

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение «Российский институт истории искусств»

УДК 792. 07

УТВЕРЖДАЮ

№ госрегистрации

Директор РИИИ

Инв. №

_____ А.Л. Казин

« ____ » _____ 2015 г.

ОТЧЕТ

о научно-исследовательской работе

по теме:

Монография «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и
механизм создания образа».

Зам. директора

по научной работе

_____ Д.А. Шумилин

Руководитель темы

_____ М.Н. Майданова

Научный сотрудник сектора
источниковедения РИИИ

Санкт-Петербург

2015

Реферат.

Отчет 25 с., 2 Приложения.

Ключевые слова: Михаил Семенович Щепкин, драматический театр, актерское искусство, сценический образ, идентификация, переживание.

Актуальность исследования. Михаил Семенович Щепкин (1788–1863) – актер, заложивший принципы театра переживания, ставший основателем реалистического направления в русском сценическом искусстве. Его творчество, с одной стороны, достаточно хорошо изучено в историческом ракурсе. С другой стороны, мировоззренческая основа творчества, а также творческий аппарат актера, базирующийся на особенностях его актерской природы, основанный на переживании механизм создания сценического образа еще не получали в научной литературе надлежащего освещения, в то время как подобные проблемы актерского творчества являются важными, актуальными для осмысления вопросов современного театра и его роли в современной российской культуре, представляются весьма значимыми и в системе воспитания современного актера.

Объектом исследования является сценическое искусство М.С. Щепкина.

Предмет исследования – особенности актерской природы М.С. Щепкина, способы создания сценического образа, идентификационные механизмы создания роли.

Основные цели и задачи – выявить тенденции развития русского театра первой половины XIX в., оказавшие существенное влияние на формирование актерской системы М.С. Щепкина; выявить специфику щепкинского переживания, сделавшую его основоположником (в лице

Малого театра) московской исполнительской традиции; выявить ее отличие от петербургской театральной традиции (в лице Александринского театра), представленной именами «прославленных мастеров», прежде всего И.И. Сосницкого.

Методология исследования предполагает использование различных методов, как классических, издавна применяющихся в науке о театре (культурно-исторического, сравнительного, структурного), так и получающих все большее значение в современных гуманитарных исследованиях герменевтического, идеографического, способствующих выявлению и осмыслению широкого исторического и культурологического контекста определенного исторического периода (у нас это, преимущественно, первая половина XIX в.), позволяющих использовать современные достижения различных научно-гуманитарных исследований (литературоведческих, эстетических, психологических, социологических и др.), что позволяет по-иному взглянуть и на процессы, происходящие в театроведческой науке.

Научная новизна. Процесс создания сценического образа у М.С. Щепкина основан на переживании, которое, на наш взгляд, на протяжении всей сценической деятельности актера имело *устойчивую* структуру, которой во многом определялось как содержание создаваемых им образов, так и соотношение и взаимосвязь основных проблем его творчества. Живой опыт драматургически организованного переживания Щепкин находил в самом себе и предполагал его наличие в каждом человеке. На таком представлении об идентичности внутренних процессов у него самого и других людей базируется свойственный ему механизм преобразования личного переживания в сценическое, составляющее основу характера уже персонажа. Таким образом, основанный на актерской природе Щепкина механизм идентификации с ролью, на взгляд автора, то новое, что составляет содержание монографии. Концептуальная предпосылка, вводимая в

исследование, – тезис о подобии между творческим процессом у актера и поведением человека в жизни. Человек, находясь в социуме, усваивает те или иные образцы поведения, и в процессе этого усвоения у него формируется идентификационный механизм; на нем и базируется искусство актера, в котором определяющее значение имеет как раз момент идентификации с ролью.

Практическое применение. Результаты исследования могут быть востребованы в исследовательской деятельности как специалистов, занимающихся вопросами истории и теории искусства, так и специалистов, работающих в области смежных наук (культурология, эстетика, психология творчества, социология искусства и т.д.). Они также могут представлять интерес для студентов, аспирантов, преподавателей при написании рефератов, дипломных и диссертационных работ, в подготовке лекционных курсов. Также они могут найти применение в педагогической практике при подготовке актера современного театра.

Сроки проведения работ: 2013 – 2015 гг.

Запланированный объем монографии: 8 л.

