

УДК 811.161.1'373+792.07. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-3-113-124.
ББК Ш141.12-3+Щ334.0,76
ГРНТИ 16.21.47. Код ВАК 5.9.8

ЛЕКСИКА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО: К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА ЕДИНИЦ ТЕРМИНОСИСТЕМЫ

Кривоносов И. И.

Институт лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-8920-7596>

SPIN-код: 8705-7065

А н н о т а ц и я . Статья посвящена анализу генезиса лексики актерского мастерства «Системы» К. С. Станиславского, уникального примера того, как созданная автором терминосистема стала основой отраслевой терминологии и продолжает использоваться как фундамент профессионального языка артистов спустя век после ее создания. К. С. Станиславский стал автором первого научного подхода к обучению актерскому мастерству, а также соответствующего языка – логикопонятийной системы и системы терминов. Цель статьи состоит в том, чтобы посредством построения классификации терминологических единиц актерского мастерства проанализировать происхождение специальной лексики. Материалом исследования послужили терминологические единицы из корпуса сочинений К. С. Станиславского. Анализ показал значительное многообразие областей-источников для терминологии К. С. Станиславского – от заметок русских писателей о драме до йоги и европейской психологии. Заимствования не ограничиваются лексическими единицами, они выходят на уровень идей и концепций. В своих творческих поисках К. С. Станиславский руководствуется сценической практикой. Из разрозненных элементов он создает уникальный метод воспитания актера, подчиняя номинацию задачам своей «Системы». Последовательное рассмотрение групп лексики актерского мастерства, выделенных в соответствии с природой их генезиса: (терминологизированная) лексика общего употребления, общегуманитарные термины, общетеатральные термины, «прецедентные» термины, авторские неологизмы, – позволило проанализировать используемые К. С. Станиславским способы образования терминов.

В статье выделенные группы кратко анализируются с точки зрения механизмов семантической и морфологической деривации. Специфическая для литературного языка сочетаемость общеупотребительной лексики и общегуманитарной терминологии способствовала появлению новых значений у целого ряда слов за счет действия таких механизмов семантической деривации, как сужение (специализация) значений общеупотребительных слов, семантическая компрессия (стяжение), при которой существительное перенимает значение всего словосочетания, семантическая адаптация. При создании авторских неологизмов им широко используются морфологические и морфолого-синтаксический способы словообразования. Делается вывод о полностью авторском соединении элементов различных генезисов.

К л ю ч е в ы е с л о в а : терминоведение; профессиональная терминология; профессиональные термины; терминологические единицы; профессиональный язык; специальная лексика; авторская терминология; терминосистема; К. С. Станиславский; лексика актерского мастерства; актеры; актерское мастерство

Д л я ц и т и р о в а н и я : Кривоносов, И. И. Лексика актерского мастерства К. С. Станиславского: к вопросу генезиса единиц терминосистемы / И. И. Кривоносов. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2025. – Т. 30, № 3. – С. 113–124. – DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-3-113-124.

ACTING LEXICON AS PART OF K. S. STANISLAVSKY SYSTEM

Ilya I. Krivonosov

Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-8920-7596>

Abstract. The article analyzes the genesis of the terminology of the Stanislavsky acting method, known also as Stanislavsky System. It is a unique example of how an authorial terminological system created by one person became a basis of the whole branch acting terminology and is still used as a foundation of the professional actors' language a century after its creation. Stanislavsky became the author of the first scientific approach to teaching dramatic art and the creator of the corresponding language – a logico-categorical system and a system of terms. The aim of the article is to analyze the origin of special vocabulary by constructing a classification of terminological units of acting. The practical research material comprises terminological units from the corpus of works by Stanislavsky. The analysis showed a significant variety of source domains for Stanislavsky's terminology, from notes by Russian writers on drama to yoga and European psychology. Borrowings are not limited to lexical units; they reach the level of ideas and conceptions. In his creative quest, Stanislavsky is guided by stage practice. From disparate elements, he creates a unique method of educating an actor, subordinating the nomination to the tasks of his System. A consistent examination of the groups of vocabulary of acting, identified in accordance with the nature of their genesis, allows distinguishing: (terminologized) vocabulary of common use, general humanitarian terms, general theatrical terms, "precedent" terms, author's neologisms. The article briefly analyzes the selected groups in terms of the mechanisms of semantic and morphological derivation. The combinability of common vocabulary and general humanitarian terminology, specific to the literary language, contributed to the emergence of new meanings in a number of words as a result of such semantic derivation mechanisms as narrowing (specialization) of the meanings of common words, semantic compression (contraction), in which the noun takes on the meaning of the entire phrase, and semantic adaptation. When creating author's neologisms, Stanislavsky widely uses morphological and morphological-syntactic methods of word formation.

The author of the article makes a conclusion about a completely author's combination of elements of various geneses.

Key words: terminological studies; professional terminology; professional terms; terminological units; professional language; special vocabulary; author's terminology; terminosphere; K. S. Stanislavsky; acting lexicon; actors; acting skills

For citation: Krivonosov, I. I. (2025). Acting Lexicon as Part of K. S. Stanislavsky System. In *Philological Class*. Vol. 30. No. 3, pp. 113–124. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-3-113-124.

Введение. Общие основания классификации терминологии К. С. Станиславского

Константин Сергеевич Станиславский вошел в историю русской и мировой культуры как великий театральный педагог, основоположник первой научной системы воспитания актера и создатель особой терминосистемы актерского мастерства, которой пользуются профессионалы и в наши дни. К. С. Станиславский был новатором в создании системной методологии подготовки актера на основании имеющегося собственного актерского, режиссерского и педагогического опыта. Однако, по его утверждению, он также опирался на существующие труды предшественников и современников: М. С. Щепкина, Е. И. Воронова, А. Н. Островского, И. В. Самарина, А. П. Ленского, Г. Н. Федотовой, В. И. Немировича-Данченко и других. Принципиально важным для выстраивания Системы оказался выход за пределы чисто технических актерских практик в область психологии и психофизиологии, поэтому естественно, что для наименования ее элементов и понятий он привлекает лексику различных областей знаний – от физики до йоги.

Сам факт употребления понятий *термин*, *терминосистема* в отношении лексики актерского мастерства К. С. Станиславского следует считать мотивированным. По утверждению А. А. Реформатского, терминология – это «часть лексики, связанная <...> с известной научной теорией и тем местом, которое в той или иной теории занимает данный термин» [Реформатский 1994: 343]. Это утверждение справедливо и для лексики актерского мастерства. Помимо наименований «на нашем языке», «на нашем актерском жаргоне», «в нашем лексиконе», в своих сочинениях К. С. Станиславский часто использует слова *термин*, *терминология*. Ср., напр.: «Терминология, которой я пользуюсь в этой книге, не выдумана мною, а взята из практики, от самих учеников и начинающих артистов. Они на самой работе определили свои творческие ощущения в словесных наименованиях. Их терминология ценна тем, что она близка и понятна начинающим» [Станиславский 1954: 6]. Однако именно ввиду того, что сама Система имеет сложный генезис, ее лексика представляет собой терминосистему, элементы которой заимствуются педагогом не только из лексики общего употребления, но и из различных сфер и областей жизни, науки и культуры.

