

УДК 008.001

DOI: 10.18413/2408-932X-2022-8-2-0-5

Титов А. Ю.

**Динамический парадокс системы К. С. Станиславского:
закон органического творчества**

Орловский государственный институт культуры, ул. Лескова, д. 15, г. Орёл, 302020,
Россия. vittoal@yandex.ru

Аннотация. Целью данной статьи является постановка проблемы динамического парадокса в системе Станиславского на уровне базового понятия в ее научно-описательной формализации. Автор утверждает, что эффект динамического парадокса способствует более глубокому пониманию взаимодействия внутренних и внешних элементов Системы как единого целого в законе органического творчества. В статье приводятся основные положения концепции «органического творчества» К.С. Станиславского в кризисной ситуации системного распада «органического целого». Актуализируется необходимость нового осмысления динамического процесса развития Системы в ее изначальных онтологических установках на внутреннее саморазвитие и самоорганизацию органического творчества.

Ключевые слова: динамическая система; динамический парадокс; система Станиславского; закон органического творчества; открытая система; организмический подход; органическая парадигма

Для цитирования: Титов А. Ю. Динамический парадокс системы К.С. Станиславского: закон органического творчества // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т. 8. № 2. С. 65-76. DOI: 10.18413/2408-932X-2022-8-2-0-5

Titov A. Yu.

**The dynamic paradox of the Stanislavsky System:
the law of organic creativity**

Orel State Institute of Culture, 15 Leskov St., Orel 302020, Russia; vittoal@yandex.ru

Abstract. The purpose of this article is to formulate the problem of the dynamic paradox in the Stanislavsky system at the level of the basic concept of its scientific and descriptive formalization. The author argues that the effect of the dynamic paradox contributes to a deeper understanding of the interaction of internal and external elements of the System as a whole in the law of organic creativity. The article presents the main provisions of the concept of "organic creativity" by K.S. Stanislavsky in a crisis situation of systemic disintegration of the "organic whole". The necessity of a new understanding of the dynamic process of the System development in its initial ontological attitudes to internal self-development and self-organization of organic creativity is actualized.

Keywords: dynamic system; dynamic paradox; Stanislavsky system; law of organic creativity; open system; organismic approach; organic paradigm

For citation: Titov A. Yu. (2022), “The dynamic paradox of the Stanislavsky System: the law of organic creativity”, *Research Result. Social Studies and Humanities*, 8 (2), 65-76, DOI: 10.18413/2408-932X-2022-8-2-0-5

Формула системы К.С. Станиславского «закон органического творчества» содержит в себе внутренний парадокс по отношению к исходному постулату русской духовно-интеллектуальной культуры, воплощенной в «законе органического целого». Отечественный «органицизм» пронизан идеей возвращения к началам и первопричинам целого: мир как целое (Страхов, 2019), мир как органическое целое (Лосский, 1917), мир как открытая неповторимая и незавершимая целостность (Бахтин, 1997). Утверждая закон нерасторжимого целого единства мира искусства и мира природы, постулируя его вневременную незыблемость тезисом «Процессы актерского творчества остаются в своих природных естественных основах теми же для новых поколений, какими были для старых...» (Станиславский, 1990: 111), Станиславский закладывал фундаментальные основы своей системы. Чем обрекал себя, свою «систему» и тех, кто ей следует, на постоянное творческое движение поиска в обязательных условиях фазовых переходов кризисных состояний динамического развития. Понятие «динамический парадокс» в системно-динамической ситуации онтологических и парадигмальных сдвигов исполняет обязательную регулятивную функцию возвращения к тем началам, которые послужили органическим основанием системы. Разрешение парадокса запускает самовоспроизводящееся движение закона органического целого.

Театральное искусство изначально базируется на природе раздвоенности, двойственности – искусстве драматического конфликта – внутреннего и внешнего. Апологетика театра К.С. Станиславским строится онтологически, он не оправдывает лицедейство этическими нормами,

но изгоняет его из «храма искусства». Динамический парадокс Системы Станиславского заключается в том, что органическое целое искусства театра преодолевает искусственную двойственность театра возвращением к изначальной целостности актера как человека в театральном бытии, которого нет, но которое должно становиться. В идеальном смысле Система Станиславского представляет собой антропологическую практику индивидуального самопреодоления иллюзорной (виртуальной) реальности искусства в онтологическую действительность органического целого.

Понятие «парадокс» самым непосредственным образом связано и с театральной практикой, и с ее теоретическими рефлексиями, но не является базовым по отношению к осмыслению вопроса «органической целостности» системы Станиславского. Психологическая интерпретация знаменитого «парадокса об актере» о культурно-историческом соотношении «рационального и чувственного», сделанная Л.С. Выготским в статье 1932 года «К вопросу о психологии творчества актера» (Выготский, 1984), лишь по касательной затрагивает вопрос динамического развития, переводя его в линейно-хронологический детерминизм социально-исторических изменений, поскольку современная периодизация на «раннего» и «позднего» Станиславского привела необратимому разделению целого на этапы «органического переживания», сведенного к «аффективной памяти», и «органического действия», приведенного к знаменателю психофизического целеполагания.

