Д. А. Рыбакова

СПЕЦИФИКА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПРИРОДА ТЕАТРАЛЬНОГО МИФОТВОРЧЕСТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ (на примере истории русского театра XIX века)

Работа представлена кафедрой русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А. А. Чепуров

Культурное мифотворчество характерно не только для XX в. Уже в XIX в. в области театрального искусства, которое, с одной стороны, являет собой ежевечернюю «социальную акцию» общения сцены и зала, а с другой – не имеет стабильного художественного текста, возникает собственная мифология, зафиксированная в самых значительных произведениях театральной критики.

Ключевые слова: театральная мифология, специфика театра, история русской театральной критики.

Creation of a cultural myth is typical for the 20th century, at the same time the specific theatre mythology reveals itself in the best critique works as early as in 19th century. Since, on the one hand, theatre is the transient art, and on the other hand, the daily contact between stage and audience proves to be a social action, the theatre myths appear.

Key words: theatre mythology, theatrical specificity, history of Russian theatre criticism.

На способность культуры Нового времени к мифотворчеству впервые обратил внимание Ф. В. Й. Шеллинг, который в «Философии искусства» утверждал, что всякий великий поэт является создателем собственной мифологии, и в качестве примера называл Данте, Шекспира, Сервантеса и своего современника Гете [14, с. 146]. Не-

смотря на то что понятие «миф» в отношении к созданиям Нового времени можно употреблять только в условном смысле, с оговорками: «культурный», «социальный», «политический», общность принципов, лежащих в основе всех типов мифов, очевидна. Шеллинг полагал, что требование мифологии в значительной степени состоит в том, чтобы ее «символы» обозначали «не идеи», а «чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами». Создание мифологии, с его точки зрения, доступно любой творческой деятельности, отнюдь не только литературной: «Каждая истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала» [14, с.146–148].

Тот факт, что миф в широком понимании, как классический, так и культурный, притягивает авторов отнюдь не только в XX, но и на протяжении всего XIX в., особо отмечал Н. Я. Берковский [1, с. 251]. Существует значительный ряд работ, рассматривающих взаимоотношения с мифом романов Достоевского (Бахтин, Мелетинский) и опер Вагнера. Автор «Словаря культуры XX века» Вадим Руднев утверждает, что уже в 19 в. в произведениях упомянутых авторов зарождается неомифологическое сознание [10, с.184].

Остановимся несколько подробнее на причинах возникновения именно театральных мифов, т. е. на том, почему зрителю вообще и в особенности зрителю (критику) XIX в. свойственно мифологизировать современный ему театр. Для того чтобы охарактеризовать театр как реальность, способствующую мифотворчеству, и оправдать разговор о культурных мифах в связи с театром вообще и театром прошедших эпох в особенности, необходимо совершить небольшое отступление, посвященное специфике театрального искусства. Следует определить:

- какие специфические качества театрального искусства способствуют восприятию его в качестве *мифопорождающего* явления;
- какие особенности русской критики XIX в. дают основания говорить о *возможности* создания театральной мифологии.

Общеизвестно, что к специфике театрального искусства относятся непосредственный контакт между сценой и залом, их взаимодействие и взаимозависимость в процесс исполнения спектакля. Нестабильное, динамическое состояния взаимодействия «сцена – зал» является онтологической сущностью театра. Основатель научного театроведения Макс Герман в теоретических работах, созданных в 1910–1930 гг. и по-прежнему сохраняющих свою актуальность, определил спектакль как социальную игру. А современный немецкий исследователь Арно Пауль применил (1971 г.) к театральной ситуации разработанный в рамках социологии термин «символическая интеракция». Под «символической интеракцией» (которая получает шанс осуществления на каждом спектакле) понимается «инструментальное поведение, благодаря которому индивиды или группы индивидов могут сообщить друг другу о своих поступках и побуждениях», намеренно или ненамеренно воздействовать на чувства, мысли и действия друг друга. Участники символической интеракции в то же время являются как действующими, так и подвергающимися чьим-то действиям. Процесс интеракции характеризуется возможностью смены точки зрения, т. е., например, взглядом на самого себя с точки зрения другого. Таким образом, участники интеракции наблюдают процесс не только в собственной перспективе, но и в перспективе других людей. Арно Пауль специально отмечает, что театральная интеракция столь же уникальный и неповторимый процесс, как и все социальные действия [9, с. 59].