Фактический объем монографии: 11,5 л.

Монография «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и механизм создания образа» утверждена на заседании сектора источниковедения РИИИ 21. 12. 2015 г. (протокол № 17). Рецензенты: кандидат искусствоведения, с.н.с. и заведующий сектором источниковедения А.Ю. Ряпосов; кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра, и.о. проректора по научной работе РГИСИ А.П. Кулиш.

Ученый совет утвердил монографию к печати 28. 12. 2015 г.

Содержание.

Основная часть	С. 6
Актуальность исследования	С. 7
Объект исследования	С. 7
Предмет исследования	С. 7
Основные цели и задачи исследования	С. 7
Методология исследования	С. 9
Научная новизна исследования	С. 9
Практическое применение	С. 9
Содержание монографии	С. 10
Заключение	С. 11
<p>Приложение 1. Кандидат искусствоведения, с.н.с. и заведующий сектором источниковедения РИИИ А.Ю. Ряпосов. Рецензия на монографию М.Н. Майдановой «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и механизм создания образа»</p>	
	С. 15
<p>Приложение 2. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра, и.о. проректора по научной работе РГИСИ А.П. Кулиш. Рецензия на монографию М.Н. Майдановой «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и механизм создания образа»</p>	
	С. 21

Основная часть

Существующая о М.С. Щепкине (1788–1863) монографическая научная литература относится, в основном, к периоду 1940–1960-х годов. А.П. Клиничин (Клиничин А.П. Великий русский артист М.С. Щепкин. М. : Знание, 1954) писал монографию к 175-летию со дня его рождения. В 2013 году исполнилось 225 лет со дня рождения и 150 лет со дня смерти актера, но не появилось ни одной монографии о Щепкине.

В жанровом отношении большинство работ – это очерки жизни и творчества актера. Единственная работа, посвященная анализу актерской системы Щепкина, – монография Д.Л. Тальникова (Тальников Д.Л. Система Щепкина. М.-Л. : Искусство, 1939), где поднимаются традиционные театроведческие проблемы: творческого метода актера, соотношения амплуа и характера, переживания в творческом процессе актера, работы над сценическим образом. Ряд важных идей содержится и в работах других авторов. Так, Б.В. Алперс (Алперс Б.В. Михаил Семенович Щепкин. М.-Л. : Искусство, 1943; Алперс Б.В. Театр Мочалова и Щепкина. М. : Искусство, 1979) ставит вопрос о роли внутреннего опыта актера в создании сценического образа, что имеет прямое отношение к актерской природе Щепкина. Проблема содержания образа у Щепкина, проблема способов его сценической реализации в различных аспектах рассматриваются также другими исследователями (Данилов С.С. М.С. Щепкин. М.-Л. : Искусство, 1938; Дерман А.Б. Московского Малого театра актер Щепкин. М. : Московский рабочий, 1958; Филиппов В.А. М.С. Щепкин и его роль в развитии русского театра. М.-Л. : ВТО, 1938).

Но и сегодня сохраняется возможность их дальнейшего изучения, с опорой на новые подходы и методы исследования (герменевтический, идеографический). Особенность данного монографического исследования заключается в том, что различные проблемы творческого метода актера рассматриваются в их взаимосвязи. При этом особое внимание уделяется

проблеме переживания в творчестве Щепкина, структурой которого определяется как содержание создаваемых им образов, так и соотношение и взаимосвязь основных проблем его творчества. В монографии прослеживается становление актерской техники в XIX в. в соотнесении с показательными для этого времени культурными процессами, что позволяет выявить и специфику московской сценической традиции в целом.

Актуальность исследования. Михаил Семенович Щепкин (1788–1863) – актер, заложивший принципы театра переживания, ставший основателем реалистического направления в русском сценическом искусстве. Его творчество, с одной стороны, достаточно хорошо изучено в историческом ракурсе. С другой стороны, мировоззренческая основа творчества, а также творческий аппарат актера, базирующийся на особенностях его актерской природы, основанный на переживании механизм создания сценического образа еще не получали в научной литературе надлежащего освещения, в то время как подобные проблемы актерского творчества являются важными, актуальными для осмысления вопросов современного театра и его роли в современной российской культуре, представляются весьма значимыми и в системе воспитания современного актера.

