагогике. Так, В. М. Фильштинский относит действенный анализ исключительно

к инструментам режиссерского, а не актерского творчества [5, с. 69, 83].

4. Замена погружения в предлагаемые обстоятельства пьесы при помощи магического «если бы» в Системе на подстановку личного опыта актера Метода. Станиславский начинает работу с вопроса «что бы я сделал, если б очутился в положении действующего лица?» [4, с. 200]. Страсберг уверен, что такая постановка вопроса слишком привязывает актера к обстоятельствам пьесы («лимитирует его»). Он предпочитает иной вопрос: «Описание сцены требует определенного поведения персонажа. Что может мотивировать вас, актера, вести себя именно таким образом?» [7, с. 81]. Такой вопрос, восходящий к вахтанговскому «оправданию» сценического существования, развивает умение актера подставить свой личный опыт под обстоятельства пьесы, заместить болевые точки персонажей своими собственными. Естественно, такой подход опирается на развитую аффективную память актера, на повышенный интерес к самоанализу.

5. Замена воображения подсознанием. Правда чувств идет для Станиславского от предлагаемых обстоятельств и воображения, для Страсберга — из глубин актерского подсознания.

6. Текст и логика. Уважение к автору, значимость анализа текста пьесы, создание «романа жизни», и в конечном итоге — появление метода действенного анализа пьесы и роли в системе Станиславского заменено у Страсберга субъективной логикой актера. И поскольку логика — это внутреннее дело актера (а может, и глубоко личное), то актеры Метода могут играть сцену, не разделяя общих предлагаемых обстоятельств, лишь бы их внутренняя логика создавала напряженное переживание. «Логика — это что угодно, делающее сцену живой», — полемически утверждает Страсберг [7, с. 83].

7. Путь к созданию образа. Станиславский ведет актера от своего «я» через при-

---

своение всех подробностей предлагаемых обстоятельств — к персонажу. Страсберг развивает вахтанговский метод подстановки: «Актеры Метода не преображают себя в персонажа, а находят персонажа в себе, через подстановку личного опыта под факты пьесы» [7, с. 81]. «Нет нехарактерных ролей», и борьба с амплуа Станиславского в школе Страсберга уступает под давлением требований кинематографа и коммерческого театра типажному распределению.

Список противопоставлений, методических различий или модификаций можно было продолжить. Но даже те, кто при таком анализе хочет умалить значение Страсберга при сравнении со Станиславским, отмечают уникальные разработки и обогащение американским педагогом методов, предложенных Станиславским, — релаксации, тренинга эмоциональной памяти, внимания. Безусловным является также признание приоритетности использования аффективной памяти в кино.

А ведущий специалист по русскому театру Йельского университета режиссер Д. Чемберз дает дополнительный объем сравнительному анализу: «различие и сходство Страсберга и Станиславского не столько в различии или сходстве репетиционных техник, а в разном понимании природы человека. Станиславский исходит из гуманистического понимания человеческой сущности. Он верит в духовное начало любого человека, и его интересует то, что нас, людей, сближает. А Страсберг глубоко индивидуалистичен. Его интересует, что отличает отдельного индивида, в чем его особенность. И это — глубоко американская идея... Станиславский ищет ответы на вопросы о природе человека в духовной сфере, Страсберг же утверждает, что человек управляем подсознанием».

В целом же, представление о Страсберге, якобы элементарно сузившем Станиславского до подходов, исключительно связанных с аффективной (эмоциональной)

памятью, является на сегодня устоявшимся и, пожалуй, даже доминирующим.

Но интерпретация Станиславского Страсбергом не так линейна и проста. Вот лишь один пример. Шарон Карнике, автор содержательной книги «Станиславский в фокусе», развивающей их противопоставление, пишет: «Некоторые подходы позднего Станиславского явно проникли и в репетиционные методы американских актеров. Рут Нельсон описывает репетиции с Гарольдом Клерманом в театре "Груп" в подробностях, которые невольно напоминают репетиции Станиславским "Тартюфа": "Мы прочли пьесу один раз, каждый читал свою роль. Начались импровизации. Они продолжались в течение многих и многих недель. После очень долгого времени мы вернулись к пьесе и снова прочли ее. Импровизации становились ближе и ближе к ситуациям пьесы, пока мы не заговорили словами автора"» [6, с. 154].

Однако, как отметил Роберт Эллерманн, автор готовящейся к изданию книги о Страсберге [9], за этим примером стоит курьезное обстоятельство. Рассказ Рут Нельсон приводится по интервью, посвященному первому лету репетиций театра «Груп» и работе над первой постановкой — «Домом Коннелли». Из слов актрисы действительно можно предположить, что пьесу ставил Клерман. Но это не так, пьесу ставил... Ли Страсберг!

Как же получилось, что в 1931 году практическая работа Ли Страсберга — педагога, который, по общему мнению, свел Станиславского до акцента на эмоциональной памяти, воспроизводила, согласно Карнике, принципы работы Станиславского над «Тартюфом» в 1936–1938 годах, пронизанные методом физических действий? Ведь Страсберг — опять же согласно распространенному мнению — не понимал и не использовал принципы «позднего Станиславского», являлся принципиальным противником действенного анализа. И тем не менее, по ясному рассказу амери-

---

канской актрисы, использовал этюдный подход в репетициях пьесы в 1931 году, когда Станиславский даже не создал свою последнюю студию и не ввел такие приемы в репетиционную практику.

И другой вопрос: как связаны «поздний» и «ранний» периоды Системы? Зачеркивает ли метод физических действий годы изучения Станиславским эмоциональной памяти, или сущностно опирается на них?

