Л. Н. Коптев

ПРОСТРАНСТВО ТВОРЧЕСКОГО БЫТИЯ АКТЕРА

Наряду с работой над ролью существует феномен творческого существования, бытия самого актера. Творческое бытие осуществляется в пространстве творческой готовности, которая характеризует поступенный переход на более высокий уровень структурирования роли. Все, что попадает в центр творческого пространства, приобретает внебытовую духовную ценность в виде ориентаций: горизонтальной – от центра творчества к его периферии – и вертикальной – вверх и вниз – придающей произведению «небесную» или «демоническую» направленность.

Ключевые слова: *творческое бытие, пространство, актер, творческая готовность, формирование, порог творчества, внутренний мир, горизонтальная ориентация, вертикальная ориентация, центр творческого пространства, творческое существование.*

L. Koptev

SPACE OF AN ACTOR'S CREATIVE BEING

The article deals with the phenomenon of creative being as an actor's existence in a role. Creative being is realised in the space of creative preparedness, which characterises step-by-step transition to a higher level of structuring of a role. The creative space has a centre and periphery and also it has vertical and horizontal orientations as spiritual valuables: "heavenly" and "demoniac" ones.

Key words: *creative being, space, actor, creative preparedness, creative existence, forming, creative limit, interior world, vertical orientation, horizontal orientation, centre of the creative space..*

Повседневная жизнь актера протекает в пространстве быта, творческая – в пространстве бытия. Дом, очевидно, – пространство быта, а театр – пространство бытия? Нет, и в театре, и даже на самой сцене актер может не преодолеть порог творчества и остаться в бытовом пространстве, воспринимая окружающее как некую разновидность реальности, в лучшем случае, – реальности игровой. И находясь дома, актер может перемещаться в творческое пространство, поскольку носит его с собой, внутри себя. Вопрос заключается в готовности актера к творчеству.

Одни актеры священнодействовали, готовясь к спектаклю: Сальвини, Щепкин, Москвин задолго приходили в театр, чтобы «настроиться»; современный актер, перебегая из театра на радио, телевидение, в киностудию, с самолета, поезда прямо на спектакль, отвергает принцип длительной подготовки. Вопрос: вредит ли это творчеству? И в длительности ли подготовки дело? Да, артист должен быть готов к творчеству в определенное время. Но нельзя отождествлять процесс подготовки с самой готовностью. Воспринимаемая часто как психологическая, готовность имеет, как представляется, универсальное значение и, обладая интегральными, в том числе и энергетическими характеристиками, принадлежит как феномен не только искусству, но и культуре. Готовность – характеризует переход на более высоко структурированный уровень и потому противостоит энтропии (рассеянию энергии).

Процесс формирования готовности протекает скрытно, поскольку сама готовность принадлежит миру непроявленного, тайного. Более выражен процесс подготовки, он чаще всего и принимается за процесс формирования готовности. Но готовность к творчеству (творческая готовность) может возникнуть и без подготовки, неожиданно как вдохновение, а подготовка, даже очень длительная, может и не привести к готовности.

Под творческой готовностью понимается состояние мобилизованности еще не развернутых в творчестве, но уже сформированных

и скрытно действующих в соответствии с программой сил. Это состояние бытия актера, предшествующее творчеству, в определенной степени предвосхищающее течение художественного процесса и сопровождающее его на всем протяжении творческого акта. Можно говорить, видимо, о наличии иерархии готовностей: от врожденных, программирующих выбор жизненного пути в творчестве, до приобретенных, обеспечивающих развертывание произведения.

Творческая готовность принадлежит тому экзистенциальному уровню личности художника, где происходит ее сопряжение с соответствующим «бытийным горизонтом», где хранятся своего рода «матрицы» всех возможных текстов, – полагает Л. В. Карасев. Здесь имеется в виду некое «идеальное состояние», которое предшествует и тексту, и автору, – так сказать, «пред-текст» или «текст-возможность», основным посылом которого является энергийный импульс воли к бытию. Пред-текст хочет осуществиться в тексте, написанном рукой автора. Автор же не столько осуществляет свою личную мысль, сколько побуждается к этому «пред-текстом», который показывает основное направление движения. Сочетание усилий автора и энергии «пред-текста» и есть, по Карасеву, «со-чинение», восходящее к «исходному смыслу», имеющему свою структуру и направленность. Этот смысл есть центр, вокруг которого текст собирается. Он (этот смысл-центр) способен трансформироваться, менять свои внешние облики, оставаясь качественно неизменным [7, с. 72].

