



Историческая культурология

DOI 10.34685/ИИ.2021.34.11.005

Кокшенева К.А.

**«Органическое искусство»: Станиславский, Григорьев, Страхов
(Статья 2)**

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 всё 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 «незавершённой», в которой современный театр не может найти для себя ничего существенного. С другой стороны, «новые наследники», написавшие имя Станиславского на своих знамёнах, 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.*

Творческий акт

Умозрение Григорьева казалось и кажется многим до сих пор некой стихией, «жизненным порывом» (а пожалуй что и *надрывом*), дионисийской буйной вольницей без руля и ветрил, то есть **без теории**. О намерении Станиславского создать «систему» актерского искусства говорят по сути то же самое, то есть с акцентом на том, что само актерское искусство есть то «Божье дарование», то «дикое вдохновение», которое не подлежит никакому теоретизированию и систематизации.

Станиславский все время бьется именно тут: на границе мысли и чувства. Он говорит об искусстве, «согретом изнутри **человеческим**, а не актерским **чувством**», но это «человеческое чувство» **сознательно** вызывается актером, сознательно управляется и режиссерской **мыслью**. Внимательно вчитываясь в размышления Станиславского о том, КАК искал он себя в роли и роль в себе (в Отелло, в Барине с большими усами в «Горячем сердце» Островского, в Генрихе в «Потонувшем колоколе Г.Гауптмана, в Платоне Имшине в «Самоуправцах» Писемского, в Тригорине в чеховской «Чайке»), мы сталкиваемся с огромной (и по сути философской) проблемой **сознательного и волевого акта как акта творческого**.

А.П.Чехова Станиславский выделял – связывал с ним «линию интуиции и чувства»: «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» (выделено мной. – К.К.) [10, с. 184]. Но чтобы «Чайка» «загорелась живыми чувствами», Станиславскому нужно было совершенно осознанно выстраивать мизансцены, уяснять сознательно **новую манеру актерской игры**, отсекая прежние штампы, а также встроить в партитуру спектакля световые и звуковые эффекты, т.е. режиссерская мысль должна была работать как хирург скальпелем, – избегать всего, что «заботливое ремесло придумало на этот случай» как «целый ассортимент знаков, выражений человеческих страстей, актерских действий, поз, голосовых интонаций, каденций, фиоритур, сценических трюков и приемов игры, якобы выражающих чувства и мысль "в возвышенном стиле"» [10, с.197]. Новая чеховская драма требовала не просто живого актерского чувства, но и режиссерского **осмысления** новизны. Станиславский прямо говорит: «Новая случайность натолкнула меня еще на одну элементарную истину, которую я глубоко **почувствовал, т.е. познал**», и даже еще более определенно: **«Чувство – неосознанная мысль, неосознанное хотение или воля, – писал Станиславский. – Это мысль и воля в подсознании»** [8].

Я не могла не выделить этот чисто философский пассаж у Станиславского, который был крайне важен и для русской философской культуры (в частности, для Страхова, Астафьева, Лопатина). **Чувство – мысль – воля** и для философов, и для художника Станиславского, исследующего эту «цепочку», одинаково важны. Грандиозность интуиции Станиславского и его вывод о «чувстве как неосознанной мысли» мы должны запомнить и выделить.

Григорьев в письме, на которое указал Н.П.Ильин, пишет по сути то же самое, что опытным путем понимает Станиславский-актер: «Наши мысли вообще (если они точно мысли, а не баловство одно) суть плоть и кровь наша, суть наши чувства, **вымучившиеся** до формул и определений. Немногие в этом сознаются, ибо немногие и имеют счастье или несчастье **рождать** из себя собственные, а не чужие мысли» [7, с. 339]. Прочитай это Станиславский, он бы точно согласился

– сколько ему пришлось *вымучивать* свою «систему» мы теперь знаем, как и то, что это не «вымучивание» как сидение в кабинете и придумывание теории актерского искусства, а, напротив, **постоянное творение из себя**, постоянное пребывание в творческом духе. **Это и называется творческий акт**. И Станиславский-художник знал о нем столь же верно, как Григорьев-философ или Страхов-философ, который высветил национальную природу понимания. Как философ требовал от читателя *самомышления*, так Станиславский требовал от актера *работы над собой*, то есть тоже в том числе и *самоосмысления*. Как Григорьев противопоставлял способности к самостоятельному мышлению **резонерство**, так и Станиславский боролся с актерским резонерством, рутинной, штампами, ремесленничеством всю свою жизнь (сам термин «резонерство» Аполлон Григорьев усвоил именно в театре). Свойства резонера по Аполлону Григорьеву – **неискренность (как «ложное состояние ума») и теоретичность** (как у критиков–публицистов, куда, конечно, сам собой напрашивался, например, Белинский). Станиславский тоже и постоянно враждует с актерской неискренностью, которая, прежде всего, **эмоционально фальшива**. Но не только. Он искоренял и те штампы, которыми пытались «заменить правду актерской условностью» [10, с. 93]. Например, в «штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом», который для Станиславского был «наихудшим» выглядел так: «...специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с “руками в боки”, удалое вскидывание головы и отбрасывание опускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритур на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно въелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться» [Там же]. «Ни одной интонации, **ни одного штриха от себя**», – возмущается Константин Сергеевич [Там же, с. 112].

Кроме того, только русские философы Григорьев и Страхов (а отнюдь не Рамачарка и оккультисты) позволяют нам понять, почему Станиславский десятилетия посвятил своей системе, в определенном смысле ее и не закончив.

Жизнь человеческого духа для него была альфа и омега всей творческой деятельности. На вопрос «что такое система?» мы однозначно получим школьный ответ: «Система Станиславского – это жизнь человеческого духа», не понимая при этом совершенно, что каждое слово в этой триаде содержит огромное философское содержание. **Жизнь, человек, дух** – Станиславскому не хватило образования и философской культуры их рационально до конца объяснить, но его природная художническая одаренность позволяла очень верно и точно нащупать границы этих явлений. Природа духа такова, – учат нас русские философы-классики (современники Станиславского), что он живет, предъявляет себя и сохраняется при одном условии – когда он развивается (Страхов Н.Н. называл этот процесс «самобытным развитием»). Станиславский всю жизнь пребывал в поиске, улавливал жизнь духа, развивал в себе-актере способности к постоянному личностному развитию, так как творил *своим духом* душу роли.

