



Историческая культурология

DOI 10.34685/ИИ.2021.54.20.022

Кокшенева К.А.

**«Органическое искусство»: Станиславский, Григорьев, Страхов
(Статья 1)**

Аннотация. *О творчестве и трудах К.С.Станиславского (1863-1938) написано огромное количество исследований – и сделано это в основном в советский период. Сегодня его наследие все чаще и чаще рассматривается как «проблематичное» – подвергнувшееся советской идеологизации, массовой унификации театров «под МХАТ», что имело место, но никак не смогло исказить суть творческих поисков театрального классика. Сама «система Станиславского» объявляется сегодня в лучшем случае «незавершенной», в которой современный театр не может найти для себя ничего существенного. С другой стороны, «новые наследники», написавшие имя Станиславского на своих знаменах, демонстрируют чрезвычайное непонимание сути его творческих задач. Особенность нашего исследования в том, что мы попытались впервые в истории театра показать глубинную связь поисков К.С.Станиславского с теми вопросами о природе и сущности творчества, которые решали классики русской философии – Аполлон Григорьев (1822-1864) и Николай Страхов (1828-1896). Без такого подхода, без правильной философской постановки вопросов нельзя дать ответа, почему «жизнь человеческого духа» – центр и сущность «системы Станиславского».*

Ключевые слова: *Московский Художественный театр, русский театр, Станиславский, природа творчества, Григорьев, Страхов, русская философия.*

*Искусственные взрывы сердцу чужды,
И сердцу в них нет ни малейшей нужды
Покойся ж в мире, старый властелин...
Ты был один, останешься один!*
Аполлон Григорьев. *Искусство и правда* (1854)

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский, вспоминая о работе с Гордоном Крэгом в 1909 г., говорит: «Я демонстрировал ему и старую **французскую** условную манеру, и **немецкую**, и **итальянскую**, и **русскую** декламационную, и **русскую** реалистическую, и **новую, модную** в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу» (Выделено мной. – К.К.) [15, с. 236]. Как интересно! Станиславский не просто **различал** национальные театральные системы, но создавал и свою именно как национальную (тут он ее называет «русской реалистической»). Но вдруг этот национальный ряд школ обрывается и возникает некая «новая, модная» школа, у которой нет национального определения! Что-то очень существенное произошло в культуре. И это существенное, безусловно, связано с появлением «новых течений» в искусстве, то есть с модернизмом.

Новейшие акценты: о йоге и духовности

Сегодня все чаще приходится слышать тех, кто полагает Серебряный век – вершиной национального (русского) искусства, при этом Станиславского и Московский Художественный театр весьма решительно и «смело» (так им кажется) прописывают по ведомству Серебряного века, «русского модерна». Правда, часто самым главным показателем «русскости» полагается костюмированный бал в Зимнем дворце 1903 г., на который аристократия прибыла в костюмах допетровского времени, точнее, эпохи царя Алексея Михайловича. Бал был художественно-роскошным, имел, конечно, **большой** смысл, чем развлечение – обряды и наряды московской старины глубокой должны были символизировать единство русской истории и древность Дома Романовых.

Эта тенденция – связать модерн с режиссерским театром и исканиями К.С.Станиславского (прежде всего) в Московском Художественном театре – сегодня полагается некой альтернативой советскому периоду изучения его наследия, помещенного в материалистический, атеистический и соцреалистический исследовательский контекст. Собственно, наследие Станиславского издавалось, изучалось, тиражировалось именно в советский период, а потому другого поля понимания попросту не было, оно не успело возникнуть: в 1926 г. вышло первое русское издание книги «Моя жизнь в искусстве» (с 1928 по 1931 г. появились еще три издания). В настоящее время мы располагаем двумя Собраниями сочинений К.С.Станиславского – в 8 томах (1954-1961) [16] и Собранием в 9 томах (1988-1999) [17], а также обширными материалами, касающимися самых разнообразных аспектов его режиссерского и актерского творчества. В 8-томном Собрании сочинений нельзя не заметить усилий исследователей и комментаторов «увести» Станиславского от «идеалистических терминов» – таких как *дух*, *интуиция*, *аффективная память*, *сверхсознание*, *прана*, *лучеиспускание*, *лучевосприятие*. «Употребляя, например, термин “сверхсознание”, он подразумевал под ним не что-либо мистическое, потустороннее, а то, что присуще органической природе человека, – пишет исследователь и продолжает, – Заимствуя у индийских йогов термин “прана”, Станиславский употреблял его в качестве рабочего термина, обозначающего мышечную энергию, не вкладывая в это понятие никакого философского, мистического содержания, которым наделяли его йоги» [16; 4, с. 18]. Кажется, нынешние

исследователи ушли не дальше советских в понимании «мистического» и «потустороннего», но мы не будем сейчас отвлекаться.

Станиславский, несмотря на личное сопротивление, уверенно становился «нашим всем» в области культуры театра. Но эти замечательные слова об Александре Сергеевиче Пушкине, сказанные Аполлоном Григорьевым, приобрели в конце XX в. характер исключительного штампа и «культы личности» – «официозного», **навязанного Станиславского** в качестве «отца-основателя системы».

Но вот когда, казалось бы, можно было вместе со свободой мыслить и свободой изучать; когда можно было бы поставить задачу **освобождения Станиславского** от пут мертвой обязательности, – вот именно тогда (с 90-х годов XX в.) театральные практики массово отказываются от наследия Станиславского. Отказываются все и сразу – примерно так же, как от «оков тоталитаризма». Станиславский стал на долгие годы символом несвободы. Не случайно, юбилейный вечер в МХТ имени Чехова 17 января 2013 г. (посвященный 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского) был поручен К.Серебренникову и М.Дурненкову, представляющим радикальные направления в режиссуре и драматургии. А сам вечер назывался «ВНЕ СИСТЕМЫ». Двойной смысл читался сразу – как «вне системы» Станиславского, так и «вне системы» советской школы. И это было вполне определенное высказывание – подбор документов (писем, записок и отрывков Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова, М.Чехова и Мейерхольда, Сулержицкого и Михоэлса, Лилиной и Андреевой, с присовокуплением к ним Айседоры Дункан) был вполне подчинен общей цели. *Персонаж Станиславский* (его представлял Олег Табаков) в финале своего юбилейного вечера говорил больше всего о хозяйственных проблемах своего театрального заведения (о мусоре и пыли, о неурядицах в цехах и перебоях с электричеством, о болтах и разбитых стеклах). И никаких тебе идей! Никаких мечтаний-исканий, никакой работы над «системой», – но исключительно мелочная повседневная маята. В общем, на глазах публики Станиславского сняли с пьедестала (куда, кстати, он сам и не забирался) и продемонстрировали не без наслаждения, что «ничто человеческое ему не чуждо» (особенно превращая в сиропную сладость его не лучшие письма к Дункан и жене). В общем, все было довольно бодро и буднично. Высокие и царственные размышления Станиславского демонстративно никого не интересовали – они в лучшем случае утопия (если не старческое брюзжание о человеческом духе). Вот, собственно, К.Серебренников (и многие другие из участников за редкими исключениями) так понимал «живого Станиславского» – без великих идей, без мощи нравственного заряда, без чисто и крепко поставленного дела, но в претензиях и ссорах, мелких заботах и капризах, в хозяйственной рутине и повседневном мельтешении.

