

ОБ ЭНЕРГЕТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ИСКУССТВУ АКТЕРА

Работа представлена кафедрой социально-культурного сервиса и туризма Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики.

В статье рассматривается энергетический аспект искусства актера как его движущая сила. Энергия как совокупный потенциал творческого бытия артиста аккумулирована в пространстве его творческой готовности и проявляется в форме роли. Бытовые энергии, автоматизирующие ролевое поведение актера, сталкиваются с мощными духовными энергиями, оживляющими роль. Перевоплощение становится результатом очищения и преображения на основе «жизни человеческого духа» роли.

Ключевые слова: *энергия, действие, искусство, актер, сила, потенциал, творческая готовность, роль, свобода духа, инструмент, переживание, перевоплощение, подлинность, преображение, пространство творческой готовности.*

L. Koptev

ON THE ENERGY APPROACH TO THE ART OF ACTING

The article deals with the energy aspect of the art of acting as its motive power. Energy as a cumulative potential of an actor's creative being is accumulated in the space of his/her creative readiness and is displayed in the form of a role. Everyday energies automating an actor's role behaviour collide with powerful mental energies that enliven the role. Impersonation becomes a result of the catharsis and transfiguration basing on the "life of the role's human spirit".

Key words: *energy, act, art, actor, power, potential, creativity readiness, role, freedom of spirit, tool, experience, impersonation, authenticity, transfiguration, space of creativity readiness.*

Изучение актерского искусства можно вести (и ведется) с разных позиций: гносеологической – искусство как познание реальности; аксиологической – как выявление ценностной составляющей; коммуникативной – с точки зрения обмена информацией

между актером и аудиторией; идеологической – актер как транслятор идей; социальной – индивидуальность актера как социальный тип. Слабо освоенным, однако, оказался энергетический подход, рассматривающий искусство актера как процесс и результат развертывания энергетического потенциала творческой личности. В то время как этот потенциал интегрирует и ценностно-смысловой, и коммуникативный, и другие аспекты актерского искусства, осуществляют свое бытие в свернутом виде, укоренившись в глубине творческой личности.

Вообще «энергия» – *гр.* действую, совершаю (на деле) – термин древнегреческой философии, означающий: 1) действие, осуществление; 2) действительность. Это один из двух терминов Аристотеля (другой термин – энтелехия) для обозначения актуальной действительности предмета, в отличие от потенциальной возможности его бытия [20, с. 442].

Если Аристотель говорит об умной энергии Перводвигателя и становлении материи под воздействием формы, то Платон предпочитает говорить о «наитии божественной силы», благодаря которой (подобно силе магнита) осуществляются «знание» и «искусство». То же относится к зрителям и слушателям. «Они получают силу от магнита друг через друга». «А среднее кольцо – ты, рапсод и лицедей, первое же – сам поэт; божество же чрез всех них влечет душу людей, куда хочет, прицепляя силу от одного к другому» [17, с. 318–319].

Практика театра постоянно наталкивается на присутствие энергетичности как проблемы, которую необходимо решать и актерам, и режиссерам в творческом процессе, поскольку с величиной «заряженности» актера энергией связана способность довести работу над ролью до стадии завершенности, зрелости, обладающей мощью выразительности и воздействия на зрителя. Эту стадию мы называем творческой готовностью актера. Ищутся «ключи» к индивидуальной энергетике актера, ищутся и объяснения природы самого феномена. В современном театроведении освещение отдельных аспектов энергетической проблематики так или иначе про-

бывает себе дорогу. В. О. Костелянец рассматривает драматическое действие как сложный процесс излучения эмоционально-духовно-волевой энергии героями в проблемных ситуациях [14, с. 109–110]. О воздействии на художника разнонаправленных силовых полей говорит М. Б. Тимченко [31, с. 123]. Ю. М. Барбой полагает действие в театре не только средством выражения, но художественной «материей», которая понимается не вещественно, но энергетически [3, с. 179]. А. Соколянский видит в энергии актера признак «недоискусства» театра, данность человеческого бытия, граничащего с искусством [3, с. 13].

