

УДК 165.62:792  
doi:10.35853/vestnik.gu.2024.12-4.12  
5.7.3.

## Система К. Станиславского и феноменология Э. Гуссерля: «жизненный мир» в свете рампы

**Дмитрий Константинович Жуков**

Литературный институт им. А. М. Горького, Москва, Россия,  
Dimancheg57@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2008-0779>

**Аннотация.** Ситуация актера на сцене является, по замечанию К. Станиславского, «противоестественной», что, в терминах Э. Гуссерля, требует от актера умения «заклЮчить в скобки» наивность «естественной установки». Это позволяет усматривать в «Системе» Станиславского анализ способов конституирования сценических образов как «феноменов», в феноменологическом понимании. Так, в первой части статьи предлагается описание процесса трансформации объекта актером в школе Станиславского с опорой на акты внимания и фантазии, по аналогии с методом «очищения» непосредственных переживаний в проекте Гуссерля при достижении переживаний «абсолютных». Во второй части, с опорой на понятие «жизненного мира» и его «априорные структуры», автор обозначает необходимые для «творческого самочувствия» актера условия, как они представлены отечественным режиссером. Для этого анализируются такие элементы жизненного мира, как «пространственно-временной мир», «телесность», «личность», «причинность/мотивация». Рассматривая каждый из пунктов, автор демонстрирует близость их понимания Станиславским и Гуссерлем, исследующим конституирование феноменального поля. Рассматривается специфичность Я-роли – различие Станиславским слоев формирования личности и феноменологическая проблема конституирования Я, – которая оборачивается прояснением феномена «раздвоения» актера. В заключение уточняется, что «проверка» творчества Станиславского феноменологией Гуссерля указывает на перспективность дальнейшего исследования наследия режиссера и в других областях, касающихся проблемы сознания.

**Ключевые слова:** «жизненный мир», «переживание», К. Станиславский, «Система» Станиславского, актерская игра, феноменология, Э. Гуссерль

**Для цитирования:** Жуков Д. К. Система К. Станиславского и феноменология Э. Гуссерля: «жизненный мир» в свете рампы // Вестник Гуманитарного университета. 2024. Т. 12, № 4. С. 138–148. DOI 10.35853/vestnik.gu.2024.12-4.12.

## K. Stanislavsky's System and Husserl's Phenomenology: the "Life World" in the Footlight

**Dmitry K. Zhukov**

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia,  
Dimancheg57@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2008-0779>

**Abstract.** The actor's situation on a stage, being "unnatural" – as K. Stanislavsky noted – which, in E. Husserl's terms, necessitates the actor's capacity to "bracket" the naivety inherent in the "natural attitude". This case allows us to see in Stanislavsky's "System" the analysis of the ways of constituting stage images as "phenomena", from a phenomenological perspective. The first part of the article demonstrates how an actor trained in the Stanislavski school transforms an object, by analogy with the method of "purification" of immediate experiences in Husserl's

project to achieve “absolute” experiences. In the second part, relying on Husserl’s concept of the “lifeworld”, the author identifies the necessary conditions for the actor’s “creative well-being”, as they are presented by Stanislavsky. To this end, the following aspects of the lifeworld are subjected to analysis: the “spatio-temporal world”, “corporeality”, “personhood”, and “causality/motivation”. Considering each of the elements the author demonstrates the similarities between the perspectives of Stanislavski and Husserl, who explores the constitution of the phenomenal field. The problem of the splitting of the actor’s self is considered, which turns into a phenomenological theme of the constitution of the self. In conclusion, it is clarified that the “verification” of Stanislavsky’s work by Husserl’s phenomenology indicates the prospects for further research into the director’s legacy in other areas related to the problem of consciousness.

**Keywords:** “lifeworld”, “experience”, K. Stanislavsky, Stanislavsky’s “System”, acting, phenomenology, E. Husserl

**For citation:** Dmitry K. Zhukov. K. Stanislavsky’s System and Husserl’s Phenomenology: the “Life World” in the Footlight. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University*. 2024;12(4):138-148. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2024.12-4.12.

### Естественность игры

В работе «Моя жизнь в искусстве», открывающей восьмитомное собрание сочинений «в соответствии с волей автора», К. Станиславский «излагает основы своего учения об актерском творчестве» [Станиславский 1954, т. 1, с. 8]. В разделе 4 мы обнаруживаем следующее озарение, касающееся понимания профессии актера: «...самочувствие актера на сцене, в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко освещенной рампой, – противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве» [Там же, с. 204]. Далее обозначаются следствия «противоестественности» положения актера на сцене: «При таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять – казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно» [Там же].

Специфика понимания Станиславским игры как «естественной» предоставляет возможность рассмотрения его системы как феноменологического исследования, поскольку одной из проблем, встающих перед режиссером психологического театра, является воссоздание такого характера самоощущения артиста, который присущ ему в повседневной жизни. Важность для актера естественности есть следствие понимания Станиславским связи игры с «подсознательными» переживаниями: «Непосредственное, интуитивное переживание, подсознательно направляемое самой природой, наиболее ценно и не может быть сравниваемо ни с каким другим творчеством» [Станиславский 1957, т. 4, с. 442]. О понимании «подсознания» как фундамента *повседневной* жизни свидетельствует замечание режиссера, что в жизни «каждое рождающееся в нас представление, каждое внутреннее видение в той или другой мере требует подсознания» [Станиславский 1954, т. 2, с. 189–190]. Актерская же игра, лишенная «подсознательного творчества», «безжизненна, формальна» [Там же, с. 190].

