

Л. Н. Коптев

СТАНИСЛАВСКИЙ О «ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ДУХЕ РОЛИ»

Рассматриваются взгляды К. С. Станиславского на актёра как человека. Человек-творец предстаёт как триединство: дух — душа — тело. Выявляется содержание понятий, используемых К. С. Станиславским, для описания духовных структур роли: «мистерия», «природа», «возвышение», «дух», «сила», «творящая душа», «глубинный центр», «переживание», «подлинность», «правда», «вера», «энергия», «действие», «творческое самочувствие», «дом», «готовность».

Ключевые слова: актёр, человеческий дух роли, мистерия, природа, возвышение, дух, сила, творящая душа, глубинный центр, переживание, подлинность, правда, вера, энергия, действие, творческое самочувствие, дом, готовность.

L. Koptev

Stanislavsky about the “Human Spirit of the Role”

The article deals with Stanislavsky's views on the human being. The human as a creator is introduced as three-unity: spirit-soul-body. The content of the concepts used Stanislavsky for the description of the spirit structures of the role are “mystery”, “nature”, “rise”, “spirit”, “power”, “creative soul”, “inner centre”, “experience”, “authenticity”, “truth”, “belief”, “energy”, “act”, “creative”, “self-being”, “home”, “preparedness”.

Keywords: actor, human spirit of the role, mystery, nature, rise, creating soul, deep centre, experience, authenticity, truth, belief, energy, act, creative, self-feeling, home, preparedness.

По Станиславскому, основная цель сценического искусства заключается в создании «жизни человеческого духа роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме» [27, с. 25]. И если художественная форма изучалась глубоко, подробно и в разнообразных аспектах, то «жизнь человеческого духа» до сих пор представляется довольно расплывчатой по содержанию формулировкой и скорее представляется как эвфемизм психической жизни артиста в роли. Только сегодня, когда в теории искусства начинает использоваться антропологический подход [5; 11; 12; 18; 42; 43], стало

возможным раскрыть содержание этой столь значимой для современной театральной культуры позиции.

Человековедческое или антропологическое измерение актёрского искусства — подход далеко не новый. В той или иной степени он использовался теми, кто изучал актёра в творческом процессе. Этическое начало актёрского творчества прозорливо выделил ещё в 20-е годы П. А. Марков, сказав, что сама «система» возникла для Станиславского из этического оправдания лицедейства, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и правду

актёра [24, с. 47]. В дальнейшем поиск «человеческого» смысла актёрского творчества велся и на этическом направлении, и с эстетических позиций, и с чисто философских (Г. К. Крыжицкий [17], А. Я. Зись [10], Ю. С. Калашников [13], Г. В. Кристи [16]). При этом подчёркивание общественной значимости искусства актёра затушёвывало его бытийную, смыслообразующую сторону, значимую для самого актёра.

80-е годы принесли раскрепощение взглядов на смыслообразующую сторону «системы» и творчества Станиславского в целом. Опровергая мнение «комментаторов» Станиславского, Т. Бачелис выдвинула положение, что «система» рождалась в работе над символистскими пьесами и что тяготение Станиславского к «сверхсознательному» носило очень глубокий и серьёзный характер. В работах 1907–1908 гг. Станиславский сам искал «новые принципы постановки», такое оформление сцены, которое было бы способно вывести артиста «из плоскости обыденности к вершинам духа и сверхсознанию» [4, с. 226–228]. М. Н. Строева утверждала, что в способности распознать за привычной житейской маской правду «жизни человеческого духа» и таился сокровенный смысл веры Станиславского, эстетическая и, «в конечном счёте, философская сверхсверхзадача его творчества» [41, с. 337].

Однако в чём же исток этой безграничной и неоглядной веры в экзистенциальную самодостаточность искусства? Прямой ответ на этот вопрос принадлежал уже другой эпохе.

В конце 80-х — начале 90-х годов начался поиск новых ценностей и новых смыслов на широком фронте гуманитарных исследований. И. Соловьёва даёт характеристику искусства раннего МХТ как православного [40, с. 56]. А. М. Смелянский увидел в Станиславском человека, для которого «душа сцены и её жрец — актёр, транслирующий через себя некую высшую силу» [24, с. 9]. Более того, Смелянский считает, что Стани-

славский «обожествил» театр. Он перетолковал важнейшие религиозные догмы в правила жизни в искусстве. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как «обет», «смирение», послушание» [24, с. 42]. Используя философский инструментарий, Л. Пажитнов обнаруживает подвижнический смысл деятельности Станиславского в том, что он «возвысил актёра от звания комедианта, лицедея, забавника публики — до пророка, до человека, приобщённого к нравственной субстанции, к категорическому императиву» [23, с. 87].

