
ЭТИКА

А. А. ОГАНОВ, В. А. НИЗОВОЙ

ПРИРОДА ТЕАТРА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Статья посвящена рассмотрению философско-эстетической природы театрального искусства, актерской игры, характеру ее воздействия на зрителя. Основное внимание уделено вопросам актерского перевоплощения, игровой природы театра, его языку, изобразительно-выразительным средствам; выявляется онтологический аспект бытия спектакля, определяется его единовременная связь бытийности и процесса творческого становления; проводится сравнительный анализ соотношения театра с реальностью, показано отличие в бытовании элементов театрализации (лицедейство, шутство, двойничество, маски и т. д.) в жизни и театре. В этих размышлениях прослеживаются их этический контекст и мотивация; дается критико-аналитическое осмысление понятий подражания и игры. Основные положения, изложенные в статье, подкрепляются высказываниями философов, теоретиков и практиков искусства, иллюстрируются материалом художественного творчества. Статья завершается рассмотрением судьбы театра в условиях культуры техногенного постмодернизма.

Ключевые слова: театр, актер, перевоплощение, игра, подражание, маска, жизнеподобие, художественная условность, телесно-кинестический язык, эмоциональный интеллект, эстетическая дистанция, зритель.

The article is devoted to the consideration of philosophical and aesthetic nature of performing art, acting, and the nature of its impact on the audience. The main attention is paid to the issues of dramatic identification, the acting nature of the theater, its language, visual and expressive means; the ontological aspect of the being of a performance is revealed, its simultaneous connection with the being and the process of creative formation is determined; a comparative analysis of the relationship between theater and reality is carried out, the difference in the existence of theater elements (acting, buffoonery, duality, masks ...) in life and theater is shown; in these reflections their ethical context and motivation are traced; critical and analytical interpretation of the concepts

of imitation and game is given. The main provisions set forth in the article are supported by the statements of philosophers, theorists and practitioners of art, illustrated by the material of artistic creation. The article concludes with a review of the fate of the theater in the culture of technology-related postmodernism.

Keywords: *theater, actor, dramatic identification, play, imitation, mask, lifelike, artistic conventions, body-kinetic language, emotional intelligence, aesthetic distance, audience, artistic conventions.*

Гамлет, впечатленный игрой актера, вопрошает: «Что он Гекубе? Что ему Гекуба?»

А что мы Гекубе, зачем нам она? Так же, как и Гамлету, нелегко нам это осознать. Самонадеянные объяснения в хрестоматиях причин влечения к искусству убивают самое сокровенное – его тайну, загадочную сокрытость. Тайна эта вновь и вновь обращает нас к гамлетовскому вопросу.

Родство театра с реальной жизнью просматривалось уже в образе жизни наших далеких предков. Пока социум находился в эмбриональной стадии формирования, не могло быть особой нужды в ролевых функциях человека. Они ограничивались минимальными потребностями родовой жизни. Значительно позже, в ранних восточных цивилизациях и Античности, все роли уже были расписаны. Разумеется, главные роли отобрали боги и жрецы, остальные исполнялись людьми. Общество обретало театрализованные черты. Со временем они проявлялись все очевиднее, воплощаясь в разнообразных зрелищных формах. Разыгрываемые с той давней поры игрища длятся нескончаемо. Не без доли иронии вся человеческая история представляется как история игрищ.

Современники Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, вероятно, уже замечали сходство театральных представлений с картиной жизни. Так или иначе, спустя 20 веков в шекспировской комедии «Как вам это понравится» прозвучал знаменитый монолог Жака о театре.

«Весь мир – театр.
В нем женщины, мужчины – все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль» [Шекспир: 258–259].

Свидетельств тому достаточно много и сегодня. Примечательно и то, что наша повседневная лексика изобилует словами, заимствованными из театрального словаря. Это – роль, маска, спектакль, закулисье, актер, суфлер, сцена, репетиция, амфитеатр, партер, котурны, ложи, галерка, драма, занавес... Актерство изначально присуще человеку, что проявлялось в различных игрищах, ритуализированных обрядах, вакханалиях, сатурналиях, скоморошестве, шутовстве, колядках ряженных, карнавалах. Маски и куклы были у всех народов. Они веселят, любят и ненавидят, печалят, поучают, зlobствуют, устрашают. Они сопровождали человека в обрядах рождения, бракосочетания, захоронения. В Древнем Египте в больших порожних кукол укладывали тела усопших вельмож.