Вместе с тем, нельзя не увидеть и еще одну новейшую тенденцию, связанную с именем Константина Сергеевича Станиславского. С тех же самых пор, когда режиссеры – законодатели мод отрекались от Станиславского, исследователи (и далеко не всегда исключительно театроведы) увлеклись «культурой духа» Станиславского. Появились работы, в которых наследие Станиславского и его знаменитая «система» выводятся за пределы, как считают их авторы,

материалистически-атеистической трактовки. Так, в статье «Система Станиславского и мистическая традиция в русской театральной культуре» автор, ссылаясь на авторитет «православных философов» и другие «выдающиеся умы России» (они почему-то не названы), признает за мистикой «высокий духовный статус» [12, с. 26]. «Мистицизм» Станиславского исследователь видит в том, что режиссер требовал от актера быть «идеалом человека», «артистом-пророком, явившимся на землю для проповеди чистоты и правды» [11].

«Актер-пророк», «актер-проповедник», «театр-храм», – слова, используемые Станиславским, сегодня, как правило, цитируют для доказательств его «религиозности» и мистичности. Конечно, наш автор опирается на религиозного философа Булгакова С.Н., его «Свет невечерний», в котором «умное делание» монаха становится «умным видением художника». Границы подобного решительного сближения, конечно же, нашими современниками не исследуются, как и разное целеполагание «делания». Но этого сравнения для исследователя, к сожалению, достаточно, и оно является «доказательством» того, что Станиславский «не отделяет философию от мистической традиции, но стремится “обмирщить” ее, приблизить к сокровенным переживаниям человека-артиста». Автор приводит фрагмент рассуждений С.Н.Булгакова, в котором, с его точки зрения, «явственно прослеживаются мысли, впоследствии воплощенные К.С.Станиславским как мировоззренческие, культурологические основания его системы: «Религиозное мифотворчество надо отличать от сродных с ним областей постижения. Именно в ближайшем сродстве с ним находится художественное творчество, поскольку оно основывается на подлинном “умном видении”: образы для художника имеют в своем роде такую же объективность и принудительность, как и миф. Образы владеют творческим самосознанием художника, он же должен овладеть ими в своем произведении, творчески закрепить их в имманентном мире. Его задача – надлежащим образом видеть и слышать, а затем воплотить увиденное и услышанное в образе (безразлично в каком: красочном, звуковом, словесном, пластическом, архитектурном); истинный художник связан величайшей художественной правдивостью, – он не должен ничего сочинять» [12, с. 26].

Исследователи прямо (и грубо-прямолинейно) связывают поиски Станиславским законов **«творчества органической природы»** с неким религиозно-философским актом, в котором **«сверхсознание»** является их (поисков) центральным моментом. Автор видит в записях Станиславского 1910 г. попытку «некоего компромисса с мистической традицией». Станиславский говорит: «Исчерпав все сознательные пути и приемы творчества, артист подходит к пределу, дальше которого не может идти человеческое сознание. Там, дальше, начинается **область бессознания, интуиции**, доступная не уму, а чувству, не мышлению, а **подлинному творческому переживанию**, не грубой актерской технике, как бы она ни была изошрена, а **непосредственно одной искуснице-природе**. Нередко даже самый слабый луч сознания (прием ремесленной актерской техники) убивает нежнейшие, тончайшие, бессознательные чувства и переживания» (Выделено мной. – К.К.) [16; 4, с. 155]. Но «интуиция» – это и есть «бессознательное», то есть «непосредственное сознание», и мы видим, что Станиславский понимает их как некое тождество.

Знал ли Станиславский, что такое творческий акт?

Безусловно.

Философ Л.М.Лопатин (1855-1820) говорит о природе творчества так: «В каждом целесообразном поступке мы имеем некий перевод всеобщего и неопределенного в конкретное, индивидуально законченное, а это я называю творческим актом» [8, с. 361]. Станиславский только что назвал творческий акт *подлинным творческим переживанием*. И конечно, его творческое переживание всегда было личностным и конкретным – это была та или иная роль, режиссерская работа. Он и пытается этот акт тоже описать, показывая, что все **начинается с сознания**, изучения внешнего и внутреннего, бытового, исторического и т.д. Причем интересно, что **все и завершается особым озарением сознания и всего существа человека, которое он называет дальше «сверхсознанием»** – из всего множества наблюдений (а он именно этого требовал «по системе», вплоть до написании биографии героя, то есть событий, которые случились с ним до и после сценического его присутствия в пьесе), из множества переживаний, приспособлений, приемов вдруг врывается нечто (взрыв), и тогда отрываются **потайные двери «собственного художественного сверхсознания»**: «Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души, соприкасаются там с нашими большими переживаниями – религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия. Эта область точно пропитана **взрывчатыми веществами**, и лишь только какое-нибудь наше впечатление или воспоминание, **как искра, коснется этой глубины, душа наша вспыхивает и загорается живыми чувствами**» [16; 1, с.158].

Как точно и живо рассказано Станиславским о творческом акте, – достаточно «искры» (у Григорьева это «молния») для **возгорания глубин души живыми чувствами**. Можно сказать иначе: Станиславский как художник (актер, режиссер) решал сложнейшие художественные задачи, но как теоретик своего же искусства он оказывался часто в некотором тупике, выйти из которого без ответов по существу, то есть без ответов собственно философских, было невозможно. Для создания «системы» Станиславскому категорически нужен был национальный философский фундамент. А поскольку только сейчас, спустя столетие, он его «обрел», мы и поставили с полным на то основанием его в один ряд с Григорьевым и Страховым, разрешившим то, что не смог фундаментально решить он. Без философских ответов на вопросы, поставленные Станиславским, **творческий потенциал** его «системы» остается закрытым для понимания.

Понять искусство актера – существенно иная задача, чем **быть** актером. Решить «до конца» поставленные перед самим собой задачи Станиславский не смог не потому, что идея «системы» сама по себе абсурдна, но потому, что собственно творческий человеческий дух вечен, а не конечен. И как раз те, кто уверенно скандирует «Нет никакой системы!», этого не понимают. Но нельзя не учитывать и тот факт, что Станиславский создавал свою систему на национальной почве, которая в 1917 г. исчезла практически из-под ног, то есть из самой жизни.