Объектом исследования является сценическое искусство М.С. Щепкина.

Предмет исследования – особенности актерской природы М.С. Щепкина, способы создания сценического образа, идентификационные механизмы создания роли.

Основные цели и задачи – выявить тенденции развития русского театра первой половины XIX в., оказавшие существенное влияние на формирование актерской системы М.С. Щепкина; выявить специфику щепкинского переживания, сделавшую его основоположником (в лице Малого театра) московской исполнительской традиции; выявить ее отличие

от петербургской театральной традиции (в лице Александринского театра), представленной именами «прославленных мастеров» (А.Я. Альтшуллер), прежде всего И.И. Сосницкого.

Методология исследования предполагает использование различных методов, как классических, издавна применяющихся в науке о театре (культурно-исторического, сравнительного, структурного), так и получающих все большее значение в современных гуманитарных исследованиях герменевтического, идеографического, способствующих выявлению и осмыслению широкого исторического и культурологического контекста определенного исторического периода (у нас это, преимущественно, первая половина XIX в.), позволяющих использовать современные достижения различных научно-гуманитарных исследований (литературоведческих, эстетических, психологических, социологических и др.), что позволяет по-иному взглянуть и на процессы, происходящие в театроведческой науке.

Научная новизна. Процесс создания сценического образа у М.С. Щепкина основан на переживании, которое, на наш взгляд, на протяжении всей сценической деятельности актера имело *устойчивую* структуру; ею во многом определялось как содержание создаваемых им образов, так и соотношение и взаимосвязь основных проблем его творчества. Живой опыт драматургически организованного переживания Щепкин находил в самом себе и предполагал его наличие в каждом человеке. На таком представлении об идентичности внутренних процессов у него самого и других людей базируется свойственный ему механизм преобразования личного переживания в сценическое, составляющее основу характера уже персонажа. Таким образом, основанный на актерской природе Щепкина механизм идентификации с ролью, на взгляд автора, то новое, что составляет содержание монографии. Концептуальная предпосылка, вводимая в исследование, – тезис о подобии между творческим процессом у актера и

поведением человека в жизни. Человек, находясь в социуме, усваивает те или иные образцы поведения, и в процессе этого усвоения у него формируется идентификационный механизм; на нем и базируется искусство актера, в котором определяющее значение имеет как раз момент идентификации с ролью.

Практическое применение. Результаты исследования могут быть востребованы в исследовательской деятельности как специалистов, занимающихся вопросами истории и теории искусства, так и специалистов, работающих в области смежных наук (культурология, эстетика, психология творчества, социология искусства и т.д.). Они также могут представлять интерес для студентов, аспирантов, преподавателей при написании рефератов, дипломных и диссертационных работ, в подготовке лекционных курсов. Также они могут найти применение в педагогической практике при подготовке актера современного театра.

Основное содержание и структура монографии.

Введение

Глава 1. Становление творческой индивидуальности М.С. Щепкина (1800–1820-е гг.)

1.1.Мировоззренческая основа творчества актера.

1.2.Переживание как основа механизма создания образа.

1.3. Роли этого периода: Транжирин. Богатонов. Бонар. Досажаев и др.

Глава 2. Принципы работы над образом в 1830–1840-е гг.

2.1.Остранение и отстранение как условие создания типа в творчестве М.С. Щепкина.

2.1.1.Фамусов («Горе от ума» А.С. Грибоедова).

2.1.2.Городничий («Ревизор» Н.В. Гоголя).

2.2.Остранение и отстранение как средство индивидуализации характера.

2.2.1.Матрос. Вальдорф. Гарпагон. Чупрун и др.

2.3.Роль остранения и отстранения в создании структуры образа у Щепкина.

2.4.Соотношение внутреннего и внешнего планов образа в творчестве М.С. Щепкина.

Глава 3.Взаимодействие аспектов творческого механизма в процессе создания образа в 1840–1860-е гг.

3.1.Роли в пьесах И.С. Тургенева.

3.2.Роли в пьесах А.С. Пушкина, В. Шекспира.

3.3.М.С. Щепкин и А.Н. Островский.

Заключение

1.Своеобразие образной системы М.С. Щепкина.

2.М.С. Щепкин и И.И. Сосницкий: сближение Московской и Петербургской театральных школ.