Цель статьи – рассмотреть генезис терминологии Системы К. С. Станиславского с учетом экстралингвистических источников ее формирования.

Используемый в данной статье формальный подход к изучению авторской терминосистемы К. С. Станиславского позволит в дальнейшем более глубоко осмыслить функционально-семантические

и концептуально-прагматические свойства и природу единиц терминосистемы: именно генезис той или иной единицы или принципы ее наименования способствуют более точному пониманию значения – смысла той или иной единицы или группы единиц.

Актуальность исследования определяется необходимостью более детальной разработки методов и подходов к изучению авторской терминологии в целом: на примере уникальной и целостной терминосистемы К. С. Станиславского более ярко и очевидно, чем на материале менее распространенных авторских терминосистем, выявляются те или иные мотивационные принципы и механизмы их формирования.

Терминосистема К. С. Станиславского является уникальным примером признанной и широко используемой отраслевой терминологии, которая сложилась не стихийно, а была полностью создана реформатором русской драматической традиции К. С. Станиславским. «Система Станиславского» (далее – Система) легла в основу русской театральной школы и методики обучения актеров и режиссеров. Сочинения К. С. Станиславского являются для отрасли каноническими и входят в соответствующие образовательные стандарты. Практическая значимость статьи определяется возможностью использования ее результатов в исследованиях по авторской терминологии, по системным отношениям в лексике, по окказиональному словообразованию, по культурологии. Собранные и проанализированные материалы также будут использованы для лексикографического описания единиц лексики К. С. Станиславского в формате словаря-справочника и словаря языка писателя.

Материалом исследования послужила полная выборка всех терминов, которые К. С. Станиславский использует в своих трудах по мастерству актера, представленных во II–V тт. его полного собрания сочинений [Станиславский 1955–1958].

В процессе анализа такой выборки были выделены четыре группы источников, из которых К. С. Станиславский «заимствует» те или иные термины: 1) лексика общего употребления, 2) терминология гуманитарных наук, 3) театральная терминология; 4) конкретные произведения литературы и авторские сочинения (по психологии и йоге). Отдельная, пятая, группа терминов состоит из единиц, созданных самим К. С. Станиславским по узуальным и окказиональным словообразовательным моделям русского языка. Как отмечает В. М. Лейчик, для терминологии предпочтительно создание не просто классификации, но типологии как «естественной классификации, отражающей объективную упорядоченность элементов действительности во всей полноте» [Лейчик 2009: 88–89]. Для данного исследования генезис единиц терминологии актерского мастерства является явным и,

как следствие, наиболее актуальным основанием классификации.

В соответствии с источниками можно условно выделить 5 групп терминов авторской терминосистемы К. С. Станиславского: 1) (терминологизированная) лексика общего употребления, 2) общеупотребительные термины, 3) общетеатральные термины, 4) «прецедентные» термины, 5) авторские неологизмы.

Лексика общего употребления

Основная группа терминов в Системе К. С. Станиславского образована путем семантической деривации и представлена терминологизированной лексикой общего употребления. К этой группе можно отнести следующие термины Системы: *переживание, приспособление, природа, штамп, чудодейственное перемещение, двигатели психической жизни, душевная палитра, хватка, духовная дисциплина, игра вообще, сценическое самочувствие, общение с коллективным объектом* и др., терминологичность которых, на первый взгляд, кажется не очевидной. Однако тот факт, что каждое специальное и важное для Системы понятие автор определяет, характеризует и специального оговаривает, заставляет такие слова рассматривать именно как единицы его терминосистемы.

Большую часть терминов К. С. Станиславский намеренно заимствует из литературного языка: такие единицы понятны, мотивированы, не нуждаются в подробных дефинициях и вызывают эмоциональный отклик. Простоту и понятность терминов он относил к важнейшим качествам терминологии актерского мастерства: «Об искусстве надо говорить и писать просто, понятно. Мудреные слова пугают ученика. Они возбуждают мозг, а не сердце. От этого в момент творчества человеческий интеллект давит артистическую эмоцию с ее подсознанием, которым отведена значительная роль в нашем направлении искусства» [Станиславский 1954: 6].

Специализации значений общеупотребительной, но понятийно необходимой для Системы лексики способствовал регулярный авторский прием сочетания общих понятий с эпитетами «творческий», «артистический», «актерский», «сценический», использование которых сужало значение общеупотребительного слова до специального, актуального для мастерства актера. Так появились сочетания *творческая воля, творческий возбудитель, творческое ощущение, творческая задача, актерский кусок, актерское действие, актерская походка, актерская задача, актерский штамп, актерское самочувствие* и др. При этом в контексте всей Системы такие сочетания принимали характер терминологических, так как помимо особого наименования, как правило, получали авторское толкование и дефинитивное назначение. Как отмечал исследователь языка М. В. Ломоносова С. М. Бурдин, «не менее важным для понимания сущности как научных, так и технических терминов является положение о том, что термин – объект определения, обычное слово, как правило – нет. Слово при-

обретает дефинитивную функцию как бы вследствие изъятия его из повседневного языка»¹. Соответствующая функция, актуальная для научной и технической терминологии, таким образом, реализуется и в лексике актерского мастерства.

Ярким примером терминологизации лексики общего употребления становится важнейший для Системы термин *сценическое самочувствие*. Значение слова *самочувствие* у К. С. Станиславского соотносится с общим литературным значением. Так, в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (словарь используется для примера определения понятий как хронологически наиболее близкий к периоду оформления Системы): «Самочувствие. Чувство, испытываемое человеком в зависимости от того или иного состояния его физических и душевных сил в известный момент» [ТСРЯ, т. VI: 45]. В термине *сценическое самочувствие* в терминосистеме актерского мастерства К. С. Станиславского эпитет «сценическое» конкретизирует, сужает значение слова «самочувствие» от чувства, ощущения, свойственного любому человеку, до самоощущения артиста, до самоосознания им своих чувств, необходимого для творческого процесса: «Сценическое самочувствие, согласованное с органическими потребностями природы, является наиболее правильным, устойчивым состоянием артиста на сцене. Идите же вместе с природой по указываемому вам школой пути, и вы удивитесь быстроте вашего артистического роста» [Станиславский 1955: 285]; «неразьединимость элементов в момент творчества должна быть и при правильном внутреннем сценическом самочувствии, которое почти ничем не отличается от жизненного. Так и бывает при правильном состоянии артиста на подмостках. Беда в том, что сценическое самочувствие благодаря ненормальности условий творчества неустойчиво. Едва нарушишь его, и сейчас же все элементы теряют общую связь» [Станиславский 1954: 321].