Незадолго до Шекспира его современник М. Монтень в своих «Опытах» записал: «Большинство наших занятий – лицедейство... Маску и внешний облик нельзя делать сущностью, чужое – своим...» [Монтень 1979: 216]. Понятия «маска» и «роль» неотторжимо друг от друга. Примечательна необыкновенная степень распространенности их в жизни и искусстве.

Стихи поэтов Ю. Евсеева и А. Нескородова начинаются с крылатых слов Шекспира «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры», и далее: «Кто плут, кто шут, а кто простак, мудрец или герой...» [Евсеев], «Бывают честные, однако есть и воры...» [Нескородов].

И каждый день, и каждый день мы надеваем маски
И, глядя в зеркало, порой себя не узнаем...
Лишь у себя, наедине, мы можем без опаски
Спросить: «Что в этой жизни мы – играем или живем?» [Евсеев].

О своей догадке пишет В. Высоцкий:

Я в тайну масок все-таки проник.
Уверен я, что мой анализ точен:
И маски равнодушия у них –
Защита от плевков и от пощечин.
Но если был без маски подлецом –
Носи ее! А вы... У вас все ясно:
Зачем скрываться под чужим лицом,
Когда свое воистину прекрасно?! [Высоцкий].

Невольно задаешься вопросом, так ли неизбежны маска и игра при всех обстоятельствах жизни. Всегда ли оправдано лицедейство, если оно происходит когда от лицемерия, а когда от добрых побуждений, где маска – ложь во спасение? Кто-то первым сказал: «Мы рождаемся голыми, а остальное – маскарад». Сложно высказаться однозначно на этот счет, ибо приходится аргументировать либо отвлеченной моралью, либо реалиями самой жизни.

Другое дело – театр, где все иначе. Пожалуй, вся разгадка в слове и действии *перевоплощения*, которое снимает все сомнения в благотворности и лицедейства, и маски, и игры. Здесь они являются естественным и неотъемлемым условием и средством перевоплощения, а не *притворством* с целью сокрытия настоящего, подлинного, правдивого. Весьма знаменательно, что Ф. Шаляпин, обзревая пройденный им долгий творческий путь и артистическую судьбу, книгу свою озаглавил «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» [Шаляпин 1989].

В одном из интервью актер Театра сатиры народный артист России Ю. Авшаров говорил: «В жизни человек так или иначе играет: носит одну или несколько масок, делает вид, “строит из себя”, и вовсе не обязательно из низких побуждений <...> Стать самим собой, обнажиться почти невозможно. Тем более что мы до конца не знаем, что такое *мы сами*. А театр дает возможность, спрятавшись за образ, сознательно или подсознательно дать волю своему Я» [Авшаров 1996: 133].

Игра актера открыта в своей условности, условны маски, в которые он облачается. Входя в роль, он не выдает себя за персонажа, а создает и проживает его образ. Осознание природы условности театра, как и искусства вообще, объясняет их нестрогое отношение к логике, рационализму, так называемому здравому смыслу. Отсюда обилие алогизмов, метафор, символов, гипербола, литот. Особенно значима условность в театре, и не столько по причине воображаемой «четвертой стены», сколько особого сходства с внешне явленными формами жизни.

Не случайно естественно-научное знание не принято характеризовать понятием условности. Знаковость языка науки настолько абстрактна, что никак не отсылает к чему-либо узнаваемому в жизни. В знаке химического состава воды нет намека на воду. Язык

науки – предмет договора. Его условность настолько очевидна, что это не вызывает сомнений. По той же причине науке противопоказаны метафоры, гиперболы, литоты... Искусству они присущи органично. Сравнение театра с миром, а людей с актерами – также условно и метафорично. «Маска – это больше лицо, чем само лицо» (С. Аверинцев); или «Дайте маску, и он скажет вам правду» (О. Уайльд). Ж.-П. Сартр философски обобщает: «Искусство лжет, чтобы сказать правду».

Сценическое перевоплощение суть рождение образа, проникновение в характер и мир персонажа, раскрытие его индивидуальности, обстоятельств, в которых он находится. В противном случае оно превращается в самоцель, надевание маски, пусть даже мастерски исполненное. На сцене актер создает образное *представление другого*, вне ее лицедейство, как правило, становится *самопрезентацией* человека, часто корыстной, амбициозной.

