



Историческая культурология

DOI 10.34685/ИИ.2022.14.97.003

Кокшенева К.А.

**«Органическое искусство»: Станиславский, Григорьев, Страхов  
(Статья 3)**

**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».*

*Заключительная статья цикла. Предыдущие – в выпусках 2021/3 и 2021/4.*

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

Станиславский всё время говорит, повторим, **о своей вере** – в душу, и конкретно в «душу Чехова», в идеал, в мечту, в народ. Он здесь всегда горяч – и для него это не просто слова, он всё время вольно или невольно обращается к вполне философским задачам, но решает их как художник. «Идеальная мечта» – это художественная идеализация жизни на сцене и в жизни в сценическом герое-образе. Она не предполагает «розовых очков», то есть изображения только

сугубо *положительного* и отказ от всего *отрицательного*. Но и то, и другое непременно становятся значимо-существенными, если связаны с жизнью народа (с одной стороны) и с жизнью души (с другой). Искусством таких «высших созерцаний», конечно, владел Пушкин, и приблизило к нему эту возможность «его углубление в самого себя, обретение в самом себе стихий чистых, беспримесных, совпадающих со стихиями жизни народной, – стихий, к художественному воссозданию и просветлению которых влекла нашего поэта его натура...» [2, с. 16] Русские философы давно сошлись на том, что **выражая себя, Пушкин выразил народную жизнь!** Характер, тонкости и особенности стихий души художника не просто пассивно совпадает со «стихиями народа», – художник способен увидеть, высветлить их. Вспомним Станиславского, говорящего о «белых красках» в Чехове, то есть о его способности просветлять, выбеливать, и без учета этой способности актёр не может понять писателя. «Художник – носитель света», он «высший представитель нравственных понятий окружающей его жизни», народа, века. Кроме того, уверен Григорьев, «иным даже не может быть» [2, с.16].

Актёр, как и прочий художник, творит из себя – именно поэтому «работа актера над собой» как первая и важнейшая часть «системы» была так важна Станиславскому. Она, безусловно, была теснейшим образом связана и с «работой актера над ролью», куда входило «изучение духовной сущности драматического произведения», «зерна», определяющего смысл роли и ролей. Когда Станиславский пишет, что «М. Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно-разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими приемами игры, с типичным для неё множественным, большой порывистостью, подвижностью, доходящей до метания, до бросания с одного конца сцены на другой, с вспышками вулканической страсти, достигающей до крайних пределов, с изумительной способностью искренно плакать, страдать, верить на сцене» [5, с. 13], он, безусловно, знает и о том, что **«духовно-разнообразные создания»** не механически сделаны, а органически рождены актрисой. И рождены (высветлены, идеализированы) именно как национальные по своей природе. Одарённая душа художника содержит в себе идеальные художественные типы, наполненные народными стихиями. Эти художественные типы многообразны, но они, конечно, не являются простым удвоением жизни, но несут в себе *«прозрения сущности»* жизненных явлений – уместно помнить эти убеждения Ап. Григорьева, как уместно еще раз процитировать то, что Станиславский пишет о Ермоловой. «Роли, созданные Ермоловой, **живут в памяти самостоятельной жизнью**, – говорит он, – несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из её цельной духовной личности. В противоположность ей, другие артистки её типа оставляют в памяти лишь воспоминание об их собственной личности, а не о ролях, **которые все похожи друг на друга и на них самих**» [5, с. 39]. В первом случае творится такое искусство, которое тоже есть жизнь, во втором случае перед нами всего лишь демонстрация необязательного, нетипического, когда многообразие ролей превращается в единообразие их.

Мы со всей определенностью можем сказать, что одна из важных составляющих «системы Станиславского» – это **«внутреннее побуждение творчества»**. Мы полагаем, что эта «формула Григорьева», выделенная из его текста Н.П.Ильиным, указавшим на «зерно»

органической критики Аполлона Григорьева, не менее существенна и для органической «системы Станиславского» [3, с. 412].

