

ТЕЛО И ПРОСТРАНСТВО В ДРАМЕ Л. АНДРЕЕВА “ЧЕРНЫЕ МАСКИ”

© 2018 г. М. В. Михайлова

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов
mary1701@mail.ru

© 2018 г. Ч. Чжан

Аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов
sashachiang@gmail.com

Дата поступления материала в редакцию 6 февраля 2018 г.

BODY AND SPACE IN L. ANDREEV'S *THE BLACK MASKERS*

© 2018 Maria V. Mikhailova

Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process of Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1st Humanities Building, Moscow, Russia, 119991
mary1701@mail.ru

© 2018 C. Chiang

Postgraduate Student at the Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process of Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1st Humanities Building, Moscow, Russia, 119991
sashachiang@gmail.com

Received by Editor on February 6, 2018.

Статья посвящена репрезентации тела и категории пространства в драме Л. Андреева “Черные маски”. Данную пьесу можно считать радикальным художественным экспериментом в плане театрального воплощения психологического состояния человека. В этом произведении можно увидеть зачатки обоснования писателем идеи о панпсихическом театре, которая реализовалась им в 1910-х гг. В частности, в работе актуализированы такие моменты, как роль тела, расширение пространства сознания, способы воплощения внутреннего мира человека, находящегося в кризисном состоянии.

The article deals with the representation of body and space in L. Andreev's *The Black Maskers*. The play could be considered a radical artistic experiment in terms of theatrical embodiment of the human mind. The main concepts of the pan-psychological theater, an idea realized by the writer in the 1910s, could be traced in the work. The present article examines the following questions: the role of the body, the expansion of the space of consciousness, the methods of embodying the inner world of man in the state of crisis, and so on.

Ключевые слова: тело, пространство, экзистенциализм, самопознание, панпсихический театр, “Черные маски”, Л. Андреев.

Key words: body, space, existentialism, self-knowledge, pan-psychological theater, *The Black Maskers*, L. Andreev.

DOI: 10.7868/S1605788018030052

В начале XX века в театральном искусстве как в Европе, так и в России произошла своего рода революция. Драматурги стали настойчиво стремиться проникнуть и воплотить внутренний мир человека, а не только отобразить его внешнее существование. Попытками воплощения сущности бытия отмечены искания М. Метерлинка и А. Стриндберга. В России также происходит рождение “новой драмы”, с которой связаны, например, такие драматургические концепции, как лирическая драма А.А. Блока, монодрама Н.Н. Евреинова и панпсихический театр Л. Андреева.

Драму “Черные маски”, впервые опубликованную и поставленную в 1908 г., критики и исследователи, как правило, считают неудачным экспериментом Андреева. В качестве примера можно привести суждение театрального критика Н.П. Ашешова о данной пьесе как “самом неудачном произведении Андреева” (цит. по: [1, с. 729]). Об этом писала и современная исследовательница Ю.В. Бабичева в своей статье, разрабатывающей параллелизм творчества Андреева и испанского художника Ф. Гойи. Она также называла это произведение “неудачей” в творчестве писателя [2, с. 78].

Однако названная пьеса, на наш взгляд, не может быть так однозначно оценена. Она значима прежде всего в плане выявления эволюции драматурга и выделения этапов его творческого пути. О важности для него драмы “Черные маски” прямо говорил Андреев, характеризуя это произведение как “самое близкое и душевно дорогое” из своих творений (цит. по: [1, с. 741]). Изучая особенности психологизма в творчестве писателя, Е.А. Михеичева указывала на значимость “Черных масок” и предлагала квалифицировать пьесу как переход “от драмы условной к “психе”» [3, с. 123]. Как отмечает исследовательница, в данном произведении “Андреев продолжает использовать символическо-экспрессионистскую образность, пытаясь приспособить ее для решения психологических задач” [3, с. 123]. Кроме того, в этой драме не только обнаруживается формирующий художественный метод особого андреевского психологического театра, но имеет место и обращение к важным для писателя темам и мотивам.