Мы не будем здесь изучать более подробно этот сложный вопрос о понимании Станиславским «бессознательного» – повторим, что чаще всего он говорит о *непосредственной рефлексии, о невольном запоминании*, – но ведь в выборе того, что «невольно запоминается», как раз и участвует сознание. Эта тема требует отдельного разговора. Пока только укажем на следующее: Ап. Григорьев резко критиковал положение о том, что «творческая сила творит бессознательно», мало того, эту мысль он называет «дикий» [3, с. 99-100]. Пределы человеческого сознания, строго говоря, в *мистической* христианской традиции положены в Боге. А вот вопросы «сознательного» и «бессознательного», действительно, на рубеже XIX-XX веков привлекали внимание философов и психологов. П.Е.Астафьев, наследие которого совсем недавно стало предметом серьезного внимания, как раз доказывал, что «бессознательное» есть совсем не то, что проявляет себя без участия сознания в психической жизни человека, именно «бессознательное, автоматическое» и есть результат деятельного сознания [6]. Станиславский, как мы знаем, добивался в своей «системе» **сознательного управления** творческими состояниями. «Единственный подход к бессознательному – через сознательное», – пишет Станиславский в Записных книжках 1906-1911 гг. [17; 4, с. 104].

Конечно, никакой «мистики», как понимает ее автор приведенной выше обширной цитаты, в поисках Станиславского нет. А его наблюдение, что опыты Станиславского **могут быть полезны современным экстрасенсам**, вообще говорит скорее о вульгарном (и оккультном) понимании мистики. Основанием интереса экстрасенсов служат ощущаемые актером «энергетические токи», но они, как и цитаты из Станиславского, говорят о другом: **внутреннее в актере** – это не мистика: «До сих пор мы имели дело с процессом внешнего, видимого, телесного общения на сцене <...> Но существует и иной, притом более важный вид: внутреннего, невидимого, душевного общения, о котором будет идти речь» [16; 2, с. 266]. Смеем заявить, что данное высказывание располагается в контексте русской философской и художественной культуры, в которых «внешнее» и «внутреннее» **взаимобусловлено в составе личности** человека.

Итак, с одной стороны «мистицизм в работе актера, связанный с его внутренним миром и сверхсознанием», куда входит и «мистицизм йоги», и даже уверенность в том, что «система» основана на йоге [21], а с другой, – увлечение «декадентством» Серебряного века, включающее в себя внимание «к таинственной *внутренней душевной субстанции*, которая служит для связи человеческой души с космосом (или, если перевести на язык более близкий раннемхатовскому мировоззрению, с Мировой душой)» [2, с. 105]. При всей моде на оккультизм в начале XX в. считать, что Станиславского интересовали древние дзенские корни и мировая душа, представляется сильно сомнительной историей, – скорее мы видим процесс навязывания режиссеру того, что исследователям интересно в нем найти. (Например, об интересе Михаила Чехова к теософу Рудольфу Штейнеру и через него – к «философии йогов» можно говорить со всей определенностью, в отличие от Станиславского. Огромная работа проделана С.Черкасским для доказательств связи «системы» Станиславского и йоги от Рамачараки, однако

представляется, что все же перед нами тот случай, когда концепция рождается заранее, а потом в нее «вкладываются» аргументы.)

По крайней мере, постоянное внимание Станиславского к **органической жизни актера**, его **принцип «подражания жизни»** и опора **на природу человека в актере** заставляют нас развернуть разговор довольно решительно в иную сторону.

Об органической природе творчества

Что же такое **«органическая жизнь»** актера на сцене и почему в русской культуре и до Станиславского «органическое» было важно?

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский **шестьдесят пять раз** называет имя великого итальянского трагика Томазо Сальвини (1829-1915). Актер много раз приезжал в Россию – в 1880, 1882, 1885, 1900-1901 гг. Станиславский его видел в «Отелло» в роли Яго. Аполлон Григорьев (1822-1864) напишет изумительный по художественной силе рассказ «Великий трагик», посвященный Сальвини, и напечатает его в «Русском слове» в 1859 г. Константин Алексеев (Станиславский) только родится через четыре года, 17 января 1863-го, а великий критик и философ Аполлон Григорьев умрет 7 октября 1864 г.

Рассказ Григорьева – одна из трех частей «Одиссеи о последнем романтике». Сегодня уже кажется, что и сам **Станиславский был «последним романтиком на театре»** в самом что ни на есть григорьевском умном смысле.

И для Аполлона Григорьева (мещанина), и для Алексеева-Станиславского (купца) литература, театр, то есть культура как таковая, есть **организм, и организм живой**. Слово «органическое» встречается у Станиславского бесконечно часто. Определение «органическое критика» навеки закрепилось за Аполлоном Григорьевым. И это не внешнее сходство – это та самая **естественная народность**, которая самой жизнью была вложена в их еще юные души и сформировала их национальную природу. У Григорьева – это родное Замоскворечье с его пестротой народных типов, купеческое место в Москве, целиком вошедшее в пьесы Островского. Алексеев-Станиславский всей своей плотью принадлежал по рождению к русскому просвещенному купечеству, фабричные дела которого были поставлены по самому высокому европейскому классу. У Григорьева была выучка Московского университета и блестящее товарищество с Фетом, Полонским, позже – с Достоевским, Островским, Писемским, Филипповым, Алмазовым и другими, кто сотрудничал с погодинским «Москвитянином». Станиславский не получил регулярного университетского образования, но с детских лет был приучен к посещению театра, что развивало в нем чувства большие, чем увлекательное зрелище – ему хотелось подражать актерам. О детских впечатлениях от итальянской оперы Станиславский пишет: «Я думаю, это происходит оттого, что самая сила впечатлений была огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. <...> Такое же органическое, физическое ощущение стихийной силы сохранилось во мне от короля баритонов Котоньи и от баса Джамета» [15, с. 27]. Но и Достоевский с Островским,

и Толстой с Писемским войдут в его творческую жизнь через театр не менее существенно, чем в жизнь Аполлона Григорьева.

У Григорьева и Станиславского была **общая почва**.