Процессу перевоплощения предшествует осознание взаимоотношений между актером и персонажем. Здесь долгое время камнем преткновения остается дилемма: «Идти от образа или от себя?» Судя по воспоминаниям актера Художественного театра Л. Леонидова, мнения К. Станиславского и В. Немировича-Данченко расходились. Первый склонялся к движению от актера к образу, а второй, напротив – от образа к актеру. По признанию народного артиста СССР Е. Евстигнеева, монолог Сатина в пьесе «На дне» («Современник») он произносил «от себя». Также «от себя» шел и А. Эфрос, о чем убедительно свидетельствовали спектакли в театре на Малой Бронной и текст его книги «Репетиция – любовь моя». Между тем Г. Козинцев в работе над фильмами «Гамлет» и «Король Лир» считал верным идти от шекспировских образов. По мысли М. Ульянова, творчество У. Шекспира, в отличие от Ф. М. Достоевского, больше предрасполагает актера к «самостоятельности» по отношению к образу. М. Чехов отходит от традиционного выбора. В его представлении образ должен возникнуть и обрести жизнь в воображении, и только в такой образ предстоит войти актеру [Чехов 2007].

Каждый из них дает свое объяснение, но существенно то, что ни один не допускает нахождения универсального, единого принципа. Вообще уместно заметить, что большие мастера в своих суж-

дениях и оценках не столь категоричны, как это бывает в среде критиков и теоретиков искусства.

Мы нередко упрощаем взаимоотношения между образом и актером. В действительности они очень сложны и изменчивы в процессе творчества. Здесь лидерство, если можно так выразиться, попеременно переходит то к актеру, то к его персонажу. Надо полагать, зависит это от масштаба личности актера, его таланта, да и от масштаба и самобытности драматического персонажа. Также немаловажны и типологические особенности актера, скажем, экстраверт он или интроверт, его мера рассудочности и впечатлительности... Впрочем, рассуждения эти произвольны, гипотетичны. Бесспорно только, что перевоплощение состоит не в том, чтобы «уйти от себя» (К. Станиславский).

Во всех случаях перевоплощение не означает растворения актера в персонаже. Между ними в снятом виде имеет место так называемая эстетическая, художественная дистанция (Б. Балаш). Она обусловлена отношением актера, его интерпретацией и пониманием в целом всего драматургического материала.

Такого рода дистанцированная сопряженность между художником и объектом творчества является общим правилом искусства. Конечно, в каждом виде искусства способы и формы проявления этого правила различаются, что в первую очередь предопределено особенностями языка, изобразительно-выразительных средств, не говоря уже о смене художественных школ, методов.

Заметим здесь, что только в театре возможно и происходит бесконечное обращение к одной и той же пьесе как к неизменному источнику сценического творчества. Поэтому в театре востребованность различных интерпретационных версий особенно актуальна. В противном случае повторное возвращение к многократно инсценированному драматургическому материалу было бы неоправданно и необъяснимо. Нужно подчеркнуть, что вариативность сценических представлений не в последнюю очередь обусловлена временем, сменой поколений, господствующей в контексте национальных культур эстетической парадигмы.

Ярким примером различных способов эстетического дистанцирования представляются творческие методы К. Станиславского и Б. Брехта. Будучи приверженцем «теории переживания», Стани-

славский реализует этот принцип в так называемых жизнеподобных формах, избегая явно выраженных приемов «остранения» (В. Шкловский). Близкий, но не тождественный ему прием «очуждения» широко использовал Б. Брехт – представитель «театра представления». Античный хор, зонги, выходы актера из роли служили цели дать как бы сторонний комментарий происходящему на сцене.

К. Станиславский и Б. Захава не без оснований считали чисто «теоретическим» разделение на «театр представления» и «театр переживания». Действительно, так или иначе представляемое переживается, а переживаемое представляется. Оба метода исключают пассивное безучастное отношение актера к исполняемой им роли. «Не теряйте внутренне самого себя», – остерегал К. Станиславский вступающих в роль актеров. Неотторжим образ Вассы Железновой от В. Пашенной, князя Мышкина – от И. Смоктуновского, Холстомера – от Е. Лебедева. Творимые выдающимися мастерами образы отличаются особой глубиной и оригинальностью. Вместе с их создателями они входят в историю театрального искусства, обогащают ее классическими образцами.