“Черные маски” представляют собой первый шаг Андреева к созданию театра исключительно психологического типа. Если суть театра “панпсихе”, как трактует это явление писатель в своих “Письмах о театре” (1912–1913), заключается прежде всего в полноценном воплощении действительности жизни человека, которая открывается не во внешнем действии, а в “глубине души”, в “тишине

и внешней неподвижности интеллектуальных переживаний” [4, с. 511], то можно утверждать, что в названной драме эта задача уже возникла. “Черные маски” — это, по сути дела, попытка драматурга отчетливо явить публике механизм “психе” и описать картину экзистенциального сознания человека.

Важно отметить, что в андреевской пьесе, дающей обнажение психологического настроения, существенное место занимает человеческое тело. Это, разумеется, не только имеет отношение к экспрессионистскому методу воплощения действительности, который твердо избрал для себя Андреев, но и непосредственно связано с функцией тела в театральном искусстве. Естественно, театру необходимо тело. Человеческое тело представляет собой как фундаментальную опору сценического искусства, так и незаменимый элемент в знаковой системе театра. О роли тела размышляли теоретики театра самых различных направлений. К.С. Станиславский подчеркивал важное место “телесного аппарата” в воплощении внутренних переживаний, характеризуя “актерскую эмоцию” как “искусственное раздражение периферии тела” [5, с. 38]. В.Э. Мейерхольд в свою очередь считал систему биомеханики ключевым компонентом мастерства будущего актера. В этом отношении, кажется, уместно упомянуть суждение французского философа, драматурга А. Арто, который в своих теоретических работах о “театре жестокости” делает акцент на “плотном материальном языке” [6, с. 128] искусства и способности, театра “воздействовать на угнетенную психику с помощью физических средств, которым невозможно противостоять” [6, с. 172]. Символические и экспрессионистские пьесы Андреева отличаются повышенной выразительностью тела, что позволяет драматургу не только воспроизводить реальную картину действительности, но и наглядно демонстрировать истину человеческого бытия.

В драме “Черные маски” человеческое тело занимает едва ли не центральное место, что связано с одним из основных мотивов данного произведения — карнавалом. Опираясь на теорию М.М. Бахтина, Л. Краль указывал на карнавальные элементы в этой пьесе, в том числе маску, народный смех и т.п. Следует подчеркнуть, что одна из характерных черт традиции карнавала — освобождение тела, то есть, по словам Ю.В. Манна, “победа телесного, материального, плотского” [7, с. 157–158]. В пьесе “Черные маски” наблюдается изобилие ярких телесных, нередко гротескных, образов. На маскарад герцога Лоренцо пришли не только такие классические персонажи, как арлекины, пьерро, животные, но и мертвецы, калеки, уроды, гор-

буны и т.д., что в свою очередь создает атмосферу фантасмагории.

Важно, что в художественном мире “Черных масок” отражается, как указывал Краль, “особая трансформация, произошедшая с концепцией гротеска от Ренессанса к романтизму” [8, с. 132]. Романтический гротеск Бахтин характеризовал как “карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности” [9, с. 45]. По мнению философа, данное преобразование связано в первую очередь с утратой “ощущения единства и неисчерпаемости бытия” [9, с. 45]. В связи с этим смех перестает быть “радостным и ликующим” [9, с. 46]. Таким образом, верно утверждение Манна, что “романтический гротеск превращает свой мир в мир чужой, все привычное оказывается вдруг сомнительным, враждебным человеку, в обычном и повседневном вдруг открывается страшное, трагическое” [7, с. 125]. Кажется, в приведенных словах не только заключается смысл анализируемого произведения, но и точно охарактеризовано мировоззрение Андреева.

Действительно, в драме “Черные маски” возникает не народное веселье, а скорее, по словам Бабичевой, реализуется «гойевская тема “сон разума рождает чудовищ”» [2, с. 77]. В качестве примера можно привести гротескные образы символических персонажей. “Что-то серое, беспомощное”, символизирующее болезненное начало человеческой жизни, “мотается на длинных ногах, <...>, часто кашляет и стонет” [10, с. 360]. “Нечто многорукое, многоногое, лишенное образа и формы”, говорящее “многими голосами” [10, с. 365], становится воплощением мыслей герцога. А Красная маска с шевелящейся змеей и “черный мохнатый паук”, у которого “зыбкие, колеблющиеся ноги” и “тупые, жадно свирепые глаза” [10, с. 358], — это, по сути дела, намек на противоречивость сердечных переживаний главного героя.