В понимании природы энергии, движущей актером, нет единства. И. И. Бойкова считает эту энергию психической [4, с. 3], В. И. Кочнев видит источником энергии, движущей поведением сценического персонажа, «потребность сообщения» [15, с. 101], Т. Ратобильская понимает энергию как духовную связь сцены и зала [22, с. 25]. Ю. А. Смирнов-Несвицкий, размышляя о театре А. Арто, утверждает, что неведомый «двойник» театра – «верховный субстант, наделенный энергией космоса» [23, с. 8–11].

Мы рассматриваем здесь силовое поле актерского творчества, напряжение которого образуется разнонаправленными энергиями: от замысла к воплощению, и в процессе формирования творческой готовности вновь и вновь – возвращение к замыслу, каждый раз обнаруживающему новизну.

Следует прояснить связь энергии с «творческой готовностью». Такая готовность изначально связана с формой. Это непроявленная форма: это проект формы, но это и умысел-смысл этой формы. Творческая готовность формируется поступенно: от одной повышающей ступени к другой – ни одну пропустить нельзя. Завершение готовности – в возможности создания выразительной, зрелой формы, обладающей качеством новизны. Зрелая творческая готовность при соответствующих условиях может быть материализована средствами искусства.

Энергия выступает двигателем этого процесса. Готовность изначально энергетич-

на. Собственно, творческая готовность изначально и есть энергия замысла и смысла. Двигаясь по ступеням формирования готовности, энергия меняет свои характеристики, но не теряет их по мере продвижения, а накапливает, образуя некую интегральную энергию – потенциал творческого существования артиста. В замысле это энергия озарения; на этапе фантазирования это энергия свободы поиска, игры, праздника духа; при обнаружении жизненных реалий и прототипов это энергия социального бытия артиста; при изучении драматургии и содержания роли это энергия творческого «я» драматурга, проявляющаяся в энергии мифологем, символов, художественных образов, приемов и других энергетических структур; это энергия культурных процессов эпохи; энергия исторической и социальной динамики, отраженной в пьесе; встреча с режиссером раскрывает еще один энергетический источник, таящийся в творческом «я» режиссера, в его стилистике, в природе жанра спектакля, который режиссер предлагает для осуществления, – а все вместе это резервуар, питающий экзистенцию актёра в процессе работы над конкретным материалом пьесы и спектакля.

Сформированная, зрелая творческая готовность это такое существование артиста в искусстве и спектакле, когда все преграды для наиболее полного проявления накопленного энергетического потенциала сняты и когда эта энергия наиболее точно и полно соответствует форме проявления готовности и может обеспечить предельную выразительность художественной формы.

Энергия аккумулирована, как в некоем вместилище, в пространстве творческой готовности. Понятие «пространство» относительно «внутреннего мира» художника мы будем использовать, с одной стороны, как метафору этого «мира» (в одном из значений понимаемого как Вселенная) – как некую Вселенную, скрытую в душе каждого из нас, а с другой стороны, как свернутое отражение пространства той художественной реальности, которая признается за любым произведением искусства.

Скрытый потенциал способен проявляться. Организацией и проявлением этой сущностной скрытой жизни, прорывающейся в мечтах, грезах, фантазиях, и занимается актёр. Для проникновения в скрытую сферу М. Чехов рекомендует медитирование, «созерцание образов», рекомендует прочитывать периодически пьесу «про себя», погружаясь в «атмосферу», вслушиваясь в слова «как бы звучащие в соответствующей «атмосфере», наблюдая образы «как бы действующие» в этой «атмосфере» [35, с. 143–144]. В понимании М. Чехова «атмосфера» укоренена в бессознательном, она «питает и вызывает наши глубинные чувства... мечты и сны» [35, с. 137–141].