Для прояснения специфики естественной игры, в связи с ролью в нем «подсознания», Станиславский вводит такие понятия, как «чувство правды и веры» и «оправдание» (действий на сцене), благодаря которым артистом достигается естественность «элементарных физических» и «элементарных психологических» актов: «В подсознательный мешок человеческих чувствований нельзя залезать и рыться в нем, как в кошельке... нужны охотничьи манки, на которые птица сама прилетит. Вот эти-то манки в образе физических и элементарно-психологических задач и действий я и хочу вам дать» [Станиславский 1957, т. 4, с. 292]. Эти акты возбуждают соответствующее «переживание», которое, как технический термин Системы, может быть соотнесено с ощущением себя в жизни – тем, что Гуссерль обозначает через оборот «[генеральный] тезис – это переживание» [Гуссерль 2009, с. 98]. Достижимое состояние обозначается режиссером как «я есмь»: «Там, где правда и вера, там само собой создается на сцене “я есмь”» [Станиславский 1954, т. 2, с. 191]. Это такая специфически феноменальная

установка, при которой актер переводит себя в плоскость живого отклика по отношению к реальности – только из этого состояния и возможна, по Станиславскому, «естественная» игра.

### **«Непосредственность» Гуссерля**

Воззрениям Эдмунда Гуссерля также был присущ пафос поиска истины, причем в жизни самого субъекта [Гуссерль 2009]. По этой причине отправной точкой для феноменологического исследования является для философа «непосредственное переживание». «Непосредственность» переживаний субъекта обосновывается тем, что «в своей конкретности они [переживания] обладают лишь *одной-единственной*, но притом и беспрестанно непрерывно текущей *абсолютно первозданной фазой* – моментом живого “*теперь*”» [Там же, с. 237]. По сути, это во многом искомое и Станиславским естественное в своей реакции действие на сцене, определенным образом трансформированное: «...суть творчества в переживании <...> Если б речь шла об обычном актерском переживании без разбора его качества, действительно, не стоило бы браться за эту тему. Но дело в том, что настоящее искусство требует особого качества творческого чувства и переживания, к этому и сводится главный вопрос» [Станиславский 1991, т. 4, с. 20–21].

Как обретается искомое переживание в проекте Гуссерля? Относительно метода феноменологического движения Е. Фалёв утверждает, что «содержание феноменологического учения об опыте есть самоотчет феноменолога о методологически выверенном и очищенном “точном смотре”» [Фалёв 2024, с. 221]. Результатом такого акта «очищения» становится состояние, которое Гуссерль обозначает как «абсолютное бытие» или «поле абсолютных переживаний: *основное поле феноменологии*» [Гуссерль 2009, с. 154]. Сутью же «очищающей» процедуры является, как резюмирует Фалёв, «во-первых, очищение от всех наивных полаганий и предрассудков естественной установки, прежде всего от не критического полагания предметов нашего опыта как “существующих” самих по себе; для этого очищения предпринимается вся предварительная работа по осуществлению *эпохе* и феноменолого-психологической редукции; и во-вторых – не менее важно – очищение от всех трансформирующих переживание *актов рефлексии*» [Фалёв 2024, с. 218]. Так, немецким философом подразумеваются достижимыми «абсолютно первозданные переживания» [Гуссерль 2009, с. 236], которые «есть квинтэссенция описываемого Гуссерлем трансцендентального опыта» [Фалёв 2024, с. 221] – обращение же к их исследованию и достижению, в свою очередь, понималось философом как «спасение всего “духа Европы” от кризиса, вызванного господством натурализма в ее научном мировоззрении» [Там же]. Аналогично и Станиславский искал путей спасения/возрождения театра – он боролся против тех, кто принимал «простое актерское ремесло за образец правды на сцене, а театральность – за сценическую красоту и вдохновение» [Станиславский 1958, т. 5, с. 246]. По мнению режиссера, «цель театра – создавать жизнь человеческого духа, а главная суть творчества – правда, естественность, красота, переживания» [Станиславский 1991, т. 4, с. 20].

В поисках «нового искусства, основанного на естественной правде сценических переживаний и на неподдельной красоте природы человека-артиста» [Станиславский 1993, т. 5, кн. 2, с. 320] Станиславский, как представляется, шел близким к Гуссерлю путем, поскольку и для него акт «рефлексии», трансформирующий чувство/переживание, способствовал достижению искомой естественности и непосредственности игры. Отмеченные Фалёвым два этапа «очищения» сенсуальных данных (восприятия или ощущения) в феноменологии Гуссерля могут быть аналогичным образом представлены и в практике актера. Первый этап («эпохе и феноменолого-психологическая редукция» [Фалёв 2024, с. 218]) обусловлен и самой спецификой театральных подмостков, которую Станиславский предлагает понимать как «противоестественность самочувствия актера на сцене» [Станиславский 1954, т. 1, с. 204] (что есть «эпохе»), и раздвоенностью Я актера, отсылающей к парадоксу об актере Дидро (что есть феноменолого-психоло-