В 1889 г. К.Алексеев (Станиславский) дает домашний спектакль «Плоды просвещения» Л.Толстого. Сам Станиславский играл Звездинцева. «Мне хотелось, – рассказывал Станиславский, – дать как бы три разреза пьесы, три ее этажа: бар, мужиков и прислугу, и при том всех их – **не театральных, по установленному сценическому канону и шаблону, но реальных, верных жизненной, бытовой правде**. А когда становишься на такую точку зрения, невольно и непременно попадаешь и в главную плоскость пьесы. Ищешь "быта" – и непременно приходишь **до внутреннего**, до психологической подоплеки, попадаешь в главное течение произведения, **идешь по течению мыслей и чувств**» [15, с. 51]. Это был его первый режиссерский опыт. [В Обществе искусства и литературы первое представление «Плодов просвещения» состоялось 8 февраля 1891 г. (в помещении Немецкого клуба). Звездинцева играл К.С.Станиславский, Звездинцеву – М.А.Самарова, Бетси – В.Ф.Комиссаржевская, горничную Таню – М.П.Лилина, старого повара – А.Р.Артем, второго мужика – В.В.Лужский, третьего мужика – В.М.Лопатин (Михайлов).]

Большое количество действующих лиц, у которых «своя правда», нужно было объять режиссерской волей. Но к этому времени Станиславский уже «стал ненавидеть в театре театр и искал в нем **живой, подлинной жизни**, – не обыденной, конечно, а **художественной**. Быть может, тогда я не умел еще делать различия между той и другой правдой на сцене. Кроме того, я понимал их слишком внешне. Но и эта внешняя правда, которую я искал, помогла мне дать верную, интересную мизансцену, которая толкала к правде; правда дразнила чувство, а чувство вызывало творческую интуицию» (здесь и далее выделено мной. – К.К.) [10, с. 99]. Станиславский считал, что ему очень повезло, потому что среди тех, кто **играл мужика**, оказался потомственный дворянин Владимир Михайлович Лопатин – брат русского философа-классика Льва Михайловича Лопатина (1855-1920), который тоже любил театр. Станиславский называет Льва Лопатина «известным философом», что, возможно, указывает, что некоторые его философские идеи были и ему знакомы?! Но уж по крайней мере близки по существу: если «творческая сила духа» – это центральная идея философии Льва Лопатина, то у Станиславского, повторим, она формулируется как жизнь человеческого духа в творчестве.

Владимир Лопатин, играя мужика, совершенно «пленил Толстого», когда спектакль показали в Ясной Поляне. Успех, считал Станиславский, связан с тем, что Лопатин (в ту пору актер-любитель, а позже – артист Художественного театра, взявший псевдоним Михайлов) понимал «**душу** крестьянина». Толстой даже специально под него переписал позже роль, увеличив присутствие этого *мужика* на сцене.

Неискренность и неправдивость, которые решительно отрицал Станиславский, связывались им с определенным **стилем творчества**, которым, на его взгляд, очень и очень многие актеры не могли попросту заниматься, поскольку не знали **подлинного творчества**. В 1901 г., когда Московский Художественный театр переживал свою золотую пору, они едут в Петербург, ужасно волнуясь и боясь быть непонятыми. Но Петербург был творчески завоеван. В честь артистов театра был дан обед, на котором говорили удивительные речи. Известный судебный оратор, поэт

и критик С.А.Андреевский точно почувствовал и назвал все то, что реформировал в современном театре Станиславский. Наверное, не случайно Станиславский разместил его речь в своей главной творческой книге «Моя жизнь в искусстве»: «К нам приехал театр, но, к нашему полному изумлению, в нем нет ни одного актера и ни одной актрисы – начал загадочно Андреевский. – Я не вижу здесь ни округленного актерского рта, ни крепко завитых волос, сожженных щипцами от ежедневных завивок, я не слышу зычных голосов. Ни на чьем лице я не читаю жажды похвал. Здесь нет актерской поступи, театральных жестов, ложного пафоса, воздевания рук, актерского темперамента с потугами. Какие же это актеры!.. А актрисы? Я не слышу их шуршащих юбок, закулисных сплетен и интриг. Взгляните сами: где у них крашенные щеки, подведенные глаза и брови?.. В труппе нет ни актеров, ни актрис. **Есть только люди, глубоко чувствующие**» [10, с. 169].

Конечно, лучшей оценки Станиславскому было и не надо. Творчество, не подменяющее на сцене жизнь, но творчество, дающее концентрат жизни, делающей ее объемной, преображенной, делающей ее искусством, – это кредо Станиславского первой, счастливой «золотой поры», но это и реальность.

О национальной природе души

Современные исследователи творчества и «системы Станиславского» крайне редко ставили вопрос: о **каком же духе** всё время говорит театральный классик, о **какой душе** он твердит всякий раз, как только начинает ставить новый спектакль? Современные исследователи и тут оказываются наследниками советской денационализированной (одновременно интернализированной, то есть глобальной) позиции в культуре. Мне уже приходилось писать, что, пожалуй, только И.Н. Соловьёва в своих трудах говорила *прямо* о национальном характере искусства *художественников* с первой постановки, с «Царя Федора Иоанновича». К этой теме мы только-только начали прикасаться, как и сам Станиславский был весьма осторожен, понимая, что нет смысла «напрасно спорить с веком». В статье 2009 года С. Черкасский указал, что в 1930 году, когда Станиславский готовил к печати книгу «Работа актера над собой», он писал Л.Я. Гуревич: «По-моему, главная опасность книги в “создании жизни человеческого духа” (о духе говорить нельзя). Другая опасность: подсознание, излучение, влечение, слово душа. Не могут ли за это запретить книгу?» [11; 8, с. 277–278].

