

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.26>

Мальцева Ольга Николаевна

### **МИМЕСИС И ПРАВДОПОДОБИЕ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ**

В статье рассматривается, как соотносится представление о мимесисе и правдоподобию с разными типами драматического театра. В ходе исследования выявлен стереотип сводить мимесис к подражанию реальности. Показано, что такой смысл лишает аристотелевский термин универсальности, делая его актуальным только для одного из типов театра. Зафиксирована плодотворность для театроведения трактовки мимесиса, предложенной А. Ф. Лосевым. Этот вывод будет полезным для театроведов и практиков театра, пользующихся понятиями "мимесис" и "правдоподобие".

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/5/26.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/5/26.html)

Источник

### **Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 5(91) С. 113-117. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/5/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/5/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

**CREATIVITY OF THE CONTEMPORARY MONGOLIAN ARTIST B. CHOGSOM:  
THE PROBLEM OF THE ARTIST'S INDIVIDUAL STYLE FORMATION**

**Belokurova Sof'ya Mikhailovna**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
**Mushnikova Elena Anatol'evna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Polzunov Altai State Technical University, Barnaul*  
*mushnikova77@mail.ru; belle.sonet312@gmail.com*

The article is devoted to studying the creative method of the contemporary Mongolian artist Badamzhavin Chogsom. The authors consider three main lines that form the individual style of this artist, namely: Russian realistic school, traditional Mongolian painting and the traditions of French post-impressionism. Attention is focused on the main features of the artist's individual style, among which colour and rhythm are the main composition load. The paper analyzes three works by B. Chogsom: "Wrestling", "The Song of the Gobi", "Taikhar chuluu".

*Key words and phrases:* Badamzhavin Chogsom; modern Mongolian painting; problems of individual style; colour and rhythm; traditional Mongolian art; work of art analysis.

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 30.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.26>

*В статье рассматривается, как соотносится представление о мимесисе и правдоподобию с разными типами драматического театра. В ходе исследования выявлен стереотип сводить мимесис к подражанию реальности. Показано, что такой смысл лишает аристотелевский термин универсальности, делая его актуальным только для одного из типов театра. Зафиксирована плодотворность для театроведения трактовки мимесиса, предложенной А. Ф. Лосевым. Этот вывод будет полезным для театроведов и практиков театра, пользующихся понятиями «мимесис» и «правдоподобие».*

*Ключевые слова и фразы:* драматический театр; правдоподобие и «условное неправдоподобие» в театре условном и в театре прямых жизненных соответствий, или театре в формах самой жизни; мимесис; Аристотель; правдивость в театре.

**Мальцева Ольга Николаевна**, д. искусствоведения, доцент  
*Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург*  
*onmalt@gmail.com*

**МИМЕСИС И ПРАВДОПОДОБИЕ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ**

Цель статьи – рассмотреть существующее представление о мимесисе и правдоподобию, проанализировать, как оно соотносится с драматическим театром, и показать, что это представление применимо только к одному типу драматического театра. Предстоит также обсудить толкование мимесиса А. Ф. Лосевым и показать возможность его применения к театру в целом. Если тема правдоподобия в драматическом театре не является оригинальной, то вопрос о мимесисе в сценическом искусстве в связи с лосевским исследованием этой категории рассматривается впервые. Научная новизна и актуальность статьи заключаются во введении трактовки термина Аристотеля А. Ф. Лосевым в оборот театроведческой науки и театральной практики.

Поскольку интересующие нас категории заимствованы театроведением из эстетики и философии, стоит прежде обратиться к их осмыслению этими науками, для чего целесообразно сосредоточиться на словарях и энциклопедиях, поскольку они содержат итоги развития науки за определенный период. Именно такими итогами, а не тем, что находится в процессе разработки, обычно пользуются отрасли знания, заимствующие термины у других наук.