гическая редукция)<sup>1</sup>. Второй этап («очищение от всех трансформирующих переживания актов рефлексии» [Фалёв 2024, с. 218]) заключается в побуждении актера увидеть ту новую для него данность, с которой он встречается на сцене (схватывание «противоестественности» как «переживание», по Гуссерлю), и в трансформации этой данности в акте «обращения» (внимания) к ней. Это так, поскольку как акты сосредоточения и памятования относятся к «формам “чистого интуирования”», так и сама рефлексия-как-сосредоточение является здесь очищенной посредством первого этапа – эпохе [Там же, с. 216], – поскольку «рефлексия феноменологически очищенная, прошедшая через процедуру “заклечения в скобки” всех естественных полаганий, будет относиться... к методологической “оснастке”, которая необходима для правильной настройки, калибровки и использования научных инструментов» [Там же].

Однако, добравшись до «очищенного» переживания, актер не может остановиться на нем – иначе он не мог бы играть, а мог бы лишь исследовать открывшиеся ему абсолютные переживания, как об этом пишет Гуссерль: «...“мы заключаем в скобки” прежде произведенные [полагания], что же касается дальнейших исследований, то мы “не соучаствуем в подобных полаганиях”»; вместо того чтобы жить в них, совершать их, мы совершаем направленные на них акты *рефлексии* и их же самих постигаем тогда как *абсолютное бытие*» [Гуссерль 2009, с. 154]. Потому, по Станиславскому, требуется реализовать еще один этап – перерождение объекта в акте фантазии. Позволим себе объемную, но показательную цитату: «Он [отмеченный вниманием объект] перестал существовать в своем первоначальном виде и как бы пропал, а на его место появился совсем другой, более сильный, подкрепленный волнительным вымыслом воображения (была лампочка – стал глаз). Такой преобразенный объект создает внутреннюю, ответную, эмоциональную реакцию...»

Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного – интеллектуального, рассудочного – в теплое, согретое, естественное.

<...>

...Чувственное внимание особенно нужно нам и особенно ценится в творческой работе при создании “жизни человеческого духа роли”» [Станиславский 1954, т. 2, с. 62–63].

Проанализируем представленный Станиславским процесс с опорой на феноменологический метод, описанный выше. Сначала фиксируем «пропадание объекта», как если бы редуцировали естественное полагание его существования в акте эпохе. Далее, концентрируем внимание на новом, оправданном актом воображения, объекте: «была лампочка – стал глаз». Поскольку же процесс схватывания объекта происходит какие-то доли секунды, то не так просто обнаружить четкую последовательность, и Станиславский указывает, что сначала объект пропадает, а после появляется. Но ведь между ними существует зазор, который и позволяет случиться трансформации! Режиссер считает, что это именно и есть трансформированное внимание, которое из «интеллектуального, рассудочного» обратилось в «согретое, естественное». Однако ведь, чтобы ему измениться, требуется отдельный акт, обращенный на это самое внимание – та самая рефлексия второго уровня, отвечающая за очищение у Гуссерля (см.: [Фалёв 2024, с. 216]). Таким образом, первый уровень здесь предполагает внимание на самом объекте, а второй – рефлексией по поводу этого внимания. При этом указанный «первый уровень» является, в свою очередь, вторым по отношению к акту восприятия. Так мы получаем следующую схему в четыре этапа:

(1) Воспринимаем объект (и так переживаем его), (2) рефлекслируем восприятие (через акт внимания) и так очищаем его, (3) рефлекслируем акт внимания (через акт сосредоточения на внимании) и так очищаем его (освобождая от всяческих наслоений – в том числе от обозначенного Станиславским как «интеллектуальное, рассудочное»). Так мы заготовили необходимый фундамент, достигнув «непосредственных пережива-

<sup>1</sup> Подробнее мы затронем эту тему в подразделе «Личностное Я» (с. 145).



ний» и на уровне восприятия, и на уровне рефлексии внимания в отношении этого восприятия – последнее необходимо для того, чтобы мы сумели изменить «и самое внимание». Наконец, (4) реализуем акт фантазии, привнося в восприятие объекта новый смысл (трансформация лампочки в глаз дракона)<sup>2</sup>. Резюмируем: очистив восприятие объекта, мы «загрязняем» его, нагружая необходимыми (в рамках сцены) фантазийными условиями – «предлагаемыми обстоятельствами» и «магическим “если бы”»<sup>3</sup>.

Поскольку же в актерской практике в большей степени нас интересует именно чувственный характер переживания (его «как»), то, по необходимости, мы выделяем еще один этап – (5) отклик (в том числе – эмоционально: «чувственным вниманием», как это обозначает режиссер) на этот объект в акте его восприятия-как-трансформированного<sup>4</sup>.

Далее мы рассмотрим уже условия формирования и протекания «я есмь» в контексте анализа феноменологами факторов, участвующих в конституировании феноменов «жизненного мира».