В настоящей статье утверждается, что концепт «динамический парадокс» становится базовым для описания и объяснения кризисных состояний целостной системы,

возникающих в моментах «парадигмальных смен» или «онтологических сдвигов». Динамический парадокс проявляет себя в переносе доминантных установок, диктуемых «потребными предпочтениями» времени на данный конкретный момент, но не перекрывающих других движущих центров системы. Тем более тех, что были значимы в самом основании системы – в ее истоках и началах, к которым динамический парадокс и стремиться в своем разрешении. В данном случае можно привести расширенное толкование известной формулы С.М. Эйзенштейна «искусство есть впадение в регресс» (Иванов, 1992), – искусство движется вперед, постоянно возвращаясь к своим началам, как архетипическим, так и онтологическим.

То есть, динамический парадокс возникает в точке бифуркации «сдвига в обратимость» (по принципу органики обратной перспективы) целостных доминант на локальные структуры парадигмы бессознательного (архетипического) и парадигмы антропологических практик, действующих в режиме онтологической инобытийности (допустим, духовно-религиозной пакибытийности). Следует заметить, что в точке динамического сдвига осуществляется (или проявляется) та «единая топографическая картина мира», как театральное выражение «представительствованности бытия» (театр мира), о котором писал М.М. Бахтин (Бахтин, 1986: 516). В точке режима обострения (драматического напряжения) условная декоративность представлений нашего сознания о бытии преобразуется в органическое целое «надбытия», в котором «уже нет ни грана бытия, но все бытие существует в нем и для него» (Бахтин, 1986: 521). Если человек (в нашем случае «человек-артист») осознанно-волево, а следовательно, энергично (в категории «действие») ставит себя в этот фокусный момент «выбора-перехода», то мы можем говорить об органическом целом его творческого преобразования. Системно-динамическое целое в структурах «бытие – надбытие – инобытие» в целост-

ном «переживании» по системе Станиславского интегрируются в антропологическом алгоритме «от сознательного к бессознательному – и сверхсознательному».

Категориально-терминологическая невыразимость органического целого. Так называемое «наследие» выдающихся деятелей культуры принято делить на «раннее» и «позднее», предполагая, что «возрастная» периодизация предоставит нам больше возможностей для понимания их биографического развития. В таком случае правы режиссеры-практики, утверждающие, что система Станиславского была нужна только Станиславскому. А «раннее» наследие несовершенно по отношению к истинному «позднему» ввиду его возрастной и мировоззренческой незрелости. Как правило, личностно-ориентированный подход дает то многообразие интерпретаций, в которых превалирует субъективно избирательное и тенденциозное толкование своего личностно-ситуативного видения и понимания. В преодоление таких линейно-последовательных интерпретации требуется герменевтический подход к толкованию содержательно-семантического объема терминов системы Станиславского.

О «биографической» судьбе теоретического наследия К.С. Станиславского, близкого к жанру «романа воспитания», хорошо написала театральная критик и театровед Т.В. Бутрова: «Станиславский учебника по актерскому мастерству не создавал. Он писал мемуары, придумывал беллетризованную форму изложения своих взглядов на природу творчества актеров, где в виде непосредственных диалогов учителя с учениками подробно разбирал типичные трудности, с которыми сталкивается каждый, выходящий на сцену. Сетовал на ненаучность применяемых им терминов, идущих от практики, от желания сделать свои выводы как можно более доступными и доходчивыми не только на интеллектуальном уровне, а в большей мере на уровне импульсивно-чувственном, столь характерном для психологии актера, стремящегося примерить и обжить приглянувшийся “наряд”. За

этими текстами встает, прежде всего, живой и красивый человек, беспокойный и пытливый ум которого не позволял закоснеть и остановиться. Живой. Сомневающийся, мучающийся. Но не мученик – счастливый творчеством человек» (Бутрова, 1997: 123).

В приведенной пространной цитате заключен, на наш взгляд, главный парадокс системы Станиславского – парадокс «органического творчества» в невозможной, но необходимой и обязательной формализации и систематизации его законов. То есть, слово «закон» есть, но описать его можно только в «терминах» весьма приблизительных и метафорически отдаленных, не терпящих буквальностей в толковании. Но мыслить системно – значит мыслить категориально в терминах системы, что невозможно ввиду отсутствия категориальной строгости и определенности. Следовательно, чтобы существовать в «законе творчества»? требуется, прежде всего, мыслить творчески, что звучит весьма тавтологично и более чем неопределенно, поскольку мыслят «в понятиях». И почему слово «творчество» употребляется в связке со словом «органическое», по всей вероятности, указывая на наличие «неорганического» творчества. В конфликте вопрошания о неразрешимости противоречий всегда неожиданно возникает динамический парадокс ответной участности, – конфликт разрешается в непосредственном действии, а не в дискурсах об актах действия.