Словари по эстетике издаются не слишком часто. Самые новые вышли в прошлом веке, к ним и адресуемся [11; 27]. Эти словари, как и существующие у нас издания аристотелевской поэтики [2], приводят перевод слова «мимесис» как подражания, воспроизведения. Они поясняют, что концепция мимесиса является основным принципом творческой деятельности художника, выдвинутым античной эстетикой. Мимесис, как пишут авторы словарей, включает в себя и адекватное отражение действительности, и деятельность творческого воображения (изображение вещей такими, как о них говорят и думают), и идеализацию действительности (изображение их такими, какими они должны быть) [11, с. 91; 27, с. 204]. В одном из словарей такая формулировка предмета подражания соседствует с суждением о том, что «искусство подражает природе», и уточнением: Аристотель имел в виду «не механическое копирование природных явлений, а образное их воспроизведение» [11, с. 91]. То есть упомянутая деятельность творческого воображения понимается не иначе как связанной с подражанием реальному миру. Так же выглядит эта деятельность и в подаче другого словаря, который дополняет представление предмета подражания высказыванием: учение Аристотеля «нельзя назвать элементарным натурализмом. Оно совмещает жизненный принципиальный реализм с... удовольствием от созерцания художественности» [27, с. 204].

Подобная картина возникает и при обращении к философским словарям конца XX – начала XXI в. В одном из них статья «Мимесис» состоит из отсылки к статье «Подражание», где мимесис отождествляется с подражанием и изображением реальности. А в статье «Поэтика» можно прочесть о реабилитации Аристотелем чувственного мира (после Платона, трактовавшего мимесис как подражание вещам, которые сами являются подражанием идеям) и подражании не тому, что было, но тому, что могло бы быть в соответствии с вероятностью и необходимостью. Причем вероятность понимается как правдоподобие [26, с. 372, 505, 519].

В более позднем словаре термин «мимесис» переводится двумя словами, приведенными через запятую как однородные: «подражание, воспроизведение». Причем под объектом, который воспроизводится или, иными словами, которому искусство подражает, понимается реальность. На то, что мимесис соотносит именно искусство и действительность, недвусмысленно указывает рассмотрение термина как важнейшего «для понимания природы и специфики художественной выразительности, отношений реального мира и мира художественного» [25, с. 481].

Что касается новейшего словаря, изданного в 2010 году, в нем мимесис толкуется как «подражание вероятное, творение реальности заново, стремление не просто воспроизвести виденное, но создать возможное» [10, с. 224]. То есть и здесь оно представлено как правдоподобное воспроизведение реального.

Наконец, в «Новой философской энциклопедии» пространная статья под названием «Мимезис» уделяет лишь небольшой абзац собственно античному термину и трактует его как «подражание образцу (действия)», не уточняя, впрочем, что имеется в виду под «образцом (действия)». В статье замечается, что «аристотелевская эстетика делает акцент не на механизме мимезиса, а на этосе литературной формы греческой трагедии», но как понимает автор статьи этот, по его утверждению, не акцентируемый, но интересующий нас в этой статье механизм мимезиса, к сожалению, остается за рамками текста [17, с. 572].

Что до культурологического словаря, то он дает два написания обсуждаемого явления («мимесис» и «мимезис»), в обоих случаях связывая его с подражанием действительности. Термин Аристотеля трактуется как «способ художественного творчества... выражающийся в подражании природе, точном воспроизведении внешнего вида людей и предметов; основа натурализма в искусстве» [16].

Понимание термина в специальном энциклопедическом словаре, посвященном античности (год издания – 2008), сходно с уже процитированными его трактовками. Здесь мимесис отождествляют с подражанием, приводя аристотелевское высказывание о том, что поэт говорит не о случившемся, но о том, что могло бы быть в соответствии с вероятностью. А вероятность толкуется как правдоподобие [1, с. 614].

Немногом отличается от приведенной интерпретации и толкование мимесиса популярным в европейских странах «Словарем античности», где подражание рассматривается как правдоподобное отражение действительности, не исключающее художественный вымысел и позволяющее искусству осознать свою образотворческую функцию. При этом поясняется, что имеется в виду не натуралистическое копирование действительности, а воспроизведение ее с помощью художественных средств. В словаре есть новое относительно всего прежде процитированного уточнение: подражание «на основе частного выражает общие типы и их сущность». Впрочем, это лишь расшифровка образной природы воспроизведения действительности [22, с. 48, 442].

Укорененность такого понимания мимесиса демонстрирует и театроведческая литература, что естественно, поскольку термин заимствован из эстетики и философии. Обратимся к учебникам: именно они дают исчерпывающее представление об используемой отрасли знания актуальной терминологии, в том числе заимствованной из других наук. Приведем два характерных примера из изданий последних лет. В одном из них утверждается, что задачи театрального творчества определены Аристотелем в «Поэтике» как «“подражание” (мимесис) наиважнейшим явлениям жизни по принципам “вероятности” и “правдоподобия”» [9, с. 16]. Согласно другому учебнику, Аристотелем «сформулирована идея мимесиса – подражания, так же как сама идея художественного предмета, которому искусство “подражает”. Согласно Стагириту, в жизни... есть какие-то стороны или свойства, которым искусство подражает» [4, с. 30].

