
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

П. Б. Богданова

УДК 008.001.14

<https://orcid.org/0000-0002-6405-2374>

Общие закономерности смены культурных циклов

Для цитирования: Богданова П. Б. Общие закономерности смены культурных циклов // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). С. 160-167. DOI 10.20323/1813-145X-2020-2-113-160-167

В статье рассматривается один из важных механизмов смены культурно-исторических циклов – закон инверсии, который означает переход от одной модели культурно-исторического развития к противоположной. Смена культурно-исторических циклов характеризует любую цивилизацию. Циклы вступают между собой в конфликтные отношения, каждый следующий цикл отрицает предыдущий и выставляет ему оппозицию. Циклы делятся на циклы деконструкции и циклы восстановления. В статье на примере режиссерских и актерских практик рассматривается цикл деконструкции Серебряного века, который можно назвать «провидческим», по выражению К. Г. Юнга. «Провидческий» цикл характеризуется обращением к идеалистической философии, мистике, эзотерике, к интуитивистскому способу познания мира. «Провидческий» цикл пришел на смену предыдущему «психологическому», опять же по выражению К. Г. Юнга, циклу, характеризующемуся позитивизмом, рациональностью и «дневным» творчеством (по аналогии с «ночным» «провидческой» эпохи). Три театральные деятели Серебряного века – Вс. Мейерхольд, К. Станиславский, М. Чехов – являются героями этой статьи. Вс. Мейерхольд и К. Станиславский в обсуждаемый период решали задачи сценической интерпретации символистской драмы. Вс. Мейерхольд искал способы передачи «невыразимого», «невидимого». Станиславский пытался разработать методику и технику внутренних движений души актера. М. Чехов под воздействием философии Рудольфа Штайнера находил новые способы репетиций и игры, основанные на работе подсознания. Вообще вся сценическая деятельность крупнейших представителей театральной культуры Серебряного века зиждилась именно на активации подсознательных механизмов творчества, которыми характеризуются и религиозные практики, и интуитивистские способы познания. Театроведческая литература обычно не придает подсознательному аспекту театральных исканий большого значения, так как это область малоизученная и с ней в большей степени сталкиваются практики, а не теоретики и исследователи. Цикл Серебряного века, который назван нами «циклом деконструкции», в целом был движим спонтанными процессами, которые размывали, деконструировали позитивистскую и реалистическую парадигму второй половины XIX в.

Ключевые слова: культурно-исторический цикл, инверсия, «провидческое» творчество, «психологическое» творчество, интуитивизм, подсознание, мистика, религиозные практики, деконструкция, символизм, позитивизм, реализм.

THEORETICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

P. B. Bogdanova

General patterns of cultural cycle change

The article considers one of the important mechanisms for changing cultural and historical cycles – the law of inversion, which means a transition from one model of cultural and historical development to the opposite one. The change of cultural and historical cycles characterizes any civilization. Cycles enter into conflict relations with each other, each next cycle denies the previous cycle and exposes it to opposition. Cycles are divided into deconstruction cycles and recovery cycles. The article on the example of directing and acting practices considers the cycle of deconstruction of the Silver Age, which can be called «visionary», according to the expression of C. G. Jung. The «visionary» cycle is characterized by an appeal to idealistic philosophy, mysticism, esoteric and intuitive way of knowing the world. The «visionary» cycle replaced the previous «psychological», again in the expression of C. G. Jung, a cycle characterized by posi-

tivism, rationality, and «daytime» creativity (similar to the «night» of the «visionary» era). Three theatre figures of the Silver Age – St. Meyerhold, K. Stanislavsky, M. Chekov – are heroes of this article. St. Meyerhold and K. Stanislavsky during the period under discussion solved the problems of stage interpretation of symbolist drama. St. Meyerhold was looking for ways to transmit «unspeakable», invisible. «Stanislavsky tried to develop the methodology and technique of internal movements of the actor's soul. M. Chekhov, influenced by Rudolf Steiner's philosophy, found new ways of rehearsing and playing based on the work of the subconscious. In general, all stage activity of the largest representatives of theatre culture of the Silver Age was based on activation of subconscious mechanisms of creativity, which are characterized by both religious practices and intuitive ways of knowledge. Theatre literature usually does not give the subconscious aspect of theatre searches much importance, as it is an area little learned and is more encountered by practitioners rather than theorists and researchers. The Silver Age cycle, which we call the «deconstruction cycle», was generally driven by spontaneous processes that eroded, deconstructed the positivist and realistic paradigm of the second half of the XIX century.