### **Априорные структуры «жизненного мира»**

Теснейшим образом с понятием «абсолютных переживаний» в философии Гуссерля соотносится понятие «жизненный мир», которое является частью проблематики интерсубъективности и определяется следующим образом: «Жизненный мир... уже всегда присутствует для нас, ведущих в нем *бодрствующую* жизнь, он заранее существует для нас и составляет “почву” всякой, теоретической или внетеоретической, практики» (курсив мой. – Д. Ж.) [Гуссерль 2004, с. 193]. Его «априорные структуры» обозначены здесь через категории «пространственно-временной мир», «тела», «причинность», «планы, практические интересы» [Там же, с. 190].

*Пространственно-временной мир.* Очевидно, что человек связан с пространственно-временным характером действительности, как в жизни, так и на сцене. Гурвич (в логике мысли Гуссерля) выражает эту специфику «жизненного мира» в следующем определении: «Существование материальной вещи подразумевает существование...

<sup>2</sup> Этот «новый смысл», конечно, также требует отдельного акта (в данном случае – «придания значения»). Однако, совершив его заранее и, более того (и что важно), натренировав себя на восприятие лампочки в указанных (и идентичных им) ситуациях как глаза дракона (с учетом замечания Станиславского о важности выработки привычки к сценическим действиям), мы как будто пропускаем этот акт как отдельный – настолько спонтанно (и естественно) для нас протекает надделение в акте фантазии лампочки значением «[это] глаз дракона».

<sup>3</sup> Примечательно, что как будто имеется потенциал к очищению и уже по-новому «нагруженным» (посредством акта фантазии) восприятию и вниманию. Однако, как замечает Фалёв, здесь важно помнить уточнение Гуссерля, что «рефлексия, глубоко воздействуя на форму протекания потока переживаний, никак не воздействует на их сущность» [Фалёв 2024, с. 218].

<sup>4</sup> По-видимому, чувственный характер отклика также требует отдельного акта сосредоточения на новом, очищенном предшествующим актом «рефлексии», внимании. Тем более что и сам режиссер замечает, что важно переродить «и самое внимание». Вероятно, необходимая его специфика (трансформированный объект пугает меня, а не храбрит) способна быть заготовлена заранее – как и в случае с актом придания значения воспринимаемому объекту, описанном в примечании выше. В ином случае наша структура нуждается в дополнении, так что после (нового) отклика на новый объект мы (6) обращаем внимание на новый отклик (и таким образом его очищаем) и (7) реализуем акт придания значения отклику на новое восприятие через акт фантазии («следует» реагировать на этот объект чувством страха).

Какой бы громоздкой ни показалась представленная структура, следует учитывать и то, что рассмотренный процесс протекает более смутно (и потому менее осознаваемо), и то, что представленное детальное рассмотрение по своему характеру было присуще и подходу Станиславского в начале – середине его творчества, что особенно отмечалось в «студиях» МХТ (по сути, творческих лабораториях). Так, Марков описывает эффект от таких «исследовательских» постановок следующим образом: «Актеры медленно улыбались, преувеличенно заботливо играли с вещами (медленно и методически ставили чайник, кипятили воду)... вдумчиво и деловито оглядывали друг друга для обозначения недоверчивости, темп исчезал и заменялся ленивой текучестью движения» [Марков 1974, с. 408].

в порядке, в котором объективная пространственно-временность является конститутивным принципом релевантности. Такой порядок существования и есть воспринимаемый мир» [Gurwitsch 2010, p. 394–395]. У Станиславского мы не найдем явных высказываний на эту тему. Опосредованно мы встречаемся с ней в разговоре о сложности сценического действия по причине отсутствия «четвертой стены»: «Надо было прежде всего освоиться с окружающей, новой для меня обстановкой. <...> Но чем больше я старался не замечать пространства, тем больше думал о нем и тем сильнее становилась тяга туда в зловещую темноту, за портал» [Станиславский 1957, т. 4, с. 7].

Проблема «обживания» мира сцены находит свое разрешение в учении Станиславского о внимании и его «кругах» [Станиславский 1954, т. 2, с. 52–69] и благодаря наполнению сценических условий «воображаемыми обстоятельствами» и «магическим “если бы”», которые позволяют породить «чувство правды и веры» и начать действовать<sup>5</sup>. Также режиссер замечает, что артист не может «приходить из неведомого пространства и уходить в него, не задумываясь о целях таких передвижений. Такому действию “вообще” нельзя поверить» [Там же, с. 36]. Потому необходимым условием является «проживание» мира произведения и за пределами сцены [Там же, с. 168].

Используемое Станиславским понятие «линия жизни» приводит к осознанию важности для актерской практики учета и временной плоскости, поскольку «непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим стущает внутреннюю сущность жизни духа изображаемого лица и дает обоснование настоящему» [Станиславский 1991, т. 4, с. 45]. Так, Гуссерль настаивает на понимании субъекта как последовательного ряда моментов сознания, обусловленного ретенциями и протенциями из актуального «Сейчас» [Гуссерль 2010, с. 131–133].