Значимость понятия для Системы К. С. Станиславский подчеркивает, выделяя соответствующую главу «Сценическое самочувствие» в книге «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения» (1955).

Сценическое самочувствие также становится производящей единицей для терминологического гнезда: *внешнее сценическое самочувствие, внутреннее сценическое самочувствие, общее сценическое самочувствие, проверка сценического самочувствия, рабочее самочувствие, элементы сценического самочувствия, актерское самочувствие, полуактерское самочувствие, ремесленное самочувствие, правильное сценическое самочувствие*.

Таким образом, на основе регулярного использования общеупотребительного слова *самочувствие* за счет конкретизирующего, сужающего его значение прилагательного *сценический* происходит его терминологизация, а на основе этого значения

¹ Бурдин С. М. Роль М. В. Ломоносова в создании естественнонаучной терминологии в русском литературном языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1952. С. 4.

создаются новые многочисленные терминологические сочетания, еще более усиливающие самостоятельность уже терминологического значения слова *самочувствие*.

Приведем в качестве примера еще одну схему терминологизации общеупотребительного слова, которая применяется К. С. Станиславским. Регулярное использование указанных выше терминологизированных словосочетаний очень часто приводило к семантическому стяжению на синтаксической основе, и общеизвестное слово (как правило, существительное) начинало использоваться в новом для литературного языка, но актуальном, специальном для Системы значении: за счет семантической компрессии такого словосочетания слово сужало свое значение до специального, терминологического. А. Ф. Журавлев отмечает характерность семантической компрессии для устной (разговорной речи) [Журавлев 1982: 57], однако этот механизм также является актуальным для языка К. С. Станиславского. Полный и краткий варианты терминов в сочинениях К. С. Станиславского используются в тождественных значениях. Соответствующие единицы при этом находятся в отношении вариантности (подробнее о явлении вариантности в терминологии см.: [Даниленко 1972; Головин, Кобрин 1987; Гринев 1993; Шелов, Цумарев 2013]).

Так, например, характеризуя недостатки актерской игры, К. С. Станиславский вводит термин *актерский штамп* в сходном для слова *штамп* значении, данном в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова: «Штамп. Готовый образец, которому слепло подражают; избитая форма выражения мысли... (неодобрит.) Мыслить штампами» [ТСРЯ, т. IV: 1367]. У К. С. Станиславского это слово также имеет негативную коннотацию, что отражается в дефиниции и соответствующих контекстах, притом равнозначно используются лексемы *актерский штамп* и *штамп*: «Приемы ремесленной игры... мы называем на нашем языке актерскими штампами... Это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это простое передразнивание» [Станиславский 1954: 35]; «беда еще в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина» [Там же: 38]; «эта раз и навсегда зафиксированная маска чувств скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп, трюк или условный внешний знак» [Там же: 36].

И таким образом лексема *штамп* в значении «актерский штамп» с соответствующей коннотацией в Системе К. С. Станиславского получает специальное для актерского мастерства значение и входит в профессиональный узус.

Итак, через намеренное использование прилагательных, сужающих, конкретизирующих значения общеупотребительных слов, более точно передающих акценты и нюансы семантики последних для трансляции необходимых понятий, К. С. Станиславский получал одновременно понятные, ясные для актера слова и сочетания и в то

же время, за счет специализации их значений, – уникальные терминологизированные единицы своей авторской терминосистемы.

Общегуманитарные термины

Важнейшим источником терминосистемы стали и общенаучные термины гуманитарной сферы, к которым относятся, например слова *интуиция*, *воображение*, *внимание*, *сознание*, *подсознание* (*порог подсознания*), *сознательное*, *бессознательное*, *фантом*, *тенденция*, *темперамент*, *ощущение*, *субъект*, *объект*, *трактовка*, *пафос*, *реализм* и т. д.

К. С. Станиславский специально подчеркивает особенность использования такой лексики: «мы пользуемся также и научными словами, например “подсознание”, “интуиция”, но они употребляются нами не в философском, а в самом простом, общежитическом смысле. Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать домашними, средствами» [Станиславский 1954: 6].

Обозначая «элементы» или важные понятия Системы К. С. Станиславского, введенные в ее контекст через авторские дефиниции и комментарии, эти широко используемые в сфере гуманитарного знания слова также начинают приобретать особые нюансы семантики, как следствие, происходят сужение, специализация их основного значения. Механизмы терминологизации в своей основе аналогичны рассмотренным выше. Отдельного внимания заслуживает именно характер используемой лексики.

Особенно широкое заимствование К. С. Станиславским терминов из области психологии и философии и адаптация их под свою Систему объясняются психологическими основами его авторской системы – «к подсознательному через сознательное».

Так, слово *внимание* обозначает одно из ключевых понятий Системы. К. С. Станиславский регулярно обращается к нему в сочинениях и выделяет соответствующую главу – «Сценическое внимание».

В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова слово определяется как «Психический процесс, при котором из нескольких одновременных впечатлений некоторые воспринимаются особенно ясно (псих.)» [ТСРЯ, т. I: 319]. Более точно, на наш взгляд, значение слова передается в «Словаре современного русского литературного языка»: «Сосредоточенность, напряженность мысли, зрения, слуха в направлении какого-либо внутреннего процесса или внешнего впечатления» [ССРЛЯ, т. II: 474].

К. С. Станиславский использует слово *внимание* в его основном значении, но, добавив прилагательное *сценический*, создает соответствующий термин со специальным для актерского мастерства значением. При этом однажды переведенный в терминологическую плоскость термин может использоваться как с эпитетом («Вот так же и мы судим о сценическом внимании наших учеников и об их общении по

силе и продолжительности хватки. Выработайте же ее в себе» [Станиславский 1954: 274]], так и без («надо с помощью систематических упражнений научиться удерживать *внимание* на сцене. Надо развивать особую технику, помогающую вцепляться в объект таким образом, чтоб затем уже сам объект, находящийся на сцене, отвлекал нас от того, что вне ее» [Там же: 101]; «физические действия... помогают нам удерживать *внимание* артиста в области сцены, пьесы, роли и направляют его *внимание* по устойчивой, крепко и верно установленной линии роли» [Там же: 181]).

Примечательно, что К. С. Станиславский не дает непосредственного определения понятия *сценическое внимание*. Закрепление термина в терминотехнике происходит за счет иллюстраций и контекстов, создания терминологических словосочетаний и соответствующего терминологического гнезда, к которому можно отнести следующие единицы: *сценическое внимание, творческое внимание, объект внимания, круг внимания, малый круг внимания, средний круг внимания, большой круг внимания, неподвижный круг внимания, переносной круг внимания, интеллектуальное внимание, рассудочное внимание, чувственное внимание, линия внимания, физическое внимание, пассивное внимание, внутреннее внимание, внешнее внимание*.

Другим примером переноса лексики из области общего гуманитарного знания в лексику своей Системы является слово *подсознание*.