Keywords: cultural and historical cycle; inversion; «visionary» creativity; «psychological» creativity; intuitionism; subconsciousness; mysticism; religious practices; deconstruction; symbolism; positivism; realism.

Циклической теорией занимались многие крупные ученые, культур-философы, физики, экономисты, культурологи. Можно назвать имена античных авторов, затем Н. Макиавелли [Макиавелли, 2002], Джамбатиста Вико [Вико, 1940], Н. Данилевского [Данилевский, 2017], О. Шпенглера [Шпенглер, 2006], П. Сорокина [Сорокин, 1998]. Из исследователей последнего времени необходимо упомянуть А. Ахиезера [Ахиезер, 2002], Н. Хренова [Хренов, 2015] и др. Культур-философия в целом утверждает, что закон циклического развития является постоянным и всеобщим законом, действующим как на больших периодах (цивилизаций), так и на малых (в несколько десятилетий).

Анализ движения и трансформации театральной культуры позволил заметить, что логика трансформаций внутри цикла демонстрирует: каждая фаза цикла, начиная с начальной, есть фаза отказа, снятия содержания предыдущей фазы. Движение внутри цикла, таким образом, строится на конфликте каждой следующей фазы относительно предыдущей. А начальная и заключительная фазы существуют в логике рождения и смерти, то есть заключительная фаза исчерпывает все движение внутри цикла и становится фазой снятия всех первоначальных интенций. Все это я показала в своем исследовании «Культурный цикл. Театральная режиссура от шестидесятников к поколению – post» [Богданова, 2017] на примере четырех поколений советской и постсоветской режиссуры.

Циклическая теория демонстрирует движение культуры не как линейное движение, обнаруживающее прогресс от периода к периоду. А как постоянно развивающийся конфликт между чередующимися циклами, а также внутри различных фаз этих циклов, который каждый раз снимается, чтобы возникнуть вновь. На мой взгляд, данная кон-

цепция отражает динамику и сложность историко-культурных и художественных процессов. Свидетельствует о том, что циклическое развитие существует не только в природе, но и в духовной, эстетической и общекультурной, а также общен исторической сфере [Циклические ритмы ... , 2004].

Несколько слов о циклических механизмах. В цикл укладывается процесс от рождения до смерти, от первых интенций и последующей логики их развития до их окончательного изживания. Новый цикл всегда существует в оппозиции к предыдущему. Последующий цикл также существует в оппозиции к тому, который прошел. Исследователи в разные эпохи пытались описать логику чередования циклов и, как правило, приходили к тому, что смена циклов обнаруживает, что два следующих друг за другом цикла являют собой некие противоположности. Н. Макиавелли писал о чередовании в истории периодов «доблести» и «порока», «мощи» и «немощи», «порядка» и «развала» [Вико, 1940, с. 278]. И какими бы наивными ни казались все эти определения, в них есть рациональное зерно. Современный культуролог А. Ахиезер (ум. в 2008 г.), рассматривая социально-экономическую и государственную жизнь России от Киевского периода до наших дней, обнаружил противоположности в чередовании жестких авторитарных и либеральных периодов развития [Ахиезер, 2002]. К этому феномену перехода от одной крайности в другую он применил понятие *инверсии*.

Если посмотреть на историко-культурный путь развития России, можно обнаружить много вариантов *инверсии*. И применительно к историко-культурным циклам можно говорить, что если один цикл стоит на основе рации, то следующий будет развиваться на основе интуиции, чувства. Пример тому – классицизм и сентиментализм, Просвещение и романтизм. Можно привести при-

меры других оппозиций: объективизм и субъективизм, идеализм и материализм.