«Дух», «душа», «жизнь духа» – всё это подцензурные слова, как и отражающие их явления для тотального материализма эпохи. «Вместо “создания жизни человеческого духа” – “создание внутреннего мира действующих на сцене лиц и передача этого мира в художественной форме”» [13; 2, с. 323], – так ищет Станиславский «замену» духу. Но доказательства, как известно, бывают и апофатическими (отрицательными) – в нашем случае только еще ярче высвечивающие тот философско-творческий фундамент, на котором выращивал свою «органическую систему» Станиславский.

Итак, его практика актера и режиссера носила характер **органический, душевный, духовный**.

Но органично человеку только своё, национальное (во всём его сложном и противоречивом объёме). Однако все эти категории сами по себе не являются профессионально-закрепленными за театром и даже шире – за искусством. Мы чувствуем в них явно другую – **не театральную природу**, но почему-то чрезвычайно важную, верховную в творчестве сцены, как видел её Станиславский. Именно эти высшие для Станиславского понятия и позволяют нам сделать несколько важных наблюдений.

Станиславский был первый, и, на мой взгляд, последний **мыслитель на театре**, который поставил перед театром и актером огромной художественной важности задачи, имеющие «разрешение» в области уже национальной философии. И «система Станиславского» – это не техника. И даже вернее сказать так – техника, ей разработанная, это **не есть предел для творчества актёра**.

Творческая природа человека – вот основание сценического творчества актёра и режиссёра. Это убеждение Станиславского чрезвычайно важно. Как и понимание того, что всякий человек индивидуален, всякий живет в конкретном народе, создавшем конкретную национальную культуру. В этом смысле каждый народ имеет свой «органический состав», а конкретная личность – те или иные свойства этого «органического состава». Конечно, **речь идет именно о подлинной, внутренней народности художника, которой сам Станиславский, безусловно обладал.** Любопытна в этом плане история с постановкой в Художественном театре «Николая Ставрогина» (по «Бесам» Достоевского). Это был 1913 год. Спектакль обдумывался к этому времени уже два года. «Отрицательная политическая репутация «Бесов» у части современного русского общества была главным препятствием», – уверенно пишет О. Радищева. И у неё есть серьезные для этого основания: в «Новом времени» (от 29 июня 1912 года) было написано, что «Художественный театр не решается на постановку “Бесов” – “потому что там в смешном виде выведены революционеры»» [9, с. 146]. Противостоять «общественному мнению» и в 1913 году было не легче – к тому же на театр обрушился Горький со всей силой своего «революционного мнения». Он был намерен «возбудить в обществе протест» против постановки Немировича-Данченко. Горький, находясь на Капри, печатает в «Русском слове» (от 22 сентября и от 27 октября 1913 года) открытое письмо «О карамазовщине» и «Ещё о “карамазовщине”». Социальная озабоченность Горького, его политическое неприятие Достоевского, а по сути неприятие его национального духа, прикрывается «заботой» о духовном здоровье: «После “Братьев Карамазовых” Художественный театр инсценирует “Бесов” – произведение ещё более садическое и болезненное. Русское общество имеет основание ждать, что однажды господин Немирович-Данченко поставит на сцене “лучшего театра Европы” “Сад пыток” Мирбо, – почему бы не показать в лицах картины из этой книги? Садизм китайцев патологически интересен для специалистов, наверное, не менее, чем русский садизм» [6]. Горький договаривается до того, что прежняя постановка в театре «Карамазовых» влияла «на рост самоубийств в Москве» [Там же]. Нет сомнения, что с прежним своим автором Максимом Горьким, пьесам которого Художественный театр дал жизнь, они всё дальше и дальше расходились. Запросы духа и «русская душа», безусловно, понимались художественниками и Горьким категорически по-

разному. Для Горького – «...русская душа, бесформенная и пёстрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего – болезненно злая: душа Ивана Грозного, Салтычихи, помещика, который травил детей собаками, мужика, избивающего насмерть беременную жену, душа того мещанина, который изнасиловал свою невесту и тут же отдал ее насиловать толпе хулиганов <...>» [Там же]. Возникновение этих *отрывков прошлого* объясняется им тем, что «Русь, к сожалению, больше, чем другие, жила под гнётом церковного и богословского воспитания» [Там же]. Видеть так – и быть как раз тем самым национальным нигилистом, выведенным Достоевским в «Бесах».

Станиславский отвечал Горькому. И его ответ существенен – он показывает, что больше всего его возмутило в статье писателя. Прежде всего, Достоевский для него тот, кто ищет Бога: «Трудно приучить себя смотреть на Достоевского как на выразителя садизма, уродства и забыть о Зосиме, — пишет он. — Трудно вычеркнуть и богоискат[ельное] его смелое свободомыслие — и сводить в нём партийные расчеты. Трудно теперь отнести к Достоевскому, как в оно время Писарев отнёсся к Пушкину, а современники Гоголя — к творцу “Ревизора”. Достоевский выше политики. У него политика — психология. Он классик»; мало того, Станиславский решительно заявляет, что Художественный театр «будет продолжать идти по пути богоискания, которое всегда было, есть и будет основой жизни русского народа» [9, с. 149]. Итак, для Станиславского Достоевский – национальный художник, являющий собой, своей творческой природой и своими произведениями глубинную связь с жизнью русского народа.

Станиславский опытным путем шёл к тому, о чём размышляли русские философы. Назовём ли мы его философом? Нет. Но его творческие интуиции, его **мыслительные рефлексии** тоже прокладывали определенный путь, ответы на которые в то же историческое время давали русские философы, психологи, физиологи. Сам факт, что крупнейшим Обществом той поры стало Психологическое общество, состоящее при Императорском Московском университете (Московское психологическое общество), которое было, по сути, первым в России профессиональным объединением философов и психологов (существовало с 1885 по 1922 год), говорит о **сложившейся** высокой русской философской культуре, потребовавшей профессионального объединения сил, предъявивших себя миру в своих сочинениях. У меня нет пока сведений, был ли Станиславский лично знаком с кем-то из этого Общества – но это не исключено, как и то, что он читал труды философов и психологов той поры. Но понять Станиславского и его «искания» совершенно нельзя без русской философской культуры.