Очевидно, что театральная ситуация в силу своей событийной уникальности и неповторимости представляет собой не только художественное, но и *социальное* собы-

тие, и проблема *восприятия* театрального спектакля напрямую связана с вопросами социального поведения. Таким образом, становится очевидным, что *все процессы, происходящие в зрительской аудитории, регулируются механизмами массового поведения*, а посему для нее (аудитории) характерны такие явления, как сходство эмоций, образцов поведения, создание кумиров и мифов.

К специфическим особенностям театрального искусства относят также двойственное положение актера. Смысл его деятельности: одновременно жить и изображать, быть изображающим субъектом и изображенным объектом, самим собой и другим. Это расстояние, «зазор» между актером и ролью, а точнее, та ситуация, когда в соответствии с принятым типом условности создается иллюзия его сокращения вплоть до полного уничтожения, порождает разнообразные мифы об актерах. Здесь можно привести в пример многочисленные истории о зрителе, принимающем театральное действие за абсолютную реальность, или такие распространенные представления, как приписывание актеру качеств персонажей.

Отсутствие стабильного объективированного художественного произведения – еще одна специфическая особенность театра. Спектакль обладает своей особой «мимолетной» материальностью, представляет собой явление «преходящее», не подлежащее ни фиксации, ни консервации [13, с.15, 16]. Даже видеозапись, способная к наиболее точному внешнему воспроизведению постановки, не передает ее атмосферы, энергии, вариативности. Отсутствие материального артефакта во все времена побуждало критиков и историков (т. е. зрителей) производить разнообразные попытки его описания и воспроизведения.

В начале XX в., в эпоху становления театроведения как самостоятельной дисциплины, его основоположник Макс Герман, полагая, что задача историка театра – изучение *спектаклей*, а не пьес, предложил подробно разработанный метод реконструкции спектакля. Максимально конкретная, отчетливая и детализированная реконструкция должна была позволить «после окончания научной работы показать восстановленный спектакль на сцене» [8, с. 47]. Метод до сих пор сохраняет действенность и актуальность, однако современные ученые обращают особенное внимание на абсолютную утопичность конечного результата. В статье 1997 г., посвященной современному состоянию театроведческой науки, один из крупнейших теоретиков театра последних десятилетий Патрис Пави, не подвергая сомнению методологическую ценность приемов реконструкции спектакля, указывает на принципиальную недостижимость его целей. Пави полагает, что собранные предметы, факты, документы, высказывания актеров, режиссеров, художников, записи, которые делались в процессе подготовки спектакля, в лучшем случае позволяют понять намерения создателей спектакля, его воздействие на зрителей и уяснить контекст постановки (место, где происходит спектакль, социокультурный состав аудитории и ее ожидания в каждый конкретный вечер). Все, что реально подвластно историку, это – восстановить некоторые принципиальные моменты, сформировать «теоретическую рамку», но отнюдь не создать аутентичное художественное явление [15, p. 206–207]. К сходным выводам пришел и Арно Пауль, который утверждает, что построение истории театра на основании сбора и анализа сохранившихся фрагментов (по аналогии с археологией) – есть не что иное, как мифологизация театра. «То, что обнаруживается в истории, не является инвариантом театральной объективации, пусть даже дисперсным и неполным, сравнимым, скажем, с черепками вазы или отрывками стихотворения; это, скорее, какая-то часть инструментария, с помощью которого осуществлялось некоторое театральное действие, речь может

идти при этом о костюмах, декорациях, текстах и т. д. или о более ли менее явственных отзвуках какой-то первоначальной постановки, рассказов и воспоминаний о ней, звуко- и видеозаписей». С точки зрения Пауля, на основании этого можно сделать некоторые выводы, однако претензия истории театра «претворять познанное в живой театр» представляет собой очевидный «элемент мифического мышления» [9, с. 44].

Становление театроведения как университетской дисциплины происходило в начале XX в., однако до сих пор сами театроведы констатируют «донаучный» характер собственной области знания и отсутствие единой теории театра. Что касается XIX в., то критики в это время причисляли свою деятельность не к науке, а исключительно к литературе и писали, по выражению одного из самых значительных театральных критиков Аполлона Григорьева, «не о произведениях, а по поводу произведений» [4, с. 114]. Научный аппарат не был выработан, терминология – индивидуальна и не устойчива. Говоря о национальном своеобразии русской критики, Б. Ф. Егоров выделяет следующие черты: ориентация на разговор о *жизни*, а не об *искусстве* и стирание грани между искусством и действительностью, интерес к крупномасштабным суждениям: «перспективы развития литературы и жизни мыслились не в рамках малых и автономных коллективов, а в масштабе деятельности целого народа, страны или даже всего мира (если не всей вселенной!)» и преобладание масштабных жанров [5, с. 33, 36].