Скрытая жизнь отличается от явленной. В творческих медитациях проявляется «грандиозная сила»: актёр видит свое исполнение роли, но в то же время, это исполнение кого-то, кто превосходит его способности «во много-много раз» [35, с. 75]. Усилия Станиславского также направлены в конечном счете, на организацию этой внутренней «скрытой жизни» художника, которую Станиславский называет «жизнью человеческого духа роли», рождающей подтекст. Необходимо совместить линию подтекста с внешними проявлениями, поскольку линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту [26, с. 217].

Скрытое субъективно ощущается как тайна, символическое отражение эта тайна находит в маске, характерности актёра. Актёр никогда не превращается в образ, утверждает Дидро, он лишь надевает маску. У Коклена эта маска связана с «тайной» роли. Таинство совершается в «потайном кабинете», где актёр ищет точный облик маски, используя костюм, грим, парики, аксессуары. Помогает анализ авторского замысла и синтезирующее воображение актёра, что позволяет проникнуть в тайну «маски роли». Она, эта найденная маска «единственная настоящая» и ее нельзя исказить «толкованием» роли, это опасно [13, с. 32]. Для М. Чехова маска есть способ выражения «лучшего я» актёра, скрытого за порогом сознания. По В. И. Иванову, за каждой трагической маской скрывается единое всечеловеческое «я». За

видимой маской скрывается «внутренняя маска» – личина вечности, наш собственный внутренний двойник. А. Арто предлагает рассматривать Двойника, наподобие Ка египетских мумий, как вечного призрака, в котором светятся силы аффективной природы. На этого-то Двойника и воздействует театр, эту призрачную личину он и копирует. Станиславский также обнаруживает в природе актера Двойника, alter ego, «второе я» актера, его «жилыца», «сожителя» [25, с. 213–214]. Он неустанно живет с актером, они не расстаются. Проявляется Двойник в образе. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом. Некоторые актеры, замечает Станиславский, включая, видимо, в число некоторых и себя, готовы видеть в создаваемом образе «подобие своего эфирного или астрального тела» [25, с. 470–471].

Мощность скрытого потенциала художника не поддается непосредственному измерению [21]. Очевидно лишь, что потенциал, проявляемый в пространстве творческой готовности, значительно превосходит наши обыденные возможности, видимо, именно поэтому Крэг предпочитает не того актера, который «влезает в кожу своей роли», а того который бы «полностью вылез из кожи своей роли» [16, с. 63]. Сцена – это «другой мир», – говорит Дидро, – мир сильных чувств: неистовой ревности, угрызений совести, титанической гордости, – вообще мощи» [8, с. 577]. С титаном сравнивает Ницше трагического героя, взваливающего «себе на плечи весь дионисиевский мир» [19, с. 185].

Как же проявляются эти мощные энергии в невидимых глазу зрителя, но столь ценных актером и зрителем переживаниях его на сцене?

В пространстве творческой готовности между высшим идеальным началом в человеке и его бытовым профессиональным «я» ведется непрерывная борьба. Высшее начало – это особый вариант личности, руководящий творческим процессом. Превалирует бытовое профессиональное я и артист создает «жиз-

неподобную копию», как выражается Крэг [16, с. 217]. У подлинного художника сознание сильно духом, который этим сознанием управляет. М. Чехов называет это высшее начало «высшим я» актера, которое стремится выразить себя. Его нельзя разрушить, обречь на молчание. Это внутренний судья, высший авторитет для актера. Это «подлинное я», это «творческий дух актера, который, сбросив с себя оковы тела, становится наблюдателем и свидетелем его игры на сцене» [35, с. 323]. Переживания «высшего я» – это его сопереживания роли. Эти чувства внебытовы, сверхличны. Именно «сочувствие» является представителем (проекцией) роли в душе актера. Из «сочувствий» строится «душа роли» путем их концентрации. Сочувствие «высшего я» образу так велико и интенсивно, что оно становится отдельным самостоятельным третьим сознанием в актере. Так рождается новое иллюзорное существо, облаченное в одежды образа, отчужденное и от личности актера, и от его высшего идеального «я». И высшее «я», как говорит М. Чехов, представляет его актеру: «Это Отелло» [11, с. 92]. Так возникновение образа становится результатом борьбы и сотрудничества между высшим духовным началом артиста и профессиональным вариантом обыденного «я».