Список литературы

Заключение

Во введении дается анализ литературы по теме, обосновывается актуальность исследования, определяются цели, задачи и методы исследования. В основе исследования лежит мысль о подобии творческого аппарата актера идентификационному механизму человека. На основе такого механизма, который есть у каждого человека, в какой бы культуре он ни формировался, возникает творческий аппарат актера, позволяющий ему воплощать роль. Процесс идентификации с ролью включает в себя три основных уровня: психофизиологическая основа, остранение, отстранение. Актер может больше или меньше соответствовать персонажу. Но всегда, отличается актер от персонажа или нет, он должен найти в себе что-то, на чем он будет строить роль. Такое обстоятельство может быть преимущественно пластическим или преимущественно эмоциональным. Его и предлагается считать основой образа. Процесс работы с найденной основой с целью изменения себя, превращения как бы в другого человека целесообразно называть остранением, т.к. актер становится непохожим на себя, странным. Следующий этап – отстранение, когда актер смотрит на себя в качестве другого, персонажа, как бы со стороны. Это открывает дополнительные возможности работы над образом. На этом уровне совершается работа над рисунком роли, в котором может акцентироваться либо пластический, либо эмоциональный компонент (переживание). На этапе отстранения происходит концептуализация образа, его типизация, индивидуализация, символизация и т.д., осуществляется оценка персонажа.

На разных типах идентификации с ролью могут основываться целые сценические традиции. Существовали они и в русском театре. Например, в XIX в. традиция с опорой на пластический компонент была характерна для Петербурга; она связана с именами таких актеров, как В.А. Каратыгин, И.И. Сосницкий, В.В. Самойлов. Традиция с опорой на эмоциональный компонент, т.е. на переживание, была характерна для Москвы; ее основоположник – М.С. Щепкин.

В первой главе речь идет о том, что мировоззренческую основу творчества Щепкина образует контаминация христианских и сентименталистских представлений о человеке. Сентименталистское представление о естественном человеке, преобладающей роли чувства в процессе его нравственного самоопределения Щепкин дополняет традиционными христианскими мотивами: любви к человеку, веры в возрождение души, возможности раскаяния и возвращения к своей подлинности. В соответствии с такими представлениями понимается характер персонажа; его образует то или иное отклонение человека от своей внутренней нормы. В борьбе противоречивых стремлений возникает драматургически организованное переживание. С нашей точки зрения, щепкинское переживание всегда заключено как бы между двумя полюсами: идеальным, связанным с внутренним человеком, и эмпирическим, соотносящимся с обстоятельствами внешней жизни. Такое переживание может служить основой практически любой актуальной для театра содержательной коллизии. Происходит переструктурирование исходного образа. При этом драматургически организованное переживание разрушает условное содержание образа, конкретизирует часто одноплановый схематичный характер. Подчеркивается, что источником сценического переживания у Щепкина является его внутренний человеческий опыт. Прослеживается, как происходит процесс преобразования личного переживания актера в переживание персонажа. Выявляется роль в этом процессе различных уровней творческого аппарата актера. Это то, что Алперс называет созданием роли «от себя».

Вторая глава посвящена творчеству М.С. Щепкина 1830-х – первой половины 1840-х годов. В его репертуар входят произведения А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя. Созданные им роли Фамусова и Городничего занимают особое место в творчестве актера. Щепкин приходит к созданию типа: это характер, образованный совокупностью типических черт. При этом происходит трансформация изначальной щепкинской образной структуры.

Отклонение от нормы Щепкин объясняет теперь влиянием условий окружающей среды. Именно взаимодействие со средой формирует социально-конкретный характер персонажа. В образах Фамусова и Городничего определяющее свойство натуры персонажа складывается из контрастно соотносящихся друг с другом и одновременно дополняющих друг друга черт. Их сочетание и образует эмоциональную основу характера. Такова структура типа у Щепкина. Главная роль в сценической реализации образного содержания принадлежит переживанию. Другие роли этого периода представляют собой характеры с различным соотношением индивидуальных и типических черт. Наиболее значительные из них – Гарпагон («Скупой» Ж.-Б. Мольера) и Матрос («Матрос» Г.-М.-Ф. Соважа и Ж.-Ж.-Г. Делюрье). Показывается роль основных функций разных уровней творческого аппарата актера в процессе типизации и индивидуализации образа.