У К. Юнга есть рассуждение о двух типах творчества: один вид он называет понятием «психологический», другой – понятием «провидческий». «Психологический вид творчества, – пишет он, – имеет дело с материалом, почерпнутым из сознательной жизни человека, – с его драматическим опытом, сильными эмоциями, страданием, страстями и человеческой судьбой в целом» [Юнг, 1996, с. 158]. В провидческом творчестве, по мнению К. Юнга, «речь скорее идет о снах, ночных страхах и темных, жутковатых закоулках человеческого мышления» [Юнг, 1996, с. 179], этот вид творчества связан с метафизикой, мистикой, иррациональным началом. Провидческое творчество питается бессознательным. Провидец понимает мир и себя через собственную интуицию, его прозрения могут быть глубокими и точными. Но он никогда не отдает себе отчета в том, как и почему они появились. «Как всякий истинный пророк художник является невольным рупором психических тайн своего времени, зачастую таким же бессознательным, как лунатик» [Юнг, 1996, с. 159].

Как правило, провидческое творчество связано с религиозностью во всех ее проявлениях, включая всякие мистические практики, оккультизм. Если прибегать к образным примерам, то провидческое творчество можно уподобить разливу реки, вышедшей из берегов. По аналогии с провидческим творчеством можно определить и провидческие циклы, которые связаны со стихией в обществе (и природе), а такой стихией и становится революция, всякого рода бунты. Провидческие циклы также связаны с ситуациями разлома в культуре, разрушением прежней гомогенной парадигмы.

В обществе и культуре периодически обнаруживают себя те древние пласты человеческой природы и цивилизации, которые остались как будто принадлежностью дальних эпох. Можно высказать гипотезу: так устроен человек, так он задуман природой, что в своем движении, развитии, постижении мира он должен возвращаться к архаическим началам своего существа, к некоей родовой памяти или, по выражению Юнга, к древним архетипам. Переходы от сознания к подсознанию, опора на интуицию в противовес рациональному началу является одним из постоянных механизмов *инверсии*. *Инверсия* от сознания к подсознанию и определяет содержание провидческих циклов. Для того чтобы общество и культура расстались со своими прежними идеями и убеж-

дениями, отринули их во имя дальнейшего движения и вместе с тем усвоили какой-то новый опыт, шагнув на другую ступень, они должны постоянно подпитываться своим подсознанием. В подсознании человек и культура черпают дополнительную силу и энергию, что дает им возможность сохранять себя в бурях истории.

Однако бессознательное, если ему не ставится преград с помощью разума, способно на большие разрушения. Но интересно, что циклы истории и культуры строятся как на инверсии от сознания к подсознанию, так и на обратной инверсии – от подсознания к сознанию. Эта вторая инверсия характерна для восстановительного цикла, когда по закону *инверсии* утверждается новое гомогенное единство и возвращается власть сознания.

Инверсию от сознания к подсознанию можно проиллюстрировать, например, сменой просветительской парадигмы на романтическую, в которой как раз сильно активизировались подсознательные иррациональные моменты, что нашло выражение и в философии, и в художественном творчестве. Другой пример – это парадигма позитивизма XIX в., которая распалась на множество различных теософских, эзотерических, оккультных, сектантских течений Серебряного века.

Я позволю себе утверждать, что в европейской истории и культуре есть два типа циклов. Первый – это цикл деконструкции (термин Ж. Деррида) [Деррида, 2007], второй – реконструкции или восстановления, что особенно отчетливо видно на примере нынешнего цикла, который, однако, еще не закончился.

Циклическое развитие цивилизации и культуры является своеобразным механизмом движения и смены. Но в конкретных условиях отдельных цивилизаций и стран этот механизм может работать в деформированном виде. Разрушительный цикл в условиях России тяготеет к своим крайностям, к полной деструкции, революциям, обвалам, сметая на своем пути все. Циклы восстановительные в условиях России тоже могут принимать уродливые формы и утверждаться как советский тоталитаризм.