Современная теория мифа полагает, что он располагается в той области человеческого существования, где «рационалистическое миропонимание… не занимает господствующего положения», и возникает исторически как «попытка построения на интуитивно-образном уровне восприятия целостной картины мироздания, способной обобщить эмпирический опыт и дополнить (при помощи умозрительных спекуляций) его ограниченность» [6, с. 645]. Очевидно, что русская критика XIX в., с ее принципиальной ненаучностью и масштабностью, имела существенные возможности для мифотворчества.

Таким образом, очевидно, что театральная реальность обнаруживает свойства, потенциально способствующие возникновению культурных и социальных мифов: «нестабильность», изменчивость театрального текста, слабость теории и отсутствие единой научной терминологии, вовлеченность массового сознания и средств массовой информации.

В литературе вопросы театральной мифологии прямо или (гораздо чаще) косвенно возникают всегда, когда речь ведется не только о театре и актерах, а также об их **культурных функциях**. То есть к этой теме выходят авторы, рассматривающие не столько самих сценических деятелей, их биографии и роли, сколько **впечатление**, которое актеры производили на зрителей. Героями таких литературных произведений (иногда находящихся на границе жанров) оказываются не реально существовавшие люди, а их **образы** (преимущественно вербальные), воспринятые и зафиксированные современниками.

Наиболее явно интересующая нас тенденция проявляется в самых знаменитых и значительных произведениях театральной критики XIX в.: в статьях В. Г. Белинского «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1837) и «Александрынский театр» (1845), а также в рассказе-очерке А. Григорьева «Великий трагик» (1859).

Тенденция к рассмотрению актеров в том числе и в качестве культурных героев эпохи обнаруживается и в монографии А. Алперса «Актерское искусство в России» (1945). Характерно, что речь во всех перечисленных работах идет преимущественно о Мочалове.

Ориентацию на анализ не только сценического существования актеров, но и зрительского восприятия их игры обнаруживаем в нескольких статьях разных лет, посвященных русским актрисам второй половины XIX в. [3; 7; 12]. Среди работ последних лет подобная точка зрения встречается в разговоре об актерах, подобно Мочалову или Стрепетовой, очевидно «обладающих» собственным мифом. Например, о В. Высоцком [2] или, скажем, о Мамонте Дальском. В основательном томе «Сюжеты Александринской сцены» А. Ю. Ряпосов, рассказывая о Дальском [11], декларативно уходит от изложения биографии и последовательного анализа сценических работ актера и концентрирует внимание на его «театральной маске» и на отчетливо сложившемся мифе.

Вместе с тем впрямую проблема театральной мифологии по-прежнему практически не ставится, и такие темы, как «актерский миф» определенного актера или «миф об актере в русской (французской и т. д.) культуре», ждут своих исследователей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Берковский Н. Я.* Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.

2. *Биберштейн Р.* Владимир Высоцкий в свете Startheory // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып.V/Сост. А. Е. Крылов и В.Ф. Щербаков. М.. 2001. С. 446–459.

3. *Варнеке Б. В.* Судьба русской актрисы // Временник русского театрального общества 1. М., 1924. С.17–19.

4. *Григорьев А. А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А. А. Литературная критика. М. 1967. С. 112–157.

5. *Егоров Б. Ф.* О мастерстве литературной критики. Жанры, композиция, стиль. Л. 1980. 318 с.

6. *Жбанков М. Р.* Миф // Новейший философский словарь. 3-е изд., исправл. М.: Книжный дом. 2003. 1280 с.

7. *Жерновая Г. А.* Сценическое воплощение женского идеала в 1880-е годы // Русский театр и общественное движение (конец XVIII-начало XX века). Л., 1984. С.71–88.

8. *Мокульский С. С.* Изучение специфики театра // Наука о театре. Л.: ЛГИТМиК, 1975. С. 44–58.

9. *Пауль А.* Театроведение как теория театрального действия // Театроведение Германии. СПб., 2004. С. 43–63.

10. *Руднев В.* Неомифологическое сознание // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

11. *Ряпосов А. Ю.* Мамонт Викторович Дальский // Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 381–419.

12. *Светаева М. Г.* Лики трагического на русской сцене (Творчество М. Н. Ермоловой и П. А. Стрепетовой) // Русская художественная культура вт. пол. XIX века: Диалог с эпохой. М., 1996. С. 290–308.

13. *Фишер-Лихте Э.*Театроведение как наука о спектакле // Театроведение Германии. СПб., 2004. С. 13–31.

14. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

15. *Pavis P.* The State of Current Theatre Research //Applied Semiotics/Semiotique Appliquee 1:3 (1997): www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Pavis.pdf