Подобный взгляд на мимесис характерен и для зарубежного театроведения, о чем свидетельствует, например, новейший театральный словарь. «Мимесис – это подражание или изображение... изображение людей и в особенности их действий... это имитация реального» [18, с. 214], – пишет автор словаря и отмечает, что кульминационным явлением в эстетике имитации стал натуралистический театр, претендующий на то, чтобы заменить собой реальность.

Таким образом, на сегодняшний день главенствует представление о мимесисе как о подражании. А предмет подражания, при разнице формулировок, сводится к реальности. Иными словами: мимесис прямо связан с правдоподобием, под которым подразумевается жизнеподобие. Это понимание категории Аристотеля имеет отношение к театру, создатели которого стремятся к правдоподобию. Такой театр называют театром в формах самой жизни, театром прямых жизненных соответствий или жизнеподобным театром.

Нельзя не отметить, что склонность считать правдоподобие соприродным драматическому театру повсвоему вполне обоснована. Ведь актер создает персонаж, который говорит и физически действует, он больше художественных образов в других видах искусства напоминает человека в жизни. Так что, пока существует театр, вероятно, всегда будет современно звучать lamentация Пушкина: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства» [21, с. 317].

Разумеется, правдоподобие в театре, как и в других видах искусства, по сути своей условно и противоречиво, поскольку связывает с реальностью художественный образ, которому заведомо присуща условность,

несовпадение с действительностью. Сценическое правдоподобие подразумевает негласное соглашение между зрителем и театром о принятии такой условности.

Понимание правдоподобия определяется эстетическими воззрениями, характерными для эпохи и отдельного художника. Это отчетливо видно, например, на двух противоположных восприятиях театра У. Шекспира, каким он был воплощен в его драматургии. Так, проанализировав «Короля Лира», Л. Н. Толстой указал на несоответствие жизни многих параметров шекспировских пьес, среди которых нелогичность построения пьес, немотивированность поступков героев, отсутствие живых характеров, языка, соответствующего действующим лицам, неестественность положений, хода событий и финалов [24, с. 284-734]. В свою очередь, Б. Брехт, проанализировав «Макбета» и основываясь на собственном представлении о правдоподобии, пришел к противоположному заключению. С его точки зрения, нелогичность пьесы, ее «все снова нарушаемая стройность трагического происшествия... театру несвойственна; она свойственна только жизни» [3, с. 260-261].

Проблематичность правдоподобия в театре особенно остра, поскольку внутри спектакля возникает неизбежное противоречие между создаваемым актером образом, который, по выражению П. П. Громова, в драматическом театре имеет «натуральный, естественный облик актера, живого человека» [6, с. 30], и несомненной условностью сценических обстоятельств, в которых действует его герой.

Причем как бы ни был похож на человека в жизни персонаж спектакля, он, подобно любому художественному созданию, остается условным. Степень его условности в разные эпохи не оставалась неизменной, в том числе были периоды и направления, связанные со стремлением сделать его жизненно правдивым.

К подобному правдоподобию стремился, например, классицистский театр, прежде всего французский, где принцип подражания природе предписывался, в частности, правилами единства места, времени, действия. Однако подражать надо было прекрасному в природе, следуя образцам античного искусства. Актеры этого театра создавали персонажей, весьма далеких от человека в жизни. Этому способствовали возвышенная поэтическая речь трагического героя, приближавшаяся к пению, декламация с акцентированием рифм и пауз между строками, пластика, воссоздававшая пластику античных скульптур, а также выверенные жесты и застывание в картинной позе, когда герой, подав реплику, стоял, не реагируя на происходящее вокруг. Сценическим персонажам классицистской комедии также были присущи стихотворная речь, строго выверенные эстетизированные жесты и движения, порой танцевальные. Этим отличались, например, роли Ж.-Б. Мольера. Именно французский классицизм заложил основы ставшей интернациональной школы актерской игры, так называемой школы представления.