«Как философ он сформировался практически *исключительно собственными усилиями*» [4, с. 336], – пишет Н.П.Ильин, открывший нам Аполлона Григорьева-философа. Но именно так формировался Станиславский-режиссер – исключительно за свой собственный счет. Понятно, что Григорьев оставил нам **философский метод познания**, а Станиславский – **художественный (и художественно-педагогический)**. И тот, и другой не просто сочиняли метод – но тот и другой **непосредственно применяли его** в своих статьях о современной литературе (Григорьев), в своих актерских и режиссерских работах (Станиславский). И тот, и другой были противниками искусственных, заранее созданных «теорий», под колодку которых подгонялась живая жизнь. В третьем томе 9-томного Собрания Сочинений, посвященном «Работе над собой в творческом процессе воплощения», Станиславский упрямо говорит: «Вся сила этого метода именно в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. **“Система” принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической.** <...> “Систему” нельзя играть. <...> Никакой “системы” нет. Есть природа. Забота всей моей жизни – как можно ближе подойти к тому, что называют “системой”, то есть к **природе творчества**. Законы искусства – законы природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа – явления одного порядка. **Восстановление “системы”, то есть законов творческой природы**, необходимо потому, что на сцене в силу условий публичной работы природа насилуется, и ее законы нарушаются. “Система” их восстанавливает, приводит человеческую природу к норме. Смущение, боязнь толпы, дурной вкус, ложные традиции уродуют природу» (Выделено мной. – К.К.) [17; 3, с. 279, 283]. И несмотря на то, что Станиславский тут же, в работе «Как пользоваться системой» заявил, что «с того момента, как начнется философия, “системе” конец» [17; 3, с. 283], совершенно ясно, что под «философией» он понимал как раз неорганические, **заранее заданные теории**, а во-вторых, он сам пытался решать такого уровня проблемы творчества, которые (как и в случае с Аполлоном Григорьевым или со Страховым) носили сугубо философский характер, причем подлинно-философский. Художественное и философское взаимодействие для русской культуры XIX столетия было естественным. Более того, Н.П.Ильин говорит об **«органичном взаимодействии** художественного и философского подходов к основным проблемам человеческого существования, к поиску “человеческого в человеке” по выражению Достоевского» [5, с. 9]. (К сожалению, современные режиссеры, как правило, эту часть наследия Станиславского не воспринимают, потому что уже в театральных ВУЗах **так** не преподают, не видят, не изучают и всерьез философии как основы гуманитарного мировоззрения). Артиста, режиссера, педагога Станиславского интересовали «жизнь», «органичное», «природа» не только как явления культуры, но и как явления биологии – отсюда его метод физических действий: «Не забывайте, что самое маленькое физическое подлинное действие способно создать правду и зародить естественным путем жизнь самого чувства. Этого мало, мне нужно, чтоб вы передали ответ не в словах, а в **физических действиях**. Тут я опять напоминаю, что чем яснее, конкретнее,

определеннее будут эти действия, тем меньше вы рискуете изнасиловать свое чувство» [17; 3, с. 166-167]. Там же Станиславский продолжает: «Таким образом, для того чтоб познать и определить логику и последовательность внутреннего, психического состояния и жизни человеческого духа, мы обращаемся не к мало устойчивым, плохо фиксируемым чувствам, не к сложной психике, а мы **обращаемся к нашему телу, с его определенными, доступными нам конкретными, физическими действиями**. Мы познаем, определяем и фиксируем их логику и последовательность не научными словами, не психологическими терминами, а простыми физическими действиями. Если они подлинны, продуктивны и целесообразны, если они оправданы изнутри искренним человеческим переживанием, то между внешней и внутренней жизнью образуется неразрывная связь. Ею я и пользуюсь для своих творческих целей» (Выделено мной. – К.К.) [17; 3, с.167].

В физической природе тела, в физической природе слова и звука Станиславский видит ту правду, которая становится фундаментом правды внутренней и ориентиром для артиста: «Если же слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс. Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа» [17; 3, с.43].

Ильин Н.П., впервые публикуя книгу Н.Н.Страхова «Мир как целое» в 2007 г. (то есть больше через сто лет с ее первого издания в 1872 г.), решительно доказывает, что есть русская концепция культуры, к которой имели прямое отношение и Григорьев, и Страхов (и Станиславский – добавим мы), в которой «жизнь в природе» и «жизнь в культуре» не разделены непреодолимой «стеной», как и «животное» начало в человеке, несомненно, есть. Называя ряд западных философов, Ильин Н.П. выражает суть их взглядов так: «*Человек становится человеком в силу своей биологической ущербности*» [5, с. 13], то есть, уступая животным в силе инстинкта, в нем эта *неполнота* или *недостаточность* компенсируется развитием высших психических умений.

Метод физических действий Станиславского как раз и основывался на этой природной «животности» человека, но одновременно как раз и определял те важные, неизбежные границы-рубежи, выйдя за которые можно было еще пронзительнее почувствовать «человеческое в человеке». То есть, в человеке есть некая **природа, согласуясь с которой** артист будет добиваться правильного, органического творческого самочувствия: «То, что предстоит вам сделать, – трудно, но сама *природа* придет вам на помощь, лишь только она почувствует органическую правду в том, что вы будете делать на сцене. Тогда она сама возьмет инициативу творчества в свои руки, а вы знаете, что ничто не сравняется с ней в области созидательной работы. Сценическое самочувствие, согласованное с *органическими потребностями природы*, является наиболее правильным, устойчивым состоянием артиста на сцене» [17; 3, с. 248]. Станиславский, заметим, не говорит о том, что природа **подчиняет** артиста, **поглощает** артиста, но, напротив, природа с ее органическими потребностями и **связана** с человеком-

артистом, **и отделена** от человека-артиста настолько, что у него есть возможность согласовать себя с ней.

Откуда и как возникает эта двойная оптика?

Н.Н.Страхов дал философски определенный ответ как раз в книге «Мир как целое», а Н.П.Ильин ясно изложил его, проделав важную работу: у Страхова существенным моментом является тот, что «человек отделяет себя от природы» и в этом проявляется его подлинная уникальность [5, с. 16]. Это – действие человека и оно им совершается уже даже и тем, что человек способен на эти темы размышлять. «Человек имеет полное право противопоставлять себя природе, потому что он может сделать такое противоположение, имеет силу и способность к нему», – цитирует Н.П.Ильин Страхова [5, с. 16]. Между утверждением, что человек в биологическом смысле есть животное, и утверждением, что человек имеет силу (духовную) отделить себя от природы, философ видит глубокую внутреннюю связь, причем органическую: «Здесь для Страхова нет пресловутого “или-или”, но в то же время есть нечто большее, чем простая “совместимость”, или, как сказали бы сегодня “дополнительность”. Это большее заключается в том, “что не только животность не противоречит духовности, но даже что для духа необходима самая высокая степень животности“» [5, с. 17]. То есть, следуя за Страховым, Ильин показывает, что «удаление от природы» не разделяет безнадежно культуру и биологическую жизнь: «Именно высшее развитие последней, ее апогей в человеке – и открывает для человека принципиально новый, связанный уже не с природой, а с культурой путь развития» [5, с. 18].