Итоговая картина в свете рассматриваемой категории представляется так, что артист обнаруживает на сцене другие тела-объекты (вещи и партнеров), каждый из которых имеет свою историю, к (раскрытию) которой следует тянуться актеру, чтобы «зажить» на сцене. При этом, наполняя окружение различными «вымыслами воображения», отзываясь на них чувством и действием, артисту необходимо заботиться о «логике и последовательности», поскольку они представляются фундаментальным свойством повседневной реальности, в которой «нельзя поверить искренно тому, что непоследовательно и нелогично» [Станиславский 1955, т. 3, с. 149].

*Телесность.* Значение тела у Станиславского проявляется особенно в его переходе от метода проработки роли посредством «застольных бесед» к непосредственному «нащупыванию» переживаний через «физические действия»: «Пусть и на репетиции актер... вырабатывает, утапывает и фиксирует именно эту линию – линию физических действий. Только при этом актер сможет овладеть техникой роли» [Станиславский 1957, т. 4, с. 285]<sup>6</sup>. Естественная игра связана с воплощением так называемой «жизни человеческого духа», которая находится в теснейшей сцепке с «жизнью человеческого тела». Актер при этом не имеет непосредственного доступа к первой по той причине, что «жизнь человеческого духа» «создается неуловимым, капризным, неустойчивым чувством». Поэтому следует в большей степени опираться на тело как на оборотную сторону «верного творческого самочувствия», связанного с «подсознательной» природой творчества. Станиславский утверждает: «Чтоб не мешать природе... продолжайте как теперь, так и на спектакле идти и все больше накатывать схему линии жизни человеческого тела» [Там же, с. 344]. И хотя именно дух, утверждает режиссер, управ-

<sup>5</sup> Подробнее мы рассматривали этот процесс в предыдущем разделе. Здесь, однако, дополнительно отметим, что феноменальная специфика пребывания актера в условиях сцены может быть рассмотрена и понята и в ключе ноэтико-ноэматического анализа. Частично он был представлен нами в феноменологическом описании взаимодействия актера со сценическим объектом в предыдущем разделе.

<sup>6</sup> Сущность телесной составляющей актера для Станиславского проявляется уже в ранних открытиях режиссера, когда он утверждает необходимость для естественной игры «освободить тело от власти мышц и подчинить его» [Станиславский 1954, т. 1, с. 87].

ляет телом, но, из-за его «хрупкости», – «пока забудьте о линии духа. Она создается и крепнет постепенно, невидимо, сама собой, помимо вашего желания» [Станиславский 1957, т. 4, с. 344]. Подводя итог, Станиславский описывает процесс взаимозависимости двух линий роли следующим образом: «Сгущая и обостря атмосферу, в которой производится физическое действие, усложняя цель, тем самым углубляешь и линию жизни человеческого тела, все ближе и ближе подводя и сливая ее с естественно растущей внутри линией жизни человеческого духа роли» [Там же, с. 349]<sup>7</sup>.

Такой взгляд режиссера близок феноменологическому тезису о «воплощенности» сознания в мире [Гуссерль 2010, с. 125–126]. Коррелирует он и с представлением Гуссерля о связи (духовных) ценностей и тела: последнее непосредственно вовлечено в «конституирование ценностей», поскольку группы ощущений, «имеющие непосредственную локализацию в Теле... или для интенционального жизненного опыта в сфере чувств, или для образования ценностей как их интенциональных коррелятов, играют роль материи» [Husserl 1989, p. 160].

*Причинность.* В «Идеях II» Гуссерль различает «натуралистическую» и «личностную» установки, в связи с которыми проводится различие «между каузальным и мотивационным объяснением» [Kern 2019, p. 44]. Говоря о Я как о «субъекте воления», понятием как «специфически духовный слой» [Husserl 1989, p. 289], философ замечает, что этот уровень обусловлен «субъект-объектной “причинностью”», которая есть «мотивационная причинность» [Ibid., p. 227]. Специфика этого механизма – это «стимуляция» (“stimulation”), при которой объекты окружающего мира воспринимаются так, что «они “вызывают” интерес и, в силу этого интереса, тенденцию обращения к ним» [Ibid.], в то время как Я занимает по отношению к ним позицию, проявляясь как «субъект занятия-позиции» (“position-taking”), с опорой на акты воления и суждения [Ibid., p. 289–290].

В случае с Системой мы вновь встречаемся с «физическими действиями». Здесь важно уточнение Станиславского, что «дело не в самих физических действиях, сколько в том внутреннем, что их вызывает», поскольку та или иная «группа физических действий рождена одним внутренним стремлением, хотением, задачами» [Станиславский 1957, т. 4, с. 319]. То есть, хотя идти к «переживанию» лучше всего от действий, но рождает «творческое самочувствие» именно та интенция, которая ценностно их фундирует. Так мы приходим к пониманию, что за каждым действием стоит «задача»<sup>8</sup>.