Верное отражение природы по-своему отставала эстетика театра Просвещения. Например, к исключению условности в пластике, неестественного пафоса и напевности в речи, изображать характеры, их страсти так, чтобы всюду был виден только естественный ход вещей, призывал актеров Г.-Э. Лессинг. При этом естественность понималась условно, речь не шла о копировании природы. «Мы, если возможно, – утверждал теоретик, – не должны желать, чтобы... правдивость доходила до самой крайней иллюзии... ни зрения, ни слуха не следует оскорблять... должно избегать всего того, что может неприятно подействовать на то или другое чувство» [12, с. 25]. По его мнению, высшим законом искусства актера «должна... быть красота» [Там же]. И, например, представитель эпохи английского Просвещения, актер Д. Гаррик, прославившийся исполнением трагических ролей в шекспировском репертуаре, владел балетной техникой, и его игра в целом отличалась красотой и изяществом.

Правдоподобие было принципом натуралистического театра, в эстетике которого в отдельные периоды своего творчества работали, в частности, Георг II и Л. Кронек в Мейнингенском театре, А. Антуан, О. Брам, М. Рейнхардт. Натуралистический театр стремился к бытовой, исторической, этнографической достоверности в декорациях, костюмах и аксессуарах спектакля. Он применял разговорную речь, естественную пластику в актерской игре и наделял героев спектакля (в том числе и участников массовки) характерами. Однако естественность и натуральность сценического мира имели определенные, в том числе и декларируемые, ограничения. Например, мейнингенцы старались, чтобы этот мир был живописным. В частности, заботились об эффектном расположении на сцене действующих лиц и об эффектности актерской пластики, к примеру, предписывая актеру ставить одну ногу выше другой, чтобы придать телу красивый изгиб. Все это противоречило искомой создателями этого театра правде жизни на сцене.

Московский художественный театр, по словам П. А. Маркова, довел до предела содержание, заложенное в формуле об искусстве-изобразителе жизни, наиболее полно сблизив театр с жизнью [14, с. 260]. Однако и этот «предел», конечно, не исключал условность средств сценического языка и условность самих образов, которая возникала, например, в результате разного рода преувеличений или концентрированной подачи отдельных свойств персонажей. Так, Л. М. Леонидов демонстрировал своих героев зрителям будто бы сквозь увеличительное стекло. А И. М. Москвин акцентировал в образе несколько черт, освобождая его от всего случайного. Художественный театр как театр прямых жизненных соответствий, для которого идеальной целью являлось слияние актера с персонажем, разумеется, не уничтожил имманентную театральную дистанцию между ними. Мало того, нередко в игре его актеров она оказывалась явно выраженной. Например, в те моменты, когда В. И. Качалов заставлял наслаждаться музыкальностью своей речи, а Н. П. Хмелев – своей игрой, качество их исполнения и актер-виртуоз сами по себе становились объектами внимания зрителя.

Итак, деятельность театра, стремящегося к правдоподобию, восходит к аристотелевскому мимесису в толковании процитированных выше источников. Что же касается творчества театра другого типа, не ставящего своей целью сходство с окружающей действительностью, то его к мимесису в таком толковании возвести

нельзя. Получается, что аристотелевская категория имеет отношение не к театру в целом. Но так ли это? Пытаясь ответить на этот вопрос, стоит обратиться к точке зрения на понятие Стагирита А. Ф. Лосева, «наиболее авторитетного из отечественных философов-антиковедов XX в.» [23, с. 94]. По мнению Лосева, слово «мимесис» и в греческом языке, и у самого Аристотеля употребляется «и в обыденном, и в расплывчато-неопределенном смысле» [13, с. 454-455]. Представление о мимесисе в первом, обыденном смысле опирается на весьма неточный, по замечанию философа, перевод этого слова как «подражания» и подразумевает подражание окружающему миру [Там же]. Именно с таким пониманием античного термина и связана практика подражания жизнеподобного театра.