Деятели европейского театра второй половины XX века в лице Е. Гротовского, П. Брука и Э. Барбы (в опоре на своего предшественника А. Арто) начали развивать идеи театральной антропологии, т. е. изучения актёра как человека, в рамках постмодернистского театра. Главное внимание здесь уделяется телесности актёра. Современный российский театр оказался втянутым в пределы этого направления. Однако XX век предъявил миру и развитие другой традиции, заложенной русским театром. Огромный вклад был сделан Московским Художественным театром, и непосредственно одним из его создателей, разработчиком уникальной системы — К. С. Станиславским. Его «система» — совокупность эстетических, этических, психологических, духовно-религиозных, технологических взглядов на актёра.

Станиславский понимает актёра целостно: в неразрывности духа, души и тела, в синергии человека-артиста и *Бога*, в соединении Бога и Природы, в одухотворённости телесных проявлений в творчестве. Осмысление такого подхода к актёру-человеку обращает нас к сфере философской антропологии [22] и религиозной антропологии, сущностью которой является осуществляемый через человека «синтез Бога и тварного мира» [21, с. 430].

Идеальным театром видится Станиславскому «театр-мистерия», в основе которого

— искусство «проникновенного переживания» актёра [37, с. 55]. Движущей силой такого актёра является идея «искания и подвига... служения высокой задаче» [27, с. 13]. От актёра-человека требуется выработать чувство, что «сцена — это место священное». Переход через её «порог», как вступление в алтарь, должен вызывать в актёре ощущение торжественности, необходимое для артистического вдохновения [37, с. 183]. Артистическое творчество воспринимается Станиславским как непрерывно длящаяся мистерия духа актёра. Момент неожиданного перевоплощения он воспринимает как «тайнство души, ради которого стоит приносить всевозможные жертвы, терпеть, страдать и работать в нашем искусстве» [29, с. 351].

Исток идеального театра Станиславского — служения высокой идее и подвига — двойствен. Это Бог и *Природа*. Дары Бога — это одновременно и «дары Природы», так что «божьи дары... составляют основные природные элементы... таланта» [37, с. 136]. Бог рассматривается как «создатель природы». Служение Природе, Красоте и Богу может (и должно, по Станиславскому) составить смысл деятельности артиста-художника. Это служение требует и особых людей, способных к «возвышенному настроению», подобно молитвенному. Таков артист-жрец, священнослужитель, способный создавать ту атмосферу, которая превращает «хлеб ... в храм» [32, с. 420]. Театр, по мнению Станиславского, и должен возвыситься до храма. Такой артист-священнослужитель должен стремиться «очистить душу» и дать ей жить эстетическими чувствами, приближающими к Небу. Эстетическое чувство, по Станиславскому, это «та частичка Бога, которая вложена в человека» [33, с. 23].

Однако Бог непостижим, а Природу актёра и театра Станиславский как естествоиспытатель подвергает изучению. «Природа — идеальный художник» [33, с. 412]. Только тогда, когда жизнь артиста на сцене на-

чинает развиваться по законам самой природы, «сверхсознательное выходит из своих тайников». Творческая самостоятельность природы такова, что Станиславский признаёт за ней способность создавать роли почти без волевого участия актёра, в процессе самой жизни. Артист — «живой аппарат для бессознательного естественного творчества природы. Реторта», — добавляет он в заметках для себя [37, с. 196]. Но и природа, в свою очередь, только в содружестве с человеком-художником обретает «чудодейственную» силу [28, с. 406]. Природа понимается им в античном духе как божественная первопричина (по выражению А. Ф. Лосева [19, с. 414–415], как идеал, стоящий над реальностью).

Итак, Бог и Природа порождают, по Станиславскому, творчество актёра. Но и актёр для этого творчества нужен особый. Станиславский ограничивает круг актеров теми, кто испытывает «органическую потребность в высоких эмоциях» [6, с. 38].

Такая ориентация духа «вверх» характерна для идеального актёра театра Станиславского. Она питает его творчество. Артист представляется Станиславскому путником, наделённым особой миссией высокого свойства: «просвещения современников» или направленной на достижение других «*возвышенных* целей» [29, с. 340]. В силу этого и указатель направления находится не на земле, а на небе — «путеводная звезда» [29, с. 363–364]. Такая ориентация «вверх» оказывается глубоко внутренней.

Возвышенное состояние артист стремится поддерживать и в жизни. Станиславский называет его «бодрость». «Художественное имеет свойство бодрить, подымать, возвышать своей стройностью, гармонией» [37, с. 70], — заметил артист и ввёл упражнения на «бодрость» в свой ежедневный «туалет актёра». Станиславский заповедует актёрам: «Прежде взбодрись, а потом твори» [25, с. 393]. В состоянии бодрости духа человек «точно отделяется от земли, где он ползал и был рабом своего тела», и попадает в «бо-

лее высокую атмосферу» [25, с. 414–415]. Это «атмосфера бодрых чувств», где их легче «найти, схватить и пережить» [25, с. 439], где актёр оказывается способен «из одного настроения легко переходить в другое» [25, с. 414].