Определение «внутреннее» чаще каких-либо иных используется Станиславским – и это не «статистика», но характеристика сути его «системы», **которую сам Станиславский внутренне пережил как актёр и режиссёр**. Только в «Моей жизни в искусстве» читаем: «Внутренняя и внешняя работа артиста над собой», «внутренняя и внешняя работа над ролью», «внутренний склад», «внутренний темп и ритм», «внутренний восторг» перед гением, «внутренняя сила выразительности», «внутренний образ», «внутренний рисунок роли», «внутренний пафос», «внутреннее содержание», «внутренняя суть человека», «внутренние творческие задачи», «внутреннее побуждение», «внутренний взор», «внутренняя характерность», «внутренний повод», «внутреннее переживание», «внутренние ощущения», «внутренняя линия», «внутреннее зерно», «внутренняя сила», «внутренняя борьба убеждения с чувством», «внутренний толчок», «внутренняя жизнь», «внутреннее чувство», «внутреннее существо», «внутренний слух», «внутреннее развитие», «внутренний реализм», «внутренний голос», «внутренняя радость», «внутренний подъем», «внутренний склад», «внутреннее убеждение», «внутренняя сущность души», «внутренняя творческая работа», «внутреннее артистическое чувство», «внутренняя духовная суть», «внутренний духовный возбудитель», «внутренняя правда». Повторим – Станиславский не был философом, но без опыта философского понимания поставленных у него задач мы не сможем ни уяснить сущность его «органического метода», ни развить то, что он поставил как проблему и задачу перед художником сцены. «Создания искусства как видимые отражения внутреннего мира, – говорит Ап. Григорьев, – являются или прямым отражением жизни их творцов, с печатью их личности, или – отражениями внешней действительности, тоже, впрочем с печатью их личности <...>. Да оно иначе и быть не может: что бы ни выражал человек, он выражает только самого себя; что бы ни созерцал он – он созерцает не иначе, как чрез призму своего внутреннего мира. Субъективнейшие ли из созданий Байрона, объективнейшие ли из типов Шекспира – равно обязаны бытием своим внутреннему побуждению творчества» [2, с. 108-109].

**Органическое искусство актёра и режиссёра** в «системе Станиславского» – это такой творческий акт, в котором раскрывается, разворачивается связь между началами личностным и национальным; в котором предъявляет себя органическая («природная») национальность «стихий души» художника.

#### **Ещё о некоторых проблемах, связанных с «системой»**

Создавая свою «систему», Станиславский переходит от актёрского искусства к размышлениям о нём самом, то есть он в **свете мысли** говорит о творчестве актёра. **Свет мысли** должен научить актёра понимать самого себя и понимать роль. Именно это его требование **мыслить о творчестве** весьма и весьма раздражало.

Как? Почему?

В 1909 году «система» была впервые опробована на репетициях «Месяца в деревне» И.С. Тургенева. Станиславскому казалось, что «система делает чудеса, и вся труппа на неё накинута». Но, как пишет О.Радищева, собравшая бесценные для нас сведения о реальной «жизни системы» в Художественном театре, «это оказалось большим преувеличением» [4, с. 19]. Пока работа шла «за столом» и касалась разбора материала, всё было вполне благополучно. Но при переходе на сцену Станиславский лишился прежнего оптимизма. «Всё потеряли, – записывает Станиславский. – <...> Враги моей системы каркали, говорили скучно, понижали тон репетиций». Примерно за месяц до премьеры Станиславский с огорчением смирился: «О кругах и приспособлениях никто и не говорил. Как-нибудь бы сляпать». Это была уже заключительная стадия черновых генеральных репетиций» [4, с. 19]. Особенно Станиславского огорчала Книппер-Чехова, не любившая совсем его «системы». И хотя временами она, как считал Станиславский, «забывала свою ужасную сентиментальность и театра[льность]», и хотя она вынужденно подчинялась режиссеру, давшему ей задание сочинять «Схему любви» – работать в «системе» она не могла и не хотела. О.Л. Книппер-Чехова играла в «Месяце в деревне» Наталью Петровну.

Но Станиславский тоже не мог отказаться от «системы».

В 1911 году Немирович-Данченко пишет жене: «Два дня, то есть четверг и пятница, ушли у меня на то, чтобы то, от чего Станислав[ский] никак не может отказаться, т.е. **немедленно всем работать по его системе (что невозможно)**, не мешало общей работе» (Выделено мной. – К.К.) [4, с. 92]. Радищева О. А. в упоминаемой замечательной книге «Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909 – 1917» пишет, что прочитанные Немировичем записки Станиславского показались ему «сырыми» и несостоятельными по ««созидательной части». Немирович проявил полное недоверие к «метким и красивым словам», потому что «не разговоры эти будут играть на сцене» [4, с. 92]. В это время ставили «Живой труп» Л.Н. Толстого. Немирович-Данченко придумал способ «не обидеть» Станиславского: дать ему полностью возможность выговариваться на репетициях, чтобы потом снова пустить дело по знакомому плану. «С тех пор, – говорит О. Радищева, – в Художественном театре сформировалось два отношения к «системе» Станиславского. Официальную репутацию «системы» составляло признание её творческим методом МХТ. Неофициально, за кулисами, можно было сомневаться в её практической надобности» [4, с. 92]. Одним из искренних последователей Станиславского в том поколении, которое вместе с ним пришло в театр, был только Сулержицкий.