В логике чередования циклов надо учесть еще один момент. Процессы, которые к концу цикла, как уже говорилось, приходят к исчерпанности, тем не менее уже с ослабленной энергией переходят в следующий цикл. Так, после сталинского цикла в цикл, начавшийся с оттепели, которая выставляла оппозицию сталинизму, вошло многое из социально-политических и культурных характеристик сталинизма, составивших ядро официоз-

ной политики и культуры нового цикла. Против этого официоза и выступили демократические процессы цикла, начавшегося с «оттепели».

Провидческий цикл Серебряного века (цикл деконструкции)

Перейдем к рассмотрению большого историко-культурного цикла, который начался на рубеже XIX–XX вв. и закончился революцией 1917 г. Ф. Ницше сравнивал конец XIX в. «с периодом надлома и распада Римской империи» [Ницше, 1990, с. 186], тем самым словно бы ощущая масштаб катастрофы. «На рубеже XIX–XX вв. и в самом деле повторилась характерная для эпохи надлома Древнего Рима ситуация, когда в некогда завершенную и целостную культуру римлян хлынули элементы самых разных культур, в том числе восточных» [Хренов, 2015, с. 25–26] «Надлом», «распад», определяющие собой начало нового цикла, нельзя зафиксировать в какой-то одной точке, одном явлении или одном направлении. Он размыт, как и все, что происходит в истории и культуре, и идет по разным направлениям.

Одно из направлений – это распад европоцентризма, о чем говорит массовое обращение деятелей культуры и искусства к Востоку. Для эпохи рубежа XIX–XX вв. характерен не только распад европоцентризма, но и распад, разложение традиционных религий. В России это православие. Кроме того, это было связано не только с собственно религиозным кризисом, но и с философским. Его можно обозначить как кризис позитивизма, столь характерного для XIX в. Отказ от позитивизма в философии для европейской культуры означал переход от аргументов опыта к интуитивистским и религиозным способам познания мира.

Разложение традиционной религии и обращение к мистике, эзотерике, оккультизму, теософии и прочим адогматическим религиозным течениям нашло свое выражение и в символизме [Белый, 2010, с. 57–121] – главном направлении художественной эпохи Серебряного века. Обращаясь к духовным практикам восточного мистицизма. П. Перцев – издатель журнала «Новый путь» – говорил: «Мы поняли, что осмеянный отцами мистицизм есть единственный путь к твердому и светлому пониманию мира, жизни и себя...» [Махлина, 1999, с. 178]

Мейерхольд, Станиславский, М. Чехов

Эти три художника, творившие в эпоху Серебряного века, не прошли мимо символизма, всякого рода мистических идей, теософии и пр.

Вс. Мейерхольд после того, как ушел из МХТ и начал самостоятельную режиссерскую практику в провинции, вернулся в Москву, вновь сблизился со Станиславским и вместе с ним открыл студию на Поварской, где они с актерами занимались экспериментами в области символистского театра. Основой для экспериментов послужили две пьесы М. Метерлинка «Там, внутри» и «Шлюк и Яу» [Рудницкий, 1969, с. 43–69].

М. Метерлинк был мистиком и писал свои драмы о Роке, который целиком и полностью подчиняет себе жизнь человека. Рок – нечто невидимое, но оттого не менее могущественное, человек не в состоянии преодолеть его действия или избавиться от них. Человек перед лицом Рока становится марионеткой, слабым и зависимым существом, у которого нет собственной воли.

Как передать со сцены этот Рок и как сыграть человека-марионетку? Над этими вопросами и бились Станиславский с Мейерхольдом. Символистская драма предлагала совсем другую методологию создания образа и картины мира. Актер при создании образа из пьесы М. Метерлинка не мог пользоваться своим бытовым, жизненным опытом, он должен был быть целиком устремлен к воссозданию мистических колебаний в настроении человека перед лицом Рока. Мейерхольд даже в пьесе А. Чехова «Вишневый сад» видел мистическое содержание.

Студия на Поварской, как известно, через год была закрыта. Основной проблемой оказался актер, который не мог передать требуемые мистические ощущения, страх перед Роком, чувство обреченности от невозможности борьбы с превосходящими внеличностными силами. Однако Мейерхольд оставил свои теоретические размышления о природе символистского театра и технике игры в своей впоследствии известной работе «О театре» [Мейерхольд, 1968, с. 103–295].