Готовность стоит в том же ряду, что и «возможность» в западно-европейской философии, «энтелехия» у Аристотеля, культурологически готовность близка юнговскому «архетипу», психологически – установке Узнадзе. Готовность – это свернутая, сжатая действительность, способная развернуться в соответствующих условиях. Можно даже усмотреть связь готовности с теми «планами-замыслами», из которых, по представлениям современных физиков – академиков Г. И. Шипова, А. Е. Акимова – возник материальный мир, когда эти планы-замыслы оказались готовы к осуществлению [6, с. 2].

Мы относим готовность к основным экзистенциалам человеческого бытия. М. Хайдеггер говорит о готовности к страху [15, с. 129] как спутнику совести, о готовности к самопожертвованию [24, с. 227] как характернейшей черте человека, приносящего жизнь в жертву своему предназначению, о «заботе» как подготовке будущего. В основу «поэтического сочинения» М. Хайдеггер устанавливает «готовность соучаствовать в бытии» или «сердечность». По всему этому, видимо, вполне справедливо утверждение, даваемое готовности в словаре современной западной философии, что основным онтологическим определением готовности как экзистенции является «бытие-между», как характеризует саму экзистенцию Кьеркегор и как считают другие представители экзистенциализма [22, с. 389].

Без готовности, направленной на повышение уровня сложности явления не может обойтись ни один вид деятельности. Так, при изучении формирования творческой готовности актера к спектаклю были рассмотрены структура и динамика творческой готовности, а также те препятствия, которые эту готовность разрушают. Структура рассмотрена по следующим позициям:

- готовность к воздействию на зрителя – коммуникативная;
- готовность к воспроизведению интеллектуального, эмоционального и волевого потенциала роли – психологическая;
- готовность к переходу от реальных к воображаемым обстоятельствам роли – игровая;
- готовность к воспроизведению художественной формы роли – технологическая;
- готовность организма к нагрузкам, соответствующим режиму спектакля – физиологическая;
- готовность к гармонизации личности посредством раскрытия глубинного творческого «я» актера – саморегуляционная [9, с. 51–80].

Формирование готовности к спектаклю стадиально:

- готовность к творчеству в жизни;
- освобождение от обыденных интересов и забот при подготовке к спектаклю – профессиональная готовность;

• настраивание на роль, где происходит более или менее глубокая временная перестройка личности;

• интегральная творческая готовность как результат овладения настроем и внутренним действием роли уже на сцене [10, с. 11–20].

На пути формирования готовности к спектаклю встают «пороги творчества», через которые артист стремится переступить. Порог разделяет пространство быта и пространство творческого бытия художника. С «порогом» и страхом, испытываемым перед ним, встречается, наверное, каждый начинающий. «Раньше для меня было мукой выходить на сцену», – вспоминает актриса Ирина Мирошниченко о начале своей актерской деятельности [16, с. 12]. Но и опыт не обязательно ведет к спокойному преодолению порога. «Сейчас чем дальше, тем все страшнее становится выходить на сцену», – признавался А. Папанов [20, с. 21]. Михоэлс называет это явление «порог сцены» [17, с. 335].

Природа порогов в актерском творчестве раскрывалась в 1980-е гг. в основном в социально-психологическом и психологическом ключе. Осмыслению проблемы творческих порогов способствовало обращение к понятию «психологический барьер», обозначающему в социальной психологии «такие физические процессы, свойства или даже состояния человека в целом, которые консервируют скрытый эмоционально-интеллектуальный потенциал его активности» [21, с. 3].

Под воздействием порогов у актера образуются различные пороговые состояния, так называемые «зажимы», разрушающие готовность к творчеству. Типология порогов опирается на структуру творческой деятельности актера на спектакле:

1) коммуникативный порог – препятствия, мешающие установить контакт между актером и зрителем ;

2) игровой порог, мешающий переходу в игровое «отчужденное» пространство;

3) психологический порог, разрывающий связь актер – роль, затрудняющий переход с бытового на творческое самочувствие;

4) технологический порог, возникающий при недостаточном овладении инструментарием при создании художественной формы роли;

5) физиологический порог – помехи, связанные с теми изменениями в организме, которые происходят при подготовке к спектаклю (бьет дрожь, пересыхает в горле, ощущаются позывы) [10, с. 21];

6) самореализационный порог – препятствия, мешающие включить в творчество глубинное «я» артиста.