Не случайно о «системе» часто говорили в театре как о «теории», как об «учении» Станиславского – то есть артисты чувствовали её претензию на большее, чем систематизация азов профессии. А сам создатель «учения» всё время волновался и сомневался: то ему казалось, что ему просто льстят, даже собственная жена; то ему казалось, что все, даже Немирович, увлечены его системой искренно и горячо. Но в результате Станиславский практически ушел от режиссуры в этом спектакле. Режиссировать стал единолично Немирович, оставивший в утешение Станиславскому исполнителей второстепенных ролей для приготовления с ними ролей «по системе». Немировичу-Данченко категорически были непонятны длинные разговоры и

«лекции» Станиславского – то есть желание Станиславского включить мыслительные способности актера, то есть *самопонимание, самоанализ*. Можно сказать, кажется, и так – призыв Станиславского к *развитию самосознания* в актёре не увенчался успехом. Всё это им казалось не творчеством, а обременительными «разговорами». «Словом, – говорит Станиславский, – полились трафареты и штампы, которые отравляют мне жизнь в театре» [4, с. 94].

Артистам, играющим в «Живом труппе» «мелкие роли», Константин Сергеевич дал задание наблюдать за собой (цель – обнаружить связь правды чувства и физических действий, на них влиявших; правды чувства и ассоциативных воспоминаний, его вызывающих). Анатолий Нелидов, ненадолго ставший актёром Художественного театра и участвовавший в «эксперименте» Станиславского, уже позже, когда ушёл из театра, написал ему письмо: «Вы оставили в моей душе много светлого, хорошего. Я всё же нет-нет, да и подумаю о Вашей системе. И знаете – я сравнивать стал её с Евангелием. Она – эта система была и раньше, но давно» [4, с. 95]. То есть, актёр тут пытается сказать очень важные вещи: Евангелие есть учение о вере и свидетельство живой веры во Христа. Но «вера в Бога в человеке пала», как говорил Достоевский. Человек потерял некоторые важные качества веры – непосредственность её переживания. Так же ему кажется и актёр – потерял непосредственную веру в театральное действие. И это совсем не наивное сравнение и рассуждение, если учесть, что в античном театре происходило *по сути* – при разыгрывании трагедий с мифологическими сюжетами – *публичное богослужение*. «Вот Ваша-то система и есть, по-моему, – завершал письмо Нелидов, – то, через что талантливый от природы человек *получит веру в свой талант*» (Выделено мной. – К.К.) [4, с. 95]. Про *веру в душу, наделенную талантом творчества* (философского ли, литературного ли), *веру в народ, Россию* говорили *все* классики русской философии, в чём мы уже убедились выше. Радищева, приводящая письмо Нелидова, хранящееся в Архиве музея МХТ, сочла нужным указать и на его печальное предвидение – о торговцах учением Станиславского, о бездарностях, что будут ей прикрываться, то есть по существу, врагах Станиславского: «Но боюсь, что за неё ухватятся люди бездарные от природы и, вызубрив систему, вообразят себя талантами. <...> Есть ещё категория людей, и талантливых, которые, познакомившись с Вашей системой, все же не примут её, такие люди часто встречаются в России — это ленивые, а стало быть, и упрямые» [4, с. 95]. «Система», как видим, не объединяла, а разъединяла: между Станиславским и многими другими возникала непреходимая граница. Даже психология в театре понимается Станиславским и Немировичем теперь по-разному – второму она нужна была «для раскрытия литературных образов; а Станиславскому – для включения актёра в процесс переживания» [4, с. 103].

*Понимание человека* – такой была задача и Григорьева, и Страхова, и Станиславского. Источником понимания человека для всех них, безусловно, служила русская литература XIX столетия. Григорьев, как мы знаем, был к тому же настоящий театрал. Именно литература являла внутренние миры человека, и не удивительно, что в литературе «искали философии, искали полного выражения человека» [3, с. 212]. Станиславский постоянно, говоря о своих ролях, делает

акцент на том, какой человек перед ним, какие человеческие качества в его герое ему кажутся важными.