Станиславский прошел классический путь, – он жил в «век классиков» и выбрал свой один единственный путь. Особенно это чувствовалось, когда он сталкивался с другими принципами иных актёрских систем: с Крэгом при постановке Гамлета, с Мейерхольдом – в Студии на Поварской. То есть его «единственный путь» совсем не требовал того, чтобы были уничтожены все другие театральные пути. Но, выбирая «систему» Станиславского, я, конечно, полагаю её высшим национальным достижением: нельзя, строго говоря, одновременно идти (наследовать) за Крэгом и за Станиславским; за Станиславским и за Мейерхольдом, то есть **основная система (твёрдый путь) «жизни в искусстве» может быть выбрана только одна**, если это,

действительно, «система» как понимал её Станиславский, и, если это, действительно, *жизнь* в искусстве. А если сегодня «систем» много (биомеханика, монодрама, театр повествования, «театр для себя», эпический, плейбек-театр, психо-драма, «физический театр» и т.д.), и **все они признаются** независимо от количества апологетов (это может быть и пара человек) – то это говорит об одном: наше время не умеет, не желает, не понимает, не узнает и «принципиально не выносит» такой характер деятельности в театре, которая требует знания о **вечной культурной ценности**, которая содержится в «системе Станиславского». Если её «отменить» как таковую, то тогда можно «синтезировать» Станиславского с Крэггом, и полагать, что он сам, приглашая Крэга, нечто этакое, **«синтетически-мировое»**, искал.

«"Система" не справочник, а целая *культура*, на которой надо расти и воспитываться долгие годы» [12, с. 283], – уверенно заключил Станиславский. И у нас нет никаких оснований в этом сомневаться.

Купец Станиславский, конечно же, был национальным художником. Как это случилось? Ответ, опять-таки, нам дают Аполлон Григорьев и Николай Страхов.

В органической критике Григорьева, в философской критике Страхова, как и в органическом творчестве Станиславского действовали одни и те же законы. Как для Григорьева художественный мир Пушкина, Гоголя и Островского был *живым организмом*, так и для Станиславского любой завершённый спектакль так же являлся *живым организмом*. Повторю, что искать у Станиславского философских формул мы не будем, несмотря на его тонкие философские интуиции, но ценность его наследия именно в художественном изображении мира, в котором, конечно, ярко себя выражало его *художественное мирозерцание*, являющееся в *художественной наглядной обработке* и первичном по отношению собственно к философскому знанию о мире. Именно поэтому взгляд Аполлона Григорьева на творчество Островского может стать отправным пунктом нашего понимания национальной природы личности Станиславского, заключённой в его купеческом происхождении. Конечно, мы понимаем, что А.Н. Островский на театре не может конкурировать по глубине постижения «жизни духа» с Шекспиром, например, (а тема «русского Шекспира» требует отдельного разговора). Но нам, повторю, важно другое – через художественный концентрат жизни (выплавленной в творчестве драматурга Островского) мы сможем многое понять в природе личности самого Станиславского.

Островский, говорит Григорьев, вывел на сцену никогда на ней не бывшими прежде, самобытные типы купеческого слоя общества. Но гораздо более важно нам то, что по словам критика перед нами такое мирозерцание, которое «мы назовем **<...> коренным русским мирозерцанием**, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или иную крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности и столь же фальшивой сентиментальности» [4; 9, с. 130]. Перед нами, говорит Н.П. Ильин в «Трагедии русской философии» [Там же, с. 374], тип «русского коренного мирозерцания», которое отлично и от славянофильской характеристики русского народа, и от

того, что предлагала «религиозная философия» начала XX века, и, конечно, от марксистской интерпретации, которые были склонны к «фальшивой грандиозности» (русский широк, не воздержан, бросается из огня да в полымя). Разве не подходит эта характеристика к типу личности Станиславского, в котором мемуаристы всегда отмечали сдержанность и прямоту? Его одновременную открытость и сдержанность?

Художественное выражение национального мировоззрения не бывает никогда окончательно завершённым, именно потому, что оно художественное, а не философское. Станиславский, говоря словами критика, занимался художественным наполнением «лиц, поставленных в драматическое положение», которые для него не могут быть исключительно «рупорами» идей. Удивительно близко подошел здесь Григорьев к рассмотрению художнического типа «из купцов» – то, что видел он в Островском, мы легко видим и в Станиславском. Критик, например, очень ценил Островского за то, что тот не пользуется своим талантом, своей одарённостью для того, чтобы прямолинейно-дидактически высказывать свое мировоззрение. Можно вспомнить как долго, как упрямо Станиславский отказывался от такой прямолинейности после октября 1917, когда как раз все театральные деятели иного типа спешили «культурный взрыв 17-го года» запечатлеть на театре и назначить *нового зрителя* распорядителям жизни в спектаклях-митингах (Мейерхольд и не только он).

Итак, Станиславский – один из немногих режиссеров конца XIX-начала XX-го века, кто имел право «говорить», то есть создавать спектакли, от лица нации (доказывать, что Художественный театр сразу стал национальным, я думаю, уже излишне. Хотя сегодня появилась еще одна «свежая» тенденция, усиленно поддерживающая «историю непонимания» Станиславского – МХТ пытаются представить «либеральнейшим» театром своего времени, что, конечно, просто подтасовка и шулерство смыслов). Но право это (говорить от имени нации) держалось, конечно, на качествах и дарах личности основателя Художественного театра.