Разумеется, важнейшим в этой драме является образ Черных масок. Стоит добавить, что само возникновение данной фигуры может иметь отношение к физиологическим переживаниям, испытываемым самим писателем. В воспоминаниях А.П. Алексеевского есть указание на автобиографичность данной пьесы. Мемуарист дает весьма любопытное толкование происхождения образа Черных масок. Речь идет о “больших черных пятнах”, которые “вдруг появляются перед глазами” накануне какого-либо катастрофического события, — “сначала несколько, потом сливаются в одно пятно, которое, постепенно увеличиваясь, застилает все поле зрения”. Как утверждает Алексеевский, «писатель <...> сознавал органическую

увязку своих “черных спутников” с “черными масками” герцога Лоренцо» и «под впечатлением именно своих “черных пятен” были созданы <...> “Черные маски”» (цит. по: [1, с. 722]).

В начале первой картины дается коллективный облик этих загадочных персонажей. Они движутся по дороге, как будто “черная змея ползет меж кипарисов” [10, с. 356]. Затем представлено более конкретное изображение этих существ: они “лохматые и черные снизу до самой головы, похожие не то на орангутангов, не то на те чудовищные, мохнатые насекомые, что ночью прилетают на огонь” [10, с. 373]. Надо отметить, что Черные маски крайне амбивалентны. С одной стороны, в этом образе чувствуются такие качества, как неловкость, пугливость и тревожность. Об этом говорится в ремарках: оказываясь в замке, они “с видом конфузливый и несколько растерянный <...> пробираются у стен и прячутся по углам”, в то же время “любопытство преодолевает: крадучись осторожно, <...> рассматривают вещи, близко поднося к глазам, трогают лохматыми черными пальцами белые мраморные колонны, берут в руки драгоценные кубки и как-то беспомощно роняют их” [10, с. 373]. В данном фрагменте чувствуются даже абсурдность и комизм. Но с другой стороны, Черные маски представляют собой “уродливое и странное существо, похожее на ожившую частицу мрака” [10, с. 368]. Они словно “размножаются”, “льются” в замок “как черный поток” [10, с. 379] и “пожирают огонь, <...> тушат огонь своим черным телом” [10, с. 376]. Данный образ теперь уже становится мощной стихийной силой, обладающей бахтинским гротескным телом, которое, отличаясь бесконечностью и способностью к слиянию с окружающей средой, в частности природой, приобретает космический характер и “может заполнить собою весь мир” [9, с. 353]. Возможно, что с этим аспектом связано и толкование образа Черных масок как физиологического воплощения насилия революции, которое возникло у Андреева уже после революционных событий 1917 г. Эту идею сформулировал он сначала в дневнике, а затем в письме Н.К. Рериху. Писателю, разочарованному в том, что “великолепно начавшаяся революция превратилась в голый поток грязи, крови и безумия” [11, с. 132], “Черные маски” теперь стали казаться точно передающими сущность революции. И в итоге, “трагедия личности, какую была задумана <...> пьеса, стала трагедией истории, революции <...>” [11, с. 324].

Напомним, что еще одной важнейшей характеристикой чертой карнавала является разрушение всяческих границ. Укажем на сцену, в которой перед зрителем появляется “странная процессия”, —

“молодую, красивую и гордую королеву ведет, обнимая, полупьяный конюх; впереди кормилица-крестьянка несет на руках маленького уродца, полуживотное, получеловека” [10, с. 363]. Измена королевы мужу с конюхом и рождение ребенка-чудовища — это типичный карнавальнй сюжет. Здесь можно говорить уже не только о смешении верха и низа, но и об исчезновении иерархии.