Преодолевший порог переходит в пространство 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 сжатом виде) в душе каждого из нас, а с другой стороны, – как свернутое отражение пространства той художественной реальности, какая признается за любым произведением искусства.

Пространство творческой готовности артиста – это, во-первых, свернутое (с силой сжатое) пространство его будущей роли, наполненное образами, ассоциациями, художественными установками, и готовое (с той же силой) развернуться. Во-вторых, это отражение художественного пространства всей совокупности ролей, созданных на протяжении творческого пути артиста, также в свернутом виде хранящихся в глубине его творческого «я» и вступающих между собой во взаимодействие. В-третьих, это вместилище тех духовных потенций, предпочтений, предрасположенностей, которые характеризуют внутренний мир художника и в общем виде свойственны любому человеку. В-четвертых, пространство творческой готовности – это зона особого способа бытия самой творческой личности актера, его творящего «я», где развертывается движение его судьбы в сопряжении (через архетипы) с общей судьбой его народа. И в-пятых, – это особая зона отчужденного от быта пространства, «зависшего» между пространством «живых» и пространством «мертвых», в котором «мертвые» способны принимать облик «живых», благодаря искусству «переживания» и «перевоплощения» актера.

Готовность понимается сегодня как универсальная категория, посредством которой описываются скрытые процессы формирования, развития и завершения подготовки при переходе явления в новое более высоко структурированное качество. Любое проявление готовности требует определения границ перехода, очерчивания пространства готовности, ведущей к изменению, преображению.

В этом пространстве формируется программа создания нового. Это пространство напряженного, значимого, жертвенного существования человека, готового идти по пути предназначения; в это пространство втягиваются все взаимодействующие на этом пути; переход от нижней границы к верхней целостен: или он есть, или преображение не состоялось; пространство перехода насыщено энергией потенциала, определяемого перепадом между точками перехода; проявлением потенции в пространстве перехода выступают символы [11, с. 6].

Краткость размеров статьи не позволяет рассмотреть все свойства пространства творческой готовности как пространства творческого бытия актера. Рассмотрим три, но ведущих (в силу их ценностного характера) свойства: безбытность пространства творческой готовности, а также горизонтальную и вертикальную его ориентации.

Во-первых, безбытность. Представляется, что здесь мы можем воспользоваться результатами изучения мифологического пространства, с которым у пространства творческой готовности актера общим является «магическое» (термин Станиславского: магическое «если бы») измерение.

Мифологическое сознание исходит из тождества микрокосма и макрокосма. Плоть человека в конечном счете восходит к космической материи. Космологизировано все, поскольку все входит в состав космоса, который образует высшую ценность внутри мифологического универсума. Жизнь, «низкий быт» не входит в систему высших ценностей и сугубо профаничен, считает исследователь мифологического мышления В. Н. Топоров [34].

Безбытность характерна и для творческой готовности актера. «Пока существует реальная действительность, творчество еще не начиналось», – говорит Станиславский [26, с. 304–305]. С выходом из быта в магическое «если бы» готовность начинает существование, и с уходом из магического если бы» в бытовую реальность она завершается, – именно безбытность определяет границы пространства творческой готовности. Характерной чертой мифопоэтической модели мира является, по В. Н. Топорову [34], не просто безбытность, но всесакральность. Существенно, реально лишь то, что сакрализовано, а сакрализовано лишь то, что составляет часть космоса, причастно ему. И в пространстве творческой готовности, полагаем мы, актер соприкасается с миром внебытовых значений сакрального характера, связанных с истоками театра, коренящихся в культе предков. Так Дидро говорит о способности актера «взывать к великим образцам» и вызывать «дух другого существа», который начинает «владеть актером» [5, с. 576]. Максимальное приближение к «великому образцу» показывает степень готовности актера, которому, достигнув уровня, когда он «готов», остается «лишь держаться» [5, с. 542].

Именно связь с духовным, сакральным миром придает, по Гете, значительность актерской игре. Он даже уподоблял актера авгуру – римскому жрецу-птицегадателю, обращенному взором к небу. Подобно тому, как авгур своим жезлом размечал небо крестообразными линиями, где правая и левая стороны различались по значимости, режиссер Гете размечал сцену диагональными линиями, наподобие шахматной доски, добиваясь не только упорядоченности передвижений актера по сцене, но и «значительности», стремясь соединить «значительное и прекрасное» [2, с. 1029].

