УДК 792.028.3:159.925

А. А. Конович, А. Н. Ягодка

Зрительно-пластическая выразительность в формировании актерского мастерства

На основе исторического развития семиотики восприятия и воспроизведения зрительно-пластической выразительности, рассматривается проблема формирования пластической культуры студентов в рамках невербальных возможностей сценического действия. Такой подход позволил проанализировать и методически обосновать важность акцента на взгляде студента, как одной из составляющих его пластической образности. Воспитание выразительности взгляда дает дополнительную силу при формировании пластической культуры, которая раскрывает в человеке его потаенные желания и подвигает на важные поступки. Данный постулат позволил нам разработать и внедрить системный тренинг, способствующий усилению яркости передачи будущими специалистами мыслей и чувств сценического персонажа через важнейшее выразительное средство – глаза. Результатом исследования стал важный вывод о том, что любое сценическое действие должно развиваться через акцентированное внимание зрительской аудитории на конкретном объекте, а глаза, являясь таким объектом, становятся важнейшим действенным механизмом при формировании пластической культуры.

Ключевые слова: пластическая культура, художественно-педагогическое воспитание, сценическое действие, развитие внимания, формирование зрительно-пластической выразительности, психофизический процесс, эмоциональный посыл

Askol'd A. Konovich, Alena N. Yagodka

Visual and plastic expressiveness in acting formation

On the basis of the historical development of the semiotics of perception and reproduction of visual-plastic expressiveness, the problem of forming the plastic culture of students in the framework of non-verbal possibilities of scenic action is considered. This approach allowed us to analyze and methodically substantiate the importance of an emphasis on the student's view, as one of the components of his plastic imagery. The education of the expressiveness of the view gives additional strength in the formation of the plastic culture, which reveals in a person his secret desires and pushes to important actions. This postulate allowed us to develop and implement a systemic training that enhances the brightness of the transmission by future specialists of the thoughts`s and feelings`s of the stage character through the most important expressive means – the eyes. The result of the study was an important conclusion that any stage action should develop through the accentuated attention of the audience on a particular object, and the eyes, being such an object, become the most important effective mechanism in the formation of plastic culture.

Keywords: plastic culture, artistic-pedagogical upbringing, scenic action, development of attention, visually-plastic expressiveness formation, psychophysical process, emotional aspiration

Формирование зрительно-пластической выразительности студентов обусловлено сменой парадигмы мышления, связанной с массовым увлечением молодежи новейшими техническими и компьютерными разработками. Новое поколение способно одновременно находить несколько путей решения поставленной проблемы, переходя с одного сайта на другой, при этом зачастую не улавливая сути ни одного из этих решений. Это связано с тем, что выполнение любой линейной задачи, т. е. удержание внимания в течение длительного времени на одном конкретном объекте, приводит их в замешательство, становится для них трудоемким процессом, поскольку они привыкли рассеивать свое внимание, вместо того чтобы его фокусировать. В то же время представляется невозможным стать профессионалом своего дела без достаточного погружения в каждый конкретный аспект интересующей тебя области знания. Так для будущих специалистов особенно важно детально изучить каждый инструмент, который впоследствии будет использоваться ими для совершенствования пластической культуры. Одним из таких инструментов является глаз человека. Он отвечает за зрительно-пластическую выразительность.

«Глаз человека – сложная оптическая система, позволяющая тонко различать цвета, формы и расположение предметов окружающего мира»

[1, с. 475]. Зрение человека – процесс психофизиологической обработки «восприятия организмом внешнего мира, т. е. получения информации о нем, посредством улавливания специальными органами зрения (глаза человека) отражаемого или излучаемого объектами света» [2, с. 595].