Как правило, научно-рациональное описание творческого процесса приводит к формальным противоречиям нескольких логически доказуемых, но взаимоисключающих друг друга позиций, – здесь нет противоречия, но есть драматический конфликт. Возникновение парадокса связано с динамикой неравновесных систем, все время стремящихся к творческому разрешению конфликта в движении смысла к некой единой целостности. Динамический парадокс, в отличие от амбивалентных усилий двух разнонаправленных сил, одновре-

менно и однонаправленно стремится к сохранению стационарной устойчивости органической системы и ее неравновесного усложнения с переходом на новый виток развития. Так театральнo-драматургическое действие и контрдействие не сталкиваются в своей неразрешимости, но устремляются в перспективе рождения художественного целого.

Формула К.С. Станиславского «закон органического творчества», где каждый термин по отдельности, рационально описанный, вызывает массу противоречий, в единой совокупности передает то внутреннее содержательное целое, которое не поддается описанию. Но «система» должна быть упорядочена формой как способом организации, система – это форма. Внешняя форма создает систему границ внутреннего содержательного многообразия и пределов внешней функциональной демонстрации (среда). Следовательно, «закон творчества» требует нарушения границ и перехода пределов, – таков динамический парадокс Системы: абсолютная обязательная формализация и категоризация законов творчества предполагает относительную необязательность их выполнения, соблюдая «закон» свободы творчества. Так «гениальное безумие» Станиславского подчас входило в «аффективную» стадию полного отрицания «законов, им над собою признанных», парадоксальным образом проживая и переживая онтологическую ответственность личного перед Абсолютом целого в нравственном законе творчества.

«Рабочая» терминология системы Станиславского как практический инструментарий поисков творческой методологии актерского искусства тем и отличается от любой другой технологии актерского мастерства, что переходит со временем в статус научно-теоретического употребления, то есть выходит за рамки узкой эмпирической специализации, но с необходимым условием поправки на динамический парадокс. И потому теоретический базис системы Станиславского уже более чем столетие во всем мире рассматривается не

только в историческом и практическом аспектах ее применения, но единодушно принята как единая «базовая модель» – Метод – актерского творчества.

Сам К.С. Станиславский неопределенно характеризовал ее «так называемой системой» и категорически предупреждал об опасности «сковать и задушить свободное творчество» «научными мудрствованиями» (Станиславский, 1986). Эти формулы, часто приводимые теоретиками и практиками театра, вырванные из контекста записей «позднего» Станиславского, призваны указывать на многочисленные противоречия и бессистемные несообразности и несоответствия в его трудах. И на то есть множество причин, но прежде всего, бережное и трепетное отношение Константина Сергеевича к той рационально необъяснимой тайне «свободного творчества», которая зиждется «на бессознательном творческом чувстве, инстинкте артиста» (Станиславский, 1955: 80), которым Станиславский категорически отказывался давать точные терминологические определения.

С точки зрения постулирования классической эстетики, рассматривающей системный подход как «целостное концептуально-смысловое и стилистическое единство», система Станиславского, действительно, выглядит достаточно условной и неорганизованной. Но как некое органическое целое – субъектно – Система Станиславского обладает всеми общесистемными закономерностями, и в первую очередь, интегративными качествами аксиологических (ценностных) внутренних связей, берущих свое начало в духовно-нравственной онтологии русской культуры. Без этого онтологического выбора «система» деградирует в сумму «технических упражнений», то есть в прикладное ремесло актера как «технически завершенной личности».

Более чем вековая апробация Системы как метода практической деятельности позволяет характеризовать ее качества в современной терминологии системных наук. Поскольку ее целостность не определяется суммой ее частей, или точнее –

сумма свойств ее составляющих не совпадает со свойствами ее целого, то понимание ее закономерностей, по принципу дополнительности, углубляется смыслами значений таких терминов, определяющих свойства системного эффекта, как холистичность, синергичность, эмерджентность (не в плане научно-рациональной систематизации, но в акте энергичных начал, в динамике становления и расцвета).

Что касается субъективного критического отношения создателя к своему детищу, то оно вызвано высоким уровнем требований эвристического начала – вечного поиска и сомнения, диалогического несогласия с самим собой. Этот субъективный фактор личностно-ориентированной «системы Станиславского» задает колоссальный потенциал для реализации личностных возможностей, «внутреннего строительства» индивидуального творческого метода саморазвития и самовоспитания – метода индивидуальной антропологической практики, называемого в русской духовной традиции «работа над собой».

Таким образом мы приходим к исходной посылке нашей статьи об условно принятом разделении «органического целого» системы Станиславского на «ранний» и «поздний» периоды (Черкасский, 2016). В динамическом подходе к системному анализу некое внутреннее «органическое целое» рассматривается в процессе активного развития, ход которого определяется начальным состоянием. То есть, в его генезисе и заключается исходная сила тех закономерных внутрисистемных изменений, которая поддерживает себя изнутри, порождая новые качественные состояния системного состава (подсистемы) или структуры (уровни подсистем), что и определяет органический характер внутренней динамики системы как саморазвивающейся, самоуправляемой и самоорганизующейся внутренней регуляции с обратными связями (открытая система).