Энергетичность актера субстанциальна и составляет само существование творца. Так Крэг указывает на «сокровенные глубины личности, в которых таится нечто, что актер должен в себе изучать» [16, с. 193], указывает на необходимость показа жизни только в ее истинных и сущностных формах. В. И. Иванов отсылает к расшифровке «сущности или энергии» к «духовному самодвижению народному и вселенскому» [10, с. 41–42, 196]. А. Арто рассматривает творческий процесс по аналогии с алхимическими процессами, позволяющими достичь «утонченной сущности» [1, с. 54–55]. Е. Гротовский ощущает «зерно своего существа», называя его также как «внутреннее бытие», «бытие-нутро» [7, с. 71].

Игра сущностных сил требует свободного развития человека. Духовная свобода сама предстает мощной субстанциальной силой.

Она сама есть источник творческой активности, уходя при этом, как это видится Н. Бердяеву, в «добытийственную глубину» [2, с. 379]. Актерская практика оперирует рабочими терминами: свободен-зажат. Так проявляется фундаментальное противоречие в зоне творческой готовности: между повелевающим творческим «я», развитию которого актер умеет всецело подчинить себя – и телесно, и душевно, – и повелевающим бытовым «я», действие которого ограничивает свободу целостного творческого развития, превращая отдельные части тела актера в самостоятельные инструменты: руки, ноги, шея, голова, мимика, голосовые связки, дыхание. Свободен актер в полете своего воображения, в пространстве собственной бытийности; зажим наступает, когда «внутреннюю музыку» требуется телесно инструментовать, особенно если инструментовать приходится чужую «музыку»: драматурга, режиссера.

Гете при подборе актеров в свою труппу стремился определить: обладает ли начинающий актер «достаточной свободой духа», умеет ли владеть собой [6, с. 1041]. Свобода духа достигается не только тем, что дано от природы, но и посредством избавления от таких бытовых привычек поведения, которые нельзя переносить на сцену. Для Крэга преодоление бытового поведения на сцене, бытовых жестов, бытовых, «личных» эмоций актера – залог художественного в игре актера. В актере как материале искусства Крэг видит огромный изъян – актер стремится к бытовой свободе всем своим «существом человека», а с таким материалом трудно что-либо планировать в искусстве [16, с. 213].

Природное обладает стремлением к экспансии, овладению человеком в творчестве и сражается со стремлением режиссера сделать актера и его тело своим инструментом. Лишь использование в творчестве «символов», «символических жестов», считает Крэг, позволяет соединить разумно придуманное и обдуманное с рвущейся на свободу «личной» эмоцией актера – его «расширяющейся свободой» [16, с. 217]. Но именно в «расширении жизнью на сцене тесной сцены своей жизни» видит субъективный смысл творче-

ства Ф. Степун [31, с. 67]. Однако для актеров, подчинивших театру всю свою жизнь, свобода видится лишь в творчестве. А такая свобода, по мнению М. Чехова, достижима лишь при овладении «атмосферой» роли, создаваемой «высшим я» актера. «Без атмосферы мы на сцене только пленники» [35, с. 137–141]. Атмосфера создается как результат свободных движений собственной души актера. Но реальные актеры, считает Чехов, боятся свободных движений собственной души на сцене, они «лишены внутренней свободы» [35, с. 160].