Трудно переоценить значение этих размышлений именно для театрального искусства, в котором *телесность актера*, вся его «животность» участвует в творческом акте гораздо интенсивнее и существеннее, чем в иных видах творчества. Мы потому так подробно останавливаемся на исследовании Ильина–Страхова, что сегодня наблюдаем именно здесь серьезный конфликт как результат непонимания. Сторонники «физического театра» (телесного, предметного), как и сторонники радикального театра сосредоточены как раз на пластике, жесте, технике тела. Сторонники «традиционного театра» много говорят о «душе» и возвышенном, совершенно игнорируя телесную, вещно-природную форму того, что поддерживает эту высокую душу. Станиславский как раз один из немногих, кто в начале XX века пытался из причастности человека природе, к тому же из правильного понимания этой причастности, которое дает возвышение над ней (через созидательную работу) увидеть **цельность образа**, как Страхов видел **цельность мира**. «Мир, – поясняет страховские выводы Н.П.Ильин, – является настоящим, органическим целым именно потому, что “лестница” природных процессов ведет в храм человека. Слова Ап. Григорьева о связи культуры с “подземной работой зиждительных сил жизни” обретают в свете философской концепции Страхова ясный смысл» [5, с. 18]. Отмечая решительную полемику Страхова с европейской, высказанной выше, точкой зрения, Ильин заключает: «Человек становится человеком на основе своего биологического совершенства, а не своей “ущербности”. Отсюда вытекают, как минимум, два важнейших следствия. Во-первых, человек создает мир культуры, свой собственно человеческий мир, не в силу внешней *необходимости*, как “убежище”

от враждебной природы. Он создает этот мир *свободно*, создает культуру как мир, в котором он может реализовать тот потенциал, который еще не был реализован на пути чисто природного, биологического развития. «От «избытка сердца говорят уста»; он избытка духовных возможностей человека творится культура. Творится, повторим еще раз, *свободно*, а не вынужденно. Во-вторых, в подлинной культуре продолжается (но уже в новом качестве *сознательного, личностного развития*) тот процесс, первый этап которого *лежит в природе*. К природе не надо «возвращаться» – надо только сознательно продолжать дело, *начатое* уже в природе. Продолжать потому, что совершенное *с точки зрения природы* еще далеко не является вполне совершенным *с точки зрения человека*. Именно в таком понимании *связи человека с природой* заключается основополагающий мотив русской культуры XIX в., ее подлинный *гуманизм*, предельно ясно выраженный в философии Н.Н. Страхова» [5, с. 18-19].

Наиболее частая формула Станиславского – *во мне творит сама органическая природа*. Здесь в понятие «природа» входят как раз, обуславливая друг друга, и «животное начало», и творчество высшего типа, которое Станиславский называл еще творением через *сверхсознание*, что было у него синонимом вдохновения, то есть его духовной природы. Но чтобы достичь этого состояния, духовная и телесная природа артиста должны работать (отсюда тренировки и муштра). «Сальвини, – говорит Станиславский, – готовил Отелло десять лет, Дузе всю жизнь работала только над десятком ролей, сохранившихся в ее репертуаре, Ольридж и Таманьо прославились навсегда одной ролью Отелло, а Щепкин ни разу не играл «Горе от ума» и «Ревизора» без того, чтоб утром в день спектакля не прорепетировать всю пьесу с полным составом исполнителей» [17; 3, с. 107]. В названных артистах природа как таковая и природа творчества достигли своего совершенства. Но режиссер Станиславский понимал, что актерская масса далеко не наделена «от природы» той степенью высшего вдохновения, какой пользовались Щепкин и Сальвини. Раздраженный плохой речью на сцене, неумением слышать слово и пользоваться этим тончайшим инструментом, Станиславский пишет: «Народы, сама природа, лучшие умы ученых, гениальные поэты веками создают свой язык. Он не придумывается, как воляпюк, а рождается из самых недр нации, изучается великими знатоками в веках и поколениях, очищается гениями, вроде А.С.Пушкина, а актеру лень вникнуть в готовое. Ему кладут в рот разжеванное, а он не хочет проглотить!» (Воляпюк – искусственный язык, изобретенный в 1880-х гг. И.-М.Шлейером.) [17; 3, с. 280].

Природа творчества, о которой все время говорит Станиславский, боится омертвления. То есть основатель Художественного театра, как и Н.Н.Страхов, считал, что, даже имея прекрасные черты, нация не может их просто так «законсервировать» в их бесконечно-прекрасном изначальном и идеальном состоянии. Так, рассказывая о своей артистической молодости, Станиславский видел, что и в конце XIX столетия «дух *Щепкина* еще держался в школах и театрах и дошел до нас, хотя, конечно, уже в вырождающемся виде» (Выделено мной. – К.К.) [15, с. 60]. *Вырождение духа* он понимал, как обращение многих его современников-актеров к обветшавшим традициям и штампам. Станиславский чувствовал, что у художника есть право восстать против мертвого и обветшавшего в традиции. Но ответить на вопрос, почему у него есть это право, он, строго говоря, не мог. А вот возродить в себе дух – смог. Смог потому, что он обратился не к

«душным и мертвым кладовым» прошлого, но к **заветам** (то есть **тому потенциалу для будущего**), что содержались в словах Щепкина «брать образцы из жизни» [15, с. 125].

Станиславский вполне отчетливо понимает, что и его «система» без постоянного нового воспроизводства омертвевает. Дух творчества, чтобы именно творить, предьявлять себя, должен **развиваться** – тогда и будет очевидным его наличие в культуре театра. Но философ Страхов определенно доказал, что **источником умножения** (возрастания, прибавления) духа подлинного творчества может быть только развитие **самобытное**, то есть речь идет уже об **органической цивилизации** как почве собственной органической культуры [18]. Сам Станиславский, собой, являл той русский дух, который развивался в нем всю его жизнь: потому он и оказался новатором в искусстве сцены, что смог увидеть омертвевшее и отжившее в театре (в драматургии, в актерском искусстве), смог отказаться от того, что становилось препятствием для развития, но при этом он всегда умел в своих новациях остановиться у заповедной черты – не разрушить той глубины, которая была **сущностна** для **природы** русского искусства. Мера глубины была предьявлена в творчестве русских классиков, представляющих для Станиславского **свой** культурный ряд. Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Островский, Тургенев и Чехов. И, конечно, Шекспир. Не случайно Шекспир у него оказывается в русском культурном ряду. Все их творения – «перерастают поколения», все они обладают «поэтической ценностью», то есть **идеальной сущностью**.

Но вернемся к «системе».