Станиславский пишет: «Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам артист не превратит навязанное в своё собственное. Этому процессу и помогает «система». Её магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы, манки делают чужое своим. «Система» умеет заставлять верить несуществующему. А где правда и вера, там и подлинное, продуктивное, целесообразное действие, там и переживание, и подсознание, и творчество, и искусство» [12; 3, с. 279]. Мы видим, что им ставятся существенно-философские и психологические вопросы: «своего» и «чужого», превращения «чужого» опыта в свой личный, «свой собственный». Как заставить себя «верить не существующему», то есть существующему только на сцене? Какова природа этой «веры» и вообще почему это возможно? Почему именно «вера» и «правда» вдруг значат у него одно и то же? Почему «вера» рождает «подлинное», «продуктивное», «целесообразное»; рождает работу подсознания и заставляет переживать? Почему «правда и вера» становятся источником творчества и искусства?

Философ ставит те же вопросы, но несколько иначе. Аполлон Григорьев их видит так: «Имеет ли право художник, как известное лицо, с известным образом мыслей, с известною настроенностью чувствований, переноситься в состояния духа ему чуждые, в настройства чувствований, более напряженный или менее напряжённые, нежели свойственное ему душевное настройство?». И второй вопрос есть продолжение и укрупнение первого: «Имеет ли право художник, как сын известного века, член известной церкви и член известного народа переноситься в мирозерцание и строй чувствований, чуждые ему, как таковому?» [5; 2, с.1]. Аполлон Григорьев ставит проблему «чужой души» применительно к творчеству (художнику), что для нас особенно важно. Н.П. Ильин пишет, что в западной философии уже XX века эта проблема была сформулирована как «проблема Другого», а само написание слова *Другой* с заглавной буквы свидетельствовало о доминировании интереса (и пиетета) перед *Другим* в гораздо более острой степени, чем самопознание или познание самого себя. Очень интересно указание Ильина Н.П. и на то, что выражение «проблема Другого» **позволяет переместить центр внимания от души – к телу** [7, с. 386].

Нет, полагаем, никакого иного вида искусства, кроме актёрского, в котором бы проблема «чужой души» стояла так остро! Способность актёра к «перенесению» в «чужой» внутренний душевный мир – важнейшее свидетельство его таланта. Однако тут есть и опасность: с выработкой у актеров механической привычки говорить «чужие слова» и «чужие мысли» Станиславский упорно боролся, добиваясь того, что бы они сделались «собственными, нужными, необходимыми». Слова должны были стать «моими». Станиславский и вообще заходил тут очень далеко: он требовал от актера учитывать *природу языка!* Существо вопроса, таким образом, состоит в том, **насколько вообще возможно перенесение в «чужой мир»?**

Аполлон Григорьев пишет: «Как я буду мыслить, верить и чувствовать, а вместе с тем по свойству художества, заставляя мыслить, верить и чувствовать других – иначе, нежели я сам мыслю, верю и чувствую?» [5; 2, с. 2]. Душевный внутренний мир всякого человека принадлежит только ему, он абсолютно достоверен и об этой его **достоверной наличности** каждый человек знает. Если под «перенесением» понимать некий буквальный акт, то он попросту невозможен. Сколько бы Станиславский не «переносился» в мир шекспировского Яго или Флоридора – органиста при монастыре в оперетте «Нитуш», или Анания Яковлева – оброчного мужика в «Горькой судьбине» А. Ф. Писемского, или Дона Карлоса в пушкинском «Каменном госте», во-первых, это «перенесение» уже вторично. Авторы этих сочинений – Шекспир, Писемский, Пушкин – имеют несомненное первенство в этом вопросе. И в этом смысле, актёры – это, конечно, художники «второй очереди», что скорее усложняет задачу, а не упрощает её. От своей телесности, от своих физических данных, как и от своего «внутреннего мира» актёр оказывается гораздо в большей зависимости, чем тот же автор.

Н.Н. Страхов, конечно, развернуто доказал то, что нам сейчас важно только как вывод: **«Дух не имеет в себе ничего общедоступного, ничего внешнего, подлежащего такому познанию, как объективный мир; в нём всё внутреннее, закрытое для чужого взгляда»**, и здесь же

уточняет, что внутренний мир человека, «будучи неизбежно и вполне известен своему обладателю, для него не составляет предмета сомнения, но ни для кого другого не составляет предмета познания» [14, с.25-26]. Конечно, философ говорит о невозможности чувственно-интуитивного познания, но это не исключает возможности рационально-интуитивного познания (понимания) «чужой души», которое происходит через её **внешние проявления**. Понимал ли это Станиславский? Да. **Он понимал главное: в основании творческого акта проникновения актёра в «душу роли» лежит принцип аналогии с самим собой!** «Стоит спросить себя: “что бы я сделал, если б очутился в положении действующего лица?”, – предлагает актёру вопрос Станиславский. – На такой вопрос **отвечает** вам **ваш собственный жизненный опыт, вами пережитый в реальной жизни и потому органически связанный с вашей внутренней природой**» (выделено мной. – К.К.) [11, 3, с. 169]. То есть, «перенесение», «вживание», актёра (художника) в «чуждые ему состояния духа», о которых выше говорил Григорьев, возможно только в том плане, **когда они уже пребывают во внутреннем мире артиста как «собственный опыт»**, то есть именно по этой причине «чужой мир» не является абсолютно и полностью чужим. (Лучшая философская работа об А. Григорьеве, безусловно, написана Н.П. Ильиным, выводы которого сегодня историкам театра позволяют проследить логику того процесса, которой как одаренный и чуткий художник следовал и Станиславский.)

«Неужели Шекспир, например, – спрашивает от лица своего невидимого оппонента Ап. Григорьев, – любил, как Ромео, мстил, как Гамлет, ревновал, как Отелло, мог увлечься демоном честолюбия, как Макбет, мог бы холодно и коварно злодействовать, как Ричард, наконец, хвастать и распутствовать, как Фальстаф?» [5; 2, с. 2-3]. Критик определённо отвечает: да! «Можно ответить без запинки, что **зерно** всех чувствований и действий этих героев, кроме Ричарда и Фальстафа, изображённых великою силою отрицательного представления, лежало в душе их творца, что в них оно развилось только отрицательно, на счёт всех других свойств духа, но именно в ту самую меру, в которую развилось бы в душе их творца, если бы какому-либо из этих многочисленных свойств он отдался исключительно, — что в самого Ричарда и Фальстафа вошли наблюдения поэта над тёмными и подавляемыми сторонами его мирообъемлющего духа: иначе они не были бы изображены с такою жизнью и правдою» [5; 2, с. 2-3].