В Системе мы встречаемся и со «сверхзадачей». Поскольку автор текста, по которому ставится спектакль, имел намерение к его созданию, то «передача на сцене чувств и мыслей писателя... является главной задачей спектакля»; это такая «всеобъемлющая цель», которая притягивает к себе «все без исключения задачи, вызывающие творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли» [Станиславский 1954, т. 2, с. 178]. По сути, в этом месте Система представляется в своем телеологическом аспекте, поскольку Станиславский утверждает, что никакое переживание не способно быть порождено без такой задачи: «Всякая сверхзадача, возбуждающая двигатели психической жизни, элементы самого артиста, нам необходима как хлеб, как питание» [Там же, с. 179]. Актеру требуется также отыскать в себе реле-

<sup>7</sup> Имеет смысл уточнить, что переход от физических действий к достижению состояния «я есмь» не является единственно возможным – скорее, он обладает большей практически ориентированной ценностью, поскольку актеру предлагается жить в роли с самых первых этапов ее освоения, пропуская концептуальный ее анализ. Об этом же и уточнение Станиславского в цитате об «атмосфере», в которой «производится физическое действие»: под ней подразумевается проработка «предлагаемых обстоятельств» и «магического “если бы”». Последнее есть те интенции и мотивации, которые побуждают действие и которые можно прорабатывать и на уровне концептуального анализа – еще до выхода на сцену. Подробнее о роли мотивации для действия мы скажем в подразделе «Причинность».

<sup>8</sup> Наиболее показательную параллель здесь можно провести скорее с А. Шюцем, при различении им «активности», «действия» и «акта исполнения»; критерием к их дифференциации является «намерение» [Шюц 2003, с. 5–6].

вантное произведению переживание – это «сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста» [Станиславский 1954, т. 2, с. 179]. Потому Станиславский призывает «не терять из виду» сверхзадачу спектакля, ведь «забыть о ней – значит порвать линию жизни изображаемой пьесы» – при расхождении «внутренней цели роли со стремлениями человека-артиста» случается «губительный вывих» [Там же, с. 181].

Таким образом, подход отечественного режиссера совпадает с феноменологическими воззрениями (в частности, принадлежащими Гуссерлю и Шюцу) и в анализе мотивации. Другие (вещи и люди) «стимулируют» нас, но лишь по той причине, что мы оцениваем их: наполнить свое видение объектов соответствующей ситуации спектакля интенцией – значит обозначить задачу<sup>9</sup>.

*Личностное Я.* Утверждаемый Гуссерлем в «Кризисе...» элемент «планы, практические интересы» мы будем рассматривать с позиций «личностного Я», или личности, – «то, что конкретно и собственно присуще человеку чисто в его духовном, душевном бытии» [Гуссерль 2004, с. 312]. В «Картезианских медитациях» этот аспект обозначается как «предикаты ценностей и дел» [Гуссерль 2010, с. 127].

В случае «Системы» это разговор о кульминационном ее этапе – создании роли. Режиссер выделяет следующие «плоскости» конституируемой Я-роли: (1) плоскость фактов пьесы, (2) плоскость быта, (3) идейную плоскость (философскую, этическую, социальную и др.), (4) эстетическую плоскость, (5) плоскость психологическую (мотивация, логика чувства, «внутренняя характерность»), (6) физическую (телесную) плоскость (с ее законами и «внешней характерностью») и (7) «плоскость личных творческих ощущений самого артиста» [Станиславский 1957, т. 4, с. 70].

Плоскость фактов отсылает нас к действенной природе игры и жизни. В другом аспекте это упомянутая ранее проблема «логики и последовательности» жизни, отсылающая к трансцендентальной ее проблематике. Плоскость быта – такая не осознаваемая субъектом черта, которая обусловлена самим рождением в социуме (стране, семье). Это та специфика, которую Гуссерль мог бы отнести к «пассивной» составляющей личности<sup>10</sup> – сфере «привычных способов поведения субъекта, приобретенных особенностей» [Husserl 1989, p. 290]. Плоскость идейная («литературная») представляет позицию субъекта по отношению к переживаемой им предданной реальности – «вещи-ценности», по Гуссерлю [Ibid., p. 11]. Эстетическая плоскость в повседневной жизни прилегает к идейной – в рамках же постановки это отдельный пласт «художественных решений».

В проекте Гуссерля «физическая плоскость», укорененная в феномене «тела-плоти», представляет собой пласт личности, от которой «Эго свободных действий» зависит как от «природы» – «неясной, лежащей в основе черт характера, оригинальных и скрытых предрасположенностей» [Husserl 1989, p. 289]. Станиславский относит сюда «законы телесной природы», «физические действия и задачи» и «внешнюю характерность» совместно с «гримом, манерами, привычками, говором, костюмом и прочими законами тела, жеста, походки» [Станиславский 1957, т. 4, с. 70]. Однако утверждаемый им акцент на элементарных «физических» и «психологических» действиях в деле порождения роли ставит вопрос о том, каковы пределы осознаваемости для личности указанных сфер жизни и какова степень их влияния на нее. Гуссерль, как видно, полагает, что это «неясная» природа, «скрытые предрасположенности», то есть нечто не поддающееся осознанию и исследованию. Станиславский же уточняет (хотя и доста-

<sup>9</sup> Так, Станиславский, говоря, что «нужно уметь перерождать объект», замечает, что в этот процесс вовлечены не только внимание и воображение, но и ответ на существование объекта посредством действия («Надо спрятаться от него [– глаза дракона]») [Станиславский 1957, т. 4, с. 64–65].