Он писал о том, что в студии на Поварской искал невыразимое, невидимое, то, что «можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволочнувшей глаза актера» [Мейерхольд, 1968, с. 125]. Мейерхольд также писал и о «внутреннем» диалоге: «...это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений» [Мейерхольд, 1968, с. 125].

Все эти средства, на которые указал Мейерхольд, могли привести к обобщенному образу человека. В связи со всем этим Мейерхольд говорил о «неподвижном театре»: «...если вся трагедия по-

строена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение – иллюстратор)» [Мейерхольд, 1968, с. 125].

Пожелания Мейерхольда об особой голосовой технике и особой пластике движений не решили проблему актерского исполнения [Рудницкий, 1969, с. 43-69]. Мейерхольд продолжил свои опыты в области символистского театра в театре Веры Комиссаржевской, где он тоже разрабатывал идеи неподвижного театра.

О Станиславском принято писать как о реалисте [Строева, 1977], создавшем театр живого человека, в котором воплотились все эмоциональные, психологические, духовные начала действительности. Но Станиславский был значительно более сложной и противоречивой фигурой, в своей творческой биографии он проходил разные этапы.

После закрытия студии на Поварской Станиславский продолжил опыты в области символистской драмы – в постановках пьесы М. Метерлинка «Синяя птица», в «Жизни человека» Л. Андреева и «Гамлете» Г. Крэга с его мистическими идеями. То есть символистским поискам Станиславский посвятил более десяти лет. Это принято не замечать или переводить в разряд какой-то частности. Обычно «работает» репутация Станиславского, которая сложилась уже в сталинское время, когда его система была канонизирована и в качестве единственного правильного метода распространена на все театры Советского Союза. Тогда была громко провозглашена главная формула системы – «от сознания к подсознанию», где главная роль отводилась именно сознанию. Следует отметить: в те дореволюционные и послереволюционные годы, когда система складывалась и разрабатывалась самим Станиславским, в ней было много такого, что не нравилось новой эпохе с ее нормативной, догматической, тоталитарной эстетикой и идеологией. Книга «Моя жизнь в искусстве» была отредактирована, и все «сомнительные» термины и понятия с точки зрения материализма были из нее изъяты. Только в самое последнее время начинается движение в исследованиях по поводу того, что система Станиславского включала в себя и многие идеалистические учения. В частности, йогу. Об этом писал С. Черкасский [Черкасский, 2013].

Индийские эзотерические практики помогали актеру усовершенствовать психофизический аппарат. В труде Станиславского «Работа актера над собой» можно встретить много индийских терминов. Для того чтобы сосредоточить внимание на том или ином образе, Станиславский учил выполнять дыхательные упражнения, которые тоже были взяты из йоги.

По свидетельству М. Чехова, Станиславский «часто ссылался на “бессознательное” в творчестве, и, может быть, это можно понять как недоговоренную мысль его о раздвоении сознания в творческом состоянии» [Чехов, 1986, с. 261].

Что касается практики Станиславского в области освоения символистской драмы, она вся подчинялась поиску актерского воплощения тонких внутренних душевных состояний. Акцент на внутреннее Станиславский сделал именно потому, что его уже давно не удовлетворяли внешняя характерность и засилье вещей на сцене. Он хотел пробиться к вещам, «не видимым глазом», и в этом отношении даже спорил с Мейерхольдом, у которого внешнее движение значило очень много и было, по существу, ведущим. Спектакли Станиславского дореволюционной поры – это серия экспериментов. В ибсеновском спектакле он вообще поступал резко, отказавшись от внешних движений даже в пластике, в мизансценах. Жить должно было только внутреннее. Только душа артиста. Это, конечно, была крайность. Но режиссер нащупывал путь к этим душевным проявлениям, которые очень трудно зафиксировать, отмерить и рационально объяснить. В таких экспериментах Станиславский, должно быть, и опирался главным образом на бессознательное, о котором говорил М. Чехов.

В дореволюционный период Станиславский был одержим, как символисты, эсхатологическими настроениями, настроениями конца света или конца цивилизации. Он даже написал пьесу об этом, которая по своей стилистике напоминала пьесы Л. Андреева.