Важность понятия для метода преподавания актерской игры также подтверждается выделением главы «Подсознание в сценическом самочувствии артиста», резюмирующей книгу «Работа актера над собой в творческом процессе переживания».

Толковый словарь Д. Н. Ушакова не фиксирует слово «подсознание», но дает дефиниции для «подсознательный»: «Отвлеч. сущ. к подсознательный» с пометой «псих.»; и «подсознательный»: «Зародившийся, но еще не осознанный, смутный, не вошедший в сферу сознания, инстинктивный» также с пометой «псих.» [ТСРЯ, т. III: 443]. В Большом академическом словаре слово определяется следующим образом: «Мысли, чувства, представления, не вполне осознанные; недостаточно выраженное сознание» [ССРЛЯ, т. X: 474]. Отсутствие специальной пометы показывает, что ко второй половине XX века слово входит в общее употребление. Обе дефиниции фиксируют определенную недостаточность, несамостоятельность, промежуточность *подсознания*, оно не сосуществует с *сознанием*, но находится в подчиненной позиции.

К. С. Станиславский же говорит о *подсознании* как о вполне самостоятельном явлении и важнейшем элементе актерской игры: «Мы в большой дружбе с *подсознанием*. В реальной жизни оно попадает на каждом шагу. Каждое рождающееся в нас представление, каждое внутреннее видение в той или другой мере требует *подсознания*. Они возникают из него. В каждом физическом выражении внутренней жизни, в каждом приспособлении – целиком или частично – тоже скрыт невидимый подсказ *подсознания* <...> основная задача психотех-

ники: подвести актера к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается *подсознательный* творческий процесс самой органической природы» [Станиславский 1954: 354–355]; «в области воплощения с *подсознанием* не сравнится самая искусная актерская техника, хотя последняя самонадеянно и претендует на превосходство» [Там же: 27]. По К. С. Станиславскому, *подсознание* неразрывно связано с творческим процессом переживания роли. При значительной частотности употребления слов *подсознание* и *подсознательный* во всех восьми томах сочинений К. С. Станиславский не выделяет для понятия специальную дефиницию. Слово употребляется в существующем значении, но контексты и иллюстрации в сравнении со словарными дефинициями показывают, как К. С. Станиславский уточняет значение термина в свете актерского мастерства. Однако именно эти понятия следует считать самыми принципиальными для всей Системы.

Таким образом, важнейшим механизмом терминологизации общегуманитарной лексики становится такой способ семантической деривации, как собственно сужение (специализация значения слова), происходящее как в результате полной или частичной дефинированности нового значения, так и в результате изменения регулярных сочетаемостных свойств слова.

Общетеатральные термины

Распространенные театральные термины, такие, например, как *артист, народная сцена, ампула, грим, костюм, зритель, партнер, характерность, экспромт, суфлер, импровизация, образ, спектакль, гротеск, публичное выступление, массовая сцена, этюд, мизансцена* и др., тематически стали важнейшим источником терминосистемы К. С. Станиславского. Их использование, как правило, традиционно.

Среди этих терминов можно выделить несколько тематических групп, например «устройство сцены» (*рампа, сцена, авансцена, арьерсцена, сценический портал, зрительный зал* и др.), «сценическая речь» (*синкопа, пение, мажор, минор, декламация, размер, такт, темп, ритм, маска, резонаторы маски, постановка голоса, плавность, медиум, мычать, ставить звук, сила (звука), выразительность голоса, низкий регистр* и др.) и «сценическое движение» (*ритмическая гимнастика, жест, пластичность, мимика, поза, пластика, движение* и др.).

Поскольку Система К. С. Станиславского представляет собой одно из направлений театрального искусства, общие театральные термины естественным образом включаются в лексику Системы, называя соответствующие предметы и понятия, необходимые для обучения актерскому мастерству. Большинство из них знакомы носителям языка, многие фиксируются в толковых словарях.

Механизмы включения К. С. Станиславским таких терминов в целом сходны с процессом терминологизации общепотребительной лексики и общих гуманитарных терминов. Однако именно в отношении театральных терминов можно говорить и о наличии особого механизма их включения – *концептуальной адаптации* общеизвестных

театральных терминов к авторской логико-понятийной системе, основанной на обязательном глубоком психологизме всех включенных в нее слов и понятий.

Например, театральный термин *характерность* является важной частью Системы К. С. Станиславского. Автор посвящает его рассмотрению отдельную главу в книге «Работа актера над собой в творческом процессе воображения».

Толковый словарь русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова не включает специальное театральное значение для существительного *характерность*, однако фиксирует общее значение прилагательного (*характерный* с вариантом *характерный*) как «свойственный определенному народу и эпохе, выражающий определенный психологический тип» с пометой «театр.» [ТСРЯ, т. IV: 1135]. В Большом академическом словаре «*характерность*» определяется как свойство «*характерного*» и приводится цитата из лекции В. И. Немировича-Данченко о М. Н. Ермоловой: «Данные, какими актер овладевает зрителем, разнообразны... Дикция, пластичность и красота жеста, способность к характерности» [ССРЛЯ, т. XVII: 43]. Третье значение слова «*характерный*» формулируется как специальное: «В сценическом искусстве – свойственный определенному народу, эпохе, общественной среде; выражающий определенный психологический тип». Также дается устойчивая сочетаемость: *характерные роли, характерный актер, характерный танец*. В Театральной энциклопедии (1951) фиксируются *характер сценический, характерный актер, характерный танец* [ТЭ, т. V: 578–580].

В словаре-справочнике «Русское литературное ударение» под ред. Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова (1959) даны *характерность, характерный* в значении «упрямый»; *характерность* и *характерный* в специальном театральном значении не фиксируются [РЛУ 1959: 626]. Закрепление лексемы *характерный* в специальном значении с соответствующим ударением происходит в «Орфоэпическом словаре русского языка» (1983) с пометой (*у деятелей театра*) [ОСРЯ 1983: 619]. Собственно *характерность* с дефиницией определяется в издании «Театральные термины и понятия...» следующим образом: «Конкретность и детализованность сценической характеристики, яркость сценического рисунка в работе актера. Термин образован от обозначения одного из традиционных амплуа (характерный актер)» [Театральные термины и понятия 2015: 274–275]. Вполне возможно предположить, что вхождение слова *характерность* в театральную терминологию, а позднее и в широкое употребление, таким образом, происходит именно через терминосистему К. С. Станиславского.

Для нужд Системы К. С. Станиславский переходит от распространенных терминов *характерный актер, сценический характер* к термину *характерность* для обозначения столь необходимого для будущих артистов качества.

Собственную дефиницию для термина *характерность* К. С. Станиславский не формулирует, однако активно использует данную лексему в соот-

ветствующих контекстах: «Если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующей образу *характерности*, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа» [Станиславский 1955: 201]; «всякая роль, не заключающая в себе характерности, – это плохая, не жизненная роль, а потому и актер, не умеющий передавать характерности изображаемых лиц, – плохой, однообразный актер» [Станиславский 1958: 184].