«Органическая» – значит, живая – система (отличная от неорганической) обяза-

тельно включает в себя сложное многоуровневое строение с иерархически организованными уровнями подсистемного и сверхсистемного порядков в период своего расцвета (стабилизации). Усложнение системы вызвано изначально интенсивной динамикой ее внутреннего потенциала, что является источником саморазвития в непрерывном разрешении формализуемых противоречий динамического парадокса. Закономерные процессы усложнения во времени неизбежно приводят систему к состоянию диссипации (рассеивания) и деградации (упадок и распад) (Рыжов, 2010: 15-17). Циклическая дифференциация (и соответствующая типологизация) процесса развития системы подразделяется на условные этапы: 1) интенсивного роста (становление), 2) экстенсивного периода расцвета-стабилизации, 3) упадка, 4) распада и 5) коллапса. Фазовые переходы рассматриваются в динамике взаимодействия исходного момента зарождения с последующими периодами нового циклического витка («спираль») (Титов, 2005). Комбинация системных характеристик фазовых скачкообразных превращений первичных (исходных) внутри-энергетических параметров создают закономерный динамический парадокс, в рамках которого, в результате активного взаимодействия, изначально не тождественные по своим исходным признакам элементы системы в критической точке перехода могут стать таковыми (как и наоборот). Это особенно касается такого дискуссионного вопроса в периодизации «раннего» и «позднего» Станиславского как соотношения категорий «аффективная память» («эмоциональная память») и «действие» (Черкасский, 2016). Данное противоречие разрешается в понятии «акта переживания» как онтологической категории «оживления роли»: одухотворения и претворения, преобразования и преображения, ибо, по Станиславскому, в действии «передается душа роли и переживания артиста, и внутренний мир пьесы» (Станиславский, 1993: 64).

Итак, эвристическая постановка и творческое разрешение динамического парадокса осуществляется в изначальном внутренне-энергетическом источнике системы. Для К.С. Станиславского таковым источником была прежде всего личность человека-артиста, поскольку вся система Станиславского исходит из онтологического обращения к профессии актера как виду художественного творчества (актер-художник). Первоначальная сверхзадача преодоления «лицедейского двойничества» вырабатывала следующий алгоритм органичности творчества: идти в работе над ролью от себя, стать другим, оставаясь самим собой – «аз есмь». Потенциал органичности творческого состояния пробуждался в естественной природе в соответствии со сверхзадачами, теснейшим образом связанной с «органической потребностью души в высоких эмоциях» (духовных переживаниях) (Станиславский, 1998: 386).

Несмотря на все многообразие культурно-исторических форм и традиций, как этнокультурных, так и национальных, в своем динамическом развитии «театральные системы» обусловлены некими структурными инвариантами, исторически неизменными, которые активно-деятельностно, «энергетично» участвуют в динамической организации эффекта целостности, органически превосходящего сумму своих частей. Все древневосточные трактаты о театре в терминах своих онтологий говорят об одном, поскольку целью всякой системы является стремление к тому целому, не подлежащему разделению на составные части, что и позволяет качественно характеризовать его «органическим». Органическая целостность театральных систем интегрируется конститутивным, то есть основополагающим, пониманием трехсоставной целостности человека: дух – душа – тело. Следовательно, динамика этих «элементов» в «системе» должна превосходить их «сумму», чтобы войти в «закон органической целостности».

Динамика становления и расцвета «системы» обусловлена не специализированными факторами сценического ремесла, но «антропологическими путями» и педагогическими стратегиями воспитания и развития человека, получившими широкое обозначение в понятии «Метод». «Метод» означает «ключ» к Системе; выстраивание индивидуальной стратегии саморазвития и самоорганизации характеризуется как индивидуальный метод творческого развития.

Антропологический образ «живой личности» в динамике системного опыта: «органическая парадигма». Органические формулы общесистемных закономерностей системы Станиславского мучительно выработывались¹ практикой и живым опытом личностной мотивации «вечного стремления к совершенству» (Станиславский, 1990: 89). Первые личные записи К.С. Алексева (Станиславского) от 1902 года, свидетельствующие о глобальности замысла единого творческого метода «самообразования и самосовершенствования», говорят о приверженности просветительской и античной парадигме антропологической практики становления личности (Титов, 2005). Отметим особо это существенное методологическое различие: паттерны «становления» и «самосовершенствования» вырабатываются в специализированной парадигме «успешности технической личности» (личности артиста); образ действия «работа над собой» носит онтологический характер духовного содержания (личность человека).

Динамика периода становления. В период 1907–1911 гг. лабораторной разработки антропологической практики сценического искусства методом проб и ошибок

Станиславский получил негативное именование «великого экспериментатора» и «великого путаника» (Станиславский, 1955). Все опытные упражнения, предлагаемые им, принимали у «художественников» неприятие и отторжение с «профессиональной» точки зрения (перефразируем императив Станиславского «таланту моя система не нужна» на контекстуальный момент – «актеру система не нужна»). Относительный перелом произошел в 1911 году, когда в репетиционном процессе утвердилось понятие «психотехника» как обозначение практического метода работы над аппаратом воплощения, первично систематизированного знаменитыми «тремя китами»: внимание, воображение, аффективная память (эмоциональная память). На этом специализированном этапе становления «система» активно приспособлялась к исходным программным установкам МХТ на борьбу с ремесленными штампами театра.