По мнению Бахтина, “карнавал не знает пространственных границ” [9, с. 12]. Игра с пространством — это, пожалуй, один из важнейших моментов эксперимента Андреева в драме “Черные маски”. Как видим, сознание главного действующего лица становится единственной реальностью на сцене. Пространство замка является на самом деле проекцией души главного героя, что можно расценить и как расширение внутреннего пространства человека. В этом отношении значимо, что действие драмы происходит не в реальном Средневековье, а скорее в условном мифологизированном Средневековье. Отожествление пространств замка и сознания героя выражено в ключевой фразе: “Моя душа — заколдованный замок” [10, с. 369]. Таким образом, становится ясно, что тщательная попытка героя осветить замок в начале пьесы — это на самом деле некий механизм защиты от психологической тьмы, то есть тех мистических стихий, символизируемых вышеназванными причудливыми образами. В первой картине герцог объявляет гостям: “С этой минуты мой замок — ваш” [10, с. 357], что в свою очередь означает высвобождение темных сил в его сознании и отказ от противодействия им.

В постановке 1908 г. в Театре Комиссаржевской данная идея нашла свое отражение и в декорациях. Это запечатлел в своих воспоминаниях А.А. Мгебров, потрясенный фантазией художника Н.К. Калмакова и его гениальным художественным решением: “Сцена была углублена, увеличена в высоту и расширена до всех возможных ее пределов. Само же зало замка Лоренцо было построено и расположено в запутанных, сложных и капризных комбинациях и линиях” [12, с. 365]. Особенное внимание было уделено тяжести и мрачности тона. Сломанная сценическая площадка создавала впечатление дисгармонии, а запутанность в плане композиции явно подчеркивала хаотичность внутреннего мира Лоренцо. Таким образом открывались бездны души главного героя.

В данном случае телесное воплощение внутреннего мира человека, в том числе абстрактных явлений, ощущений и желаний, реализовалось в формах театрального искусства. Однако, разумеется, здесь можно говорить и о роли тела человека как

особом пространстве познания. Тело не только разграничивает человека и мир, но и выражает отношение человека к миру. Рассматривая проблему телесности, В.А. Подорога отмечает, что “граница жизни” является «виртуальной или потенциальной границей, изменяющей в каждое последующее мгновение предыдущий образ нашего тела, и мы даже не всегда “схватываем” эти мгновенные изменения; порой эта граница смещается столь далеко за предписанные организмом пределы, что не в силах вернуться к исходной физиологической границе, — то, напротив, сжимается, наподобие шагреновой кожи, ускользает от себя в глубины Внутреннего <...>» [13, с. 51]. В приведенных словах раскрывается динамичность психологического и физического пространств существования человека, которая была угадана и зримо представлена Андреевым в драме “Черные маски”.

Следует подчеркнуть, что в этом плане особенности воплощения человеческого тела имеют отношение и к экзистенциальной проблематике, которая характерна для творческого сознания Андреева. В экзистенциально-феноменологической традиции тело обозначает собой не только физическое существование человека, но и является, по словам французского философа М. Мерло-Понти, “проводником бытия в мир” [14, с. 187]. Именно осознание своего тела позволяет человеку чувствовать собственное существование. Таким образом зарождается субъект познающий и действующий.

Здесь следует также отметить то место, которое занимают в драме физиологические явления. Указывая на субъективную модель восприятия действительности в драме “Черные маски”, современник Андреева критик Л.Е. Габрилович говорил о “гипертрофии лиризма”, которая наличествует в этом произведении. По убеждению Габриловича, в данной пьесе очевиден некий эксцесс внутренней чувствительности. В результате этого “человек отрывается; щупальцы его души втягиваются; постепенно он *уходит в себя* (курсив Габриловича. — М.М., Ч.Ч.)” [15, с. 913].