Мистического начала в творчестве актера Михаила Чехова тоже принято не замечать, в то время как мистические антропософские идеи, воспринятые от Р. Штайнера, являются сердцевинной его актерской теории и техники. Книга М. Чехова «О технике актера» начинается фразой, которая сразу отсылает к тому положению, которое составляло основу миропонимания М. Чехова: «...образы фантазии живут самостоятельной жизнью» [Чехов, 1986, с. 179]. Это означает веру актера в то,

что в некоем пространстве, которое не является пространством реальной жизни, живут образы. Они имеют самостоятельное бытие. Эти образы – Дон Кихот, Гамлет или Фауст, то есть образы литературы или другого искусства, – созданы фантазией художников. Из области художественного воображения они и переходят в ментальное или духовное пространство, то есть существуют параллельно реальности действительной жизни.

В мировосприятии Р. Штайнера, который занимался «духопознанием», в огромном количестве присутствовали эти самодостаточные и самостоятельные образы, не обладающие плотью материального мира. Р. Штайнер ставил задачей своего антропософского общества постижение «высших миров» за счет развитой интуиции. Философ и мистик, он пытался преодолеть материальное и обыденное человеческое во имя божественного. Связь с божественным может ощутить духовное начало в человеке, его высшее – Я. Р. Штейнер, как и многие представители эпохи рубежа XIX-XX вв., стремился вырваться из догматических пут традиционной религии, в догматах католицизма он видел узость и неполноту. Он разрабатывал систему упражнений и действий, которые могли помочь проникнуть в неизведанные мистические пространства. Искал пластического выражения различных звуков, пытаясь «услышать» их мелодию и облечь в форму жеста. На этом была построена его эвритмия, пластическая дисциплина, породившая пантомиму Дакльроза и танец Айседоры Дункан.

М. Чехов впервые услышал о Р. Штайнере от Андрея Белого, который уже был последователем Штайнера. Потом М. Чехов познакомился с самим Штайнером, и это знакомство произвело на М. Чехова огромное впечатление. Впоследствии он вошел в число учеников Р. Штайнера.

В актерской технике М. Чехова много от эвритмии. «Каждый звук, – писал он, – как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определенный жест. ... Звук “а”, например, заключает в себе невидимо жест раскрытия, принятия, отдачи себя впечатлению, приходящему извне, жест изумления, благоговения» [Чехов, 1986, с. 217]. На этом убеждении М. Чехов построил свой знаменитый *психологический жест*.

Но когда исследователи творчества М. Чехова видят только физическую сторону этого жеста и сводят его актерскую систему только к движению [Сурина, 2014], не улавливая ее нематериалистическую природу, они обескровливают эту теорию. «Телесные упражнения нужны, но они должны

быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах. ... Тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов» [Чехов, 1986, с. 237], – писал М. Чехов.

Сам процесс подготовки роли для М. Чехова заключался в том, что он должен был вызвать к жизни образ художественной фантазии путем некоей визуализации. А это было связано впрямую с работой подсознания. «Вы должны научиться терпеливо ждать, – писал М. Чехов в своей “Технике актера”. – Леонардо да Винчи годы ждал, пока он смог закончить голову Христа в своей «Тайной вечере» [Чехов, 1986, с. 281].

М. Чехов вообще в своей актерской практике во многом опирался на подсознание, чему есть не одно свидетельство его коллег и учителей. Духовный кризис, который он пережил и который впоследствии преодолел за счет своей актерской и педагогической практики, тоже говорит, что бессознательное в его натуре играло большую роль. Именно такой склад личности артиста способствовал тому, что он мог вместить все «духовидческие» идеи Р. Штайнера, который, в свою очередь, тоже обладал особой личностной психической организацией, чему свидетельством были случаи его ясновидения.