Нет никакой системы Станиславского. Система – это большой миф. Школа Станиславского умерла вместе с ее автором. Станиславский – великий утопист с его «Этикой театра», – эта устойчивая точка зрения последних тридцати лет явно доминирует. Впрочем, и прежде, в советское время, когда удалось внедрить «систему» в качестве объективной и правдивой «базы» для интернационального советского театра, тоже раздавались робкие голоса, полагающие «систему Станиславского» его личным и «неповторимым индивидуальным художественным методом» (Симонов П.В., написавший книгу «Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций», ссылается на И.С.Козловского и В.Бебутова). Безусловно, его «система» была индивидуальна, выросла из его артистической души, что совершенно не исключает ни важности критики Станиславским современного ему театра с его многочисленными штампами и принятыми пошлыми нормами, ни развития того, что было сделано им для понимания сути национального театра.

Аполлон Григорьев в статье «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (1860 г.) предлагает увидеть три типа художественной личности в зависимости от ее отношения к новому. Для первого типа в новом важна только та сторона, «которая в новом сродственна с прежним, ему известным». Для художника второго типа важно только такое новое, в котором «поражает только резкая, отличительная особенность этого нового, которую он и вносит в душу свою, **в разорванности со всем прежним**» (Выделено мной. – К.К.). И третий тип творца-

человека «иногда с первого, иногда не с первого раза, совсем овладевает новым явлением и вносит его в душу целостно, как особенное, но находящееся между тем в гармонической связи со многим, уже прежде им воспринятым» [цит. по: 4, с. 414]. Станиславский, безусловно, относится к третьему типу художника, а те наши современники, кто полагает «систему» мифом, безусловно, к типу второму с его «опошляющей все способностью» [цит. по: 4, с. 415] к усердным подражаниям «новым формам» современного, как правило, западного театра.

«Систему Станиславского» ни развивать, ни понимать ее принципы не может художник (актер, режиссер), не обладающий национальными «стихиями души». Конечно, Художественный театр и сам Станиславский переживали разные периоды – и творческого подъема, и творческого упадка, но нам ценно лучшее, «золотой период» в жизни МХТ (1898-1905 г.), что совершенно не исключает творческих «вспышек» в другие времена – например, в «Днях Турбиных» или «Горячем сердце», поставленных в Художественном театре после революции 1917 года. Они смогли создать тот национальный художественный мир, который давал зрителям (то есть русским людям) возможность увидеть и узнать себя среди героев, укрепить веру в свои силы, в свой мир, который рушился после октябрьской революции «до основания», – то есть укрепить «веру русского человека в самого себя, в свои собственные силы и способности», по словам Н.Н.Страхова [4, с. 423].

Мне уже приходилось писать, что с первых спектаклей Художественного театра, несмотря на их новизну (а это была новизна *третьего типа* в точной «классификации» Аполлона Григорьева, о которой мы говорили выше; новизна – принятая бесконфликтно, но благодарно, то есть оставшаяся национальной по духу), – театр быстро и естественно устанавливает контакт со зрительным залом. Новизна их искусства – не эпатажирующая, не кричащая, не разрывающая с прежней жизнью – она была сразу **принята и понята** публикой. Нельзя не удивляться тому, что пик театральной национальной культуры пришел на время, когда модернизм просто давил и топтал все живое вокруг в лице сторонников так называемого «условного театра». Например, Валерий Брюсов в статье «Ненужная правда (По поводу Московского художественного театра)» утверждал, что искусство художественников лишь «подновленное старое» [1]. В первых же письмах зрителей в Художественный театр, в письмах к Чехову зрители восхищаются именно тем, что составляло в сценическом искусстве новизну: «Все живут на сцене», «совсем живые люди», «[пьеса.– К.К.] поставлена так жизненно, что положительно забываешь, что это сцена»; «как это не похоже на все, что мы привыкли видеть на сцене <...>. Это сама жизнь, какие дивные узоры на фоне беспощадно-жестокой действительности» [14, с. 38]. Чеховские спектакли считали открытием Художественного театра еще и потому, что был найден новый «ключ» к эстетическому сопереживанию – **узнавание**. Зрители узнавали себя, свою жизнь, Россию, а театральные герои сразу стали «родными», «милыми», «близкими», как пишут зрители в письмах в театр. Доктор П.И.Куркин, писал Чехову после спектакля «Дядя Ваня»: «Перед нами с чрезвычайно живостью встала деревенская глушь с туземными и пришлыми элементами, с тоскою и скукою, охватывающими одинаково всех, как торжествующих в жизни, так и униженных. <...> Конечно, дело не в морали, которую формулирует Соня. Совсем напротив. Многих, быть может оттолкнет

эта мораль в наши дни. <...> Дело, мне кажется, в трагизме этих людей, в трагизме этих будней, которые возвращаются теперь на свое место, возвращаются навсегда и навсегда сковывают этих людей. И дело еще в том, что огнем таланта здесь освещена жизнь и душа самых простых, самых обыкновенных людей. Все улицы переполнены этими простыми людьми, и частицу такого существования носит в себе каждый. Поэтому, при виде последней сцены, когда все уехали, когда наступают самые бесконечные будни со сверчками, счетами и т.д., я почувствовал почти физическую боль – и, казалось, лично за себя. Кажется от меня все уехали, я сижу и щелкаю счетами...» [14, с. 43]. Зрители писали в театр, что «дядя Ваня» – «вылитый мой дядя Ваня», что три сестры – это их «знакомые». Герои были *родными*.

Замечательно, что голос К.С.Станиславского, размышляющего о зрителе, совпадает, сливается с голосами самих зрителей: «Ему (зрителю. – *К.К.*) хочется говорить не столько о том, что он видел в театре, сколько о том, что возбудил театр в его душе. <...> И хочется опять идти в театр, чтобы вновь пережить то, что отделило от земли и приблизило к небу. Такие сценические впечатления бережно хранятся в тайниках нашей души наравне с самыми светлыми впечатлениями, добытыми в природе и в жизни нашего духа собственным жизненным опытом», – и далее «действующие лица пьесы становятся так близки и необходимы зрителю, что он как бы включает их в списки своих знакомых. “Надо навестить Фамусовых” или “Поедьте к Прозоровым”, – говорит зритель» [16; 6, с. 87]. Атмосферу чеховских спектаклей зрители называли «своей». Тон взаимоотношений театра и зала – дружеский и согласный. Зритель «считывает» в спектакле как раз самое главное, что важно Станиславскому и актерам.