Искусство должно «отделять, парить над землёй», — пишет Станиславский [36, с. 144]. Возвышенный настрой был свойством его творческой натуры. Но он чётко различал и противостоящие силы. Так, в постановке «Села Степанчикова» (1917 год) режиссёр исходил из понимания авторской идеи как «столкновения Божеского и дьявольского начал» [41, с. 341]. В 1920 году аналогичный конфликт он обнаруживает в «Каине», где виделись два главных действующих лица — Бог и Люцифер, а сама постановка представлялась в виде религиозной мистерии. Для исполнения таких сверхчеловеческих ролей актёр должен пробудить в себе особое прозрение, поднимающее его к сверхсознательному творчеству. Предпочтения Станиславского при этом всегда в пользу Божественного начала.

Ориентация «вверх», по Станиславскому, — результат напряжённой духовной работы актёра, строящего роль по принципу «жизни человеческого *духа*». Подъём на высоту — метафора подъёма духа. Жизнь духа артиста всегда рассматривается Станиславским в художественном преломлении, она должна быть «красивой и возвышенной» [33, с. 85–86]. Сложность — не только в необходимости постоянно держаться на высоте «жизни духа», но и в поддержании его в «живом» состоянии [29, с. 255]. Живая жизнь «духа роли» создаётся на сцене, по Станиславскому, живой жизнью духа самого артиста, а зрителям передаётся «непосредственно, излучениями из души в душу» [33, с. 91]. «Живой дух» остаётся неизменным в актёре при перевоплощении, поскольку актёр не может «выгнать его из себя», «взять чужого напрокат у другого лица» [29, с. 255].

Станиславский явно исходит из христианского представления о троиственной

структуре личности: дух, душа, тело [2]. Тело можно костюмировать, придать ему нужную характерность; душа поддается сценическому «перевоплощению» через отыскание в себе качеств, нужных для роли; дух же неизменен и неизменяем. Жизнь «живого духа» в теле роли и есть «переживание» [29, с. 25]. Входя в область духовного, Станиславский описывает художественные процессы соответствующими терминами: «Пьеса состоит из отдельных духовных образов», — имея в виду персонажей пьесы. «Каждый из духовных образов создаётся из элементов человеческой души», — под элементами души подразумевая «коренные человеческие страсти» [25, с. 404–405]. Так строится диада — «дух — душа» артиста.

Однако не душа как таковая интересует Станиславского, но «*творящая душа*» [29, с. 251], «душа-талант» «творящего артиста» [29, с. 255].

Дух поставляет душе необходимые «переживания». Станиславский озабочен необходимостью наполнения «творящей души внутренним содержанием», аналогичным с «жизнью человеческого духа роли» [29, с. 25]. Из частиц «живой души артиста», из её «человеческих хотений, помыслов, стремлений» складывается «душа роли» [39, с. 640–641].

Душа артиста в художественном плане представляет собой некое внутреннее пространство личности, в котором протекают скрытые процессы ролеобразования. Это внутреннее пространство наполняют «всевозможные зрительные образы, живые существа, человеческие лица... пейзажи... предметы». Всё это можно увидеть «внутренним зрением» [9, с. 322], «внутренними глазами» [29, с. 120]. Внутреннее пространство души заполняют и «всевозможные звуки, мелодии, голоса, интонации и проч.» [31, с. 87]. Их можно услышать «внутренним слухом». Особое значение Станиславский придаёт внутренним видениям и утверждает необходимость «научиться смотреть на сцене глазами своей души» [29,

с. 120], поскольку значительная часть работы над ролью протекает в области воображения, «артистической мечты» [31, с. 87].

С внутренней жизнью артиста связаны и световые проявления. Свету внешнему, проникающему извне, соответствует и свет внутренний, возникающий в моменты «оживления» предлагаемых обстоятельств роли. Эти ожившие места роли напоминают «световые пятна в темноте» [31, с. 70–71]. Важную роль в подобном «освещении» играет воображение, которое «горит и сверкает» [27, с. 53].

Горящее воображение — не только метафора. Достижение подлинности существования артиста связано с определённым «градусом... творческого нагрева» [29, с. 127–128]. Ощущение теплоты приходит уже тогда, когда актёр поверит «хотя бы одному моменту» [39, с. 663]. Ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста «внутренний нагрев», «кипение», необходимое для процесса «творческого познания».