Здесь начинается третий уровень понимания диалога двух самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX века. Поиск объективных законов природы, управляющих поведением актера на сцене, которому оба мастера отдали всю свою жизнь, при всех полемических спорах и методических разногласиях неизбежно приводил их к совпадающим открытиям. А последователи и интерпретаторы как Станиславского, так и Страсберга, сводя диалектический процесс воспитания актера к одной-единственной доминанте — только «метод физических действий» и ничего более, или только «аффективная память» и ничего более, — сужали и сужают реальную практику мастеров.

Пристальный взгляд позволяет найти близость в режиссерско-педагогической практике Станиславского и Страсберга.

Оказывается, что Станиславский, переключившись на физические действия, не отказывается от аффективной памяти, более того, на нее опирается, ставит ее подножием действия, шире — бытия на сцене. Страсберг, выбирая свой путь, точно так же не отрицает действенных подходов Станиславского, свободно совмещает в своей практике и упражнения на аффективную память, и этюдную технику.

Это отражает начало перехода Системы от раннего, аналитического периода, когда шло накопление знаний об отдельных ее элементах и происходило изучение способов их тренинга, — к синтезирующей ее стадии, которой свойственно свободное совмещение различных подходов и приемов, направленных на достижение главного в Системе: целостного вдохновенного творческого самочувствия актера.

Творческое наследие Станиславского и его развитие в театральной педагогике Страсберга, Система и Метод различны в подходах к достижению творческого самочувствия, но едины в главном — в поисках объективных законов актерского искусства. Именно поэтому Метод Страсберга может и должен быть осмыслен современной российской педагогикой.

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 г. (Музей МХАТ. К. С., № 628.). Поскольку сам Станиславский и пишущие о его работе в разные годы писали слово «система» по-разному: «система», Система или просто система, в настоящей статье мы пишем, согласно нормам современного языка, система Станиславского или Система, но в цитатах оставляем форму написания цитируемого автора.

\*\* Переводы Э. Хэпгуд *An Actor Prepares* («Актер готовится», Нью-Йорк, 1936) — это усеченный вариант «Работы актера над собой в творческом процессе переживания» (М., 1938); *Building a Character* («Построение роли», Нью-Йорк, 1949) — это «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» (М., 1948). И лишь в 2008 году в Лондоне появился полный англоязычный перевод Ж. Бенедетти под исходным названием «*An Actor's Work*» («Работа актера») впервые — как на английском, так и на русском — объединившим, согласно намерениям самого Станиславского, обе части книги под одной обложкой.

\*\*\* По другим источникам, Страсберг даже не присутствовал на беседе Адлер с труппой, а собрал актеров на следующий день, где и сформулировал отличие своего подхода от новых подходов Станиславского (см.: [6, с. 66]).

---

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Малочевская И. Б.* Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбГАТИ, 2003.
2. *Марков П. А.* Правда театра. М.: Искусство, 1965.
3. *Смелянский А. М.* Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 5–38.
4. *Станиславский К. С.* «Работа актера над собой» // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3.
5. *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006.
6. *Carnicke Sharon Marie.* Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century. Routledge, 2009.
7. *Carnicke Sharon Marie.* Lee Strasberg's Paradox of the actor // Screen Acting. L.; N. Y.: Routledge, 1999. P. 75–87.
8. *Hethmon Robert H.* Strasberg at The Actors Studio. N. Y.: TCG, 1991.
9. *Hornby Richard.* The End of Acting. N. Y.: Applause, 1992.
10. *Kazan Elia.* Elia Kazan: A Life. N. Y.: Da Capo Press, 1997.
11. *Krasner David* (ed.). Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future. N. Y.: St. Martin's Press, 2000.
12. *Lewis Robert.* Method or Madness? N. Y.: Samuel French, 1958.

## REFERENCES

1. *Malochevskaja I. B.* Rezhisserskaja shkola Tovstonogova. SPb.: SPbGATI, 2003.
2. *Markov P. A.* Pravda teatra. M.: Iskusstvo, 1965.
3. *Smeljanskij A. M.* Professija — artist // Stanislavskij K. S. Sobr. soch.: V 9 t. M.: Iskusstvo, 1989. T. 2. S. 5–38.
4. *Stanislavskij K. S.* «Rabota aktjora nad soboj» // Stanislavskij K. S. Sobr. soch.: V 8 t. M., 1955. T. 3.
5. *Fil'shtinskij V. M.* Otkrytaja pedagogika. SPb.: Baltijskie sezony, 2006.
6. *Carnicke Sharon Marie.* Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century. Routledge, 2009.
7. *Carnicke Sharon Marie.* Lee Strasberg's Paradox of the actor // Screen Acting. L.; N. Y.: Routledge, 1999. P. 75–87.
8. *Hethmon Robert H.* Strasberg at The Actors Studio. N. Y.: TCG, 1991.
9. *Hornby Richard.* The End of Acting. N. Y.: Applause, 1992.
10. *Kazan Elia.* Elia Kazan: A Life. N. Y.: Da Capo Press, 1997.
11. *Krasner David* (ed.). Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future. N. Y.: St. Martin's Press, 2000.
12. *Lewis Robert.* Method or Madness? N. Y.: Samuel French, 1958.

*Е. Н. Румянцева*

## ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОКНО: ДЕКОРАТИВНАЯ СУЩНОСТЬ

*Статья посвящена окну как одному из видов декора петербургской архитектуры рубежа XIX–XX веков. Исследуются декоративные характеристики и способы художественной выразительности окна периода эклектики и модерна.*

**Ключевые слова:** архитектурный декор, стиль, оконный декор, части фасадов, эклектика, модерн.