После революции 1917 г., после долгого молчания, Художественный театр, ставший уже «академическим», ставит «Дни Турбиных» М.Булгакова, – спектакль, названный второй мхатовской «Чайкой». После долгих лет «революционной эпохи» показалось вдруг, что театр может вернуться к прежнему, национальному в сущности своей, укрепляющему взаимодействию со зрительным залом. В 1923 г. зритель театра, племянник Мамина-Сибиряка, юрист Б.В.Удинцев писал Немировичу-Данченко: «Надо понять главное в эпохе и подойти к нему. А в частности, надо бы подойти к интеллигенции так, как и раньше подходили к ней. Вы были нашим театром. А мы за это время пережили очень много, мы далеко ушли от милых земских статистов и дорогого навсегда «дяди Вани». «Дядя Ваня» умер (полуголодный) в эти годы, а мы вот – племянники! – остались и хотим жить, хотим искусства. <...> Придется жить, придется работать, но надо, чтобы была ДУША. ...И мне хочется думать, что Художественный театр поймет когда-нибудь, что он театр интеллигенции и ответит на ее запросы...» [19].

Спектакль «Дни Турбиных» стал сразу «сердечной привязанностью» зрителей, ставших после революции «бывшими», да к тому же любителями «акстарья» – так деятели «нового театра» и спектаклей-митингов называли «старые театры», которым был присвоен статус «академических», среди которого («акстарья») оказались и МХТ, и Малый, и Александринский с Мариинским, то есть бывшие императорские театры. Спектакль воспринимался с прежней традиционной интимностью (как лучшее в своем собственном мире) и задушевностью, с прежним ощущением

чего-то «важного, устойчивого, наверное, даже вечного» [7, с. 15]. Зрительный зал снова *сопереживал* героям, а главное – своим современникам, ставшими, как и многие в зрительном зале, «бывшими» для новой жизни. Каким-то чудом аромат национальной жизни и национальных типов людей прорвался в искусство – впечатления от спектакля были настолько сильными (в героях узнавали своих братьев-офицеров), что у театра была вынуждена дежурить «скорая помощь», регулярно увозящая зрителей, падающих в обмороки.

Но *народ* уже заменили безродословным «*пролетариатом*», а национальное – *интернациональным*. Театр боялся оказаться в подчинении у такого «нового зрителя». Конкретное национальное бытие, которое в лучших своих образчиках (человеческих типах) во плоти и крови давал Художественный театр, конечно, невозможно взять и повторить – простое повторение как крепкая связь с прошлым, как реконструкция будут в той или иной степени всегда мертвыми (тут мы снова может вспомнить григорьевское определение первого типа художественной личности). Нам важен самый главный урок Станиславского: его способность войти в национальный мир, предъявить в своем лице и в своем театре национальный тип творчества. Н.П.Ильин пишет: «И вообще, с точки зрения метафизики духа, *высокой культуры* никогда не может быть “достаточно”; великий народ до тех пор и остается великим, пока он пребывает в процессе творческого самосовершенствования; здесь недопустимо сказать: “хватит, мы и так достаточно потрудились”. Это не значит, однако, что, выпав на какое-то время из процесса самобытного развития, народ уже *обречен*; для того и существует потенциал народного духа, чтобы народ имел возможность *возродиться*. Но такое возрождение требует, несомненно, *самых тяжелых усилий*» [4, с. 486]. Стоит прочитать историю постановки в МХАТе «Дней Турбиных», чтобы убедиться в том, что «самые тяжелые усилия» сопровождали работу над ней. Стихии русского духа, возродившиеся вдруг в «Днях Турбиных» пугали и А.В.Луначарского, и *Главрепертком*, и прочих представителей «новой власти». Режиссером спектакля был И.Судаков (1869-1935), а играли в нем молодые артисты театра. Михаил Яншин (Лариосик) вспоминал: «Все участники спектакля настолько хорошо собственной кожей и нервами чувствовали события и жизнь, которую описал Булгаков, настолько близко и живо было в памяти тревожное и бурное время гражданской войны, что атмосфера спектакля, ритм его, самочувствие каждого героя пьесы рождались как бы сами собой, *рождались от самой жизни*» (Выделено мной. – К.К.) [10, с. 170]. Дух русской школы снова торжествовал – «сама жизнь» стала его источником. «Станиславский был одним из самых непосредственных зрителей, – вспоминал П.А.Марков. – На показе “Турбиных” он открыто смеялся, плакал, внимательно следил за действием, грыз по обыкновению руку, сбрасывал пенсне, вытирая платком слезы, – одним словом, он полностью жил спектаклем» [9]. О том, как жили спектаклем зрители, державшиеся за него как «за спасительную веревку» в гибнувшем их личном мире, мы уже говорили выше.

Как художественный опыт Станиславского, так и умозрения Григорьева и Страхова ясно доказывают, что до тех пор, пока творчество доступно народу (к которому они относили и себя) – до тех пор можно полагать цивилизацию и культуру живыми, органическими.

Да, «система» Станиславского, а мы в этом убеждены, удивительным образом (вот тут-то и проявил себя его национально-культурный дух) коррелирует с открытиями и размышлениями русских философов и психологов. Попытаемся наметить еще некоторые пути исследования этих связей.

Продолжение следует

БИБЛИОГРАФИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ

В тексте статьи ссылка на библиографическое описание дается так: первая цифра указывает на название, размещенное в «Библиографии и примечаниях», вторая – на том или выпуск в многотомных собраниях, третья – страница. Если издание однотомное – первая цифра указывает на название, вторая – на страницу.

[1] *Брюсов В.* Ненужная правда (По поводу Московского художественного театра) // Мир искусства. – 1902. – № 4. – С. 67-74.

[2] *Галендеев В.Н.* Учение К.С.Станиславского о сценической речи : Учеб. пособие. – Л.: ЛГИТМИК, 1990. – 147 с.

[3] *Григорьев Ап.* Основания Органической критики (Четыре статьи) / *Григорьев, А.А.* Собрание сочинений Аполлона Григорьева : [В 14 вып.] Вып. 2. / Под ред. В.Ф.Саводника. – М.: Типолитограф. т-ва И.Н.Кушнерев и К°, 1915.– М., 1915.

[4] *Ильин Н.П.* Трагедия русской философии. – М.: Айрис-Пресс, 2008. – 607 с.

Из этой работы мы приводим некоторые цитаты, в частности, В.И.Несмелова (Наука о человеке. Т.1. 3-е изд. Казань, 1905. С. 122-123).

[5] *Ильин Н.П.* Последняя тайна природы // *Страхов Н.Н.* Мир как целое. – М.: Айрис-Пресс; Айрис Дидактика, 2007. – С. 5-62.

[6] *Ильин Н.П.* Истина и душа. Философско-психологическое учение П.Е.Астафьева в связи с его национально-государственными воззрениями. – СПб.: Алетейя, 2019. – 457 с.

Эта новейшая книга Н.П.Ильина, безусловно, должна стать важнейшей для исследователей и режиссеров-практиков, если их интересует природа национального творчества.

