

**ЭКФРАСИС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ В. В. СТАСОВА
(«Картина Репина "Бурлаки на Волге"» / Письмо к редактору «СПб. Вед.»)**

Рассматриваются роль и своеобразие экфрасиса в статье В. В. Стасова «Картина Репина "Бурлаки на Волге"». Внимание сосредоточено на принципах художественной критики, связанных с описанием, — главным компонентом стиля Стасова-критика.

Ключевые слова: русская художественная критика XIX века, экфрасис, В. В. Стасов, И. Е. Репин, картина Репина «Бурлаки на Волге».

S. Baluev

**EKPHRASTIS IN THE ART CRITIQUE OF V. V. STASOV
(«Repin's «The Volga Barge-Haulers» / Letter to the Editor of *St. Petersburg Vedomosti*)**

The paper regards the role and the characteristic features of the Ekphrasis in the V. Stasov's article Repin's «The picture "The Volga Barge-Haulers"». The focus is on the principles of art criticism dealing with the description, the main component of Stasov's critical style.

Keywords: Russian art criticism of the 19th century, Ekphrasis, V. Stasov, I. Repin, the painting «The Volga Barge-Haulers» by Repin.

Исследователь художественной критики отмечает, что она «может <...> приближаться к художественному рассказу об искусстве» [5, с. 98]. Во второй половине XIX в. яркий тому пример — творчество В. В. Стасова. Однако если проблематика выступлений критика изучалась искусствоведами подробно и обстоятельно, то его мастерство, которое было важным фактором привлечения внимания публики к актуальным вопросам художественного процесса, не становилось предметом специального анализа. Данная работа стремится в какой-то мере восполнить этот пробел.

Сегодня не вызывает сомнений тот факт, что при изучении мастерства художественного критика нельзя обойти вниманием проблему описания произведения искусства. Это объясняется спецификой используемой в процессе искусствоведческого и критического анализа «модели-перевода», в которой «произведение как материально-чувственная структура, как «вещь», реализуется в описании» [2, с. 40]. Вполне понятно, что при создании упомянутой моде-

ли «под описанием мы понимаем нечто более пространное, нежели простое название» [3, с. 226]. Сложность же возникающих построений такова, что исследователи даже выделяют так называемую «экфрасическую литературу» [12].

Конечно, экфрасис — описание произведения искусства — еще не вся критика, для которой искусство всегда — предмет осмысления, интерпретации. Но в то же время самой природой критического творчества, предполагающей сращение логико-понятийного начала и образности, обусловлен синкретизм доказательства и описания природных явлений, комплексов ощущений и, разумеется, произведений искусства.

Обратимся к статье Стасова «Картина Репина "Бурлаки на Волге"», впервые опубликованной в № 76 от 18 (30) марта 1873 г. газеты «Санкт-Петербургские ведомости» в рубрике «Корреспонденция» без заглавия, в разделе «I» с подписью: «В. С.». Ставшее известным в истории русского изобразительного искусства и худо-

жественной критики название — «Картина Репина "Бурлаки на Волге"» (Письмо к редактору «СПб. Вед.») — статья получила при второй публикации в собрании сочинений Стасова (СПб., 1894).

В отличие от других представителей русской художественной критики начала 1870-х гг., которая «при всем признании яркого таланта Репина отмечала это произведение (картину «Бурлаки на Волге». — С. Б.) сдержанно», Стасов «сдержанности в своих похвалах Репину» не проявил [6, с. 70–71]. Сам художник считал, что «главным глашатаем картины был поистине рыцарский герольд Владимир Васильевич Стасов» [9, с. 281]. В книге «Далекое и близкое» Репин писал о критике: «Первым и самым могучим голосом был его клич на всю Россию, и этот клич услышал всяк суший в России язык. И с него-то и началась моя слава по всей Руси великой. Земно кланяюсь его благороднейшей тени» [9, с. 281].

Об экфрасисе из статьи «Картина Репина "Бурлаки на Волге"» с восхищением отзывался М. В. Алпатов, заметивший, что описание Стасова «так красочно и метко, что к нему нечего прибавить» [1, с. 60]. С. Н. Гольдштейн писала, что именно «в том описании, которое он (Стасов. — С. Б.) дает «Бурлакам» <...> сказывается не только признание огромного таланта Репина, но, вопреки большинству современников, и признание самого направления этого таланта: признание огромной реалистической глубины его» [6, с. 71].