В известной психологической теории общей классификации игр театр относится к «игре-подражанию». Казалось бы, такие игры характерны для детского возраста, взрослые люди играют в другие и очень разные игры, совсем не подражательные. Помыслить уподобление театрального действия детской игре вряд ли возможно. Вероятнее всего, это объясняется тем, что задолго до сложившейся психологической классификации игр в обиходный язык о театре широко вошли такие понятия, как «лицедейство», «личина», «маска», «двойничество». Все они несут в себе смысловое значение, близкое к подражанию. И все-таки трудно смириться с мыслью, что роль актера сводится к подражанию. Сказать артисту, что он в роли царя Эдипа, Журдена или Хлестакова успешно им подражал – означает страшно его оскорбить.

В этом контексте возникает вопрос о строгости и мере соотношения понятия игры с театром. Какие для этого имеются основания? Зачастую игра понимается как развлечение, забава, увеселение, что мало похоже на театр. Непохоже это и на другие виды искусства. Понятно, что их не отождествляют с игрой, не сравнивают с ней, поскольку не находят в них и намека на подражание. Далеки

они от того и другого, будь то литература, музыка, кинематограф, даже изобразительные искусства – живопись, скульптура. Остается констатировать, что в двусложном понятии «игра-подражание» в типологии игр первично подражание, отчего и производно представление о театре как об определенном классе игры.

Вполне понятна кажущаяся парадоксальной мысль, высказанная известным польским режиссером Е. Гротовским: «Сцена – это то место, где человек может не играть». А вот как говорила об И. Смоктуновском в своем интервью А. Демидова: «В жизни он *играл*, прикрывался маской» (курсив наш. – Авт.). *Играл*, «когда переставал быть актером и выходил на общественную трибуну...» [Демидова 1995]. К. Станиславский считал, что сама по себе игра, игровое начало противоречат природе театра. «Научитесь не играть, а действовать, и вы будете готовыми актерами», – призывал он молодых студийцев. Педагоги по актерскому мастерству не случайно часто говорят: «Актер проживает...», и это симптоматично. Но привычнее слышать и читать, что «актер играет». Играет роль – в спектакле, фильме, на эстраде, несмотря на то, что они не соотносятся с каким-либо типом игр. Могло ли беспричинно так глубоко укорениться в нашем сознании представление о сопряженности творчески исполняемой актером роли с игрой?

Дело в том, что семантика роли многоструктурна: она подразумевает персонажа, актера и способ их взаимодействия. По существу, способ этот и называют игрой, ибо исторически сложившийся арсенал его средств и приемов ассоциируется с игровым началом. Но далеко не всегда он обусловлен функцией подражания. Ф. Шиллер – один из первых, исследовавших игровую природу театра, разводил понятие игры в жизни и искусстве. На сцене, считал он, игра без правил, она рождается не рассудком, а сиюминутным проживанием актера. Игра не должна казаться преднамеренной. Правила ее каждый раз рождаются заново.

В театре отношение к игре особого рода. В ней актер стремится не подражать герою, а вжиться в него и, оставаясь собой, слиться с ним в одном образе. Это проживание себя в другом и другого в себе. Вот как прочувствовал это Б. Пастернак в своем стихотворении «Вакханалия», где о великой актрисе в роли Марии Стюарт мы читаем:

...То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку, и роль.
Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать от оков.
Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,
Как играют алмазы,
Как играет вино... [Пастернак].

Более адекватную иллюстрацию к актерской игре и роли придумать трудно. Как видно, игра актера не поддается рациональному объяснению. В искусстве вообще мало что можно принять, как сказал А. Довженко, без «доли творческого простодушия».

Основоположником русской реалистической школы актерского искусства был великий М. С. Щепкин. Разработанные им принципы сценического перевоплощения легли в основу творческого метода К. С. Станиславского и определили его дальнейшее развитие. На протяжении всей своей творческой жизни Станиславский помнил и плодотворно внедрял в художественную практику данный ему М. С. Щепкиным завет: «Берите образцы из жизни». Из этих образцов выстраивалась архитектура произведения, создавалась альтернативная художественная реальность спектакля. Предрасположенность К. Станиславского к жизнеподобным формам, «образцам из жизни» нисколько не ограничивала его творческое воображение.