Духовная энергия также способна к экспансии. Реально неподвижное тело в «мечтаниях» о роли обретает самые фантастические формы. «Голова ее (актрисы Клерон, мысленно работающей над трагической ролью. – Л. К.) касается туч, руки простерлись до горизонта; она – душа огромного тела, которым «облекла себя», – описывает Дидро [8, с. 542]. Для Крэга идеальным является актер мощного духа – сам совершенный человек, искоренивший все слабости человеческой плоти, не подверженный страданиям, обладающий благородством и самодисциплиной. Такой актер – Крэг называет его «сверхмарионетка» – лишен личного бытового «эгоизма», наделен вдохновением. Крэг не выдумывает такого актера, он видит таких на сцене, но их чрезвычайно мало. Думается, в их число можно было бы включить и М. Чехова, по мнению которого инструментальный характер игре актера придает именно отсутствие одухотворенности. «Без всякой системы и смысла приводит актер в движение на сцене свои руки и ноги, повышает и понижает голос, меняет выражение лица (но это не лицо, а маска)» – играют отдельные части тела актера [35, с. 93]. По Станиславскому, актер-творец на сцене «не властен в себе. Не он творит. Творит его природа, а он лишь инструмент, скрипка в его руках» [25, с. 317]. Но «инструмент» не тождествен «автомату». «Заведенная машина», «автомат» – так характеризует Станиславский актера, действующего на сцене механически, «без воображения». Именно существование в пространстве «воображения» отличает человека-творца от человека-автомата.

Инструментализации как бездуховному существованию противостоит «жизнь человеческого духа» актера в роли. Эта формула Станиславского, связанная с «оживлением» роли, действенна для многих. А. Ф. Лосев характеризует вещи и явления, погруженные в мифологическое пространство, как «живые». «Живая вещь не физического, но социального и исторического бытия». Напротив, лишённое такой «жизни» есть «пустая абстракция» [18, с. 70]. Но и в пространстве творческой готовности разворачивается борьба между силами, оживляющими творческое создание и «абстрагирующими», «механизирующими» его.

«Оживляющие» силы интересуют Гёте. Они видятся ему как «добрые духи», без которых даже «Илиада» и «Одиссея» остались бы «мертвым костяком» [6, с. 1041]. Для Коклена роль – «живое существо», но лишь актер «оживляет» образ и заключенную в нем поначалу еще «темную» душу [13, с. 41]. Рассматривая спектакль как «живое существо», М. Чехов находит в нем дух, душу и тело. «Душа» видится ему как одна из борющихся сил «в искусстве (и не только в искусстве!)»: она стремится оживить все, склонное к механизации, другая же сила стремится превратить все живое в механизм [35, с. 137–138].

Гротовский и Станиславский высказывают сходные мысли о природе «оживления». Оживление роли, по Гротовскому, есть результат «живых импульсов», исходящих из глубинного «бытия-нутра» актера [7, с. 71], как ответа на вызовы текста. По Станиславскому, жизнь «живого духа» в теле роли есть «переживание». Состоит «переживание» из «моментов зарождения хотений, стремлений, позывов к творчеству, позывов к действию. Возбудителем внутренних «позывов» является энергия, которая «проходит по всему телу, начиненная эмоцией, хотениями, задачами» [25, с. 41–42]. Оживление роли сопровождается ощущением подлинности бытия и связывается со словами «правда» и «правдоподобие». Эти термины активно используются уже Буало, но и позднейшие исследователи не отказываются от них, пытаясь расшифровать стоящую за ними феноменальность. На-

зывая театр волшебным зеркалом, В. И. Иванов полагает его способным показывать не текущую жизнь, но «сокровенную связь свершившихся событий» [9, с. 15–16]. По Флоренскому, природа театра двойственна: она способна создать как «истинность бытия», так и «правдоподобие казания» [34, с. 585–586]. Станиславский использует понятие «подлинность» для характеристики тех моментов существования актера, когда роль оживает в нем. «Подлинная человеческая жизнь» это не бытовая жизнь, а те «творческие моменты», в которые человек ощущает подлинность своего существования. «Подлинной» Станиславский называет ту жизнь артиста, которая происходит после «сдвига» его в область воображения, когда продолжает действовать магия «если бы»; это и есть область «правды». «Правда» – то, «чего нет в действительности, но что могло бы случиться» [24, с. 167]. Так вводится представление об особой до-художественной, до-текстовой «правде», которая есть лишь возможность, лишь идеальный прообраз художественной реальности.