В цитированных словах Гольдштейн важна не только глубоко верная мысль о сущности стасовской критической оценки. Интересно и то, что искусствовед признает за описанием функцию раскрытия внутренних свойств произведения, доказательство определенных положений.

Экфрасис Стасова обширен, он составляет более половины объема всего текстового материала. Смена объектов интереса критика вызывает необходимость неоднократно менять тактику дескрипции, что

помогает автору статьи избежать утомительной монотонности.

При первом взгляде может сложиться впечатление, что описание развертывается исключительно с целью сообщить читателю о признаках изображенных художником предметов. Но последовательное рассмотрение отдельных фрагментов в связи с движением критической мысли, формирующей и обосновывающей эстетическую оценку произведения Репина, опровергает такую точку зрения.

В первом абзаце экфрасиса критик сначала описывает Волгу. Он пишет: «В картине г. Репина перед вами широкая, бесконечная раскинувшаяся Волга, словно млеющая и заснувшая под палящим июльским солнцем» [4, с. 2]. Затем внимание переключается на изображаемые художником движения и действия, которые, подобно пейзажу, оживотворяются восприятием автора статьи и передаются как представляющие перед его взором. Стасов пишет: «Где-то вдали мелькает дымящийся пароход, ближе золотится тихо надувающийся парус бедного суденышка, а впереди, тяжело ступая по мокрым отмелям и отпечатывая следы своих лаптей на сыром песке, идет ватага бурлаков. Запрягшись в свои лямки и натягивая постромки длинной бечевы, идут в шаг эти одиннадцать человек, живая машина возовая, наклонив тела вперед и в такт раскачиваясь внутри своего хомута...» [4, с. 2].

Хорошо заметно, как, нанизывая звенья ритмической структуры описательного фрагмента (*вдали... ближе... впереди*), критик отмечает сочленения планов последовательно развивающегося в глубь картины Репина пространства. Выраженная живописцем средствами композиции сплоченность группы объединенных общим движением основных персонажей отображается в создаваемой критиком модели-переводе метафорически (*живая машина*).

Возбуждая в публике живым рассказом то особое воодушевление, которое овладевает человеком, представляющим невиди-

мое, Стасов решает специфическую задачу. Ведь как отмечал историк искусства, статья «Картина Репина "Бурлаки на Волге"» была предназначена «преимущественно для тех читателей, которые картины еще не успели повидать» [1, с. 60].

Вместе с тем критик не просто воодушевляет человека публики, но зовет его к постижению природы экспрессии мощной и полнокровной живописи Репина. Он показывает, как симптоматичность пластических характеристик позволяет художнику выразить настроение, вызываемое социально обусловленным явлением жизни. С этой целью фиксируется и раскрывается значение признаков передаваемых художником движений (*тяжело ступая по мокрым отмелям и отпечатывая следы своих лаптей на сыром песке, идет ватага бурлаков... идут в шаг эти одиннадцать человек... наклонив тела вперед и в такт раскачиваясь внутри своего хомута...*).

Логичен и обоснован вывод, который делает автор статьи, когда он заключает приведенный описательный фрагмент: «Что за покорное стадо, что за кроткая бесознательная сила...» [4, с. 2].

После того, как сделан этот промежуточный вывод, следует еще один шаг в рассуждении: вводится очередная посылка: «...и тут же — что за бедность, что за нищета!» [4, с. 2]. Ремарка критика: «Нет ни одной цельной рубахи на этих пожженных солнцем плечах, ни одной цельной шапки и картуза — всюду дыры и лохмотья, всюду онучи и тряпье» [4, с. 2], — аргументирует суждение о бедности и вместе с тем дает возможность отметить характерность деталей костюма персонажей картины Репина.

Чтобы выделить тезис — мысль о том, что приемы обобщения художником фактов действительности говорят о типичности характеров персонажей, и поэтому искусство создателя «Бурлаков на Волге» жизненно, не декларативно, — автор статьи использует выразительную риторическую фигуру. Критик отвергает возможное

предположение читателя: «Но не для того, чтоб разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры, в нем жива была потребность нарисовать далекую, безвестную русскую жизнь...» [4, с. 2].