В «Работе актера над собой» ее автор так писал об искусстве: «...по самой природе, нужен художественный вымысел». И там же об игре актера: «Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте... Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила, и это-то именно и хорошо, это-то и сильно» [Станиславский 1938: 113].

Строки эти веско свидетельствуют о несостоятельности звучащей в адрес К. Станиславского укоризны в тяготении к натурализму (Ф. Комиссаржевский, А. Таиров, В. Волькенштейн). Магическое «если бы» допускает любые предлагаемые обстоятельства и фантазии при условии их художественной оправданности. Станиславский с целью развития творческих навыков актеров предлагал им «пожить жизнью дерева». Первокурсники театральных вузов на занятиях по мастерству актера с особым удовольствием «оживляют» неодушевленные предметы, «очеловечивают» зверушек и пернатых. Все это «образцы из жизни», используемые при создании самых необычных образов.

Известно, что мы узнаем и познаем себя в другом (других), включая братьев меньших, о чем пишут баснописцы. В театре это проявляется с особой чувственной полнотой и действенностью.

Акт перевоплощения оказывает обратное воздействие на актера. В роли вымышленного героя актер обнаруживает в себе прежде не осознаваемые грани своего «я». Они актуализируются в нем драматургическим материалом. Он как бы «подсматривает» в галерее образов свой «заочный образ» [Бахтин 2000], множество своих ипостасей. В дихотомии персонажа и *alter ego* актера происходит приращение проживаемой им на сцене жизни.

Нечто подобное испытывает зритель спектакля в процессе общения с инсценированными судьбами и событиями. В режиме диспозиции между ним и персонажами проявляются некоторые черты сходства. Аналогичное отождествление себя с образом имеет место и в других видах искусства. Вслед за Г. Флобером сказать: «Эмма – это я» мог бы и читатель романа «Мадам Бовари». Но в сценическом представлении, где его участники находятся в живом контакте со зрителем, возможна исключительно высокая степень эмпатии, вчувствования себя в другого и нахождения другого в себе. О. Манделштам говорил: «Что мы читаем – иллюзия, мы же многое вчитываем». Много вчитываем мы и в себя. Но все начинается с образа...

Развитая способность распознавать широкий спектр своих чувств и эмоций, их мотивы и воздействие на поведение неотъемлемы от актерской профессии. Об этой способности чувственной рефлексии обстоятельно написал автор знаменитой теории множе-

ственного интеллекта нейропсихолог Говард Гарднер [Гарднер 2007]. Способность эта – один из семи выделенных видов интеллекта (талант), означенных как «внутриличностный интеллект»; его также называют «эмоциональным». В творческом опыте актера действенность его «внутриличностного интеллекта (таланта)» развивается и усиливается.

Театр относится к синтетическим видам искусства. Тем самым богатая палитра его языка и изобразительно-выразительных средств изначально предопределена. Но исключительным и наиболее значимым языком коммуникации в театре является язык живого тела. Этос тела, его пластика отличаются чувственно-визуальной выразительностью, свободной от рассудочности и назидательности. Особая емкость телесного языка обеспечивается смысловой мотивацией его сценической манифестации посредством жеста, мимики, поведения, перемещений. В единстве духовно-соматического измерения только и возможна органическая целостность образа.

В книге «Работа актера над собой» обстоятельную разработку получили вопросы телесного опыта актера, значение его «телесного аппарата» в реализации результатов творчества во «внешней форме воплощения» [Станиславский 1938]. Во второй части книги этому посвящена специальная глава «Развитие выразительности тела». В сущности «жизнь человеческого тела» на сцене есть претворение метода физических действий, вводящего актера в состояние эмоциональной приуготовленности к роли.

Упомянутый Г. Гарднер развитый телесный опыт (актеров, танцовщиков, спортсменов) связывает со способностью, определяемой как телесно-кинестетический интеллект (талант). Эта способность дает возможность использовать все части тела, включая тонкую моторику, воздействовать на различные объекты, манипулировать ими.