В третьей главе раскрываются особенности творчества актера в период конца 1840-х – 1860-х годов. Отмечается, что проблематика натуральной школы усваивается Щепкиным и входит в его творчество в соответствии с его пониманием человека. Тема маленького человека становится одной из важных в этот период. В создаваемых им образах неизменно звучит мотив нравственного достоинства личности. Структура щепкинского переживания позволяет ему выразить и содержание трагедийных образов А.С. Пушкина и В. Шекспира. Играет он также и в пьесах А.Н. Островского. Это роли Любима Торцова («Бедность не порок») и Большова («Свои люди – сочтемся»), которые он интерпретирует в русле привычных для себя представлений о природе человека. Отметим, что из образов Островского Щепкину были близки только те, которые он мог интерпретировать, сообразуясь с особенностями своего человеческого и художественного опыта.

В заключении подводятся итоги исследования.

Сроки проведения работ: 2013 – 2015 гг.

Запланированный объем сборника: 8 л.

Фактический объем сборника: 11,5 л.

Монография «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и механизм создания образа» утверждена к печати на заседании сектора источниковедения РИИИ 21. 12. 2015 г. (протокол № 17). Рецензенты: кандидат искусствоведения, с.н.с. и заведующий сектором источниковедения А.Ю. Ряпосов; кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра, и.о. проректора по научной работе СПбГИСИ А.П. Кулиш.

Ученый совет утвердил монографию к печати 28. 12. 2015 г.

Приложение 1. Кандидат искусствоведения, с.н.с. и заведующий сектором источниковедения РИИИ А.Ю. Ряпосов. Рецензия на монографию М.Н. Майдановой «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и механизм создания образа».

Относительно новая научная литература, посвященная М.С. Щепкину и его творчеству, выходила в свет в конце 1970-х – в первой половине 1980-х годов, но продолжала, в сущности, исследовательскую традицию, заложенную еще в 1930-е – 1940-е годы, когда единственным направлением в театре, которое имело право на жизнь, стал мхатовский театр психологического реализма и система К.С. Станиславского как его квинтэссенция. Еще со студенческих времен с сомнением относился к попыткам толковать идею Щепкина о необходимости играющему на сцене актеру «влезть в шкуру» изображаемого лица как прямую предтечу процесса актерского перевоплощения в духе системы Станиславского, а самого Щепкина – сближать с автором первой и самой известной актерской системы.

В современной науке о театре актерскому искусству первой половины и середины XIX века уделяется мало внимания, в качестве исключения стоит назвать книгу С.И. Цимбаловой «Протагонист – Маска – Амплуа. Петербургская русская сцена первой половины XIX века» : учебное пособие (СПб. : СПбГАТИ, 2013). У этой работы и у монографии М.Н. Майдановой есть точки соприкосновения прежде всего в плане заложенной и там, и там научной методологии. Данные исследования, хотя и по-разному, опираются на теорию Ю.М. Барбоя и его анализ структуры сценического образа (Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л. : ЛГИТМиК, 1988; Барбой Ю.М. К теории театра. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2008).

Монография М.Н. Майдановой – работа концептуальная и даже сверхконцептуальная, в этом ее качестве кроются и сила, и слабость представленной книги. С теорией Барбой концепцию Майдановой роднит следующее: это понимание театра, сфера занятий которого – человек и его социальная идентификация; это идея о том, что предмет театра – театральность самой жизни, прежде всего – играемые человеком в жизни роли, особенно социальные; наконец, положение о том, что в основе сценического образа лежат три важнейшие элемента: актер – роль – зритель.

Но если Ю.М. Барбой указанную структуру «актер – роль – зритель» и структуру входящих в нее элементов анализирует на материале истории европейского театра, включая и такую неотъемлемую его часть, как театр русский (и, в частности, ставит под сомнение саму возможность актерского перевоплощения в той версии, которая была сформулирована Станиславским); если С.И. Цымбалова ту же структуру изучает на материале русского актерского петербургского театра первой половины XIX века; если, наконец, оба исследователя, каждый в своей сфере и по-своему, сосредотачивают свое внимание на анализе таких сугубо театральных феноменов, которые отражены в терминах «маска», «амплуа», «характер», «характерность» и других; то основу изучения М.Н. Майдановой составляет иная сфера, а именно – такая специфическая составляющая структуры сценического образа как **структура переживания** роли.