Обращение к «чужим внутренним мирам» возможно, а для художника-актёра – просто неизбежно. Обратим внимание на «**зерно** всех чувствований и действий» героев, специально выделенное критиком и философом Григорьевым. И нельзя не вспомнить о «**зерне роли**», искать, определять, чувствовать, понимать и предъявлять которое требовал от актёра Станиславский. Причем – искать в себе.

Сам характер этого обращения зависит в значительнейшей и определяющей степени от объёма личности («мирообъемлющего духа» её) и от богатства личного художественного мира. 31 января 1901 года Станиславский впервые вышел на сцену в роли Вершинина в чеховской пьесе «Три сестры». О.Л. Книппер так описала обращение Станиславского к «чужому внутреннему миру» Чехова и его героя: «Сколько было благородства, сдержанности, чистоты в образе Вершинина из

“Трёх сестер”, этого **одинокого мечтателя**. Эти **мечты о жизни, какой она могла бы быть и будет, помогают ему жить** и нести и всю неприглядность, и тусклость безрадостной эпохи, и все неудачи и невзгоды в жизни личной... У Вершинина – Станиславского звучали все эти тирады о счастливой жизни, **все мечты о том, чтобы начать жизнь снова, притом сознательно**, – звучали не просто привычкой к философствованию, а чувствовалось, что **это исходило из его сущности, давало смысл его жизни**, давало возможность идти поверх серых будней и всех невзгод, которые он так покорно и терпеливо переносил» (Выделено мной. – К.К.) [11; 1, с. 298]. Станиславский, конечно, и сам был «одиноким мечтателем», который всегда с огромным трудом вписывался в «производственный процесс» создания спектакля. Он всю жизнь работал над тем, что было его мечтой – дать актёру, который не гений (гению закон не писан) твердую базу для живого, настоящего, не рутинного творчества.

Актёру Станиславскому было на что опереться в своей собственной личности, играя полковника Вершинина. В комментариях к первому тому Собрания сочинений в восьми томах читаем: «Репетитором К. С. Станиславского был Львов Иван Николаевич, в то время студент Московского университета. Впоследствии, окончив артиллерийское училище и Академию генерального штаба, был на военной службе. Е. Н. Семяновская в своих примечаниях к сборнику “О Станиславском” сообщает со слов В. С. Алексеева, что некоторые черты Львова Константин Сергеевич использовал при создании образа Вершинина в “Трёх сестрах” (сб. “О Станиславском”, стр. 64)» [Там же, с. 281].

Кстати, последний раз Станиславский играл Вершинина в день празднования тридцатилетия Художественного театра – 29 октября 1928 г. Это было последнее выступление Станиславского на сцене. Впрочем, новых ролей он не получал давно – доигрывал свои старые. И он как-то тоже оказался «не нужным», как и его доктор Астров в чеховской пьесе «Дядя Ваня».

В статье «О правде и искренности в искусстве», которую мы уже выше цитировали, Ап. Григорьев не только указывал на возможность для художника «припадать» к чужим внутренним мирам, но и показав, что в основании этого процесса лежит наличная творческая действительность, расположенная **в самом** художнике, ещё и ещё раз покажет, что сама личность художника, к каким бы чужим мирам не обращалась, оставляет свой **отпечаток** во всех этих мирах. Во всех актёрских работах больших артистов, кого бы они не играли, есть эта их художественная печать, скрепляющая всё творчество в большую художественную историю. Кого бы не играл Станиславский (Тригорина и Астрова в чеховских пьесах, царя Ивана у А.К.Толстого, ибсеновского доктора Штокмана, гауптмановского Микаэля Крамера или Митрича во «Власти тьмы» Толстого), он вольно или невольно производил **русификацию героя, овнутрения** на свой собственный лад, – особенно это заметно в роли ибсеновского Штокмана, ставшей для актёра любимой.

«В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к **правде**. – Так начинается Станиславский свой рассказ о Штокмане. – Мне легко было в этой роли надевать

на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренно любить их. Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать недоумение изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не то за Штокмана. **В это время происходило слияние меня с ролью.** Я ясно понимал, как с каждым актом, постепенно, Штокман становился всё более и более одиноким, и когда, к концу спектакля, он стал совсем одиноким, то заключительная фраза пьесы: “Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким!” – просилась на язык сама собой. **От интуиции, сам собой, инстинктивно, я пришёл к внутреннему образу, со всеми его особенностями, деталями,** близорукостью, наглядно говорящей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порокам; к его детскости, к его молодой подвижности, к товарищеским отношениям с детьми и с семьёй; к весёлости, любви к шутке, играм, к общительности; к обаянию Штокмана, которое заставляло всех, соприкасающихся с ним, делаться чище и лучше, вскрывать хорошие стороны своей души в его присутствии. **От интуиции я пришёл и к внешнему образу: он естественно вытекал из внутреннего. Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом:** стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта, с которым говорил или общался на сцене Штокман; сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук, – как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? – Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из “Штокмана”. Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте а la Штокман. Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то чувства и ощущения. **Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот: мои собственные чувства превратились в штокманские.** При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные» (Выделено мной. – К.К.) [10, с. 175]. Как не вспомнить завершающие слова Аполлона Григорьева из его элегии-оды-сатиры «Искусство и правда»:

*И было нам за человека,
За человека страшно с ним!*

Опыт Станиславского-актёра, который он смог описать, безусловно, бесценен и важен. Сегодня актёры вообще не фиксируют подобного рода процессы при создании ролей – нет внимания к самим себе, как в принципе нынешние «новая правда» и «новая искренность» в искусстве театра опираются исключительно на хотения режиссёрские, в который ни «правда», ни «искренность»