Коклену актер напоминает заклинателя, вызывающего образ в своем воображении. Чтобы постичь форму образа, нужно «проникнуться духом изображаемого лица» [8, с. 30].

Станиславский видит артиста как жреца, способного к возвышенному настроению подобно молитвенному. Такой «артист-священнослужитель» способен создавать особую атмосферу, в которой открываются

«глаза души», и актер понимает «все до конца» и каждая вещь приобретает «иное значение». Станиславский называет такой момент – «чудодейственное превращение» [27, с. 351]. Тогда священно-чудесный характер обретает и сценическое слово, и сценическое действие, и сценическая вещь, найденная для образа, превращается в восприятии артиста в «реликвию», а момент одевания становится «моментом облачения» [28, с. 252–253]. Как видим, Станиславский включает «священное» в более широкий контекст искусства.

Г. Шпет ввел понятие «отрешенность», которое он использует применительно к актерскому творчеству. Станиславский имеет в виду нечто подобное, говоря об «атмосфере» «чудодейственного превращения». Об этом же говорит и А. Ф. Лосев, связывая искусство с реализацией чудесного. «Художественное произведение есть телесное и в фактах данное произведение чувственности чудесного» [14, с. 187]. Искусство, как и миф, действует в особой зоне «отрешенности», которая, находясь в иерархических отношениях с реальностью, объединяет вещи в каком-то новом плане, лишая их присущей им естественной раздельности. Так, ковер-самолет это ковер, объединившийся в отрешенной реальности с вполне реальным качеством «полетности [14, с. 65–66].

Итак, жизнь, низкий быт не входит в систему высших ценностей и сугубо профаничен. Безбытность характерна и для творческой готовности. С выходом из быта в творчество она начинает существование и с уходом из творчества в быт она завершается – таковы границы пространства творческой готовности.

Безбытность и примем в качестве первого свойства пространства бытия актера.

Наш подход позволяет рассмотреть пространство спектакля и внутреннее пространство творческой готовности актера как пространство, обладающее мифологической структурой. В структуре мифологического пространства В. Н. Топоров отмечает наличие сакрального центра и периферии [34, с. 8–37]. Максимум сакральности – точка, где совершается акт творения, отмеченный наивысшим подъемом теургической энергии. Точка вписывается в серию все увеличивающихся и друг в друга входящих пространств, которые по мере удаления от центра становятся все менее и менее сакральными. Такую структуру пространства мы и называем горизонтальной ориентацией.

Центр творческого пространства там, полагаем мы, где достигается максимальная концентрация творческости (по аналогии с сакральностью) – точке наиболее удаленной от быта, точке, где рождается новое, новый мир, созданный посредством воображения, в зоне, где властвует творческая готовность. «Центр» – образ и понятие, используемые различными символическими системами. Этот символ использует и христианство, и индуизм, и теософия, в частности Р. Штейнер, встретим мы образ центра и у М. Хайдеггера и Р. Генона, который с центром связывает свое понимание первоисточника традиции как возвращения к Принципу [3]. Не чуждо это понятие и К. С. Станиславскому. По его мнению, духовная активность в зоне воображения актера постепенно вводит в работу глубинный «центр человеческой души, где скрыто наше «я», властитель всей нашей духовной и физической природы» [30, с. 71]. Это как бы «комок нервов и энергии, собранных в один внутренний центр [32, с. 39], там человеческие чувства живут в их природном, органическом виде. В этом центре находятся прирожденная жизненная цель и стремление, заложенные в природе артиста. По Станиславскому, в процессе творчества происходит отбор переживаемых актером чувств. Бытовое, случайное, мелочное – до 95% всего, испытываемого в жизни, – отбрасывается, а фундаментальное, составляющее содержание бытия «сокровенной душевной сущности», становится духовною основой роли. Таких «важных переживаний», как ужас, высшая радость, подъем страстей, которые вызывают борьбу за свободу, за идею, за существование, за право, среди используемого в работе актера жизненного материала, всего 5%, но именно эти 5% и стоит, по его мнению, взять на подмостки, включить в процесс сценической игры [27, с. 273].