О чем-то удивительно родственном, общего корня и общего духа, говорят нам размышления Григорьева, Страхова и Станиславского. Как это назвать? Ведь совершенно очевидно, что **перед нами одна и та же природа** понимания творчества, жизни, правды искусства, органики, искренности, или, говоря словами Страхова «естественной системы» (то есть речь идет о том порядке, существующим и в культуре, который исследовал Н.Я. Данилевский в своих культурно-исторических типах). Тогда цель культуры – человек в своем высшем состоянии духа, то есть личность духовная. Театр Станиславского объяснял многообразие жизни **из человека**, а не наоборот. Его «система» была чрезвычайно близка к русской философии с её центральной программной идеей – *«идеей души человеческой»* [3, с. 222]. Речь всегда шла о конкретной живой душе (о «жизни человеческого духа»), а не о некой мировой душе (там, где эта «мировая душа» и появлялась, она всё равно превращалась в конкретную душу роли). Аполлон Григорьев говорил: «Я только в душу и верю» [1; 1, с.14]. «Душа живая», «из души взятое дело», «душа всего дороже» – это не идея-фикс, а указание на главенство в русской философии и русской культуре. Философия, конечно, имеет свою форму выражения этого *приоритета* – Н.П. Ильин называет её «принципом самосознания». Он же цитирует В.И. Несмелова (1863-1937): «В акте моего самосознания моё бытие и моё сознание меня самого не просто лишь совпадают, *а суть одно и то же*: я сознаю себя именно потому, что я есмь <,,>, и я есмь именно потому, что я сознаю себя» [3]. Если в этих словах *«корень философии»*, то Станиславский, требуя от актёра самосознания – *«я есмь»* – обладал удивительно точной философской интуицией, испытывая (и опять-таки интуитивно-верно) недоверие к распространённому пониманию философии как искусственному и мёртвому схоластическому теоретизированию. Станиславский говорит: «Если довести работу до предела, то создается то состояние, которое мы называем «я есмь», то есть я существую, живу на сцене, имею право быть на ней. При этом состоянии втягивается в работу природа и её подсознание» [6; 3, с. 342].

Но как классики русской философии мыслили о своём национально-русском типе самосознания (при этом они выступали преемниками открытий европейской метафизики), так и Станиславский создал особенный тип русской театральной школы. И если Н.П. Ильин говорит об *«открытой самобытности»* русской философии, которая не застывает в своей законченности, но, напротив, требует постоянного развития (ведь человек развивается!), так и «система» Станиславского – открыто-самобытна. Она, поставив центром своим «жизнь духа» конкретного человека, не может не передавать и внутренний потенциал души, её силу, её изменения, её рост. «Система Станиславского» содержит в себе огромный творческий потенциал, который всегда «впереди», то есть он не был исчерпан весь в прошлом – в деятельности самого Станиславского. Но весь смысл нашей работы состоит в том, чтобы показать, что изучать «систему КС» без изучения русской философии, без развития самосознания художника сегодня уже нельзя. Сегодня произошла откровенная «деконструкция человека» в искусстве театра, когда человек чаще всего *ничто* (даже если речь идет об интерпретациях русской классики), а «душеведение»

режиссера сводится к практикам йоги, Фрейду, дешёвому эротизму под видом «метафизических экспериментов».

**Высшее никогда не бывает «концентратом» низшего.** О возможности возрождения человека (героя) Станиславский говорил много раз – «злое» не просто демонстрировалось им, но ставилась задача его преобразования и анализа. Играя генерала Имшина в «Самоуправцах» А.Ф. Писемского, он вдруг понял, что «играл зверя». И только. И этого оказалось категорически недостаточно: «Я играл зверя, – но его не выкинешь из роли, о нём нечего заботиться, об этом выше меры позаботился сам автор, а мне остаётся искать, где он добрый, страдающий, раскаивающийся, любящий, нежный, самоотверженный» [5, с. 90]. Высокий гуманизм русской культуры, её взгляд на человека Станиславским был усвоен и освоен. **Он верил в душу человека** – и это важная основа его театральной культуры, которая названа была им «системой». Творческий дух всегда национален – и с утратой национального он становится необязательным и лживым, а в «системе Станиславского» без него попросту **невозможно** почувствовать никакого потенциала развития.

#### БИБЛИОГРАФИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ

*В тексте статьи ссылка на библиографическое описание дается так: первая цифра указывает на название, размещённое 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] Григорьев А.А. Собрание сочинений Аполлона Григорьева : [В 14 вып.] / Под ред. В.Ф. Саводника. – М. : Типолитогр. т-ва И.Н.Кушнерев и К°, 1915-1916.

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

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

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

[5] Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. // Станиславский К.С. Собр. соч. : 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.

[6] 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.

**Кокшенева Капитолина Антоновна,**

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

**Koksheneva K.**

**‘Organic Art’: Stanislavsky, Grigoriev, Strakhov  
(Part 3)**

**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/572.html&j\\_id=51](http://cr-journal.ru/rus/journals/572.html&j_id=51)