Доводы, приводимые при обосновании тезиса статьи, принимают вид цепи описаний-характерисм. Стасов пишет: «В этой ватаге бурлаков сошлись самые разнородные типы. Впереди выступают, словно пара могучих буйволов, главные, коренные. Это дремучие какие-то геркулесы, со всклоченной головой, бронзовой от солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими вниз руками. Что за взгляд неукротимых глаз, что за раздутые ноздри, что за чугунные мускулы! Тотчас позади них натягивает свою ляжку, низко пригнувшись к земле, еще третий богатырь, тоже в лохмотьях и с волосами, перевязанными тряпкой: этот, кажется, всюду перебивал, во всех краях света отведал жизни и попытал счастья и сам стал похож на какого-то индейца или эфиопа. Тут же, за их спинами, немножко фальша и ухитрившись поменьше везти, отставной, должно быть, высокий и жилистый, покуривая коротенькую люльку; позади всех желтый как воск и иссохший старик; он страшно болен и изможден, и, кажется, немного дней остается ему прожить; он отвернул в сторону бедную свою голову и рукавом обтирает пот на лбу, пот слабости и безвыходной муки» [4, с. 2].

Тактику дескрипции обнаруживает параллелизм ее структуры (*выступают главные, коренные; натягивает ляжку богатырь; идет солдат*). Обозначая повторами мерный, спокойный ритм движения ватаги — мотива, на котором Репин строит композицию полотна [см.: 8, с. 94.], — Стасов показывает, как художник выразил в картине непрерывность и длительность времени. Оно интерпретируется критиком как настоящее историческое, расширенное.

Пристальнее всего автор статьи вглядывается в лица и фигуры идущих в первом

ряду персонажей. Внимание концентрируется на них не только и не столько потому, что «геркулеса» выступают впереди. Детализация словесных образов (*словно пара могучих буйволов... со всклокоченной головой, бронзовой от солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими вниз руками... взгляд неукротимых глаз... раздутые ноздри... чугунные мускулы*) — результат глубоко продуманного использования выразительной силы описания, указание на то, что Репин, изображая «главных, коренных», создает «настоящий тонко обрисованный портрет, какого мы не находим в фигурах второго и третьего плана» [1, с. 66].

Критик в полной мере отдает себе отчет в том, что репинские бурлаки — не случайная толпа, а, как выразился Д. В. Сарабьянов, Русь, представленная «своими одиннадцатью героями» [10, с. 185]. Поэтому оживляющие процесс критической интерпретации «Бурлаков» характеристики, сливаясь в нераздельное гармоничное целое, помогают понять, почему Стасов всегда считал Репина «неподражаемым живописцем "хорового элемента", масс народных и народных типов» и вместе с тем «выразителем "души солистов"» [7, с. 511].

Особая роль критика, выступающего в качестве посредника между художественным миром произведения и публикой, предполагает не только интерпретацию, но и усиливающую интерес зрителя импровизацию. Этим оправдано присутствие в описании разнообразной нефактической информации, поэтически-ирреальных допущений относительно обстоятельств и явлений действительности (*этот, кажется, всюду перебивал, во всех краях света отведал жизни и попытал счастья; кажется, немного дней остается ему прожить*).

О персонажах, изображенных художником в перспективном удалении, критик пишет: «Вторую половину шествия составляют: крепкий, бодрый, коренастый старик; он прислонился плечом к соседу и, опустив голову, торопится на ходу набить

свою трубочку из цветного кисета; за ним отставной рыжий солдат, единственный человек изо всей компании, обладающий сапогами и засунутыми туда суконными штанами, на плечах у него жилет с единственной болтающейся и сверкающей на солнце медной пуговицей; он суетливо и порывисто ведет свою работу и частит ногами; еще дальше кто-то вроде бродячего грека, с чертами все еще наполовину античными, ему тут тошно и непривычно, он беспокойно поднимает свой все еще великолепный, несмотря на бесконечное мотовство жизни, античный профиль и широкими красивыми глазами озирается кругом. Последний тихо шагает, размахиваясь из стороны в стороны, как маятник, быть может, наполовину в дремоте, и совершенно опустив голову на грудь, бедный лапотник, последний и отделившийся от всех» [4, с. 2].