По Станиславскому, достижение подлинности существования артиста связано с определенным «градусом... творческого нагрева» [24, с. 127–128]. Ощущение теплоты приходит уже тогда, когда актер поверит «хотя бы одному моменту» [30, с. 663]. Ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста «внутренний нагрев», «кипение», необходимое для процесса «творческого познания». Только в таком творческом состоянии можно подходить к роли.

С позиций энергетического подхода о перевоплощении следует, видимо, говорить как о преобразении. Действительно, в пространстве творческой готовности разворачивается процесс преобразования, осознаваемый как процесс просветления, очищения, кристаллизации и перевоплощения. Для Ницше динамика преобразования связана с покрыванием темного дионисийского начала светоносными образами аполлонийства, создающими «иллюзии прекрасной кажимости» [19, с. 16]. Сходное движение к преобразению намечает и Крэг. В конце мистериально-

го акта, совершаемого посредством искусства, происходит возрождение в новом мире, где царит «в высшей степени совершенная жизнь... теней и неведомых форм... сочных красок» [16, с. 224]. По Арто, театр подобен чуме и способен к «вскрытию нарывов», «столь же моральных, сколь и чисто социальных» [1, с. 91–92]. Но в театре создается духовное средство для «процеживания и возгонки материи» [1, с. 54–55].

Станиславский ощущает необходимость преобразования и как просветления, и как очищения, и как кристаллизации, и как перевоплощения. Его артист-жрец, как священнослужитель, способен создавать ту атмосферу, которая превращает «хлев... в храм» [27, с. 420]. Театр, по мнению Станиславского, и должен возвыситься до храма. Такой артист-священнослужитель должен стремиться «очистить душу». Очищение связано со световыми проявлениями в процессе «оживления» роли. «Уголок души», где хранятся «проблески чувствований», ожившие после знакомства с пьесой, представляются Станиславскому «темной комнатой с закрытыми окнами». Но в трещины и дыры в ставнях бьет свет, образуя световые пятна «самых различных очертаний» [26, с. 201–202]. Светлое пятно, по мнению Станиславского, составляет «главную прелесть творения». Внутренний свет проявляется и вовне: «Глаза ее блестя, румянец заливал щеки» [24, с. 44].

Следующий этап преобразования – кристаллизация, которая понимается Станиславским как процесс «очищения чувств от случайного, совершающийся с течением времени» [28, с. 76–77]. Очищение создает «сгущенность», «квинтэссенцию» чувств. Такими «воспоминаниями из прошлого» артист живет на сцене, и они представляются Станиславскому «подлинными» и даже сильнее, чем подлинные жизненные чувства [29, с. 284]. Очищение происходит в «центре челове-

ской души». Там в «горниле человеческих страстей» все мелкое, случайное, частное «сгорает» и остаются только «основные элементы творческой природы артиста» [26, с. 149–151]. Такой «кристалл» есть некий «экстракт» содержания произведения. Ему можно даже подыскать наименование в виде определения задачи или названия «куска». Но тем самым «кристаллу» придаются функции программирования содержания и формы будущего произведения. Самому же артисту «очищение от скверны житейских страстей и чувств» [32, с. 610], происходящее в процессе формирования творческой готовности, помогает созданию на сцене творческого самочувствия.

Последним этапом преобразования, по Станиславскому, является «перевоплощение», момент которого всегда неожиданен и потому воспринимается как «творческое чудо», как наиболее важное и нужное «тайнство души» [24, с. 351].

Так мы прошли путь от энергии, создающей замысел, до энергии преобразования-перевоплощения. Подведем итог.