Система М. Чехова, в отличие от реалистической системы актерской игры, основанной на воспроизведении жизненных черт и особенностей характера персонажа, базируется на подсознательном творческом воображении. М. Чехов за счет работы подсознания создавал целую галерею совершенно непохожих одна на другую ролей. Он играл и комических и трагических персонажей, и каждый был целым миром, наделенным своими неповторимыми особенностями, пластикой и жестами, и все эти персонажи были не столько живыми узнаваемыми типами, сколько существами фантазийными, часто какими-то химерами с резкими гротескными чертами. Их сущность была понятна соратнику и живому свидетелю работы М. Чехова Марии Кнебель [Кнебель, 1986]. Но она в советские времена, когда господствовал дух материализма, не могла раскрывать до конца все особенности творческого процесса актера и говорила только о его богатом воображении, при этом указывала на некую тайну, «чудо», которое заключено в таланте М. Чехова. Она писала: «...воздействие Чехова-актера на зрителя было феноменом, который до сих пор никто не может полностью объяснить» [Кнебель, 1986, с. 10-11].

Библиографический список

1. Ахиезер А. С. Социокультурные механизмы циклов культуры // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты наследования художественной культуры в переходных процессах. Москва : Наука, 2002. С. 116-136.
2. Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Символизм. Книга статей. Москва : Культурная революция; Республика, 2010. С. 57-121.
3. Берлин И. Джамбаттиста Вико и история культуры // Философия свободы. Европа. Москва, 2001. С. 69-75.
4. Богданова П. Б. Культурный цикл. Театральная режиссура от шестидесятников к поколению пост. Москва : Академический проект, 2017. 480 с.
5. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Ленинград : Худ. лит., 1940. 389 с.
6. Данилевский Н. Россия и Европа. Институт русской цивилизации. Москва : Э, 2017. 569 с.
7. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. Москва : Академический проект, 2007. 479 с.
8. Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. Москва : Искусство, 1986. С. 9-42.
9. Макиавелли Н. Государь. Рассуждение о первой декаде Тита Ливия / перевод с итал. Г. Муравьевой, Р. Хлодовского. Москва : Росспэн, 2002. 543 с.
10. Махлина С. Т. «Русская философия и художественная культура России» (основные этапы, персонажи, проблемы) : уч. пособие / С. Т. Махлина, А. И. Новиков. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная академия культуры, 1999. 302 с.
11. Мейерхольд Вс. О театре // Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1. Москва : Искусство, 1968. С. 103-295.
12. Ницше Ф. Сочинения : в 2-х т. Т. 1. Москва : Мысль, 1990. 831 с.
13. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1969. 525 с.
14. Сорокин П. А. Циклические концепции социально-исторического процесса // Россия и современный мир. Вып. 4 (21). 1998. С. 61-80.
15. Строева М. Режиссерские искания К. С. Станиславского. 1917-1938. Москва : Наука, 1977. 415 с.
16. Сурина Т. М. Рудольф Штейнер и российская театральная культура. Москва : Прогресс-Плеяда. Круг, 2014. 307 с.
17. Хренов Н. А. Русское искусство Серебряного века в контексте циклической логики». Саабрюкхен : LAP, 2015. 280 с.
18. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве / отв. редактор Н. А. Хренов. Москва : Наука, 2004. 622 с.

19. Чехов М. О технике актера // Литературное наследство. Т. 2. Москва : Искусство, 1986. С. 177-402.
20. Черкасский С. Станиславский и йога. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской академии театрального искусства, 2013. 88 с.
21. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Москва : Эксмо, 2006. 799 с.
22. Юнг К. Г. Психологический анализ и искусство. Антология / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. Москва ; Киев : Рефл-бук, Ваклер, 1996. 302 с.