<sup>10</sup> Хотя и удивительно замечание философа, что «идея немецкости возлагает на меня обязанность, что я должен ей соответствовать» (цит. по: [Микали 2022, с. 71]).



точно вскользь), что внешние изменения («внешняя характеристика») способны производить и внутренние перемены [Станиславский 1955, т. 3, с. 157]<sup>11</sup>.

В связи с последней (седьмой) плоскостью мы хотели бы уточнить проводимое Станиславским разграничение «внешней» и «внутренней» «характерностей». Первая связана с обликом роли, вторая – с проникновением в его психологию. Внутренняя характеристика утверждается фундаментом, в то время как внешняя «приходит сама, когда творящий чувствует правду, верит ей» [Станиславский 1957, т. 4, с. 519]. Достижение аналогичных с ролью «внутренних элементов» и есть создание «внутренней характеристики» [Там же, с. 518]. Однако это не то же самое, что играть «от своего имени»: «Характерность – та же маска, скрывающая самого актера-человека» – если ее не обнаружить и не создать, то актер будет занят лишь самолюбованием и никогда не возьмется «играть мерзавцев, уродов, карикатуры» [Станиславский 1955, т. 3, с. 172–173]. Но так как «артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характеристика становятся необходимыми» [Там же, с. 173]. В итоге, «если и внутренняя и внешняя характеристики основаны на правде, то они непременно сольются и создадут сами собой живой образ» [Станиславский 1957, т. 4, с. 334]. Таким образом различие сугубо *личных* «внутренних элементов» и «внутренних элементов», аналогичных роли, приводит к различению Я актера и Я роли. Для режиссера это кажется настолько естественным, что он считает, что «мы тоже то и дело раздваиваемся в нашей реальной действительности. Но это не мешает нам жить и сильно чувствовать» [Станиславский 1955, т. 3, с. 102]. Для прояснения проблемы вводятся такие понятия, как «перспектива роли» и «перспектива артиста» [Там же]. Последняя понимается как «путь психотехники» и ответственна за регулирующую функцию исполнения: например, расчет артистом своих сил, чтобы не выгореть к кульминации [Там же, с. 103–105]. В свою очередь, «перспектива роли» есть понимание и воплощение тех особенностей изображаемого лица (его характера и истории), при которых достигается необходимый эффект в актуальном (в данной сцене) исполнении, поскольку «только после мгновенного просмотра прошлого и будущего роли вы по достоинству оцените ее очередной кусок» [Там же, с. 106].

Так, «перспектива артиста» выражает *формально*-регулирующий аспект игры, а «перспектива роли» ответственна за *содержательный* (эмоциональный, волевой, телесный) ее характер. Союз их заключается в том, что Я-актер (действие в перспективе артиста) ответственен за удержание в поле внимания сверхзадачи, которая есть «будущее роли» [Станиславский 1955, т. 3, с. 346], в то время как Я-роль (действие в перспективе роли) рефлекторно отзывается на эту задачу и обращается в «действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли», то есть в «сквозное действие» [Станиславский 1954, т. 2, с. 181].

Поскольку искусство артиста «основано на взаимном общении» [Станиславский 1955, т. 3, с. 346], то важным для Системы является и соответствующий феномен. Наряду с тем, как Гуссерль утверждает, что формирование личности в рамках «общности» обусловлено «социальными» [Гуссерль 2010, с. 169] или «коммуникативными» [Husserl 1989, p. 204] актами, так же и Станиславский говорит о «словесном действии». Актеру необходимо «заставить партнера думать, чувствовать совершенно так же, как вы, видеть то, о чем вы говорите, вашими глазами, слышать вашими ушами» [Станиславский 1957, т. 4, с. 328]. Такое замечание о роли слова в сценической практике определенно коррелирует с определением Гуссерлем «коммуникативных актов», когда он пишет, что в них (и посредством их) «Эго осознает этих других как тех, к кому оно обращается, и тех, кто, кроме того, понимает это обращение, возможно, приспособли-

<sup>11</sup> Проект Гуссерля более ориентирован на поддающиеся рефлексии аспекты субъективной жизни. Представляется, однако, что последовательно проводимая идея «телесности» сознания (Я как «тело-плоть») должна была бы приводить к большему изучению тела, будучи возможностью исследования глубинных (связанных с «пассивной» стороной личности, по Гуссерлю) структур феноменальной жизни субъекта.

вает свое поведение к нему и отвечает взаимностью, обращаясь к этому Эго в актах согласия или несогласия и т. д.» [Husserl 1989, p. 204]<sup>12</sup>. То есть благодаря слову, словесному действию (подобно действию физическому и психологическому) формируется Я моего персонажа, равно как и Я персонажа моего партнера – притом именно такое Я, какого мы ищем в нашей ориентации на «естественность» игры (а Гуссерль – при описании погруженного в жизненный мир субъекта в срезе его социальной жизни). Потому Станиславский особенно подчеркивает, что подходит здесь не всякое обращение к другому: полноценным акт коммуникации оказывается «лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему [объекту на сцене] как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью»<sup>13</sup> – тогда достигается «та живая связь, которая требуется для передачи драмы» с учетом «общего для всего спектакля ритма и темпа» (курсив мой. – Д. Ж.) [Станиславский 1994, т. 6, с. 187].