Установив важное значение в творчестве актёра Бога, Природы, ориентации на возвышение духа, души, Станиславский констатирует наличие энергетической базы творчества. Он отмечает важную роль в творчестве некоей «правлящей *силы*», которая изнутри повелевает актёром и благодаря которой из глубин подсознания выходят наружу «не всегда понятные нам чувствования». Эту «правлящую силу» Станиславский часто отождествляет с «природой». Художница-природа обладает «умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами» [31, с. 339–341], в этих силах весь секрет и вся тайна творчества. Сила эта «неведомая», но тайны известны «художнице-природе» [30, с. 318]. Пробуждение творческой силы наступает при переходе из реальности в плоскость воображения. Зона воображения — это зона свободы от практической нужды. Именно здесь царство «природы». Она вовлекается в работу, когда ей даётся «полная свобода». Тогда и втягиваются в работу её «тончайшие, не под-

дающиеся учёту» творческие силы [31, с. 342].

Ищет Станиславский и источник этой силы, особое значение он придаёт некоему органу, который он называет «*глубинный центр*» творческой души артиста, где скрыто наше «я», властитель всей нашей духовной и физической природы» [33, с. 71], «сокровенное я» [33, с. 79], «источник энергии» [37, с. 70]. Это как бы «комочек нервов и энергии, собранных в один внутренний центр» [36, с. 309]. Скрывающийся в «главном центре» источник энергии есть источник «настоящей жизни и творчества», это и есть сама «природа» [37, с. 70]. Чтобы пользоваться энергией «природы», к ней прилагается «штепсель» — «сквозное действие» и протягиваются «провода» — «образные воспоминания» [37, с. 68]. Таким образом, сквозное действие уходит корнями в глубины, природа которых ищется в религиозных, общественных, политических, эстетических, мистических и других чувствах, в прирождённых качествах или пороках, в добрых или злых началах, наиболее развитых в природе человека, «тайно руководящих им» [31, с. 151]. Этот природный источник питает чувства актёра.

Можно предположить, что в своей антропологической конструкции Станиславский опирается на важнейший для православной антропологии принцип «главного центра», называемого «сердцем». Русский религиозный философ Б. П. Вышеславцев определяет «сердце» как центр всего, скрытую глубину и «самость» вещей. Применительно к человеку «сердце» означает его истинное Я. Определяется сердце в том числе и как орган религиозных переживаний, место встречи Бога и человека [7, с. 62].

«Глубинный центр творческой души», как предполагается Станиславским, имеет и драматург. Актёр должен его обнаружить. В пьесе необходимо найти «её «внутреннюю сущность», родственную собственной душе. «Внутренняя сущность» — это «духовная

сущность» [32, с. 482]. Это «самые мне дорогие мысли, чувства» [29, с. 65]. Требуется потратить энергию, чтобы до этой сущности «докопаться» [31, с. 217]. Заложена она в пьесе и заключена в «непередаваемом, бессознательном» [33, с. 86–87]. Из слов поэта актёр извлекает их «сущность», а она вновь выражается в тех же словах, ставших уже собственными словами актёра. Так «текст родит подтекст, а подтекст возродит текст» [31, с. 281–282].

Для актёра-творца характерно *«переживание»*, возникающее в момент оживления роли. Оживление предлагаемых обстоятельств и роли в целом сопровождается приятными ощущениями, достигающими на вершине того «блаженства», которое составляет такую привлекательность для Станиславского и, возможно, экзистенциальный смысл самой артистической деятельности. Сам артист в каждый момент оживления роли ощущает своё существование как подлинное.

«Подлинная» человеческая жизнь» артиста — это не бытовая жизнь, а те «творческие моменты», в которые актёр-человек ощущает подлинность своего существования. «Подлинной» Станиславский называет ту жизнь артиста, которая происходит после «сдвига» его в область воображения, когда продолжает действовать магия «если бы» [35, с. 284–285].

Способного к «подлинному» существованию на сцене артиста Станиславский называет «подлинный артист». Ему свойствен особый способ существования в творчестве: он «горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти» [29, с. 57]. Таким образом, «подлинность» — это самоощущение артиста; и это переживание себя в творчестве вызывается тем, что Станиславский называет словом «правда». *«Правда»* — то, «чего нет в действительности, но что могло бы случиться» [29, с. 167], отозваться правдой, если актёр принимает обман за подлинное, верит ему. Для разли-

чения «правды» Станиславский использует критерий *«веры»*: правда — то, чему «верит» актёр [33, с. 88–89]. «Правда» означает, что в работу включилась «душевная органическая природа» [27, с. 356], санкционирующая каждый момент переживания на сцене верой в правду переживаемого чувства. Если актёр верит в «правду», значит в работу включилась сама «природа» с её тончайшим различием подлинности.

Ключом к достижению «подлинности» должно стать *действие* актёра на сцене. В действии, считает Станиславский, «передаётся душа роли и переживания артиста, и внутренний мир пьесы» [29, с. 64]. Само «переживание» состоит из «моментов зарождения хотений, стремлений, позывов к творчеству», позывов к действию [33, с. 115].