Развивая свою идею творческого процесса «от переживания к воплощению», К. С. Станиславский для термина *характерность* вводит соответствующие гипонимы *внутренняя характерность* и *внешняя характерность*: «Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли... Лишь только был установлен правильный склад души роли, правильная *внутренняя характерность*, сотканная из аналогичных с образом элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнородная походка, вытянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия» [Станиславский 1955: 201].

Другой пример адаптации К. С. Станиславским терминов театра для задач своей Системы – лексема *пауза*. Актерские паузы К. С. Станиславский подробно рассматривает в разделе «О музыкальности речи» в дополнениях к «Работе актера над собой в творческом процессе воплощения».

Словарь Д. Н. Ушакова фиксирует как общее, так и специальные значения для слова *пауза*: «1. Временная приостановка, задержка, перерыв в речи, беседе. <...> 2. Ритмически упорядоченный перерыв в звучании (муз.). <...> 3. В некоторых теориях стихосложения – пропуск неудараемого слога в стихотворном размере, преимущ. трехдольном (лит.).» [ТСРЯ, т. III: 70].

У К. С. Станиславского специальное значение термина *пауза* главным образом связывается со сценической речью и сценическим движением, а также комплексным существованием артиста на сцене: «Если бессловесное действие во время видимой остановки достаточно оправдано и красноречиво, *пауза* после союза «и» не только приемлема, но и желательна, так как дает жизнь фразе» [Станиславский 1955: 341]; «я чувствовал, что Устромская и я, мы выдерживаем *паузы* без жестов, что получается красота в движениях и музыка» [Станиславский 1958: 96]. В случае, если *пауза* не «оправдана», не осмыслена и не пережита артистом, лексема может иметь негативную коннотацию, например «на спектакле первый акт прошел вяло, были *паузы*» [Там же: 103].

Закрепление лексемы *пауза* в терминологической системе актерского мастерства происходит также за счет создания на ее основе видовых производных терминов *логическая пауза* и *психологическая пауза*: «вы поймете мои слова и предостережения только после того, как я объясню вам природу *логических* и *психологических пауз*. Вот в чем она заключается: в то время как *логическая пауза* механи-

чески формирует такты, целые фразы и тем помогает выяснять их смысл, *психологическая пауза* дает жизнь этой мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Если без *логической паузы* речь безграмотна, то без *психологической* она безжизненна» [Станиславский 1955: 105].

Таким образом, на материале терминов *характерность* и *пауза* проявляется механика концептуальной адаптации К. С. Станиславским общетеатральных терминов к своей Системе. Без общей театральной лексики невозможен разговор об актерском мастерстве как профессии, поэтому К. С. Станиславский активно ее использует, при необходимости уточняет терминологию как семантически, так и грамматически, создает новые единицы, формулирует их дефиниции, интегрирует их в Систему, за счет широкой сочетаемости создает дополнительную многозначность или широкую однозначность в прошлом однозначным наименованиям. Важнейшим семантическим нюансом, который позволяет за счет измененной и многообразной сочетаемости адаптировать традиционную театральную терминологию к Системе и сделать ее элементом этой Системы, является обязательный психологический компонент в значениях, ранее в них отсутствующий.

«Прецедентные» термины

Уникальную и совершенно особую группу в системе авторской терминологии К. С. Станиславского составляют термины, на источник происхождения которых есть непосредственная ссылка в его текстах или в комментариях к ним и которые можно условно назвать «прецедентными». Это ключевые понятия, которые великий педагог привносит в Систему из сочинений А. С. Пушкина, Н. А. Островского, В. У. Аткинсона (Йога Рамачаки), Т. Рибо (французского психолога второй половины XIX – начала XX веков) и соответствующим образом адаптирует их для задач воспитания актера.

Термины *истина страстей*, *правдоподобие чувствований* и *предлагаемые обстоятельства* К. С. Станиславский находит и заимствует у А. С. Пушкина. Они становятся основополагающими единицами Системы, поскольку выражают суть предложенной великим педагогом манеры актерской игры, предполагающей такое существование актеров на сцене, как если бы все события происходили в реальной жизни.

Сам К. С. Станиславский указывает на заимствование: «В своей заметке “О народной драме и о ‘Марфе Посаднице’ М. П. Погодина” Александр Сергеевич говорит: “*Истина страстей, правдоподобие чувствований* в предполагаемых (*предлагаемых*) *обстоятельствах* – вот чего требует наш ум от драматического писателя”. Добавлю от себя, что совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми – *предлагаемыми*» [Станиславский 1954: 61]; «пушкинское изречение стало одной из главных основ нашего ис-

кусства» [Станиславский 1955: 410].

Поскольку эти понятия составляют ядро логико-понятийной системы, и в отличие от общих и распространенных терминов они не так хорошо известны, каждый из терминов сопровождается соответствующей дефиницией. Так, например, *истина страстей* – это «подлинная, живая человеческая страсть, чувства-переживания самого артиста» [Станиславский 1954: 61]. *Правдоподобие чувствований* определяется как «не самые подлинные страсти, чувства и переживания, а, так сказать, их предчувствие, близкое, родственное им состояние, похожее на правду и потому правдоподобное. Это передача страсти, но не прямая, непосредственная, подсознательная, а, так сказать, под внутреннее суфлерство чувства» [Там же: 62]. *Предлагаемые обстоятельства*, центральный элемент Системы, – «вымыслы, дополняющие создаваемую душевную жизнь роли: фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве» [Станиславский 1955: 409].

Таким образом, вдохновляясь идеями А. С. Пушкина, К. С. Станиславский «цитирует» его в своей Системе, использует его лексические единицы, уточняет понятие *предполагаемые обстоятельства*, превращая его в термин *предлагаемые обстоятельства*. Он дает этим терминам свои определения, раскрывающие его понимание актерской игры.

Если у А. С. Пушкина К. С. Станиславский находит формулировку, отражающую суть его Системы, из сочинений А. Н. Островского о театре он берет идею классификации актеров согласно их ведущему «двигателю психической жизни»: «Говорят, А. Н. Островский разделял драматических артистов на две категории. К первой он причислял “артистов глаза”, то есть людей с более развитым чувством зрения, воспринимающих впечатления из жизни по ее внешним проявлениям. На этих людей, например, производит большее впечатление скорбная фигура или плачущее лицо страдальца, а не звук его грустного голоса, не его рыдания. Ко второй категории А. Н. Островский причислял тех артистов, у которых, наоборот, сочувствие к страдальцу скорее вызывается его стоном и скорбным голосом. И таковых людей А. Н. Островский называл “артистами уха”» [Кристи 1957: 489].