Акцент тут вновь переносится на истолкование пластической выразительности движений и жестов, на то, как они передают типы и характеры. Стасов запечатлевает в описании признаки разнообразных добавочных движений (*...коренастый старик... прислонился плечом к соседу и, опустив голову, торопится на ходу набить свою трубочку из цветного кисета... Последний тихо шагает, размахиваясь из стороны в стороны, как маятник, быть может, наполовину в дремоте, и совершенно опустив голову на грудь, бедный лапотник, последний и отделившийся от всех*).

В заключительной части экфрасиса речь критика звучит на другом регистре. Переходя в завершающую фазу, описание как бы растворяется в рассуждении: в широких обобщениях, осмыслении эпического характера создания Репина. В первую очередь логика рассуждения движет автором статьи, когда он определяет как композиционный фокус картины — фигуру молодого бурлака Ларьки, по выражению исследователя, «как бы пытающегося сбросить с себя ляжку» [10, с. 185–186].

Чтобы пояснить глубинное значение центра композиции картины, Стасов опять увлекает читателя в мир вероятного, предстającego на этот раз в образе звуковых ощущений. Он пишет: «И все это общество молчит: оно в глубоком безмолвии совершает свою воловью службу. Один только шумит и задорно кипит мальчик, в длинных белых космах и босиком, являющийся центром и шествия, и картины и всего создания. Его яркая розовая рубашка раньше всего останавливает глаза зрителя на самой середине картины, а его быстрый сердитый взгляд, его своенравная, бранящаяся на всех, словно лающая фигурка, его сильные молодые руки, поправляющие на плечах мозолящую ляжку, — все это протест и оппозиция могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарей геркулесов, шагающих вокруг него впереди и сзади» [4, с. 2].

«Услышанный» в художественном пространстве «звук» не просто контрастно выделяет центр «и шествия, и картины и всего создания». Молодой шум-гул еще раз дает отчетливо почувствовать выявленное в критической «модели-переводе» размыкание временного предела созданного художником образа России, ощутить огромность обличительной силы «Бурлаков на Волге». Знаменательно, что описанная с тонким чувством метафоры молодость, протест которой отображен, по мнению автора статьи, в «лающей фигурке» Ларьки, выступает против «воловьей службы».

Без сомнения, здесь обнажена позиция критика, которая будет с предельной ясностью конкретизирована позже, в «Путевых набросках по Италии» 1881 г. Речь в них, в частности, идет о художественно-промышленной выставке в Милане. Стасов в предварительном плане отмечает, что про эту выставку «у нас, кажется, писано уже во всех газетах еще с начала лета» [11, стб. 1447].

Затем передается ощущение восторга от встречи с особой европейской публикой,

точнее, с такой ее категорией, какой не было в России второй половины XIX в. Стасов пишет: «Только нигде я не прочитал того известия, которое всего больше меня тут порадовало. И из Рима, и из Флоренции, и вообще из всех главных центров Италии отправлены в Милан, на счет местных муниципалитетов, делегации рабочих. Факт не новый; он, кажется, вошел теперь в европейские привычки, и не бывает такой всемирной или отдельной народной выставки, куда бы не посылали нынче больших отрядов рабочих, человек по 30, по 40. Но всякий раз, когда я снова с ними встречаюсь, я бываю в великом восхищении. Я никогда не забуду, как видел такие группы рабочих на всемирных выставках в Лондоне, Париже, Вене. Я жадными глазами провозжал этих людей в синих блузах или белых холщовых куртках и деревенских башмаках, с загорелыми воловьими шеями и коренастыми ладонями, с блестящими и интеллигентными глазами, как они ходили с главным своим вожаком, толковавшим им, что он сам знал, или как они собирались любопытной кучкой вокруг того ученого — да, настоящего серьезного ученого, который всякий раз нарочно был отряжен комитетом выставки в каждый особый отдел, нарочно, чтобы давать объяснения рабочим. Вот как! Работники перестали быть вьючным животным, которому назначено только одно: "молчи и делай!"» [11, стб. 1447–1448].

Извлечение дает возможность полнее представить общественную позицию «главного глашатая» картины «Бурлаки на Волге». Становится понятно, что в создаваемой образными средствами критической интерпретации идейного содержания произведения Репина Стасов предстает сторонником увеличения темпов социального прогресса, ускорения движения России по европейскому пути развития.