больше не имеют того культурного органического фундамента, что был естественен для Станиславского и его школы. Конечно, от меня можно потребовать каких-либо доказательств «русификации Штокмана» при «перенесении» Станиславского в эту роль. Я, конечно, понимаю, что, не подвергая сомнению **права художника** переноситься в разные чужие миры, одновременно могу и указать, вслед за Григорьевым, на **пределы** этого «перенесения». Григорьев, как много позже Станиславский, говорит о «якобы», о «как бы» (то есть о **предлагаемых обстоятельствах**). Так, прибегая к художественному опыту ценимого им Гёте, критик пишет: «Гёте велик там, где он искренен: в „Коринфской Невесте” он не грек, а **новый человек и протестант в крайнейшем смысле этого слова....**» [5, с. 3], то есть проникая в чужие миры, Гёте остается германцем и протестантом. Но о том же самом свидетельствует в своей «Исповеди» («Потому что сочиненья связаны тесно с делом моей души» [2]), а также в Письмах Н.В. Гоголь, говоря о «Мёртвых душах»: «...Тут-то я увидел, что значит **дело, взятое из души...**» (выделено мной. – К.К.) [3].

На мой взгляд, слова Станиславского о том, что эта роль сразу стала «счастливой», что влекла «к себе своей внутренней силой и обаянием», что «мои собственные чувства превратились в штокманские», – слова эти говорят сами за себя. На **своей** русской купеческо-семейной закваске строил Станиславский свою роль, подчеркивая, что «для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком, другом своей родины и народа, таким, каким должен быть каждый истинный и честный гражданин страны» [10, с. 175]. И даже если мы учтем тот факт, что «Моя жизнь в искусстве» писалась и издавалась уже в советское время (отсюда родом слова о «честном гражданине своей страны»), формула «друг родины и народа» явно иного происхождения – это то же, что «дело, взятое из души».

Постановки ибсеновской пьесы в XXI веке были существенно иные. Социализация и политизация в них всегда доминировали (суть истории: доктор Штокман, ученый, проживающий в норвежском приморском городке, в котором открылся курорт с лечебными водами. Штокман исследовал эти воды и доказал, что они не лечат, а калечат. За доктора – его большая семья, кроме брата, главы города. Против него – большинство тех, кому курорт важен для бюджета города, как и всё население городка. Штокман им бросает в лицо, что самые опасные «враги истины и свободы — это сплоченное либеральное большинство», а они объявляют его – «врагом общества»). Борьба доктора за чистую воду представлялась, в частности, как протест экологических активистов. А в спектакле «Враг народа» (так в оригинале называлась пьеса, но Художественном театре название смягчили, вынесли в название имя главного героя, изначально сняв социальный пафос, сделав акцент на **личности человека**), – в спектакле «Враг народа», который немецкий режиссёр Остермайер ставит в 2012 году в «Шаубюне», всё подчинено темам «сохранения себя» и свободы частного лица. Критики, которые писали о спектакле Остермайера, показанном в России, вообще ничего не говорили об актёре, играющим главную роль. Театр заказал специальную адаптацию текста под режиссерский замысел. Если за ибсеновским Штокманом в Художественном театре стоял многовековой московский уклад, семейственность и домашняя сердечность (все это было отлично знакомо Станиславскому), то у Остермайера герой стал

абсолютным одиночкой, ему 30 лет, он молодой бунтарь. Правда «протесты» его происходят «на кухне» – рок-группа, которую создает доктор, играет «протестную музыку». Он вполне себе индивидуалист, вполне не терпящий никакого «большинства», а «главным лозунгом нового Стокмана становится I am what I am («Я есть то, что я есть» – англ.) – слоган из рекламы кроссовок» [1].

Если ещё раз внимательно прочитать рассказ Станиславского о роли в ибсеновской пьесе, то мы видим – он, как и Григорьев, *суть творческого акта* видит не в «перевоплощении» ради «перевоплощения», а как *творение из собственной души*, из собственной жизни, богатство которой в художнике копится постоянно. Станиславский говорит, что именно в *его душе* возникли чувства, как и породившие их прежде реальные ощущения, – что «мои собственные чувства превратились в штокманские». «Органическое коренение в почве» по Григорьеву, так же, как и постоянное внимание к *самой жизни* у Станиславского, были препятствиями для фальши актёрской, лживого формального лицедейства. Так, приступая к постановке модернистской пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека», театр будто бы хотел доказать, что они не просто «бытовой театр», в чем в начале XX века их всё чаще обвиняли, – мол, «отвлеченное» и «ирреальное» нам тоже доступно. Черный бархат, в котором был задуман спектакль отлично отвечал андреевскому пессимизму, и той «мрачной, чёрной мгле, среди глубокой, жуткой беспредельности» [10, с. 220], в которой происходила «жизнь человека» у модного драматурга и писателя. Был успех. Но Станиславский – недоволен. В пьесе Андреева, считал он, *«жизнь человека является даже не жизнью, а лишь её схемой, её общим контуром»* [Там же, с. 221]. Да, Станиславский доказал, что их театр может передать андреевскую «схему жизни» через контурность сценического пространства, но спектакль, по сути, «не принёс ничего нового нашему актёрскому искусству»: «Пьеса и постановка имели большой успех. И на этот раз говорили, что театр открыл новые пути в искусстве. Но они, против желания, не шли дальше декораций, которые и в этой постановке отвлекли меня от внутренней актёрской сути, а потому в нашей области мы не прибавили этим спектаклем ничего нового. Оторвавшись от реализма, мы – артисты – почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами. Чтобы не повиснуть в воздухе и не сесть между двух стульев, мы, естественно, потянулись к тому, что внешне, механически привычно нам, т. е. к обычному актёрскому ремесленному приёму игры, благо он, по непонятному недоразумению, принимается толпой за “возвышенный стиль” актерского исполнения» [Там же]. То есть, Станиславский говорит нам, *что не всё, что стало в начале XX века называться «жизнью» таковой является для него*. Оторвавшись «от реализма» (то есть жизни), оставшись *без почвы*, артисты, не имея собственных переживаний такой жизни, немедленно стали ремесленниками в дурном театре.