Динамика периода расцвета. С 1912 года в опыте работы Первой студии МХТ под руководством Л.А. Сулержицкого «система Станиславского» получает онтологический статус педагогического метода творческого развития и воспитания. Особая роль в этом отводится Е.Б. Вахтангову, которому удалось выработать практические принципы «студийной театральной педагогики». Органическое слияние этих двух автономных направлений («подсистем») осуществляется в «творческой педагогике» рабочего опыта Станиславского в первой Оперной студии Большого театра 1918–1922 гг. Общежительные принципы студийности на этом этапе рассматриваются в примыкании к онтологии православ-

¹ Первичный замысел управления творческим процессом Станиславским был сформулирован прагматично в названии «Руководство по драматическому искусству». Этот проект сохранился в неопубликованной рукописи 1906 года, хранящейся в Музее Художественного театра, и свидетельствует о первичной рефлексии и систематизации накопленного эмпирического опыта. Но ровно через год первые публикации в журнале «Русский артист» утверждают уже другую парадигму антропологической

практики – не «становления» и «совершенствования», но личностной ответственности человека за дар таланта, который требуется развивать. Дар творческих способностей и природных задатков человека, которые должны переходить в устойчивое качество характера, должны стать второй натурой в непрестанной «работе над собой». См. об этом подробнее: (Титов, 2013).

ной соборности как особой формы коллективного житнетворчества, вбирающей в себя «многообразие индивидуальных волей».

Изначальное требование онтологического обоснования театрального искусства было связано с тем известным кризисом Станиславского 1906 года, который ознаменовался эпохальной репликой из юбилейного выступления, посвященного 10-летию основания Московского Художественного Театра: «В театре – я ненавижу – театр» (Станиславский, 1986: 414). В 1908 году в «Записных книжках» формулируется онтологическая парадигма русского театра «Театр-храм. Артист-жрец», берущая свое начало от заповедей М.С. Щепкина «Священнодействуй или убирайся вон». Не корректно в этом соотношении «театр – храм» отождествление данных понятий; Станиславский пишет ясно и отчетливо: «Искусство и театр *должны возвыситься* [курсив мой. – А.Т.] до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества...» (Станиславский, 1998: 556). Речь идет не об «обожевлении» театра, и тем более артиста, а о катарсическом уподоблении искусства религиозному «участно-переживательному» примыканию к русской онтологической традиции. Станиславский не обожествлял театр, он стремился к его преображению в понимании личностного начала как «жизни человеческого духа».

Система Станиславского создавала общую «художественную» онтологию театра, целью которого является этическое и эстетическое преобразование себя («искусство в себе»). Мистериальные инициации (теургические) духовно-мистического преображения служили метафорическими и символическими маркерами высокого призвания театра, но глубочайшая интуиция Мастера Театра, действительно, внутренне возносила его к мета-театральным высотам духовного постижения сакральных основ театрального генезиса.

Специализированная психотехника актерского мастерства органически входит

в общий состав «системы» как «подсистема», с потенциальной претензией на практику личностного развития (работа над собой), но, разумеется, при условии свободного выбора онтологического обоснования. Трехчленные и трехсоставные структурные образования «системы» непосредственным образом связаны с тринитарным составом человеческой личности: «дух – душа – тело». Отсюда устойчивые трех-шаговые алгоритмы «подсистема – система – метасистема»: «задача – сверхзадача – сверхсверхзадача; от сознательного к бессознательному и сверхсознательному».

В контексте культурно-исторического подхода психолог Л.С. Выготский в одной из своих последних статей «К вопросу о психологии творчества актера» совершенно справедливо – для своего времени – замечает, что Станиславский вскрыл фундаментальные основания исторического развития человеческой природы в ее многообразии форм сценического выражения. Каждая система актерской игры подлежит своему конкретно-психологическому и исторически изменчивому объяснению, поскольку природа чувств и переживаний актера, по утверждению психолога, – «имеют объективный смысл и значение, служащее переходной ступенью от психологии к идеологии» (Выготский, 1984: 328). На первый взгляд кажется, что Выготский в научных терминах сформулировал гамлетовское требование к актерской игре «являть всякому веку его подобие и отпечаток», но психолог объективировал и подчинил личные переживания человека «стадиям общественной жизни». Этот тезис идеологической объективации переживаний «личной душевной жизни», высказанный Выготским в 1932 году, стал программой авторитарной детерминации личности на последующие периоды формирования «человека специализированного» («идеологического»).