Reference list

1. Ahiezer A. S. Sociokul'turnye mehanizmy ciklov kul'tury = Sociocultural mechanisms of cultural cycles // Iskusstvo v situacii smeny ciklov: mezhdisciplinarnye aspekty nasledovanija hudozhestvennoj kul'tury v perehodnyh processah. Moskva : Nauka, 2002. S. 116-136.
2. Belyj A. Jemblematika smysla. Predposylki k teorii simvolizma = Emblematics of sense. Prerequisites for the Symbolism Theory // Simvolizm. Kniga statej. Moskva : Kul'turnaja revoljucija; Respublika, 2010. S. 57-121.
3. Berlin I. Dzhabattista Viko i istorija kul'tury = Giambattista Vico and History of Culture // Filosofija svobody. Evropa. Moskva, 2001. S. 69-75.
4. Bogdanova P. B. Kul'turnyj cikl. Teatral'naja rezhissura ot shestidesjatnikov k pokoleniju post = Cultural cycle. Theatre directing from men of the sixties to generation post. Moskva : Akademicheskij proekt, 2017. 480 s.
5. Viko Dzh. Osnovaniya novoj nauki ob obshej prirode nacij = Foundations of the new science of the common nature of the nations. Leningrad : Hudozhestvennaja literatura, 1940. 389 s.
6. Danilevskij N. Rossija i Evropa. Institut ruskoj civilizacii = Russia and Europe. Institute of the Russian civilization. Moskva, 2017. 569 s.
7. Derrida Zh. Pis'mo i razlichie = Letter and distinction / per. s fr. D. Ju. Kralechkina. Moskva : Akademicheskij proekt, 2007. 479 s.
8. Knebel' M. O. O Mihajle Chehove i ego tvorcheskom nasledii = About Mikhail Chekhov and his creative heritage // Chehov M. Literaturnoe nasledie. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1986. S. 9-42.
9. Makiavelli N. Gosudar'. Rassuzhdenie o pervoj deкаде Tita Livija = Sovereign. Reasoning about the first decade of Titus Livius / perevod s ital. G. Murav'evoj, R. Hlodovskogo. Moskva : Rosspjen, 2002. 543 s.
10. Mahlina S. T. «Russkaja filosofija i hudozhestvennaja kul'tura Rossii» (osnovnye jetapy, personazhi, problemy) : uch. posobie = «Russian philosophy and artistic culture of Russia» (main stages, characters, problems) : book / S. T. Mahlina, A. I. Novikov. Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija kul'tury, 1999. 302 s.
11. Mejerhol'd Vs. O teatre = About theater // Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1968. S. 103-295.
12. Nische F. Sochinenija : v 2-h t. T. 1 = Compositions: in 2 vol. V. 1. Moskva : Mysl', 1990. 831 s.

13. Rudnickij K. L. Rezhisser Mejerhol'd = Director Meyerhold. Moskva : Nauka, 1969. 525 s.
14. Sorokin P. A. Ciklicheskie koncepcii social'no-istoricheskogo processa = Cyclical concepts of the socio-historical process // Rossiya i sovremennij mir. Vyp. 4 (21). 1998. S. 61-80.
15. Stroeva M. Rezhisserskie iskanija K. S. Stanislavskogo. 1917-1938 = Directing searches of K. S. Stanislavsky. 1917-1938. Moskva : Nauka, 1977. 415 s.
16. Surina T. M. Rudol'f Shtejner i rossijskaja teatral'naja kul'tura = Rudolf Steiner and Russian theatre culture. Moskva : Progress-plejada. Krug, 2014. 307 s.
17. Hrenov N. A. Russkoe iskusstvo Serebrjanogo veka v kontekste ciklicheskoj logiki» = The Russian Art of the Silver Age in the context of cyclic logic. Saabrju-khen : LAP, 2015. 280 s.
18. Ciklicheskie ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve = Cyclical rhythms in history, culture, art / otv. redaktor N. A. Hrenov. Moskva : Nauka, 2004. 622 s.
19. Chehov M. O tehnikе aktera = About the actor's technique // Literaturnoe nasledstvo. T 2. Moskva : Iskusstvo, 1986. S. 177-402.
20. Cherkasskij S. Stanislavskij i joga = Stanislavsky and yoga. Sankt-Peterburg : Izd-vo Sankt-Peterburgskoj akademii teatral'nogo iskusstva, 2013. 88 s.
21. Shpengler O. Zakat Evropy. Oчерki morfologii mirovoj istorii = Decline of Europe. Essays on the morphology of world history. Moskva : Jeksmo, 2006. 799 s.
22. Jung K. G. Psihoanaliz i iskusstvo. Antologija = Psychoanalysis and art. Anthology / K. G. Jung, Je. Nojmann. Moskva ; Kiev : Refl-buk, Vakler, 1996. 302 s.