Третьим, а может, и важнейшим качеством пространства творческой готовности является его «вертикальная ориентация». Во время творчества актер проникает в сферу «высшего», считает Дидро, духа, идеальной красоты, идеальных образцов. Эта сфера «высшего» значительно превосходит то, что может являть собой актер, живущий обыденными, нехудожественными чувствами. По Крэгу, художественное творчество связывается с устремленностью вверх, «выше всех небесных сфер» [13, с. 209–211], а актерское творчество это полет. «Ты хочешь летать; ты хочешь существовать в каком-то ином состоянии, опьяняться воздухом и передавать это состояние другим» [13, с. 209–211]. Ф. Степун определяет место человека-артиста в мире как срединное между Небом и Землей; его «космическая ситуация» – «мещанская срединность», но рвется человек к пределам и крайностям, к безмерному и невозможному, что лежит в основе всех антиномий артистического мирочувствования [33, с. 23–27]. Свою интерпретацию возвышению как свойству творческого пространства дает и М. Чехов. По его мнению, источником силы, наполняющей образы, которые «переживаются внутренне», является «космическое сознание». Из «космического сознания» черпаются «элементы роли».

Станиславский вообще называет артистами только тех, кто испытывает «органическую потребность в высоких эмоциях» [1, с. 38]. Талант – это «небесный дар», хранящийся в глубине человека. Пищей для таланта служит только то, что «возвышает и облагораживает человеческий дух и мысль» [29, с. 121–122, 422–423]. Артист представляется Станиславскому путником, движущимся к возвышенной цели. Указатель направления – «путеводная звезда», она же сверхсверхзадача – «главный двигатель и путеводитель артиста» [25, с. 330–331], способствующий созданию почвы для «подъема чувств», для «наития свыше» [27, с. 285–286, 347]. Такая способность к возвышению, по Станиславскому, свойственна самой «природе», которую готовится пробудить в себе артист. Промежуточная ступень готовности к творчеству в жизни – возвышающее над повседневностью состояние «бодрости» – «творческая бодрость духа» [31, с. 414]. Такая возвышенная черта творческой готовности в жизни, перенесенная на сцену, позволяет «говорить просто и искренне о звездах, о небе, о луне и любви к отечеству» [32, с. 172]. В состоянии бодрости духа человек «точно отделяется от земли, где он ползал и был рабом своего тела», и попадает в «более высокую атмосферу» бодрых чувств, где их легче «найти, схватить и пережить» [31, с. 414–415, 439], где актер оказывается способен из одного настроения легко переходить в другое. Мы назвали такую ориентацию «небесной» (или ангелической).

Однако существует и другая направленность в сознании театрального деятеля – вниз; ее можно назвать демонической. Так Ф. Ницше, обнаруживает две противоборствующие и в то же время сосуществующие силы в античном театре: дионисийство и аполлонийство. В дионисийстве «срывались с цепей... злейшие демоны природы, вплоть до отвратительной смеси сладострастия и жестокости». Но рядом с демонической ориентацией дионисийства сосуществует и небесная, когда человек в пении и пляске «чувствует себя сочленом общины высшего рода; он готов, танцуя, взлететь над землей. В нем есть что-то сверхъестественное. Он чувствует себя богом» [18, с. 13].

На рубеже XIX–XX вв. в русском театре повсеместно обнаруживается двойственность ориентаций с тяготением к одной из них: одних влечет «восхождение», «небесное», другие охвачены экстатикой демонического, разрушительного.

Ф. Сологуб видит содержание драмы и содержание мира как «забаву рока с его марионетками» – людьми [23, с. 190], предполагая единственным действующим лицом театра единую творящую волю. Космический характер этой воли персонифицируется в лице автора драмы, что придает конкретность демонической силе. Изучение значения вертикальной ориентации в творчестве Блока, Маяковского, Есенина, А. Н. Толстого, Станиславского, Комиссаржевской и других [9] показало, что столкновение двух противоположных ориентаций в личности творца создает драматическое напряжение и служит

бытийным ценностно-смысловым основанием драмы и роли.