[7] *Зоркая Н.М.* Дни Турбиных // Театр. – 1967. – № 2. – С. 15-20.

[8] *Лопатин Л.М.* Положительные задачи философии. Ч. 2. Закон причинной связи, как основа умозрительного знания действительности. – М., 1891. – 392 с.

[9] *Лосев В.И.* Комментарии [к пьесе] «Дни Турбиных» // *Булгаков М.* Дни Турбиных. Последние дни (А.С.Пушкин) [Пьесы]. – М.: Искусство, 1955. – То же: <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/piesy/dni-turbinyh/dni-turbinyh-kommentarij.htm> (дата обращения: 20.08.2021).

[10] Мастерство режиссера : Сборник статей режиссеров советского театра / Сост. В.Н.Власов. – М.: Искусство, 1956. – 460 с.

[11] Музей МХАТ. Архив К.С.Станиславского. № 629. Л. 24.

[12] *Найденко М.К.* Система К.С.Станиславского и мистическая традиция в русской театральной культуре // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 4. – С. 25-28.

О современных режиссерах – наследниках Станиславского я писала в главе «Русский культурный тип и современный театр» монографии «Концепт “русская культура” и современные практики культурного наследования» (https://heritage-institute.ru/?download=1&kccpid=21867&kcccount=https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2019/09/Kokshen%D0%B5va_Concept-1.pdf).

[13] *Полякова Е.И.* Театр Сулержицкого: Этика. Эстетика. Режиссура. – М.: Аграф, 2006. – 296 с.

[14] *Сахарова Е.М.* Первые зрители // Чеховские чтения в Ялте : Чехов и театр. – М.: Книга, 1976. – С. 36-53.

[15] *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К.С.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1 / Гл. ред. М.Н.Кедров; подг. текста и примеч. Н.Д.Волкова и В.Р.Канатчиковой; вступ. статья Н.Волкова. – М.: Искусство, 1954.

[16] *Станиславский К.С.* Собрание сочинений : в 8 т. / Гл. ред. М.Н.Кедров; подг. текста и примеч. Н.Д.Волкова и В.Р.Канатчиковой; вступ. статья Н.Волкова. – М.: Искусство, 1954-1961.

Термины «лучеиспускание», «аффективная память» были заимствованы Станиславским из психологии Т.Рибо (1839-1916) – французского философа и психолога, книги которого были популярны в России на рубеже XIX и XX веков. Станиславский искал профессиональный язык для своей «системы», и конечно, обойтись без психологии ему было невозможно [20, с. 258]. С начала XXI в. довольно активно изучается тема «Станиславский и йога», в частности С.Черкасским. Насколько понятно внимание к этой проблематике в наследии Станиславского, настолько и неизбежно на первоначальном «открывшемся» этапе и некоторое, как нам видится, преувеличение влияния «мистического учения индийских отшельников» [21, с. 283].

[17] *Станиславский К.С.* Собрание сочинений : в 9 т. / *К.С.Станиславский*; гл. ред. О.Н.Ефремов. – М.: Искусство, 1988-1999.

[18] *Страхов Н.Н.* Роковой вопрос / *Страхов Н.Н.* Борьба с Западом / Сост. и комм. А.В.Белова; отв. ред. О.Платонов. — М.: Ин-т рус. цивилизации, 2010. — С. 37-49.

[19] *Удинцев Б.Д.* – Вл. И. Немировичу-Данченко : Из письма 4 февр. 1923 г. // Музей МХАТ. Архив Н-Д, № 6030.

[20] *Черкасский С.Д.* Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг // Вопросы театра. – 2013. – № 1-2. – С. 256-274.

[21] *Черкасский С.* Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра. – 2009. – № 3-4. – С. 282-300.

С.Черкасский говорит, что на огромном количестве сайтов о йоге в числе знаменитых людей, которые практиковали хатху-йогу, всегда называют Станиславского и высказывают уверенность, что его «система» основа на ней [21, с. 284]. На наш взгляд здесь имя Станиславского используется для маркетинга – не более. Станиславский познакомился с йогой в 1911 г. Это была «Хатха-Йога. Йогийская философия физического благосостояния человека» в переводе под редакцией В.Синга (СПб., 1909). Исследователь считает, что древнеиндийская практика «внедрялась» в Первой студии – как пишет Е.И.Полякова: «импровизации перемежаются чтением “Хатха-йоги”» [13, с. 184]. В личной библиотеке и архиве Станиславского хранятся две его книги – «Хатха-Йога. Йогийская философия физического благосостояния человека» 1909 г. и «Раджа-Йога. Учение йогов о психическом мире человека» 1914 г. [16; 4, с. 496] Автор книг – американец и эзотерик Уильям Аткинсон (William Atkinson) (1862-1932), создатель концепции Нового Мышления для Запада. То есть, КС читал адаптированные тексты под псевдонимом *Йог Рамачарака* – это уже был не аутентичный подлинник, а вполне коммерческий проект для западного читателя-пользователя. Американец цитирует европейских и американских ученых XIX-XX вв., т.е. он выдал компилятивный труд на основании разных разделов йоги.

© Кокшенева К.А., 2021.

Статья поступила в редакцию 10.08.2021.

Кокшенева Капитолина Антоновна,

доктор филологических наук, кандидат искусствоведения,
руководитель Центра наследования русской культуры,
Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия им. Д.С.Лихачева (Москва),
email: info@heritage-institute.ru

**“Organic Art”: Stanislavsky, Grigoriev, Strakhov
(Part 1)**

Abstract. *A huge amount of research has been written about the legacy of K.S.Stanislavsky (1863-1938) - and this was done mainly during the Soviet period. Today, his legacy is increasingly viewed as "problematic" -- subjected to Soviet ideologization, mass unification of theaters under the Moscow Art Theater, which took place, but could not distort the essence of the creative search for a theatrical classic. And the "Stanislavsky system" itself is declared today at best "incomplete", in which the modern theater can not find anything significant for itself. On the other hand, the "new heirs", who wrote the name of Stanislavsky on their banners, demonstrate an extreme lack of understanding of the essence of his creative tasks. The peculiarity of our research is that we tried for the first time in the history of the theater to show the deep connection of the search for K. S. Stanislavsky with the questions about the nature and essence of creativity that were solved by the classics of Russian philosophy – Apollo Grigoriev and Nikolai Strakhov. Without such an approach, without a correct philosophical formulation of questions, it is impossible to answer why the "life of the human spirit "is the center and essence of the "Stanislavsky system".*

Key words: *Moscow Art Theater, Russian Theater, Stanislavsky, nature of creativity, Grigoriev, Strakhov, Russian philosophy*

Koksheneva Kapitalina Antonovna,

D. in Philology,

Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage
named after D.Likhachev (Moscow)