В архивных рукописях К. С. Станиславского эти термины находятся в преобразованном виде – *артист зрения* и *артист слуха*, им даны соответствующие определения: «Существуют *артисты зрения* и *артисты слуха*. Первые – с более чутким внутренним зрением, вторые – с чутким внутренним слухом. Для первого типа артистов, к которым принадлежу и я, наиболее легкий путь для создания воображаемой жизни – через зрительные образы. Для второго типа артистов – через слуховые образы» [Чушкин 1958: 595–596].

К. С. Станиславский признает точность и в то

же время условность данного разделения: «Разве не может быть артист и глаза, и уха одновременно? Конечно, да. Таковым и должен быть настоящий артист» [Станиславский 1957: 489]. Заимствуя понятия у А. Н. Островского, К. С. Станиславский лексически уточняет термины, изменяет метафору и делает перенос с органа чувства на само чувство.

Указание на йогу как на значительный источник понятий Системы можно обнаружить в комментариях Г. В. Кристи к сочинениям К. С. Станиславского «Работа актера над собой. Часть I» и «Работа актера над собой. Часть II»: «В ранний период работы над “системой” его [К. С. Станиславского] внимание привлекла психологическая часть философской системы индийских йогов. В личной библиотеке и архиве Станиславского хранятся сочинения йога Рамачарака “Учение йогов о психическом мире человека”, “Йогийская философия физического благосостояния человека” и др., в которых Станиславский пытался найти ответ на интересующие его вопросы творчества... большой интерес вызывали у Станиславского догадки йогов о так называемой бессознательной, или подсознательной, деятельности» [Кристи 1957: 496].

Сравнение текстов К. С. Станиславского и упомянутых текстов йога Рамачараки (В. У. Аткинсона) на лексическом уровне позволило выделить следующие параллели: *освобождение мышц (ослабление напряжения), объекты внимания, (творческая) природа, энергия, «Я есть»* [см. Аткинсон 2004, 2010].

Термин *Я есть* – главный перекресток Системы К. С. Станиславского и йоги, по мнению С. Д. Черкасского, который ссылается на утверждение А. Уайта: «... высшее состояние медитации в том, что кандидат полностью поглощен объектом своей медитации. Для йоги объект медитации – Бог. Для Станиславского объект медитации – роль» [цит. по Черкасский 2013б: 72]. Так, если для В. У. Аткинсона *Я есть* есть слияние со всей «мировой жизнью, родства и постоянное соприкосновение со всей жизнью, выраженной и невыраженной» [Аткинсон 2004: 4], то для К. С. Станиславского *Я есть* – это полное слияние с жизнью роли: «А что такое “я есть”? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью... “Я есть” – это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене» [Станиславский 1954: 203]; «теперь в качестве действующего лица в воображаемой жизни вы уже не можете видеть себя самого, а видите то, что вас окружает, и внутренне отзываясь на все совершающееся вокруг как подлинный участник этой жизни. В этот момент ваших действенных мечтаний в вас создается то состояние, которое мы называем “я есть”» [Там же: 82].

Таким образом, там, где это необходимо для целостности и глубины Системы, К. С. Станиславский заимствует некоторые понятия из йоги. При переносе их в плоскость актерского мастерства они приобретают специальное значение и получают соответствующие дефиниции.

Другой областью-источником терминологических единиц для Системы стали работы французского психолога Т. Рибо. В рабочей библиотеке

К. С. Станиславского сохранилось шесть его книг с многочисленными пометами [Черкасский 2016: 70]. Из работ «Аффективная память» и «Психология внимания» К. С. Станиславский использует понятия *аффективная память, лучеиспускание, внутреннее зрение* [см. Рибо 1890, 1895; Черкасский 2013а]. Для термина *аффективная память* К. С. Станиславский вводит более понятный синоним *эмоциональная память*; *лучеиспускание* становится ядром терминологического поля новых «образных» терминов: *лучевосприятие, влучение, излучение*, характеризующих, по К. С. Станиславскому, процесс сценического общения: «Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием* и *лучевосприятием*? *Излучением* и *влучением*? За неимением другой терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором мне предстоит вам говорить» [Станиславский 1954: 83]. Заимствуя термин *внутреннее зрение*, К. С. Станиславский развивает понятие и создает гнездо новых единиц (*внутренний взор, экран внутреннего зрения, видение внутреннего зрения, кинолента видений*): «стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым *внутренним взором* соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актерском жаргоне *видениями внутреннего зрения*» [Там же]; «перманентный просмотр киноленты *внутренних видений*, с одной стороны, удержит вас в пределах жизни пьесы, а с другой – будет постоянно и верно направлять ваше творчество» [Там же].

Рассмотренные примеры позволяют говорить о наличии в Системе К. С. Станиславского лексических заимствований из других источников: замечаний великих поэтов и писателей о театре, сочинений по йоге и психологии. Такие единицы в большинстве случаев получают специальные для актерского мастерства дефиниции и таким образом становятся терминами Системы. Эти лексемы также становятся производящим материалом для терминотворчества К. С. Станиславского – как для родо-видовых понятий, так и для единиц, объединенных ассоциативными связями. Рассмотренная группа терминов примечательна также тем, что в данном случае происходит привнесение в Систему не только лексем, но и элементов оригинальных идей и подходов областей-источников, которые К. С. Станиславский признает значимыми для построения своего метода воспитания актера.

Авторские неологизмы

Уникальность и самобытность авторской системы К. С. Станиславского выражается не только в наличии большого количества терминов, заимствованных им из общего употребления, из гуманитарной и театральной терминологии, из конкретных текстов литературы и науки и адаптированных под концепцию Системы, но и в наличии большого числа самостоятельно созданных авторских терминов (как по узальным, так и по окказиональным словообразовательным моделям). Вся авторская неология К. С. Станиславского –

тема отдельного исследования. Здесь только представим самую общую ее характеристику.

Новые слова создавались К. С. Станиславским как посредством сложения и сращения (*темпо-ритм, артист-человек, человеко-роль, актер-представляющий, актер-буквоед, актер-ремесленник, артисто-роль, творец-артист, актер-торопыга, актер-человек, актер-практик, чувство-мысль, чувство-задача, кусок-эпизод, умо-воле-чувство, воле-чувство-ум, чувство-воле-ум, кругохождение, словоговорение, самообщаться*), так и посредством аффиксации – суффиксальным способом (*представляющий, пестрение, представляющее действие, фиксаж, пыжание, лицедействовать, тататирование*), префиксальным способом (*сверхзадача, сверх-сверх-задача, сверх-сверхсквозное действие, ультранатуральный, контрсквозное действие, архи-представляющий*), суффиксально-префиксальным способом (*безжестие, срепетовка*).

Большинство терминологических единиц, образованных морфологическим способом, являются в терминологии актерского мастерства окказионализмами и в созданном автором статьи полном корпусе текстов К. С. Станиславского обладают частотой 1. Исключениями становятся термины, включаемые им в ядро Системы: *сверхзадача, темпо-ритм, контрсквозное действие, артисто-роль, тататирование*.