Второй смысл мимесиса Лосев формулирует как «человеческое творчество» [Там же, с. 456], имея в виду, что искусство если и подражает природе, то не как предмету, а как создателю, то есть не воспроизводя ее, а уподобляясь ей как творческому началу. Ведь «“природа” у Аристотеля, – поясняет ученый, – часто мало чем отличается от... божественной причины и трактуется в одной плоскости с божественным, космическим Умом» [Там же, с. 468-469]. Такому подражанию присуща свободная игра художественного воображения, которую «Аристотель считает... спецификой художественного подражания» [Там же, с. 463]. И предметом подражания является не реальность, а «прообраз художественного произведения» [Там же, с. 460]. Или, как сформулировал британский филолог С. Г. Бутчер, комментатор «Поэтики» и переводчик ее на английский язык, – «воображаемые очертания жизни», или художественный прообраз, который является образом «общей сущности изображаемого», т.е. соотносится не с единичным явлением, а с общим, причем с сущностью общего [28, р. 142]. По мнению Лосева, такое подражание является сущностью искусства, которая «делает его вполне автономной сферой человеческого творчества» [13, с. 461]. Что означает автономность искусства, его внутренних законов, автономность эстетического и художественного переживания и полную свободу художественной сферы от логики, этики и от науки о природе. Именно в этом философ видит новизну и специфику аристотелевского учения о подражании. В таком художественном подражании, по замечанию исследователя, «весьма легко могут быть нарушены и правила логики, и законы морали, и может найти для себя место также и то, что является, с точки зрения природы, невероятным, противоестественным и даже абсурдным» [Там же].

Когда в театре используется подражание такого рода, сценический мир соответствует воображаемому создателями спектакля образу. И если и можно говорить о правдоподобии этого мира, то как о весьма опосредованном его соответствии окружающей действительности.

Подобное соотношение сценической реальности и воображаемого образа характерно для условного театра, где условность программна.

Именно воображение, фантазия и чувство, а не жизненная правда, лежали, например, в основе игры актеров романтизма. Условность их исполнения заключалась, в частности, в использовании экстраординарной мимики и контрастных переходов от крика к шепоту. Героям мелодрамы, которых нередко играли романтические актеры, были присущи чрезмерность в экспрессии жестов, мимики, в пафосе речи, в перепадах настроения.

Из теоретических размышлений о природе правдоподобия в театре, очевидно восходящих к представлению о мимесисе как творчестве, стоит упомянуть суждения Д. Дидро. Так, философ видел правдивость персонажа, созданного актером, не в правдоподобии как сходстве с жизнью, а в соответствии сочиненному образу как результату творчества автора пьесы и творчества самого актера. Быть правдивым в театре, писал он, – это значит показывать все так, как это бывает в действительности. Правдивое в таком смысле – это обыденное. А правда сцены – это соответствие героя спектакля «тому идеальному образу, который создала фантазия поэта и который часто преувеличивается актером» [7, с. 55]. К мимесису, не имеющему отношения к подражанию реальному миру, восходит и театр, о котором размышлял Пушкин. Говоря об образах сценических персонажей, он ввел словосочетание «условное неправдоподобие», напомнив об античном театре и, в частности, об использовании им трагических масок. Само устройство театрального здания, считал он, исключает иллюзию жизненной правды. Правдоподобие в театре, по мнению поэта, невозможно уже потому, что спектакль идет в зале, разделенном «на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках» [19, с. 169]. Больше того, имея в виду и драму, и театр, он утверждал, что «изо всех родов сочинений, самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические» [20, с. 236].

К такому пониманию мимесиса восходят и идеи многих теоретиков и практиков XX века. В частности, Н. Н. Евреинов допускал, что «задача сцены как раз сводится к тому, чтобы дать нечто как можно более далекое от жизненной правды» [8, с. 74]. А, например, по мнению Г. Д. Гачева, само мироздание театра выносит человека в иное измерение. Поэтому правдоподобие унижает атмосферу божественной игры, как философ называл сценическое творчество [5, с. 203-204].

Именно мимесис, основанный на подражании сочиненному образу, лежит и в основе сценического мира, который создавал В. Э. Мейерхольд. Предмет подражания в творческой деятельности режиссера ясно вычлывается уже из его замечания: «...все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза» [15, с. 225]. В пушкинском «правдоподобии чувствований» режиссер видел именно условное правдоподобие. А, например, такой заведомо условный образ, как гротеск, по его мнению, «без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни» [Там же].

Таким образом, проведенное в статье исследование выявило следующее: широко распространенное представление о правдоподобии и правде в драматическом театре как сходстве художественного мира спектакля с реальностью и о мимесисе как подражании действительности вызывает вопросы уже потому, что связывает

аристотелевский мимесис лишь с одним из типов театра. В то же время, как показал наш анализ, толкование мимесиса А. Ф. Лосевым соотносится с творческой деятельностью обоих типов театра: и театра в формах самой жизни, и условного театра. Отсюда следует вывод о целесообразности использования по отношению к драматическому театру категории Стагирита в лосевском понимании. Актуальность и новизна проведенного исследования заключаются прежде всего во введении в театроведческую науку и практику театра этой категории в интерпретации А. Ф. Лосева. Практическая значимость исследования состоит в том, что его результат можно использовать в лекционных и семинарских занятиях театральных учебных заведений, в частности, при знакомстве с типологией театра.