Значимо, что внутренняя тревога и раздражение герцога Лоренцо представлены и через телесные ощущения. Подчеркнуты такие чувства, как усталость и боль, являющиеся в свою очередь едва ли не ведущими мотивами в художественном мире Андреева вообще. В первом действии герой постоянно упоминает о головокружении, которое, как ему кажется, есть результат того, что “с вином что-то случилось” [10, с. 365]. Он чувствует, что “адский огонь лизнул <...> горло и проник до самого сердца”, говорит, что у него “вместо мозгов <...> расплавленный свинец” [10, с. 361]. Это призна-

ние можно считать своего рода “порогом” помешательства, границей между нормой и безумием. Помимо этого, очевидно, что вино здесь не только вещество, открывающее мир безумия, но оно и непосредственно связано с дьявольской силой. На это прямо указывает персонаж в маске: вино “стало красно, как кровь сатаны, и дурманит голову, как змеиный яд” [10, с. 361].

Следовательно, тело как универсальная структура единого опыта субъекта, переживающее деформацию, демонстрирует у Андреева распад сознания. Кошмарная ситуация, представленная в драме “Черные маски”, может восприниматься как иллюстрация такого рода кризиса. Как указывается в ремарках, песня, которая звучит на балу у герцога, то есть “музыка души” героя, “становится отрывистее, беспокойнее, переходит в крики и хохот, в трагическую бессвязность чувств” [10, с. 369]. Существенен также тот момент, когда Лоренцо осознает свою обреченность. Пытаясь доказать подлинность своего лица, он “хочет улыбнуться, но только конвульсивно передергивает ртом; на одно мгновение, оскалив зубы, дает подобие страшной смеющейся маски, но тотчас же лицо становится неподвижным, бледнеет и стынет” [10, с. 378]. Отчаявшись, герой говорит: “Оно (лицо. — М.М., Ч.Ч.) не слушается меня. Оно не хочет улыбнуться — оно стынет” [10, с. 378]. В этом случае возникает эффект отчуждения, рождается конфликт с собственным телом. Превращение лица в маску не только указывает на ложность существования, но и обозначает потерю контроля над собственным живым телом, собственным бытием.

Пытаясь уяснить смысл драмы “Черные маски”, критик Н. Эфрос отмечал, что суть драмы состоит в том, что “чувства и мысли Лоренцо, вырвавшись из груди и мозга, стали реальностями, оделись в плоть и повели с ним речи, смутные и страшные” (цит. по: [1, с. 726]). Однако в пьесе не только материализованы “чувства и мысли” главного героя, но возникает и другая его личность. Таким образом, Лоренцо сталкивается с “множественностью” своего “я”, постигает внутреннюю гетерогенность собственного бытия, что и является одной из главных тем данного произведения. Если в начале пьесы герой с абсолютной уверенностью заявляет: “Я вижу одни только маски. <...> только у меня лицо, и лишь относительно меня нельзя ошибиться — кто я” [10, с. 359], то в конце он уже неспособен отличить лицо от масок и определить свое подлинное существование.

Разговоры Лоренцо с Масками и своим двойником можно интерпретировать как процесс само-

познания, который позволяет посмотреть и даже рассмотреть самого себя с иной точки зрения. Вспомним идею Бахтина о том, что в момент самопознания субъект всегда нуждается в существовании Другого. Философ уверен, что “только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности” [16, с. 38]. И в теории Бахтина тело в свою очередь есть синтез разных планов экзистенциального опыта человека.

Раздвоение личности Лоренцо, являющееся одним из ключевых эпизодов драмы “Черные маски”, может прочитываться двояко. С одной стороны, явлена диалогичность человеческого “психе”. С другой — убийство двойника намекает на невозможность достижения гармонии в сознании героя.