По общему мнению, «поздний» период деятельности К.С. Станиславского считается высшей точкой расцвета, но в ди-

намике мировой театральной культуры возникновение письменных «трактатов» о театре свидетельствует кризисную утрату живой традиции. В период «последней» Оперно-драматической студии 1935 г. в силу вступает фаза деградации и распада динамического развития, который мы, следуя за интуицией С.М. Эйзенштейна, можем поименовать как «иезуитский». В итоговом труде «Работа актера над собой» (1936-1938) Эйзенштейн далеко не случайно усмотрел структурный изоморфизм психотехник Станиславского и «духовных экзерциций» Игнатия Лойолы, основателя ордена иезуитов. Прежние «спиритуалистические обертона» в терминологии Станиславского, обилие которых подметил Эйзенштейн, таких как «сверхзадача», «озарение», «лучеиспускание», «разбивка на куски», «метафоризация реальных впечатлений», «синхронизация чувств» и др., в новом прочтении получали жестко заданное внешнее целеполагание (телеологическое) (Эйзенштейн, 2000). В «системе» развития «свободного творчества» произошел онтологический сдвиг на подчинение «ордену». Когда на Первом съезде советских режиссеров в 1939 году решался вопрос о наследии Станиславского, все пришли к единодушному мнению, что лично-ориентированный педагогический метод воспитания «правдоподобия чувств в предлагаемых обстоятельствах» может быть успешно и эффективно задействован в деле авторитарного формирования личности, подчиненной «генеральной линии партии» (Режиссер в советском театре, 1940: 382). К чести гения К.С. Станиславского нужно сказать, что сам он лично сохранил в себе свободную целостность изначальных духовно-нравственных императивов, но время конституировало иную личность, социально и физически детерминированную.

Внешнее воздействие на систему с прямо противоположными параметрами внешней (социальной) среды изменяет не свойства системы, а удельную полноту изначальной внутренней энергии свободного творчества. В результате этого воздействия

происходит «замирание» до полного следующего витка спирали процесса развития системы.

Динамический парадокс системной деградации проявляется в том, что начальная высокоорганизованная заданность системы Станиславского (онтологическая) на освобождение от специализированной доминанты (ремесленных штампов) оборачивается своей функциональной противоположностью и полной непредсказуемостью антропологической трансгрессии в архетипическое бессознательное, как, например, в случае с Ежи Гротовским и «театральной антропологией» Эудженио Барбы (Барба, 2010).

Открытые системы в организмическом подходе. Особый динамический тип представляет собой состояние коллапса, при котором равновесное состояние системы (самовыживание и возможное самовозрождение) обеспечивается внутренним и внешним балансом «безучастности», то есть параллельным существованием ее внутреннего «органона» и внешнего использования диссипативных (рассеивающихся) структур (подсистем). Диссипация внутренней энергии системы не поддается самоорганизации, но эффективно упорядочивается внешним (авторитарным) воздействием.

Динамический парадокс театрального искусства принципиально представляет собой искусственную открытую для внешнего наблюдателя (зрителя) Систему. И чем меньше проявлен потенциал внутренней энергии (органической) при коллапсе системы, тем больше проявляет себя внешняя сторона открытой условной театральнойности («театральная антропология») (Барба, 2010). В случае участного присутствия наблюдателя действие системы непредсказуемо и чревато спонтанным выходом внутренней энергии, что вполне осознанно использует «шоковая режиссура зала», или, в психологической терминологии, – провокативная ситуация креативного разрушения.

Концепция организмического подхода, в контексте которой австрийским

биологом Л. фон Берталанфи было введено понятие «открытая система», объясняет механизмы подвижного равновесия системы при взаимодействии с внешней средой (Берталанфи, 1969). Театральная система как открытая подвижная система поддерживает и регулирует свой баланс за счет непрерывного обмена энергии со зрительным залом. В таком случае она попадает в неустойчивую зависимость от внешнего целеполагания – зрительского спроса и социального заказа, увеличивая коллапс своей внутренней энергии. Как правило, эмерджентные свойства открытой, принципиально неравновесной системы, такие как непредсказуемость и неопределенность поведения (импровизационность), нестационарность и неустойчивость, оказываются жестко детерминированы побочными стимулами, к творчеству и искусству не имеющими отношения (например, сдвиг социальной доминанты в сторону коммерческого успеха).

В такой неустойчивой ситуации диссипативной динамики открытой системы вводятся дополнительные технологические элементы «неживых» (неорганических), искусственно моделируемых и управляемых подсистем, поддерживающих уровень сложности системы. Состояния таких неравновесных самоорганизующихся систем принципиально не поддаются формализованному описанию. Чем принципиально различаются русская «органическая парадигма» и «организмический подход» при общем условии, что органическое целое системы не верифицируется агрегатными состояниями иерархически организованных подсистем, – тем, что «организмический подход» предполагает корректировку процесса извне управляющим процессом, воздействие технологического моделирования вторичной искусственной системы, в то время как «органическая парадигма» требует усилий онтологического возрождения органического целого в живой картине мира (Коптелова, 2018).

Генезис динамического развития системы Станиславского требуется рассматривать в традиции изначальной реальности отечественной антропологической парадигмы творческого познания мира в единстве человеческих способностей (сил) рассудка, разума, воображения и переживания, действующих в целостной совокупности законов «живого мира». Динамический парадокс возникает на границах онтологической формализации незыблемых и завершенных описательных догматов целостной картины мироздания и динамического развития «жизни человеческого духа» в индивидуальном творческом переживании.