#### Список источников

1. **Античная философия:** энциклопедический словарь / отв. ред. П. П. Гайденко, М. А. Солопова. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 898 с.
2. **Аристотель.** Поэтика / пер. В. Г. Аппельрота. М.: Художественная литература, 1957. 184 с.
3. **Брехт Б.** Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. 527 с.
4. **Введение в театроведение:** учебное пособие / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. 367 с.
5. **Гачев Г. Д.** Театр // Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. С. 203-304.
6. **Громов П. П.** Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное / сост. и предисл. Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. С. 13-117.
7. **Дидро Д.** Парадокс об актере / пер., вступ. ст. и прим. К. Державина. Л. – М.: Искусство, 1938. 168 с.
8. **Евреин Н. Н.** К вопросу о пределах театральной иллюзии // Евреин Н. Н. Театр как таковой. Изд-е 2-е. М.: Время, 1923. С. 65-74.
9. **История зарубежного театра** / отв. ред. Л. И. Гительман. СПб.: Искусство-СПб, 2005. 575 с.
10. **Кириленко Г. Г., Шевцов Е. В.** Краткий философский словарь. М.: АСТ; Слово, 2010. 480 с.
11. **Краткий словарь по эстетике** / под ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983. 223 с.
12. **Лессинг Г.-Э.** Гамбургская драматургия / пер. И. П. Рассадина; вступ. ст. В. Р. Гриба; коммент. Б. И. Пуришева. М. – Л.: Academia, 1936. 518 с.
13. **Лосев А. Ф.** Мимесис // Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Фолио, 2000. С. 454-471.
14. **Марков П. П.** Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: в 4-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 255-321.
15. **Мейерхольд В. Э.** Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. / коммент. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891-1917. С. 207-229.
16. **Мимесис** [Электронный ресурс] // Большой толковый словарь по культурологии / сост. Б. И. Кононенко. URL: <http://cultlib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-204-4.htm#zag-763> (дата обращения: 17.02.2018).
17. **Новая философская энциклопедия:** в 4-х т. / ред. В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин и др. М.: Мысль, 2010. Т. 2. 634 с.
18. **Павис П.** Словарь театра / пер. с фр. Л. Баженова, А. Бобылева и др.; под ред. Л. Баженова. М.: ГИТИС, 2003. 516 с.
19. **Пушкин А. С.** Н. Н. Раевскому-сыну (июль 1825) // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 9. Письма. 1815-1830. С. 167-170.
20. **Пушкин А. С.** О классической трагедии // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 6. С. 236-237.
21. **Пушкин А. С.** О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 6. С. 316-323.
22. **Словарь античности** / пер с нем.; отв. ред. В. И. Кузищин. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
23. **Солопова М. А.** Эдуард Целлер: очерк истории жизни // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия «Философия». 2011. Т. 2. № 2. С. 88-96.
24. **Толстой Л. Н.** О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22-х т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 258-314.
25. **Философия:** энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.
26. **Философский энциклопедический словарь** / гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
27. **Эстетика:** словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 477 с.
28. **Butcher S. H.** Aristotle's theory of poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics. 2<sup>nd</sup> ed. L., 1898. 409 p.

#### MIMESIS AND LIKELIHOOD IN DRAMA THEATRE

**Mal'tseva Ol'ga Nikolaevna**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
*Russian Institute for the History of the Arts, Saint Petersburg*  
*onmalt@gmail.com*

The article considers how the idea of mimesis and likelihood relates with different types of drama theatre. During the study, the author identifies the stereotype to reduce mimesis to imitation of reality. The paper shows that such a meaning deprives the Aristotelian term of universality, making it relevant only for one of the types of theatre. The research observes fruitfulness of mimesis interpretation, proposed by A. F. Losev, for theatrical studies. This conclusion will be useful for theatre experts and theatre practitioners, who use the notions “mimesis” and “likelihood”.

*Key words and phrases:* drama theatre; likelihood and “conditional unlikelihood” in conditional theatre and in theatre of direct life correspondences, or theatre in forms of life itself; mimesis; Aristotle; truthfulness in theatre.