Так, термин *сверхзадача* называет одно из ключевых понятий Системы: «Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, *сверхзадачей* произведения писателя» [Станиславский 1954: 332]; «– Какое же качество [актерской] *сверхзадачи* нам нужно?... нам нужна *сверхзадача*, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание. Или, другими словами, *сверхзадачу* надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста» [Там же].

Лексема *сверхзадача* представляет собой уникальный пример того, как термин, созданный К. С. Станиславским для наименования одного из ключевых понятий Системы, вышел за пределы терминосистемы и спустя век после его создания продолжает использоваться как в профессиональном языке актеров, так и в общем употреблении (подробнее о слове «сверхзадача» см.: [Кривоносов 2021]).

Примечательным оказывается, например, создание К. С. Станиславским онomatопного существительного *тататирование*. Педагог развил предложенное И. Л. Смоленским упражнение, во время которого актеры действуют на сцене, заменяя слова в монологах и диалогах на повторяемые произвольные слоги (обычно -та-, -ти- и -ра-) с сохранением темпа и ритмического рисунка. Это упражнение К. С. Станиславский назвал *тататирование*: «Чужие слова автора или зафиксирован-

ные слова самих учеников мы заменяем произвольными, ничего не выражающими слогами, вроде тех, которыми пользуются при передаче знаковой музыкальной мелодии песни с незнакомым словесным текстом. Тогда мы поем: “Та-та-ти, тира-та-ти, тара-та-та” и проч. Отсюда и самое название приема “*тататирование*”» [Станиславский 1955: 452].

Слово в дальнейшей актерской практике становится термином, так же как и созданный на его основе глагол *тататировать*.

Термины данной группы оказываются либо экспрессивными окказионализмами, либо ключевыми понятиями системы со значительной частотностью, но важными и показательными для характеристики концептуальной целостности, законченности системы являются само наличие таких образований и их значительное количество.

Выводы

Подход К. С. Станиславского к номинации разрабатываемых понятий уникален. Его Система воспитания актера имеет практическую направленность, а язык этой Системы автор подчиняет задаче выражения своего видения творческого процесса, что объясняет его многообразие и органичное соединение разных по природе элементов.

Анализ классификации терминов по их происхождению показал абсолютное разнообразие тематических сфер, которые К. С. Станиславский задействует при построении своей Системы. Терминология Системы К. С. Станиславского свидетельствует о творческом и оригинальном подходе ее автора: в системе в единое концептуальное целое объединены элементы различных генезисов – ее автор использует и творчески переосмысляет лексику общеупотребительную (81% от общего числа единиц с терминологическим значением), терминологию гуманитарной области (6%), театральную терминологию (5%), конкретные термины и фразы из текстов литературы и науки (2%), создает значительное количество собственных неологизмов (6%).

Самым частотным можно считать синтаксический способ образования новых понятий: традиционная лексика в сочетании с конкретизирующими ее значение прилагательными становилась основой новой терминологии.

Однако именно такие сочетания, а также в целом специфическая для литературного языка сочетаемость общеупотребительной лексики и общегуманитарной терминологии способствовали появлению и собственно новых значений у целого ряда слов за счет действия таких механизмов семантической деривации, как сужение (специализация) значений общеупотребительных слов, семантическая компрессия (стяжение), при которой существительное перенимает значение всего словосочетания, семантическая адаптация.

При создании авторских неологизмов широко используются морфологические (суффиксальное, префиксальное, префиксально-суффиксальное терминообразование) и морфолого-синтаксический

(сложение) способы словообразования.

При этом все используемые в текстах К. С. Станиславского по обоснованию Системы единицы естественным образом формируют авторскую терминологическую систему.

Такой характер терминологии, осознанное стремление К. С. Станиславского сделать ее мак-

симально доступной для читателя и при этом соответствующей нуждам Системы и его педагогическим целям, возможно, и обусловили устойчивость терминосистемы, ведь спустя более века со времени создания терминов они продолжают использоваться как фундамент профессионального языка артистов.

Источники

ОСРЯ – Орфоэпический словарь русского языка / под ред. Р. И. Аванесова. – Москва : Русский язык, 1983. – 704 с.

РЛУ – Русское литературное ударение. Словарь-справочник / под ред. Р. И. Аванесова, С. И. Ожегова. – Москва : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1959. – 708 с.

ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948–1965.

ТСРЯ – Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – Москва : Государственный институт «Советская энциклопедия» ; ОГИЗ ; Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935–1940.

ТЭ – Театральная энциклопедия : в 5 т. / под ред. С. С. Мокульского. – Москва : Советская энциклопедия, 1961–1967.

Литература

Аткинсон, В. У. Раджа-йога: учение йоги о психическом мире человека / В. У. Аткинсон. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 313 с.

Аткинсон, В. У. Хатха-йога: йогийская философия физического благосостояния человека / В. У. Аткинсон. – Москва : Амрита-Русь, 2010. – 201 с.

Головин, Б. Н. Лингвистические основы учения о терминах / Б. Н. Головин, Р. Ю. Кобрин. – Москва : Высшая школа, 1987. – 104 с.

Гринев, С. В. Введение в терминоведение / С. В. Гринев ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова ; Московский педагогический университет. – Москва : Московский лицей, 1993. – 309 с. – EDN VREIKT.

Даниленко, В. П. О кратком варианте термина (К вопросу о синонимии в терминологии) / В. П. Даниленко // Русская речь. – 1972. – № 5. – С. 75–82.

Журавлев, А. Ф. Технические возможности русского языка в области предметной номинации / А. Ф. Журавлев // Способы номинации в современном русском языке / отв. ред. Д. Н. Шмелев. – Москва : Наука, 1982. – С. 45–109.

Кривоносов, И. И. О «сверхзадаче» К. С. Станиславского... (к истории употребления слова сверхзадача в русском языке) / И. И. Кривоносов // Русский язык в школе. – 2021. – Т. 82, № 3. – С. 92–98. – DOI: 10.30515/0131-6141-2021-82-3-92-98. – EDN XYBEVX.

Кристи, Г. В. Комментарии / Г. В. Кристи // Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 4: Работа актера над ролью. – Москва : Искусство, 1957. – С. 473–542.

Лейчик, В. М. Терминоведение: Предмет, методы, структура / В. М. Лейчик. – Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 256 с.

Реформатский, А. А. О некоторых вопросах терминологии / А. А. Реформатский // История отечественного терминоведения : сборник / сост. В. А. Татаринов. – Москва : Московский Лицей, 1994. – С. 341–359.

Рибо, Т. Исследование аффективной памяти / Т. Рибо ; пер. с франц. Е. Максимовой. – Санкт-Петербург : типография Училища глухонемых, 1895. – 23 с.

Рибо, Т. Психология внимания / Т. Рибо ; пер. с франц. А. Цомакион. – Санкт-Петербург : Ф. Павленков, 1890. – 126 с.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 2: Работа актера над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1954. – 421 с.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 3: Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1955. – 501 с.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 4: Работа актера над ролью / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1957. – 549 с.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5: Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1958. – 684 с.

Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Вып. 3 / Российский институт истории искусств ; отв. ред. В. М. Миронова. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2015. – 294 с.

Черкасский, С. Д. Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг / С. Д. Черкасский // Вопросы театра. – 2013а. – № 1-2. – С. 256–274. – EDN RATONV.

Черкасский, С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика / С. Д. Черкасский. – Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. – 816 с.

Черкасский, С. Д. Станиславский и йога / С. Д. Черкасский. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2013б. – 85 с.

Чушкин, Н. Н. Комментарии / Н. Н. Чушкин // Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5: Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. – Москва : Искусство, 1958. – С. 539–667.

Шелов, С. Д. О парадигматических отношениях в терминологии: вариативность и синонимия / С. Д. Шелов, А. Э. Цумарев // Язык. Культура. Речевое общение. – 2013. – № 2. – С. 42–59. – EDN RSICIB.

References

Atkinson, W. W. (2004). *Radzha-yoga: uchenie yogi o psikhicheskom mire cheloveka* = A series of lessons in Raja yoga. Rostov-on-Don, Feniks Publishing House, 313 p.

Atkinson, W. W. (2010). *Khatkha-yoga: yogiyskaya filosofiya fizicheskogo blagosostoyaniya cheloveka* = Hatha yoga or The Yogi philosophy of physical well-being. Moscow: Amrita-Rus, 201 p.

Cherkassky, S. D. (2013a). *Affektivnaya pamyat' v tvorchestve aktera: Ribo – Stanislavskiy – Strasberg* = Affective memory in the actor's work: Rybu – Stanislavsky – Strasberg. *Theatre questions*, 1-2, 256–274. EDN RATONV.

Cherkassky, S. D. (2013b). *Stanislavskiy i yoga* = Stanislavsky and yoga. Saint Petersburg: SPbGATI Publishing House, 85 p.

Cherkassky, S. D. (2016). *Masterstvo aktera: Stanislavskiy – Boleslavskiy – Strasberg: Istoriya. Teoriya. Praktika* = Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg: History. Theory. Practice. Saint Petersburg: RGISI Publishing House, 816 p.

Chushkin, N. N. (1958). *Kommentarii* = Comments. *Stanislavsky K. S. Collected works: in 8 vols. Vol. 5: Articles. Speeches. Notes. Diaries. Memories*, 539–667. Moscow: Art Publishing House.

Danilenko, V. P. (1972). *O kratkom variante termina (K voprosu o sinonimii v terminologii)* = About the short version of the term. *Russian speech*, 5, 75–82.

Golovin, B. N., Kobrin, R. Yu. (1987). *Lingvisticheskie osnovy ucheniya o terminakh* = Linguistic foundations of the doctrine of terms. Moscow: Graduate School Publishing House, 104 p.

Grinev, S. V. (1993). *Vvedenie v terminovedenie* = Introduction to terminology. Moscow: Moscow Lyceum, 309 p. EDN VREIKT.

Kristy, G. V. (1957). *Kommentarii* = Comments. *Stanislavsky K. S. Collected works: in 8 vols. Vol. 4: An actor's work on a role*, 473–542. Moscow: Art Publishing House.

Krivososov, I. I. (2021). *O «sverkhzadache» K. S. Stanislavskogo... (k istorii upotrebleniya slova sverkhzadacha v russkom yazyke)* = About the “supertask” (“sverkhzadacha”) of K. S. Stanislavsky (about the history of the word *supertask* (*sverkhzadacha*) in the Russian language). *Russian Language at school*, 82(3), 92–98. DOI: 10.30515/0131-6141-2021-82-3-92-98. EDN XYBEVX.

Leychik, V. M. (2009). *Terminovedenie: Predmet, metody, struktura* = Terminology: Subject, methods, structure. Moscow: Book House “LIBROKOM”, 256 p.

Mironova, V. M. (Ed.). (2015). *Teatral'nye terminy i ponyatiya. Materialy k slovaryu. Vyp. 3* = Theatrical terms and concepts. Dictionary materials. Issue 3. Saint Petersburg: RIII Publishing House, 294 p.

Reformatsky, A. A. (1994). *O nekotorykh voprosakh terminologii* = About some problems of terminology. *History of Russian terminology*, 341–359. Moscow: Moscow Lyceum.

Ribot, T. (1890). *Psikhologiya vnimaniya* = The psychology of attention. Saint Petersburg: F. Pavlenkov, 126 p.

Ribot, T. (1895). *Issledovanie affektivnoy pamyati* = The psychology of emotions and emotional memory. Saint Petersburg: Printing house of the School for the Deaf, 23 p.

Shelov, S. D., Tsumarev, A. E. (2013). *O paradihmatischeskikh otnosheniyakh v terminologii: variativnost' i sinonimiya* = On paradigmatic relations in terminology: variability and synonymy. *Language. Culture. Speech communication*, 2, 42–59. EDN RSICIB.

Stanislavsky, K. S. (1954). *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 2: Rabota aktera nad soboy v tvorchestvom protsesse perezhivaniya* = Collected works: in 8 vols. Vol. 2: The actor's work on himself in the creative process of experience. Moscow: Art Publishing House, 421 p.

Stanislavsky, K. S. (1955). *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 3: Rabota aktera nad soboy v tvorchestvom protsesse voploshcheniya* = Collected works: in 8 vols. Vol. 3: The actor's work on himself in the creative process of embodiment. Moscow: Art Publishing House, 501 p.

Stanislavsky, K. S. (1957). *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 4: Rabota aktera nad rol'yu* = Collected works: in 8 vols. Vol. 4: An actor's work on a role. Moscow: Art Publishing House, 549 p.

Stanislavsky, K. S. (1958). *Sobranie sochineniy: v 8 t. T. 5: Stat'i. Rechi. Zametki. Dnevniki. Vospominaniya* = Collected works: in 8 vols. Vol. 5: Articles. Speeches. Notes. Diaries. Memories. Moscow: Art Publishing House, 684 p.

Zhuravlev, A. F. (1982). *Tekhnicheskie vozmozhnosti russkogo yazyka v oblasti predmetnoy nominatsii* = Technical capabilities of the Russian language in the field of subject nomination. *Methods of nomination in modern Russian*, 45–109. Moscow: Science Publishing House.

Данные об авторе

Кривоносов Илья Игоревич – младший научный сотрудник Отдела лексикографии современного русского языка, Институт лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург, Россия).

Адрес: 199053, Россия, г. Санкт-Петербург, Тучков переулок, 9.

E-mail: ilya.krivonosov@gmail.com.

Дата поступления: 11.01.2025; дата публикации: 31.10.2025

Author's information

Krivonosov Ilya Igorevich – Junior Researcher of Department of the Modern Russian Lexicography, Institute for Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia).

Date of receipt: 11.01.2025; date of publication: 31.10.2025