Процесс возбуждения моментов переживания должен быть непрерывным. Станиславский уподобляет переживание работающему автомобильному мотору с его непрерывными вспышками — «позывами». Возбудителем внутренних позывов является *энергия*, которая «проходит по всему телу ...начинённая эмоцией, хотениями, задачами» [30, с. 41–42]. Заряжено энергией и физическое действие, поскольку «всасывает, собирает в себе чувство» [31, с. 225–226]. Энергия невидимо движется внутри, важно, чтобы двигалась она непрерывно, а для этого надо устранять зажимы, которые есть не что иное, как «застывшая в пути двигательная энергия». Непрерывность помогает «бесконечной линии, столь необходимой в искусстве» [30, с. 44].

Являясь интегральным образованием, «переживание» возникает на фоне *творческого самочувствия* и итоговой «боевой готовности» актёра к творчеству на спектакле [29, с. 296, 307]. Творческое самочувствие развивается из «правильного внутреннего сценического самочувствия», которое обуславливает оживление роли и её переживание «внутренней духовной сущностью» актёра. Только при «правильном

внутреннем сценическом самочувствии» совершается «подлинное творчество» [29, с. 320]. В создании «правильного внутреннего сценического самочувствия» скрыт главный секрет «системы», оправдывающий основную её принцип: «Подсознательное через сознательное».

Не самое вдохновение, а лишь благоприятную почву для него стремится научиться создавать Станиславский. Эта почва и есть «правильное внутреннее сценическое самочувствие». Если довести работу всех его «элементов» до «нормальной человеческой действительности», то может возникнуть «подлинная жизнь... душевной органической природы» [30, с. 418]. Чтобы наладить «правильное сценическое самочувствие», необходимо хорошо развитое, чуткое чувство правды» [30, с. 275], поскольку «правда» и «вера» затягивают в работу все другие «элементы» [30, с. 418].

Правильное внутреннее сценическое самочувствие — базовое для всех этапов творческого процесса. Любой творческий акт требует творческого самочувствия самого актёра-человека. Станиславский предлагает сразу доводить учеников до подсознательного творчества во всех упражнениях и этюдах. «Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества» [30, с. 357–358].

Полное творческое самочувствие человека-артиста создаётся, по мнению Станиславского, лишь в итоге всей работы актёра над ролью, когда все найденные действия сольются в едином течении сквозного действия пьесы и роли, стремящегося к сверхзадаче. Тогда «все элементы самочувствия насыщаются содержанием роли». Получается «сгущённое творческое самочувствие», в котором «все элементы те же, но увеличены в десять раз» [34, с. 277].

Итак, взаимодействие актёра и роли приводит к её «оживлению», когда «внутренняя духовная сущность», пробудившись к бытию в результате перехода в зону «магиче-

ского «если бы», начинает ощущать как «подлинную» жизнь в условиях предполагаемой реальности, как «правду», которой «духовная сущность» актёра «верит» и способна откликаться «творческим действием», слитым с «переживанием». Длительность «переживания» «ожившей» роли стабилизируется прочностью творческого самочувствия, характеризующего связь профессионального «я» актёра и роли.

Необходимость доведения подготовки роли до уровня творческого самочувствия декларируется Станиславским как необходимость открытия путей для введения в творчество «природы», которая обеспечивает высшую полноту и совершенство актёрской игры. Однако этим мотивом не исчерпывается тот мощный интерес к постижению тайн творчества актёра, который, в конечном счёте, отлился в «систему».

Каков экзистенциальный смысл подготовки актёра к овладению итоговым творческим состоянием? Ответ прост. Только при таком состоянии «актёр чувствует себя на сцене «как дома» [28, с. 284]. Станиславский считает большим счастьем, «если человек во всём необъятном мире найдёт дом... где он мог бы хотя бы временно отделиться от всех и жить лучшими чувствами и помыслами души. Этим чистым местом для церковнослужителя может служить алтарь или престол... для актёра — театр и сцена» [32, с. 419]. Здесь «его родина, здесь его упоение, здесь его источник вечной бодрости» [13, с. 77].

Возвращение *домой* — глубинный архетип, ведущий человека по жизни. На витальном уровне — это стремление вернуться в материнское лоно и возродиться в новом качестве [44]; на культуральном — стремление к возрождению после временной смерти в чреве [14]; на художественном — поиск Родного мира и обретение после слияния с ним блаженной целостности и подлинности существования [15]. На эстетическом — это возвращение к первоисточкам вечной красоты и гармонии, царящей в

идеальном мире целостности [20, с. 728–748].