Энергетический подход позволяет:

- систематизировать прежде казавшиеся несистемными «рабочие» понятия, отражающие реалии актерского искусства;
- заглянуть в скрытые процессы подготовки роли;
- создать базу для раскрытия потенциальной природы творческой готовности актера как дотекстовой энергетической структуры, интегрирующей гносеологические, аксиологические, коммуникативные, идеологические и социальные аспекты искусства актера;
- рассмотреть личность актера как многоуровневую структуру, где и бытовой, и творческий уровни опираются на фундамент «высшего я», названного Станиславским «человеческим духом» роли.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993.
2. *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.

3. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.
4. Бойкова И. И. Художественная атмосфера и действие спектакля: Автореферат дис. ... канд. иск. СПб.: СПбГАТИ, 1998.
5. Бойкова И. И. Художественная атмосфера и действие спектакля: Дис. ... канд. иск. СПб.: СПбГАТИ, 1998.
6. Гёте И. В. Правила для актеров: Хрестоматия по истории западно-европейского театра: в 3 т. М.: Искусство, 1955.
7. Гротовский Е. Театр и ритуал // Театральная жизнь. 1988. № 10. С. 61–72.
8. Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980.
9. Иванов В. И. Зеркало искусства // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. трудов. М.: ГИТИС, 1988.
10. Иванов В. И. По звездам. СПб.: Оры, 1909.
11. Калмановский Е. А. Проблемы актерского творчества и современный театр: Дис. ... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1972.
12. Карасев Л. В. Онтология и поэтика // Вопросы философии. 1996. № 7. С. 55–82.
13. Коклен Б. К. Искусство актера. Л.; М.: Искусство, 1937.
14. Костелянец В. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. Вып 2. СПб.: ЛГИТМиК, 1994.
15. Кочнев В. И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского // Вопросы психологии. 1990. № 6. С. 95–103.
16. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.
17. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993.
18. Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994.
19. Ницше Ф. Происхождение трагедии // Метафизика искусства. СПб.: Тип. Академии наук, 1899.
20. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001. Т. 4.
21. Овчинников В. Ф. Феномен таланта в русской культуре. Калининград: Янтарный сказ, 1999.
22. Ратобильская Т. Духовная энергия театра: сборник статей. Витебск: Исследовательская лаборатория сценических искусств Белорусского фонда Сороса, Гос. Драм. Академ. театр, 1995.
23. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Театр как вид искусства и Антонен Арто // Антонен Арто и современная культура: материалы межвузовской конференции. 24–27 окт. 1996 г. СПбГАТИ. СПб.: СПбГАТИ, 1996.
24. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2.
25. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3.
26. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4.
27. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5.
28. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 6.
29. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 8.
30. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953.
31. Степун Ф. А. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1988.
32. Театральное наследие К. С. Станиславского. М.: Искусство, 1955.
33. Тимченко М. Б. Социокультурное время – индивидуальность художника – творчество актера // Пространство и время в искусстве: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1988.
34. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Ученые записки ТГУ. III. Вып. 190. Тарту: ТГУ, 1967.
35. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2.