И рецензируемая здесь монография, посвященная актеру московской драматической труппы М.С. Щепкину, и рукопись кандидатской диссертации, посвященной актеру петербургской драматической труппы И.И. Сосницкому, и доклад «Внутреннее и внешнее действие как способы сценической реализации нарратива в русском режиссерском театре начала XX века» (прочитан 14 декабря 2015 года в рамках Международной научной конференции «Литература и другие виды искусства: нарративные и перформативные практики»), где речь идет о сравнительном анализе

структуры и способов театрального воплощения сюжетного содержания режиссурой К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда; и, наконец, другие работы М.Н. Майдановой, включая и ряд статей в периодических изданиях из списка ВАК, представляются различными звеньями единой цепи, в основе ее – самостоятельная театральная теория, в определенной степени пересекающаяся, как уже говорилось выше, с теорией Ю.М. Барбоя, но другая.

Другая прежде всего потому, что опирается, помимо структурного метода, на иные научные методы, а именно – на герменевтику и идеографический метод исследования.

Творчество М.С. Щепкина изучается М.Н. Майдановой как целостная и устойчивая структура, в центре исследования – проблема переживания в творчестве актера на основе механизма **идентификации**. Монография опирается на тезис о подобии механизма идентификации между поведением человека в жизни, где происходит его вхождение в социальные и культурные роли, и творческим процессом актера, идентифицирующим себя со сценической ролью.

В монографии текст разделен на три главы (плюс введение, заключение, список литературы), и творчество Щепкина рассматривается на материале ключевых ролей по периодам: 1810-е – 1820-е гг.; 1830-е – 1840-е гг.; 1850-е – 1860-е гг. Каждая из рассматриваемых этапных щепкинских ролей (Транжирин, Фамусов, Городничий, Матрос, Гарпагон, Чупрун, Мошкин, Кузовкин, Шейлок, Любим Торцов и др.) сначала подробно разобрана в виде той структуры роли, какой она представлена в литературном источнике; далее с большими или меньшими подробностями описывается сам процесс трансформации роли литературной в щепкинский сценический персонаж и закономерности данного процесса.

Будучи приверженцем концептуального начала в науке, мне импонируют методологические подходы М.Н. Майдановой к изучаемому материалу, который, казалось бы, всем давно известен. Обратившись к давно введенному в науку рецензионному, мемуарному и другому документальному материалу, но обратившись с позиций, не используемых ранее в театроведении, автору монографии о М.С. Щепкине удалось свежим взглядом посмотреть и на творчество великого артиста, и, шире, на некоторые тенденции в развитии петербургской и московской актерских школ.

Будучи инженером по первой профессии, не могу не вспомнить такое высказывание: если самолет красив, он будет хорошо летать. Концепция щепкинского творчества, предложенная М.Н. Майдановой, красива и действительно представляет собой целостную, логически связанную и внутренне не противоречивую структуру. При дальнейшей разработке предложенная методика может охватить весь русский психологический театр до К.С. Станиславского и его адептов включительно. Меня, например, на совершенно другой основе, М.Н.Майданова убедила (как это мне, мейерхольдоведу, не было бы противно признавать) в том, что Щепкин во многом действительно был предтечей Станиславского, щепкинский актерский метод действительно имел значительно больше точек совпадения с методологией Станиславского, чем это представлялось мне прежде.

Но у медали, как известно, две стороны. Вот и в данном случае к достаточно серьезной «бочке меда» придется добавить и немало дегтя.

Концепция М.Н. Майдановой «летает» по-разному в силу нескольких разнородных причин.

Избранная методология спровоцировала автора исследования на избыточную герметичность текста, порой кажется, что проблема читателя автора монографии совсем не интересует. Будучи не только инженером, но и

театроведом, вполне понимаю те трудности, что возникают именно у театроведов при чтении данного текста. Автор использует термины «переживание», «пластика», «остранение», «отстранение», «внутренний гротеск», «тип», «характер» в значениях, которые почти никогда не совпадают с теми, что приняты в науке о театре. При этом данным терминам, по сути – терминам авторским не только не даются прямые определения, но крайне редко вообще говорится о том, что указанные понятия используются в специфических значениях.