На бытийном сценическом уровне этот первичный образ родного замкнутого пространства Станиславский воспроизводит в виде «малого круга внимания», или, просто, «круга». В малом световом круге на сцене актёр чувствует себя «как у себя дома». «Никого не боишься и ничего не стыдишься... Легко жить самыми интимными чувствами» [29, с. 109]. Этот «дом» расположен, как мы видели выше у Станиславского, в пространстве «необъятного мира». И к встрече с этим «домом», этой «родиной» артист готовится всю свою жизнь, испытывая подготовку как движение судьбы.

«В театре, — говорит Станиславский, — должны совершаться судьбы, переживаться жизни» [37, с. 87]. Искусство должно стать жизнью, а жизнь — искусством. И каждую роль нужно играть «серьёзно и мужественно» [37, с. 165]. Необходима та сила отрешения от личного, которая «учит подниматься к героическому напряжению духа» [6, с. 47]. А жизнь духа — это «подъём на высоту борьбы с судьбой». Само действие есть борьба или подчинение судьбе. Эти действия вскрывают «внутренние страдания, радость и всю жизнь человеческого духа на сцене» [33, с. 85]. И готовым к встрече с ролью как судьбой актёр должен быть постоянно.

«Творческое самочувствие» человека-артиста не является единственной завершающей подготовку фазой. Рядом с ней Станиславский располагает «готовность», не совсем, правда, чётко определив её место: то, как условие, предваряющее творческое самочувствие, то, как следствие овладения этим самочувствием. Эта готовность касается глубинного творческого «я». И в жизни, и за кулисами (безотносительно роли) артист должен быть готов вести себя таким образом, чтобы, очищаясь от скверны житейских страстей и чувств, способствовать созданию на сцене творческого самочувствия. Имеются «подготовительные ступени» [38, с. 610–611].

К моменту спектакля роль должна созреть, показателем зрелости можно считать лёгкость и быстроту подготовки к исполнению. Готовясь к спектаклю, артист должен ещё до выхода из своей уборной творчески сосредоточиться и ощутить в себе «духовный аккорд «или «гвоздь роли» [25, с. 403–404.]. Стоит «почувствовать роль» — и сразу «все душевные силы приходят в боевую готовность» [29, с. 296]. Однако в ежедневной практике процесс формирования такой «боевой готовности» требует от актёра «творческой воли», поскольку приходится заставлять свою «волю направляться в те душевные глубины, которые нужны автору и роли» [25, с. 397]. Станиславский рекомендует «разыгрываться» перед спектаклем, подобно музыканту, чтобы «настроить наши душевные струны», чтобы «проверить внутренние «клавиши», «педали», «кнопки», все отдельные элементы системы и «манки», с помощью которых приводится в действие творческий аппарат актёра [29, с. 325–326].

Артист не должен выходить без внутренней подготовки «с пустой душой» [28, с. 303], если намерен «переживать» роль. Его путь — «приготовить, так сказать, загримировать и за костюмировать» свою душу для создания «жизни духа роли» [29, с. 326]. В этом и состоит «духовная подготовка» перед началом творчества. Нужно уметь войти в ту «духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство» [28, с. 297]. Зритель также вносит свой вклад в создание этой духовной атмосферы. И ему, зрителю, нужна подготовка, «хорошее настроение», без которого он не может «воспринимать впечатлений и основной мысли поэта» [30, с. 264]. Так «этика» театрального творчества охватывает и сцену и зал.

Таким образом, мы обнаружили в представлении Станиславского об актёре как человеке совокупность «рабочих» понятий, определяющих дотекстовые духовные структуры роли, включённые, так или иначе, в рождение текста, и среди этих понятий