SPISOK LITERATURY

1. Arto A. Teatr i ego dvoynik. M.: Martis. 1993.
2. Berdyayev N. A. Filosofiya svobodnogo dukha. M.: Respublika. 1994.

3. *Barboy Yu. M.* Структура deystviya i sovremenny spektakl'. L.:LGITMiK. 1988.
4. *Boykova I. I.* Khudozhestvennaya atmosfera i deystviye spektaklya: Avtoreferat diss. ... kand. isk. SPb.: SPbGATI, 1998.
5. *Boykova I. I.* Khudozhestvennaya atmosfera i deystviye spektaklya: Diss. ... kand. isk. SPb.: SPbGATI, 1998.
6. *Gyote I. V.* Pravila dlya akterov: Khrestomatiya po istorii zapadno-evropeyskogo teatra: v 3 t. M.: Iskusstvo. 1955.
7. *Grotovskiy E.* Teatr i ritual // Teatral'naya zhizn'. 1988. N 10. S. 61–72.
8. *Didro D.* Paradoks ob aktere // Didro D. Estetika i literaturnaya kritika. – M.: Khudozhestvennaya literatura. 1980.
9. *Ivanov V. I.* Zerkalo iskusstva // Iz istorii sovetskoy nauki o teatre. 20-e gody: sb.trudov. M.: GITIS, 1988.
10. *Ivanov V. I.* Po zvezdam. SPb.: Ory, 1909.
11. *Kalmanovskiy E. A.* Problemy akterskogo tvorchestva i sovremenny teatr: Dis. ... kand. isk. L.: LGITMiK, 1972.
12. *Karasev L. V.* Ontologiya i poetika // Voprosy filosofii. 1996. N 7. S. 55–82.
13. *Koklen B. K.* Iskusstvo aktera. L.; M.: Iskusstvo, 1937.
14. *Kostelyanets V. O.* Drama i deystviye: Leksii po teorii dramy. Vyp 2. SPb.: LGITMiK, 1994.
15. *Kochnev V. I.* Ponyatiye stsenicheskogo samochuvstviya v sisteme K. S. Stanislavskogo // Voprosy psikhologii. 1990. N 6. S. 95–103.
16. *Kreg E. G.* Vospominaniya, stat'i, pis'ma. M.: Iskusstvo, 1988.
17. *Losev A. F.* Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii. M.: Mysl', 1993.
18. *Losev A. F.* Mif. Chislo. Sushchnost'. M.: Mysl', 1994.
19. *Nitsshe F.* Proiskhozhdeniye tragedii / Metafizika iskusstva. SPb.: Tip. Akademii nauk, 1899.
20. Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. M.: Mysl', 2001. T. 4.
21. *Ovchinnikov V. F.* Fenomen talanta v russkoy kul'ture. Kaliningrad.: Yantarny skaz. 1999.
22. *Ratobyl'skaya T.* Dukhovnaya energiya teatra: Sbornik statey. Vitebsk: Issledovatel'skaya laboratoriya stsenicheskikh iskusstv Belorusskogo fonda Sorosa, Gos. Dram. Akad. teatr. 1995.
23. *Smirnov-Nesvitskiy Yu. A.* Teatr kak vid iskusstva i Antonen Arto // Antonen Arto i sovremennaya kul'tura: Materialy mezhvuzovskoy konferentsii. 24–27 okt. 1996g. SPbGATI. SPb.: SPbGATI, 1996.
24. *Stanislavskiy K. S.* Sobr. soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1954. T. 2.
25. *Stanislavskiy K. S.* Sobr. soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1955. T. 3.
26. *Stanislavskiy K. S.* Sobr. soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1957. T. 4.
27. *Stanislavskiy K. S.* Sobr. soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1958. T. 5.
28. *Stanislavskiy K. S.* Sobr. soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1959. T. 6.
29. *Stanislavskiy K. S.* Sobr. soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1960. T. 8.
30. *Stanislavskiy K. S.* Stat'i, rechi, besedy, pis'ma. M.: Iskusstvo, 1953.
31. *Stepun F. A.* Priroda akterskoy dushi // Iz istorii sovetskoy nauki o teatre. 20-e gody. M.: GITIS, 1988.
32. Teatral'noye nasledstvo K. S. Stanislavskogo. M: Iskusstvo, 1955.
33. *Timchenko M. B.* Sotsiokul'turnoye vremya – individual'nost' khudozhnika – tvorchestvo aktera // Prostranstvo i vremya v iskusstve: sb. nauch. tr. L.: LGITMIK, 1988.
34. *Florenskiy P. A.* Obratnaya perspektiva // Uchenye zapiski TGU. III. Vyp. 190. Tartu: TGU, 1967.
35. *Chekhov M. A.* Literaturnoye naslediyе: v 2 t. M.: Iskusstvo. 1986. T. 2.