Концепция монографии «летает» так, что слишком часто совсем отрывается от «земли», от документальной «почвы», и тогда структурные построения автора воспринимаются как голословные. Необходимо восполнить текст аргументами и доказательствами там, где это необходимо. И надо привести в порядок научный аппарат, сотруднику сектора источниковедения не к лицу так «прокалываться» в сфере, где требуется быть образцом работы с источниками.

Наконец, у этой научной работы есть один очень серьезный и неустранимый недостаток, которого, к слову сказать, нет в теории Ю.М. Барбоя, ибо этот недостаток – прямое следствие тех концептов, на которых М.Н. Майданова строит свою теорию. Внутренне четко скрепленная логика исследования дает сбой при соприкосновении с театральной реальностью с иной, непсихологической природой. Потому что в логике, проистекающей из теории М.Н. Майдановой, имеющий историю более чем в двадцать пять веков театр маски в самых разных своих разновидностях: французская актерская школа имитационной игры; театры В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова и Б. Брехта; игровой театр Е.Б. Вахтангова и актерский метод М.А. Чехова; другие формы авангардного театра – попадают в разряд театров «примитивных», «недоделанных», простите, «не дотянувших» до настоящего «человеческого» театра.

Повторяю, это тот дефект, который имманентен самой методике исследования; выход за пределы театра как такового в определенных отношениях дает приращения смыслов, но применяемая «оптика» научного взгляда приводит и к потерям из-за возникающих внутри этой «оптики» искажений. Закон сохранения энергии не обманешь, выигрывая в одном, неизбежно теряешь в другом.

Что касается тех недостатков монографии о М.С. Щепкине, которые не вытекают непосредственно из применяемой методологии, то они могут и будут устранены в период работы, которую планируется сделать при подготовке рукописи к печати, а значит, книга М.Н. Майдановой может быть рекомендована к печати.

19. 12. 2015 г.

Кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник и

заведующий сектором источниковедения

Российского института истории искусств

А.Ю. Ряпосов

Приложение 2. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра, и.о. проректора по научной работе РГИСИ А.П. Кулиш. Рецензия на монографию М.Н. Майдановой «Михаил Семенович Щепкин. Творческий аппарат актера и механизм создания образа».

Актуальность представленной М.Н. Майдановой монографии заключается в том, что исследования, посвященные актерскому искусству первой половины XIX века, крайне немногочисленны. Из последних работ такого рода можно назвать книгу С.И. Цимбаловой «Протагонист – Маска – Амплуа. Петербургская русская сцена первой половины XIX века» : учебное пособие (СПб. : СПбГАТИ, 2013). Что же касается фигуры М.С. Щепкина, то, как справедливо отмечает М.Н. Майданова, посвященная великому актеру московского Малого театра литература исследовательского характера в большей своей части локализована периодом 1950-х – 1970-х годов и на сегодняшний день серьезно устарела.

Следует сразу отметить, что М.Н. Майданова при проведении своего анализа щепкинского творческого метода не прибегает к использованию новых источников, ее монография носит сугубо теоретический характер, автор по-иному рассматривает имеющийся в распоряжении исследователей источниковедческий материал (рецензионный прежде всего), задает иные, нежели предшественники, вопросы.

Книгу С.И. Цимбаловой и монографию М.Н. Майдановой роднит то, что методологически они расположены в русле театральной теории Ю.М. Барбоя, но если С.И. Цимбалова, как и Ю.М. Барбой, сосредоточена на анализе *структуры сценического образа*, создаваемого актером, то центром внимания М.Н. Майдановой становится такая специфическая часть этой сферы, как *структура переживания* актера при работе Щепкина над творимыми им сценическими образами. Методология исследования М.Н.

Майдановой, помимо традиционного культурно-исторического подхода, базируется на герменевтике как методе толкования и интерпретации и дополняющем его идеографическом методе, что позволило сосредоточиться на изучении творческой индивидуальности актера и выделить сущностные черты его метода.