Подводя итог, можно утверждать, что манипуляции с телом и пространством в пьесе “Черные маски” оказались крайне важны для эксперимента Андреева в области драматургии. Как видится Эфросу, главной задачей данного произведения было “объективировать необъективируемое, совместить несовместимое” (цит. по: [1, с. 726]). Именно посредством проекции вовне внутреннего пространства и материализации душевного настроения главного героя Андреев пытался обнаружить бездонность человеческой психики и воплотить истину бытия. Как уже было сказано ранее, в этом случае трансформация тела и пространства напрямую связана с своеобразным методом воплощения действительности и способствует раскрытию идейного содержания. Этот опыт можно оценить как своего рода подготовку к созданию в 1910-х гг. Андреевым теории панпсихического театра, что позволяет по-новому взглянуть на эту драму и подвергнуть сомнению установившееся мнение о ней как неудачной попытке реализации новаторских идей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 6. М., 2013. 760 с. [Andreev, L.N. *Poln. sobr. soch. i pisem: V 23 t. T. 6* [Complete Works and Letters in 23 Vols. Vol. 6]. Moscow, 2013. 760 p.]
2. Бабищева Ю.В. Леонид Андреев и Гойя // *Československá rusistika*. 1969. № 2. С. 67–78. [Babicheva, Yu.V. [Leonid Andreev and Goya]. *Československá rusistika*. 1969. No. 2. Pp. 67–78.]
3. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. М., 1994. 189 с. [Mikheicheva, E.A. *O psikhologizme Leonida Andreeva* [On Psychologism of Leonid Andreev]. Moscow, 1994. 189 p.]

4. Андреев Л.Н. Письма о театре // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1996. С. 509–558. [Andreev, L.N. Pis'ma o teatre [Letters on the Theater]. Andreev, L.N. *Sobr. soch.*: V 6 t. T. 6 [Works in 6 Vols. Vol. 6]. Moscow, 1996. P. 509–558.]
5. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1954. 424 с. [Stanislavskii, K.S. *Rabota aktera nad soboi. Ch. 1. Rabota nad soboi v tvorchestvom protsesse perezhivaniya* [An Actor's Work. Part 1. Experiencing]. Stanislavskii, K.S. *Sobr. soch.*: V 8 t. T. 2 [Works in 8 Vols. Vol. 2]. Moscow, 1954. 424 p.]
6. Арто А. Театр и его двойник. СПб., 2000. 440 с. [Artaud, A. *Teatr i ego dvoynik* [The Theatre and Its Double]. St. Petersburg, 2000. 440 p.]
7. Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. 1995. № 1. С. 154–182. [Mann, Yu.V. [Carnival and Its Surroundings]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature]. 1995. No. 1. P. 154–182.]
8. Краль Л. Два взгляда на “самое загадочное произведение” Леонида Андреева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 2. С. 118–134. [Kral', L. [Two Points of View on “the Most Mysterious Work” of Leonid Andreev]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology]. 2003. No. 2. P. 118–134.]
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с. [Bakhtin, M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The Works of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, 1990. 543 p.]
10. Андреев Л.Н. Черные маски // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1994. С. 352–395. [Andreev, L.N. *Chernye maski* [The Black Maskers]. Andreev, L.N. *Sobr. soch.*: V 6 t. T. 3 [Works in 6 Vols. Vol. 3]. Moscow, 1994. Pp. 352–395.]
11. Андреев Л.Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919). М.; СПб., 1994. 598 с. [Andreev, L.N. *S.O.S.: Dnevnik (1914–1919); Pis'ma (1917–1919); Stat'i i interv'yu (1919); Vospominaniya sovremennikov (1918–1919)* [S.O.S.]. Moscow; Saint Petersburg, 1994. 598 p.]
12. Мгебров А.А. Жизнь в театре. Т. 1. Л., 1929. 535 с. [Mgebrov, A.A. *Zhizn' v teatre. T. 1* [A Life in the Theater. Vol. 1]. Leningrad, 1929. 535 p.]
13. Подорога В. Феноменология тела. М., 1995. 339 с. [Podoroga, V. *Fenomenologiya tela* [Phenomenology of the Body]. Moscow, 1995. 339 p.]
14. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. 608 с. [Merleau-Ponty, M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg, 1999. 608 p.]
15. Галич Л. О “Черных масках” // Театр и искусство. 1908. № 51. 21 дек. С. 912–914. [Galich, L. [On “The Black Maskers”]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1908. No. 51. 21 Dec. P. 912–914.]
16. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного искусства. М., 1986. С. 9–191. [Bakhtin, M.M. [Author and Hero in Aesthetic Activity]. Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo iskusstva* [Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, 1986. P. 9–191.]