«Закон органического творчества», на котором зиждется рождение системы Станиславского, формируется и формализуется в целостном «антропологическом органоне» русской духовно-интеллектуальной мысли. Данный термин лишь отчасти соотносится с концепцией синергийной антропологии (Хоружий, 2005), поскольку является «органическим синтезом» антропологической педагогики, философской, религиозной и художественной практики второй половины XIX – первых десятилетий XX столетий, то есть в той органической традиции целого, в которой происходят фазовые переходы зарождения, рождения и роста, становления, расцвета и стабилизации, угасания и распада и нового возрождения циклических витков развития Системы как единого органического целого.

Дальнейшее развитие представленной работы предполагает исследование возможностей применения основных положений концепции «антропологического органа» и «органической парадигмы» к феноменологии и герменевтике духовного содержания терминологии системы Станиславского («герменевтика духовного тезауруса»).

Литература

Барба, Э., Саварезе, Н. Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнения. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 318 с.

Бахтин, М.М. К философским основам гуманитарных наук // Собр. соч. в 7 томах. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. М.: Русские словари, 1997. С. 7-10.

Бахтин, М.М. Заметки // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 509-531.

Берталанфи, Л. фон. Общая теория систем: критический обзор // Исследования по общей теории систем: Сборник переводов / Общ. ред. и вступ. статья В.Н. Садовского и Э.Г. Юдина. М.: Прогресс, 1969. С. 23–82.

Бутрова, Т.В. Станиславский в Америке // Диалог культур: Проблемы взаимодействия русского и мирового театра XX века: Сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания; редкол.: А.В. Бартошевич и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 120–132.

Выготский, Л.С. К вопросу о психологии творчества актера // Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 6. Научное наследие / Под ред. М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1984. С. 319–328.

Иванов, Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. М.: Языки культуры, 1999. С. 143–369.

Коптелова, Т.И. Картина живого мира в парадигме органической философии // Философская мысль. 2018. № 11. С. 1–15. DOI: 10.25136/2409-8728.2018.11.27606

Лосский, Н.О. Мир, как органическое целое. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1917. 170 с.

Режиссер в советском театре: Материалы 1-й Всесоюз. режиссерской конф. / Ред. коллегия: А.В. Солодовников (пред.), и др.; Всерос. театр. о-во. М.; Л.: Искусство, 1940. 388 с.

Рыжов Б.Н. Системные основания психологии // Системная психология и социология. 2010. Т. 1. № 1. С. 5–42.

Станиславский, К.С. Из записных книжек: в 2 томах. Т. 2: 1912-1938. М.: Всерос. театр. о-во, 1986. 446 с.

Станиславский, К.С. Мое гражданское служение России. М.: Правда, 1990. 656 с.

Станиславский, К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. 502 с.

Станиславский, К.С. Собрание сочинений: В 9 т. / редкол.: О.Н. Ефремов (гл. ред.) и др. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1993. 682 с.

Станиславский, К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Искусство, 1998. 838 с.

Страхов, Н.Н. Мир как целое: черты из наук о природе. М.: Айрис-пресс: Айрис-Дидактика, 2007. 569 с.

Титов, А.Ю. Творческий метод Станиславского и мысленный эксперимент: динамика начального этапа становления // Педагогика искусства: I Всерос. конф. школьной театральной педагогики памяти Л.А. Сулержицкого; Москва, 26-30 ноября 2012 г.; Сб. материалов / Кафедра эстетического образования и культурологии МИОО. М.: МАКС Пресс, 2013. С. 400-415.

Титов, А.Ю. Театральная педагогика: динамика становления и развития театрально-образовательных систем в России (вторая половина XVII – начало XX вв.): Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений культуры и искусств. В 2-х частях. Орел: Орловский гос. институт культуры; Издатель А. Воробьев, 2005. 505 с.

Хоружий, С.С. Очерки синергической антропологии. М.: Ин-т синерг. антропологии: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 407 с.

Черкасский, С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсбург: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с.

Эйзенштейн, С.М. Станиславский и Лойола / Публикация и комментарии Н.И. Клеймана // Киноведческие записки. 2000. № 47. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinopzapski.ru/ru/print/sendvalues/384/> (дата обращения: 18.04.2022)

References

Bakhtin, M. M. (1997), “To the philosophical foundations of the humanities”, *Collection of works. in 7 volumes. V. 5. Works of the 1940s - early 1960s.*, Russkie slovani, Moscow, Russia [in Russ.].

Bakhtin, M. M. (1986), “Notes”, *Literaturno-kriticheskie stat'i*, [Literary critical articles], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, 509-531 [in Russ.].

Barba, E. and Savareze, N. (2010), *Slovar teatralnoy antropologii: Tainoe iskusstvo ispolneniya* [Dictionary of Theatrical Anthropology: The Secret Art of Performance], Artist. Rezhissyor. Teatr, Moscow, Russia [in Russ.].

Bertalanffy, L. von, (1969), “General Systems Theory: A Critical Review”, *Issledovaniya po obshchey teorii sistem* [Studies in general systems theory], in V.N. Sadovsky and E.G. Yudin (ed.), Progress, Moscow, Russia, 23–82 [in Russ.].