Подводя итог, можно заключить, что в экфрасисе Стасова в полной мере проявлено развитие оценивающей картину Репина

критической мысли, раскрывается смысл трактовки художником-реалистом темы угнетенного народа. Описания движений и действий персонажей, описания-характерисмы, сообщая о признаках предметов и явлений, приобретают значение доводов, вследствие чего соображения критика приобретают особую рельефность. Использо-

вание выразительной силы описания также позволяет критику наглядно и убедительно показать то, как художник выразил в картине непрерывность и длительность времени, акцентировать приемы обобщения жизненных фактов, выдвинуть на первый план мысль о типичности характеров репинских бурлаков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алпатов М. В.* Работа Репина над картиной «Бурлаки на Волге» // Школа изобразительного искусства: В 10 вып.: 2-е изд., испр. и доп. / Редкол.: П. М. Сысоев (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1966. Вып. 7.
2. *Бернштейн Б. М.* Модель художественного произведения в структуре искусствоведческого знания // Вопросы методологии и социологии искусства: Сб. науч. тр. / Редкол.: Э. В. Леонтьева (отв. ред.) и др. / М-во культ. РСФСР. Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1988.
3. *Брагинская Н. В.* Поэтика описания. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981.
4. *В. С. [Стасов В. В.]* Корреспонденция. I // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. 18 (30) марта (№ 76). С. 2.
5. *Ванслов В. В.* Искусствознание и критика: Методологические основы и творческие проблемы. Л.: Художник РСФСР, 1988.
6. *Гольдштейн С. Н.* Комментарий к статье В. В. Стасова «Передвижная выставка 1878 г.» // Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова. Стасов В. В. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л.: Искусство, 1938.
7. *Каренин Влад. [Комарова В. Д.]* Владимир Стасов: Очерк его жизни и деятельности. Л.: Мысль, 1927.
8. *Прытков В. А.* Репин // История русского искусства: В 2 т. Т. 2. Кн. 1: Искусство второй половины XIX века: 2-е изд., перераб. / Под ред. М. Г. Неклюдовой; Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств Акад. художеств СССР. М.: Изобраз. искусство, 1980. Разд. 2. Гл. 7.
9. *Репин И. Е.* Далекое и близкое: 5-е изд. / Под ред. и со вступ. ст. К. И. Чуковского. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960.
10. *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства второй половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1989.
11. *Стасов В. В.* Путевые наброски по Италии // Собр. соч.: В 3 т. СПб.: [В типогр. М. М. Стасюлевича; И. Н. Скороходова], 1894. Т. 3.
12. *Bosveld J.* Elastic Ekphrastic: Another Way Toward Portray // <http://www.puddinghouse.com/ekphrastic.htm>.

REFERENCES

1. *Alpatov M. V.* Rabota Repina nad kartinoy «Burlaki na Volge» // Shkola izobrazitel'nogo iskusstva: V 10 vyp.: 2-e izd., ispr. i dop. / Redkol.: P. M. Sysoev (otv. red.) i dr. M.: Iskusstvo, 1966. Vyp. 7.
2. *Bernshtejn B. M.* Model' hudozhestvennogo proizvedeniya v strukture iskusstvedcheskogo znaniya // Voprosy metodologii i sociologii iskusstva: Sb. nauch. tr. / Redkol.: E. V. Leont'eva (otv. red.) i dr. / M-vo kul't. RSFSR. Len. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Cperkasova. L., 1988.
3. *Braginskaja N. V.* Poetika opisaniya. Genezis «Kartin» Filostrata Starshego // Poetika drevnegrecheskoj literatury / Otv. red. S. S. Averincev. M.: Nauka, 1981.
4. *V. S. [Stasov V. V.]* Korrespondentsija. I // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1873. 18 (30) marta (№ 76). S. 2.
5. *Vanslov V. V.* Iskusstvoznanie i kritika: Metodologicheskie osnovy i tvorcheskie problemy. L.: Hudozhnik RSFSR, 1988.
6. *Gol'dshtejn S. N.* Kommentarij k stat'e V. V. Stasova «Peredvizhnaja vystavka 1878 g.» // Kommentarii k izbrannym sochinenijam V. V. Stasova. Stasov V. V. Izbrannye sochinenija: V 2 t. M.; L.: Iskusstvo, 1938.

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

С. Д. Черкасский

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО И МЕТОД СТРАСБЕРГА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

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

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

S. Tcherkasski

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

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

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

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

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