Современность также предоставляет богатый материал для аналогичного анализа. Никто, впрочем, не хочет быть причисленным к художникам демонической ориентации. Но осознание должно прийти. Армен Джигарханян признается честно: «Я на сцене, играя, вызываю духов. Я все время питаюсь ими, питаюсь своими несчастьями, пороками, воспоминаниями, памятью своей. Хотя и счастье тоже входит в мои “источники питания”» [35]. Вызывание духов – демоническая практика, в частности, практика шаманства. «Пляска и гадания шаманов делали на меня всегда продолжительное, мрачное впечатление, – писал в своем путевом дневнике о чукотских шаманах Ф. П. Врангель в начале 1820-х гг. – Дикий взор, налитые кровью глаза, сиплый голос, с трудом вырывающееся из стесненной груди дыхание, неестественные, судорожные корчи лица и всего тела, стоящие дыбом волосы, глухой звук бубнов – придают картине нечто ужасное, таинственное, поражающее всякого, даже и образованного человека» [4, с. 329]. Не сходных ли впечатлений добивались переходом с чистого тенорового звучания на хрипоту В. Высоцкий, В. Цой и многочисленные хрипящие шансонье блатного репертуара?! [19].

Подведем итог. Наряду с работой над ролью существует феномен творческого существования, бытия самого актера. Творческое бытие осуществляется в пространстве творческой готовности, которая характеризует поступенный переход на более высокий уровень структурирования роли. Все, что попадает в пространство творческой готовности, приобретает внебытовую духовную ценность и ориентируется по горизонтали – от центра творчества к его периферии и по вертикали – вверх и вниз.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 г. М.: Искусство, 1952. 180 с.

2. *Гете И. В.* Правила для актеров // Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 2: Театр эпохи Просвещения (XVIII век). М.: Искусство, 1955. С. 1022–1029.

3. *Генон Р.* Символы священной науки. М.: Беловодье, 1997. 494 с.

4. *Демин В. Н.* Тайны Евразии. М.: Вече, 2006. 448 с.

5. *Дидро Д.* Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. 658 с.

6. *Каленикин С.* Мы как часть высшей реальности. Интервью с академиком Г. И. Шиповым // Наука и религия. 1999. № 8. С. 2.

7. *Карасев Л. В.* Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 72–91.

8. *Коклен Б. К.* Искусство актера. Л.; М.: Искусство, 1937. 142 с.

9. *Коптев Л. Н.* Дотекстовые энергетические структуры в творчестве актера. СПб.: СПбГУСЭ, 2008. 299 с.

10. *Коптев Л. Н.* Формирование творческой готовности актера к спектаклю / Л. Н. Коптев: автореф. на соиск. уч. степ. канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1979. 27 с.

11. *Коптев Л. Н.* Творческая готовность как феномен культуры. СПб.: СПбГАСЭ, 2005. 227 с.

12. *Коптев Л. Н.* Истоки творческой готовности актера. СПб.: СПбТИС, 1998. 289с.

13. *Крэг Э.-Г.* Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. 399 с.

14. *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 919 с.

15. *Менде Г.* Очерки философии экзистенциализма. М.: Иностранная литература, 1958. 252 с.

16. *Мирошниченко И.* Круги от камушка // Театральная жизнь. 1973. № 22. С. 12–13.

17. *Михоэлс С. М.* Статьи. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1965. 399 с.

18. *Ницше Ф.* Происхождение трагедии (Метафизика искусства). СПб.: Тип. Академии наук, 1899. 223 с.

19. От чего нас хотят «спасти» НЛО, экстрасенсы, оккультисты, маги. М.: Даниловский благовестник, 2007.

20. *Папанов А. Д.* Главное – человек // Мастера сцены – самодеятельности. М.: Искусство, 1971. С. 12–18.

21. *Парыгин Б. Д.* Психологический барьер и его природа // Социальная психология и философия. Вып. 3. Л., 1975. С. 3–14.
22. Современная западная философия. Словарь. М.: Политиздат,1991. 414 с.
23. *Сологуб Ф.* Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 177–198.
24. *Соловьев Э. Ю.* Экзистенциализм // Буржуазная философия XX века: сб. науч. ст. М., 1974. С. 216–158.
25. *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953. 783 с.
26. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.: Искусство,1953. 516 с.
27. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. 424 с.
28. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. 502 с.
29. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.: Искусство,1958. 686 с.
30. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1959. 466 с.
31. *Станиславский. К. С.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1993. 628 с.
32. *Станиславский К. С.* Из записных книжек: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1986. 608 с.
33. *Степун Ф. А.* Основные проблемы театра. Берлин, 1923. 127 с.
34. *Топоров В. Н.* Первобытные представления о мире / Общий взгляд // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., 1982. С. 8–37.
35. *Джигарханян А.* Питаюсь злом, пороками и счастьем. URL: http://gazeta.aif.ru/online/aif/1418–1419/bel03_01.