В центре исследования М.Н. Майдановой – *проблема переживания* в творчестве Щепкина и его структура, которая, по мнению автора монографии, обладала устойчивостью на протяжении творческой деятельности актера. Концептуальная предпосылка автора – положение о подобии между творческим процессом у актера и поведением человека в жизни на основе механизма идентификации (человек в ходе приобретения жизненного опыта идентифицирует себя с теми или иными социальными ролями; актер, в свою очередь, – с ролями собственно сценическими). Теория, разрабатываемая М.Н. Майдановой, укладывает творчество Щепкина в русло театра психологического реализма и методологически сближает с основными теоретическими положениями К.С. Станиславского (прежде всего, это механизм создания роли «от себя», ход к роли «от себя»).

Монография М.Н. Майдановой, помимо *Введения, Заключения* и *Списка литературы*, содержит *три главы*, посвященные, соответственно, становлению творческой личности Щепкина в 1810-е – 1820-е годы; принципам работы актера над сценическими образами в 1830-е – 1840-е годы; наконец, специфике работы над актерскими созданиями в 1850-е – 1860-е годы.

Внутри глав изучение сути и эволюции творческого метода Щепкина основывается на анализе важнейших, ключевых ролей каждого периода. Сначала разбирается структура драматургической роли, особенности ее строения; затем подробно показывается процесс выстраивания актером сценической роли.

И вот тут есть серьезные проблемы. Эти подробные описания ролевой структуры весьма часто не подкреплены соответствующими рецензионными материалами или иными источниками. Недостаточно, соответственно, сносок. Нет никаких сомнений, что приведенные структуры и строения тех или иных сценических образов не есть плод фантазии М.Н. Майдановой, и все же периодически необходимость верить автору на слово вызывает у читателя ощущение дискомфорта и, соответственно, состояние настороженности. И вообще, в той части работы над монографией, которая именуется «научный аппарат», требуется наведение порядка в соответствии с имеющимися на этот счет нормами и серьезная доработка в период предпечатной подготовки.

Есть и объективные причины для трудностей восприятия данной монографии, и трудностей, как это не покажется странным для работы, посвященной проблемам актерского искусства, именно для театроведов и практиков театрального дела. Происходит это потому, что в книге М.Н. Майдановой используются такие вполне традиционные для театральной науки и сценической практики понятия, как «переживание», «перевоплощение», «остранение», «пластика», «гротеск» и другие, но смысл, который в них вкладывается автором монографии, как правило, совершенно иной, нежели традиционный и привычный для теоретиков и практиков театра.

Например, под термином «пластика» М.Н. Майданова понимает все, что не является внутренними переживаниями актера (включая, видимо, и словесную составляющую роли, о которой в книге не сказано, прошу прощения, буквально ни слова).

Термин «гротеск» используется автором как аналог понятию «внутренний гротеск», то есть в значении несоответствия в сфере переживания сущего должному. Использование термина такого рода – уже проблема, поскольку в советские времена, начиная с 1930-х годов, когда

путем насильственного вмешательства государства театр психологического реализма занимал ведущее положение, в театроведение был введен термин «психологический гротеск» (Б.В. Алперс). Современная петербургская театроведческая школа полагает, что такой термин не имеет места быть, а значит – от М.Н. Майдановой требуются дополнительные аргументы для обоснования правомочности использования понятия «гротеск» применительно к тому содержанию, который вкладывается автором монографии.

Введенный в науку В.Б. Шкловским и применяемый для обозначения художественного приема эпического театра термин «остранение» по своему содержательному наполнению скорее соответствует тому, что К.С. Станиславский называл «перевоплощением» (то есть процесс отторжения и переработки переживаний, присущих актеру и близких переживанию играемого лица, в переживания, присущие собственно воплощаемому персонажу).

И прочее, прочее, прочее. Видимо, во введении надо отвести для понятийного аппарата целый раздел текста и ввести читателя в используемый автором терминологический арсенал, особенно в той его части, когда содержание используемых понятий не соответствует сложившейся и устоявшейся теории и практике терминологического применения.

Завершая рецензию, следует сказать, что монография М.Н. Майдановой в своих основополагающих чертах сложилась, книга содержательна, несет новое и неожиданное знание о механизмах актерской работы Михаила Семеновича Щепкина над собой и о структуре строения воплощаемых им ролей, в силу чего книга после соответствующей доработки может быть рекомендована к печати.

17. 12. 2015 г.

Кандидат искусствоведения, профессор

кафедры русского театра,

и.о. проректора по научной работе

Санкт-Петербургского государственного

института сценических искусств

А.П. Кулиш