Butrova, T. V. (1997), “Stanislavsky in America”, *Dialog kul'tur: Problemy` vzaimodejstviya russkogo i mirovogo teatra XX veka* [Dialogue of Cultures: Problems of Interaction between Russian and World Theater of the 20th Century], Dmitry Bulanin, St. Petersburg, Russia, 120–132 [in Russ.].

Cherkassky, S. D. (2016), *Masterstvo aktyora: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg: Istoriya. Teoriya. Praktika* [Actor's skill: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg: History. Theory. Practice], Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg, Russia [in Russ.].

Eisenstein, S. M. (2000), “Stanislavsky and Loyola”, *Kinovedcheskie zapiski* [Film history notes], 47 [Online], available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/384/> (Accessed 18 April 2022) [in Russ.].

Ivanov, Vyach. Vs. (1999), “Eisenstein's aesthetics”, *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury. Tom 1* [Selected works on semiotics and cultural history. Volume 1], Yazyki kultury, Moscow, Russia, 143–369 [in Russ.].

Khoruzhy, S. S. (2005), *Ocherki sinerghiynoy antropologii* [Essays on synergetic anthropology], Institute of Synergistic Anthropology: Institute of Philosophy, Theology and History of St. Thomas, Moscow, Russia [in Russ.].

Koptelova, T. I. (2018), “The picture of the living world in the paradigm of organic philosophy”, *Philosophical Thought*, 11, 1–15, DOI: 10.25136/2409-8728.2018.11.27606 [in Russ.].

Lossky, N. O. (1917), *Mir, kak organicheskoe tseloe* [The world as an organic whole], G. A. Leman and S. I. Saxarov, Moscow, Russia [in Russ.].

Rezhissyor v sovetskom teatre: Materialy Pervoy vsesoyuznoy rezhissyorskoy konferentsii [Director in the Soviet Theatre: Proceedings of the 1st All-Union Director's Conference], (1940), ed. by A. V. Solodovnikov et al., Iskusstvo, Moscow, Leningrad, Russia [in Russ.].

Ryzhov, B. N. (2010), “Systemic foundations of psychology”, *Systems Psychology and Sociology*, 1 (1), 5–42 [in Russ.].

Stanislavsky, K. S. (1955), *Collected works: In 8 vols. Vol. 3*, Iskusstvo, Moscow, Russia [in Russ.].

Stanislavsky, K. S. (1993), *Collected works: In 9 volumes, vol. 5, book 1*, in O.N. Efremov et al. (ed.), Iskusstvo, Moscow, Russia [in Russ.].

Stanislavsky, K. S. (1998), *Collected works: In 9 volumes, vol. 9*, in O.N. Efremov et al. (ed.), Iskusstvo, Moscow, Russia [in Russ.].

Stanislavsky, K. S. (1986), *Iz zapisny`x knizhek: v 2 tomakh. Vol. 2: 1912-1938* [From notebooks: in 2 volumes. Vol. 2: 1912-1938], All-Russian Theater Society, Moscow: Moscow, Russia [in Russ.].

Stanislavsky, K. S. (1990), *Moyo grazhdanskoe sluzhenie Rossii* [My civil service to Russia], Pravda, Moscow, Russia [in Russ.].

Strakhov, N. N. (2007), *Mir kak tseloe: cherty iz nauk o prirode* [The world as a whole: traits from the natural sciences], Ayris-press: Ayris-Didaktika, Moscow, Russia [in Russ.].

Titov, A. Yu. (2013), “Stanislavsky's creative method and thought experiment: the dynamics of the initial stage of formation”, *Pedagogika iskusstva* [Art Pedagogy]: *Proceedings of the 1st All-Russian conference of school theater pedagogy in memory of L.A. Sulerzhitsky; Moscow, November 26-30, 2012*. MAKS Press, Moscow, Russia, 400–415 [in Russ.].

Titov, A. Yu. (2005), *Teatralnaya pedagogika: dinamika stanovleniya i razvitiya teatralno-obrazovatelnykh sistem v Rossii (vtoraya polovina XVII – nachalo XX vv.)* [Theatrical pedagogy: the dynamics of the formation and development of theatrical educational systems in Russia (second half of the 17th – early 20th centuries)], Publisher A. Vorobiov, Orel city, Russia [in Russ.].

Vygotsky, L. S. (1984), “On the question of the psychology of the actor's creativity”, *Collected Works: In 6 volumes. Vol. 6. Scientific heritage*, in M.G. Yaroshevsky (ed.), Pedagogy, Moscow, Russia, 319–328 [in Russ.].

Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для деклараций.

Conflict of Interests: the author has no conflict of interests to declare.

ОБ АВТОРЕ:

Титов Александр Юрьевич, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера, Орловский государственный институт культуры, ул. Лескова, д. 15, г. Орёл, 302020, Россия; vittoal@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

Alexander Yu. Titov, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Directing and Acting Skills, Orel State Institute of Culture, 15 Leskov St., Orel 302020, Russia; vittoal@yandex.ru