— «мистерия», «природа», «возвышение», «дух», «сила», «творящая душа», «глубинный центр», «переживание», «подлинность», «правда», «вера», «энергия», «действие», «творческое самочувствие», «возвращение домой», «готовность». Достижение в акте творчества готовности человека-актёра вернуться «домой», на свою духовную родину — вот ведущий метасюжет, пронизывающий «систему» и составляющий, как видится, её духовную парадигму и духовное основание роли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
2. *Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий).* Дух, душа, тело. СПб., 1995. 112 с.
3. *Барба Э.* Бумажное каноз: Трактат о Театральной Антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 304 с.
4. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. 352 с.
5. *Белянин М. Ю.* Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Липецк, 2007. 24 с.
6. *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* 3-е изд. М.: Искусство, 1952. 180 с.
7. *Вышеславцев Б. П.* Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 61–65.
8. *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.
9. Ежегодник МХТ, 1945. Т. 1. М.: Искусство, 1948. 846 с.
10. *Зись А. Я.* Художник и время. (Эстетические взгляды Станиславского). М.: ВТО, 1962. 144 с.
11. *Зырянов О. В.* Христианская духовность в художественной антропологии А. С. Пушкина // Эл. ресурс: <http://www.ksu.kz/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=524>
12. *Жуков Н. С.* Антропология искусства. СПб.: РХГИ, 1999.
13. *Калашников Ю. С.* Театральная этика Станиславского. М.: ВТО, 1972. 147 с.
14. *Карасев Л. В.* Мифология смеха // Вопросы философии. 1991. № 7. С. 68–86.
15. *Коптев Л. Н.* Дотекстовые энергетические структуры в творчестве актёра: Монография. СПб.: СПбГУСЭ, 2008. 299 с.
16. *Кристи Г. В.* Воспитание актёра школы Станиславского. М.: Искусство, 1968. 430 с.
17. *Крыжицкий Г. К.* О системе Станиславского. М.: Госкультпросветиздат, 1955. 95 с.
18. *Лоргуэ А.* Православная антропология: Курс лекций. Вып. 1. М.: Граф-Пресс, 2003. С. 5–23.
19. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.
20. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. 960 с.
21. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Киев: Общество любителей православной литературы. Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2004. 504 с.
22. *Марков Б. В.* Философская антропология: очерки истории и теории. СПб.: Лань, 1997. 384 с.
23. *Пажитнов Л.* О театральной этике Станиславского // Станиславский в меняющемся мире: Сб. материалов Междунар. симпоз., 27 февр. — 10 марта 1989 г. М.: Благотвор. фонд Станиславского, 1994. С. 86–88.
24. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. 621 с.
25. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1993. 682 с.
26. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М.: Искусство, 1995. 734 с.
27. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Искусство, 1998. 838 с.
28. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. 516 с.
29. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. 424 с.
30. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. 502 с.

31. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1956. 546 с.
32. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Искусство, 1958. 686 с.
33. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1959. 466 с.
34. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Искусство, 1960. 792 с.
35. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. 617 с.
36. Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 1. М.: ВТО, 1986. 608 с.
37. Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. М.: ВТО, 1986. 446 с.
38. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Дневник ученика. Ч. 2. М.: Искусство, 1951. 668 с.
39. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953. 783 с.
40. Соловьёва И. Религия Станиславского // Станиславский в меняющемся мире = Stanislavskiy in a changing world: Сб. материалов Междунар. симпоз. 27 февр. — 10 марта 1989 г. М.: Благотвор. фонд Станиславского, 1994. 367 с.
41. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского 1898 — 1917. М.: Наука, 1973. 360 с.
42. Фокин А. А. Творческая индивидуальность как понятие антропологической поэтики: Сб. материалов Междунар. научн. конф. (Ставрополь 2–3 окт. 2008 г.). Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та. С. 12–17.
43. Шестакова А. В. Феномен «театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 24 с.
44. Юнг К.-Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Вост. Европ. ин-т психоанализа, 1994. 416 с.

REFERENCES

1. Arto A. Teatr i ego dvojniki. M.: Martis, 1993. 191 s.
2. Arhiepiskop Luka (Vojno-Jasenetskiy). Duh, dusha, telo. SPb., 1995. 112 s.
3. Barba Je. Bumazhnoe kanoje: Traktat o Teatral'noj Antropologii. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2008. 304 s.
4. Bachelis T. I. Shekspir i Krjeg. M.: Nauka, 1983. 352 s.
5. Beljanin M. Ju. Hudozhestvennaja antropologija pozdnego L. N. Tolstogo: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Lipetsk, 2007. 24 s.
6. Besedy K. S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918–1922 gg. 3-e izd. M.: Iskusstvo, 1952. 180 s.
7. Vysheslavtsev B. P. Serdtse v hristianskoj i indijskoj mistike // Voprosy filosofii. 1990. № 4. S. 61–65.
8. Grotovskij E. Ot bednogo teatra k iskusstvu-provodniku. M.: Artist. Rezhissjor. Teatr, 2003. 351 s.
9. Ezhegodnik MKhT, 1945. T.1. M.: Iskusstvo, 1948. 846 s.
10. Zis' A. Ja. Hudozhnik i vremja (Esteticheskie vzglyady Stanislavskogo). M.: VTO, 1962. 144 s.
11. Zyrjanov O. V. Hristianskaja duhovnost' v hudozhestvennoj antropologii A. S. Pushkina // El. resurs: <http://www.ksu.kz/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=524>
12. Zhukov N. S. Antropologija iskusstva. SPb.: RKhGI, 1999.
13. Kalashnikov Ju. S. Teatral'naja etika Stanislavskogo. M.: VTO, 1972. 147 s.
14. Karasev L. V. Mifologija smeha // Voprosy filosofii. 1991. №7. S. 68–86.
15. Koptev L. N. Dotekstovye energeticheskie struktury v tvorcestve aktjora: Monografija. SPb: SPbGUSE, 2008. 299 s.
16. Kristi G. V. Vospitanie aktjora shkoly Stanislavskogo. M.: Iskusstvo, 1968. 430 s.
17. Kryzhickij G. K. O sisteme Stanislavskogo. M.: Goskul'tprosvetizdat, 1955. 95 s.
18. Lorgus A. Pravoslavnaja antropologija: Kurs leksij. Vyp. 1. M.: Graf-Press, 2003. S. 5–23.
19. Losev A. F. Istorija antichnoj estetiki. Aristotel' i pozdnjaja klassika. M.: Iskusstvo, 1975. 776 s.
20. Losev A. F. Oчерки antichnogo simvolizma i mifologii / Sost. A. A. Taho-Godi; obshch. red. A. A. Taho-Godi i I.I.Mahan'kova. M.: Mysl', 1993. 960 s.
21. Losskij V. N. Oчерк misticheskogo bogoslovija vostochnoj tserkvi. Dogmaticheskoe bogoslovie. Kiev: Obshchestvo ljubitelej pravoslavnoj literatury. Izdatel'stvo imeni svjatitelja L'va, papy Rimskogo, 2004. 504 s.
22. Markov B. V. Filosofskaja antropologija: oчерки istorii i teorii. SPb.: Lan', 1997. 384 s.