Тело индивидуально, неповторимо, оно имеет память, интуицию, является визуально выраженным концептом персонажа. Телесное мышление ярко и убедительно проиллюстрировано в воспоминаниях С. М. Эйзенштейна об игре Ф. И. Шаляпина в «Борисе Годунове»: «Тут столько же фантазии мысли, сколько выдумки рук и ног» [Эйзенштейн 1966]. Без роли тела в творчестве не обошлось даже в литературе – Э. Золя писал: «Всем телом думаешь»; О. Бальзак: «Художник работает как пахарь... всем телом» [Цвейг

1962]. Перефразируя М. Мерло-Понти, можно сказать: «Тело – это тайник сценически переживаемой жизни». В этом тайнике сокрыты чувственно порождаемые смыслы, словом невыразимые.

Онтология спектакля характеризуется слитностью его бытийности одновременно с процессами его сотворения. Сыгранный спектакль невоспроизводим, подобно мгновениям проживаемой жизни. Эта неповторимость – особое свойство его оригинальности, вне зависимости от его художественной уникальности. Иными словами, сценическая жизнь рождается и протекает в режиме настоящего времени. Поэтому каждый спектакль становится достоянием современного ему зрителя. Театральные произведения не имеют своего хранилища, подобно библиотеке, музею, фильмофонду.

Научно-технический прогресс все более обретает черты тотальной идеологии. Динамично меняется система ценностных ориентаций. Приоритеты смещаются в сферу мультимедийных технологий. Экспансия легкодоступных аудиовизуальных средств передачи мыслей и чувств усугубляет процессы омассовления в обществе. Менее других искусств этому подвержены театр и музыка. Они избирательны по отношению к своей аудитории. На спектакли и филармонические концерты с попкорном не ходят.

«Язык – дом бытия», – писал М. Хайдеггер [1993]. Дом бытия искусств также есть язык. Видовое разнообразие искусств, своеобразие каждого из них обусловлено языком, образующим всю систему изобразительно-выразительных средств и возможностей. Изначально сложившийся язык кинематографа определил его природу и специфику еще в период немого кино; все остальное, включая звук и свет, – привходящее. В ближайших проектах Голливуда возможно введение в фильм виртуальных исполнителей с лицами известных актеров (М. Дуглас, Р. Де Ниро, Л. Ди Каприо...). Конечно, уже сегодня нетрудно представить себе на сцене киборгов с узнаваемыми лицами известных актеров в роли Федры, Гамлета, Дон Кихота... Но это уже будет не театр. Замена тела машинерией приведет к засилию роботизированных перфомансов. Они механически воспроизводимы, неоригинальны. В них нет тайны.

В эпоху цифровой цивилизации и культуры техногенного постмодернизма театр духовно уравнивает нашу жизнь и дает надежду на сохранность своих «тайников» и первозданности.

Литература

Авшаров Ю. Правила определяются в процессе игры // Архетип. 1996. № 1.

Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. 336 с.

Высоцкий В. Маски [Электронный ресурс]. URL: <https://rustih.ru/vladimir-vysockij-maski/> (дата обращения: 14.02.2020).

Гарднер Г. Структура разума: теория множественного интеллекта. М. : Вильямс, 2007. 512 с.

Демидова А. Интервью // Литературная газета. 1995. № 26. 28 июня.

Евсеев Ю. Сказал Шекспир... [Электронный ресурс]. URL: <https://www.stihi.ru/rec.html?2019/08/15/899> (дата обращения: 14.02.2020).

Монтень М. Опыты: в 3 кн. Кн. 3. М., 1979.

Нескородов А. Весь мир театр... URL: http://lnaseeva.blogspot.com/p/blog-page_04.html (дата обращения: 14.02.2020).

Пастернак Б. Вакханалия [Электронный ресурс] : Русская поэзия 1960-х годов. URL: <http://https.ruthenia.ru/60s/Pasternak/koda/vakhanalia.htm> (дата обращения: 14.02.2020).

Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1938.

Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Время и бытие: статьи, выступления. М., 1993.

Цвейг С. Бальзак Кн. 2. Бальзак за работой. М., 1962 [Электронный ресурс]. URL: http://thelib.ru/books/cveyg_stefan/balzak-read-11.html (дата обращения: 14.02.2020).

Чехов М. Путь актера: Жизнь и встречи. М. : АСТ; Хранитель, 2007. 554 с.

Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. М. : СТД СССР, 1989. 318 с.

Шекспир В. Как Вам это понравится. Акт 2, сцена 7. URL: <https://ru.bookmate.com/quotes/QbdrZqke> (дата обращения: 14.02.2020).

Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. IV. М. : Искусство, 1966.