Таким образом, мы снова имеем все основания соотнести принцип «отражения жизни» с тем, как это понимал Григорьев, считающий, что «жизнь жизни рознь и выражение выражению рознь», поскольку важно понять *«какая жизнь выражается искусством, что именно отражается в художественном фокусе»* (курсив автора) [5, с. 13-14].

«Искусство есть идеальное выражение жизни» [Там же, с. 15] – вот окончательный вывод Аполлона Григорьева. Да, конечно, «идеалы», можно возразить Григорьеву, тоже бывают разные. И он это прекрасно осознаёт, когда пишет, что именно с «идеалом, извлечённым из минутных, жалких или порочных законов действительности», боролись и сами великие художники, как Гоголь, например, в «Размышлениях у театрального разъезда» выводит на свет рамп (истины) рассуждающих про «многообразное различие поклонов» [Там же, с. 16]. Называя Гоголя, Пушкина, Гофмана, он говорит о тех, кто боролся «за нравственность против нравственности», или, иначе говоря *за идеал против идеала*. Подкрепим эту мысль художественной практикой Станиславского: он, вспоминая работу с Крэгом, был уверен, что и английский режиссёр, как и он, «хотел совершенства, идеала, т.е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства» [10, с. 307]. Но, в результате, оказалось, что идеалы были всё же слишком разные – возрастали *на разной* почве. Вспоминая «обсуждение дела» – создание нового театра с Немировичем-Данченко, Станиславский снова пишет о том, что тщательно проговаривались «наши художественные идеалы», а в труппу было решено приглашать только тех артистов, «у кого есть идеалы» [Там же, с. 130].

Сам идеал у Аполлона Александровича в его «органической критики», или у Станиславского с его теорией и практикой актёрской органики – это нечто *существенное*, что, как видим из предыдущих цитат, противостоит пятиминутному, случайному, жалкому, заштампованному, внеличностному.

Только *существенное* может претендовать на *правду искусства*. «Правда есть свет, озаряющий жизнь, отделяющий в ней случайное от существенного, преходящее и временное от неперемennого и вечного» [5, с. 16]. Но как обойтись без «случайного»? Гоголь, например, выставлял случайное весьма в комическом свете. Да, критик как раз и полагает «трагизм или лиризм», с одной стороны, и «комизм», – с другой теми средствами, что и вырабатывают *правду вечного*. «Комизм» (и все его разновидности) при этом не имеет своего собственного лица – как дьявол обезьяна Бога, так и комизм есть «мнимый идеал» в отношении к идеалу трагизма. *Существенное* создает только трагизм и лиризм.

Так же мыслит и Станиславский, например, рассуждая о Чехове; «Как тёмная краска нужна для усиления светлой, так точно тёмные стороны действительности и быта изображаемой Чеховым жизни нужны ему для выделения светлых надежд и чаяний».

Сам Чехов отражается не в чёрных, а в белых красках своих картин, т. е. не в действительности и быте, а в мечте. Чехов – не отсталый буржуа, а, напротив, слишком далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель. Весь секрет подхода к душе его произведений именно в таком понимании творчества Чехова. <,,> Ощущение правды реальной жизни в *настоящем* и искренняя вера в идеальную мечту, в *будущее* – вот ключи к потайным дверям творческого сверхсознания в его произведениях. <,,> Без Чехова – нельзя, как нельзя без Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Щепкина.

Это – основные столпы, на которые всей тяжестью опирается здание нашего храма искусства» [10, с. 15].

Статья 1 см.: [Культурологический журнал, 2021/3.](#)

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] *Берман Н.* «Враг народа» вывел москвичей на сцену. – URL: http://www.gazeta.ru/culture/2014/10/08/a_6253877.shtml (дата обращения: 20.08.2021).

[2] *Гоголь Н.В.* Авторская исповедь. – URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1847_ispoved.shtml] (дата обращения: 20.08.2021).

[3] *Гоголь Н.В.* Из статьи «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». – URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/vospominaniya/vospominaniya-110.htm> (дата обращения: 20.08.2021).

[4] *Григорьев, А.А.* Собрание сочинений Аполлона Григорьева : [В 14 вып.] / Под ред. В.Ф. Саводника. – М. : Типолитогр. т-ва И.Н.Кушнерев и Ко, 1915-1916.

[5] *Григорьев Ап.* Основания Органической критики (Четыре статьи) / *Григорьев А.А.* Собрание сочинений Аполлона Григорьева. Вып. 2. – М., 1915. – 172 с.

[6] *Горький А.М.* О «карамазовщине». Еще о «карамазовщине». – URL: http://dugward.ru/library/dostoevskiy/gorkiy_o_karamazovchine.html (дата обращения: 20.08.2021).

[7] *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).

[8] *Кречетова Р.П.* Станиславский. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 481 с.

[9] *Радищева О.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909-1917. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351 с.

[10] *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.

[11] *Станиславский К.С.* Собр. соч. : 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.

- [12] *Станиславский К.С.* Собр. соч. : в 9 т. / К.С.Станиславский; гл. ред. О.Н.Ефремов. – М.: Искусство, 1988-1999.
- [13] *Станиславский К.С.* Из записных книжек : в 2 т. / Сост. В.Н.Прокофьев. – М.: ВТО, 1986. – Т. 2. – 446 с.
- [14] *Страхов Н.Н.* Об основных понятиях психологии и физиологии». 2-е изд. / Н.Н.Страхов. – СПб.: Типогр. брат. Пантелеевых, 1894. – 317 с.
- [15] *Эфрос Н.Е.* К.С.Станиславский : Опыт характеристики / *Николай Эфрос.* – Пг., Светозар, 1918. – 51 с.

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

Koksheneva K.

“Organic Art”: Stanislavsky, Grigoriev, Strakhov (Part 2)

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).

© Кокшенева К.А., 2021.

Статья поступила в редакцию 10.08.2021.

URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/553.html&j_id=49