### Заключение

Определенно проблематично рассматривать каждое из условий конституирования феноменов «жизненного мира» в их отрыве друг от друга. Об этом же и верное замечание Станиславского о Системе: ее нужно как довести до автоматизма, так и освоить во всей полноте [Станиславский 1955, т. 3, с. 329–330], – и только тогда она приведет артиста к состоянию «я есмь». Представляется при этом, что нам удалось продемонстрировать феноменологический характер вовлеченности отечественного режиссера в проблему конституирования феноменов (в т. ч. личности) – необходимость искать путей к достижению плана «абсолютных переживаний», как этот процесс описывает Гуссерль.

Поскольку же психофизиологическая специфика актерского состояния является исключительным и неординарным опытом, имеет смысл дополнительное последующее обращение к нему как с позиций иных представителей феноменологической традиции, так и с точки зрения философии сознания и когнитивных дисциплин. Богатый же материал Системы – совокупность теоретико-практического опыта Станиславского – указывает пути к этому исследованию.

### Список источников

- Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. первая : Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А. В. Михайлова ; вступ. ст. В. А. Куренного. М. : Академический проект, 2009. 489 с. (Философские технологии).
- Гуссерль Э. Картезианские медитации / пер. с нем. В. И. Молчанова. М. : Академический проект, 2010. 229 с.
- Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию / пер. с нем. Д. В. Складнева. СПб. : Фонд Университет : Владимир Даль, 2004. 400 с.
- Марков П. А. О театре : соч. : в 4 т. Т. 1 : Из истории русского и советского театра. М. : Искусство, 1974. 542 с.
- Микали С. Избыточность опыта. Пограничные измерения Я по Гуссерлю / пер. с нем. Т. М. Терентьевой. СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2022. 284 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1 : Моя жизнь в искусстве / ред. Н. Д. Волков. М. : Искусство, 1954. xxviii, 516 с.

<sup>12</sup> Бейер так обобщает позицию философа: «В действиях Я-Ты конституируются “первоначально социальные отношения Я-Ты”, в которых Эго и альтер-эго сознательно и рефлексивно мотивируют друг друга к проявлению определенных практических форм поведения <...> Это позволяет субъекту видеть себя субъектом актов самоопределения» [Beuer 2022].

<sup>13</sup> Здесь, требуя «отдачи» объекту (с интенсивностью и с учетом такого условия успеха этого акта, как «длительные тренировки»), Станиславский вновь возвращает нас к необходимости «внимания», которое мы предложили ранее понимать как специфическую разновидность феноменологической рефлексии.

- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 2 : Работа актера над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М. : Искусство, 1954. 421 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 3 : Работа актера над собой. Ч. 2 : Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / ред. В. Н. Прокофьев ; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи. М. : Искусство, 1955. 503 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 4 : Работа актера над ролью : материалы к книге / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Г. В. Кристи и Вл. Н. Прокофьева. М. : Искусство, 1957. 551 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5 : Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877–1917 / ред. Г. В. Кристи ; сост. тома, подгот. текста, вступ. ст., коммент. Н. Н. Чушкина. М. : Искусство, 1958. 685 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 4 : Работа актера над ролью : материалы к книге / сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Виноградской. М. : Искусство, 1991. 399 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 5, кн. 2 : Дневники. Записные книжки. Заметки / сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. М. : Искусство, 1993, 573 с.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 6 : Ч. 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания, 1917–1938 ; Ч. 2. Интервью и беседы, 1896–1937 / сост., ред., авт. вступ. ст. и коммент. И. Н. Виноградская. М. : Искусство, 1994. 638 с.
- Фалёв Е. В. Новый «коперниканский поворот» в философии сознания: Кант и Гуссерль // Иммануил Кант и философия сознания : монография / под ред. В. Е. Семенова. Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2024. С. 178–225.
- Шюц А. О множественности реальности / пер. с англ. А. Корбута // Социологическое обозрение. 2003. Т. 3, № 2. С. 3–34.
- Beyer Ch. Edmund Husserl // The Stanford Encyclopedia of Philosophy / ed. by Ed. N. Zalta, U. Nodelman. Substantive revision 17.10.2022. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/husserl/> (access date: 03.12.2023).
- Gurwitsch A. The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901-1973). Vol. III : The Field of Consciousness: Theme, Thematic Field, and Margin / ed. by R. M. Zaner. Dordrecht : Springer, 2010. 594 p.
- Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book : Studies on the Phenomenology of Constitution. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1989. Vol. III. xix, 439 p.
- Kern I. Husserl's Phenomenology of Intersubjectivity // Husserl's Phenomenology of Intersubjectivity Historical Interpretations and Contemporary Applications / ed. by F. Kjosavik, Ch. Beyer, Ch. Fricke. New York ; London : Routledge, 2019. P. 11–90.

***Информация об авторе***

**Дмитрий Константинович Жуков**, аспирант, ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Россия).

***Information about the author***

**Dmitry K. Zhukov**, postgraduate student, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russia).

*Статья поступила в редакцию | Submitted 24.06.2024.*

*Одобрена после рецензирования | Revised 10.07.2024.*

*Принята к публикации | Accepted 04.10.2024.*