23. *Pazhitnov L.* O teatral'noj etike Stanislavskogo // Stanislavskij v menjajuemsja mire: Sb. materialov Mezhdunar. simpoz. 27 fevr. — 10 marta 1989 g. M.: Blagotvor. fond Stanislavskogo, 1994. S. 86–88.
24. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1988. 621 s.
25. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 5. Kn. 1. M.: Iskusstvo, 1993. 682 s.
26. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 7. M.: Iskusstvo, 1995. 734 s.
27. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 9 t. T. 9. M.: Iskusstvo, 1998. 838 s.
28. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1954. 516 s.
29. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1954. 424 s.
30. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 3. M.: Iskusstvo, 1955. 502 s.
31. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 4. M.: Iskusstvo, 1956. 546 s.
32. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 5. M.: Iskusstvo, 1958. 686 s.
33. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 6. M.: Iskusstvo, 1959. 466 s.
34. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 7. M.: Iskusstvo, 1960. 792 s.
35. *Stanislavskij K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 8. M.: Iskusstvo, 1960. 617 s.
36. *Stanislavskij K. S.* Iz zapisnyh knizhek: V 2 t. T. 1. M.: VTO, 1986. 608 s.
37. *Stanislavskij K. S.* Iz zapisnyh knizhek: V 2 t. T. 2. M.: VTO, 1986. 446 s.
38. *Stanislavskij K. S.* Rabota aktjora nad soboj. Dnevnik učenika. Ch. 2. M.: Iskusstvo, 1951. 668 s.
39. *Stanislavskij K. S.* Stat'i, rechi, besedy, pis'ma. M.: Iskusstvo, 1953. 783 s.
40. *Solov'jova I.* Religija Stanislavskogo// Stanislavskij v menjajushchemsja mire = Stanislavskiyin a changing world: Sb. materialov Mezhdunar. simpoz. 27 fevr. — 10 marta 1989 g. M.: Blagotvor. fond Stanislavskogo, 1994. 367 s.
41. *Stroeva M. N.* Rezhisserskie iskanija Stanislavskogo 1898–1917. M.: Nauka, 1973. 360 s.
42. *Fokin A. A.* Tvorcheskaja individual'nost' kak ponjatie antropologicheskoy poetiki: Sb. materialov Mezhdunar. nauchn. konf. (Stavropol' 2–3 okt. 2008 g.). Stavropol': Izd-vo Stavropol'skogo gos. un-ta. S. 12–17.
43. *Shestakova A. V.* Fenomen «teatral'noj antropologii» v evropejskoj kul'ture vtoroj poloviny XX veka: Avtoref. dis.... kand. filoz. nauk. M., 2008. 24 s.
44. *Jung K.-G.* Libido, ego metamorfozy i simvolj. SPb: Vost. Evrop. in-t psihoanaliza, 1994. 416 s.

V. H. Бубенцов

**Особенности пленэрной живописи на Русском Севере
(Арктика и Мурманский регион)
XIX — начало XX веков**

Учитывая, что значительная часть территории России занимает Север, актуальность изучения специфики северного пленэра несомненна. Теоретические разработки учёных и художников-педагогов в области северного пленэра недостаточно сфокусированы и в основном сосредоточены на общем изучении понятия «пленэр» с XIII века.

Ключевые слова: пленэр, северный пленэр, Арктика, Русский Север, пейзаж, северный пейзаж, Мурманск, Мурманская область.

V. Bubentsov

**The Features of Open-air Art in the Russian North
(The Arctic and Murmansk Region, 19th century- beginning of 20th century)**

Considering that a very significant part of Russia is Arctic and Subarctic North, the topicality of the Northern open air researches is unquestionable. Theoretical studies of researchers and teacher-artists in the field of the Northern open air are not adequately focused on the