Древнегреческий философ Гераклит Эфесский утверждал, что «глаза – более точные свидетели, нежели уши». Это высказывание подтверждает понимание восприятия взгляда человека как важнейшего выразительного средства. Глаза могут многое поведать о своем обладателе. Рассматривая их цвет, сталкиваемся со всевозможной палитрой красок – карие, голубые, черные, зеленые, серые. Различие в цвете глаз у древних наводило на мысль, что индивидуальная окраска радужки несет в себе какой-то скрытый смысл. Аристотель считал, что цвет глаз связан с характером человека – у грустных меланхоликов глаза серые, у миролюбивых флегматиков – голубые, у взрывных холериков – карие или зеленые. Глаза можно сравнить по размеру (маленькие, средние, большие), форме (широкие, узкие, раскосые) и расположению друг к другу (находящиеся близко к переносице или далеко) – это физиологические свойства. Изучив глаза человека детально, ученые обнаружили, что существует их связь с его психологическими особенностями, а именно что три компонента – зрение, память и психика взаимосвязаны между собой. Исследования показали следующую закономерность – чем больше сила нашего воображения, чем лучше наша память, тем, соответственно, лучше наше зрение, и наоборот. Неслучайно говорят: «Запоминать умеет тот, кто умеет быть внимательным», т. е. тот, кто умеет видеть, ведь видеть и смотреть – это далеко не одно и то же. Из вышесказанного следует, что глаза – это биологический фотоаппарат, воспринимающий объекты из окружающего мира и отдающий их обратно в виде эмоций (состояния души). Глаз, таким образом, является лишь световоспринимающим устройством, а «видит» окружающую действительность наш мозг. Это он складывает информацию, полученную от миллионов светочувствительных клеточек нашего глаза, в замысловатые картины; в мозге «проявляются снимки», сделанные глазами. И только после этого, мозг, являющийся транслятором нашего душевного состояния, передает через глаза в пространство накопленную информацию.

Именно в таком контексте мы рассматриваем глаза как неотделимую часть и основу пластической культуры актера. Опираясь на определение Г. В. Морозовой: «Пластическая культура актера – уровень профессионального мастерства в области сценической пластики; под сценической пластикой в данном случае имеется в виду внешняя, физическая (телесная) сторона сценического действия, понимаемого в целом как единый психофизический процесс» [3, с. 53], – мы делаем вывод, что в театральном искусстве важную роль играет физически подготовленное тело, способное откликаться пластической выразительностью на задуманное режиссером действие. Однако первооснова всего – сильный, уверенный, гибкий взгляд, обогащающий будущего актера новыми знаниями и расширяющий его творческий опыт.

Пластическая культура актера (в нашем понимании) – это, прежде всего, воспитание в себе человека развитого всесторонне – в первую очередь эмоционально, затем психологически, и конечно, физически. Именно эти качества позволяют актеру, культивируя в себе образ человека-творца, ярко оценивающего все жизненные перипетии и умеющего художественно осмыслить все происходящее вокруг, преобразовывать действительность, не забывая добавлять в свой замысел чистые, разумные и оригинальные идеи. Эта профессиональная особенность, расширяя границы традиционно бытового, помогает воплощать задуманный сценический образ эстетически грамотно.

В понятие пластическая культура входит пластическая выразительность тела. С одной стороны, речь идет о пластической выразительности лица – мимика, рук – жесты, ног – походка, а с другой – выразительности глаз, через которые в большой степени осуществляется эмоциональный посыл, подача при решении сценического образа.

Глаза – один из действеннейших механизмов актерской игры, важнейшая составляющая часть пластической культуры.

Рассматривая первопричину того, почему режиссерски точно воплощенный спектакль с отработанной сценографией, мизансценами, пластическим рисунком, будь то балет, драматическая либо эстрадная постановка с элементами ритмопластических движений или пластическое действо, производя в общем целостное впечатление, не берет за живое, как принято сегодня говорить, «не цепляет», мы пришли к однозначному выводу о том, что актеру недостаточно только эмоционального посыла, для того чтобы затронуть струны человеческой души зрителя.

Чтобы научиться играть на этих струнах, следует для начала изучить инструмент. Проанализируем, из каких струн состоит душа человеческая. Для ответа на этот вопрос обратимся к труду Платона «Государство. Книга IV». Душа, согласно философии Платона, состоит из трех

начал: «разумное, вожделеющее и… яростный дух» [4, с. 235]. Если говорить современным языком, то яростное начало – это воля, разумное начало – разум, вожделеющее начало – ощущения, чувства. Итак, сделаем акцент на том, что, по Платону, существуют три составляющих человеческой души – Воля, Разум и Чувство.

Рассмотрев этот трактат и транспонируя его на нашу концепцию, мы пришли к выводу, что зритель, пришедший на спектакль, во-первых, совершил определенным образом мотивированный поступок, напряг волю, чтобы прийти на него, оторвавшись от личных дел. Затем сделал над собой еще одно усилие, высидев в театральном зале три, а иногда и более часов. Во-вторых, посмотрев спектакль, зритель включил свой разум и грамотно оценил увиденное им с точки зрения синтетического искусства. Декорации, костюмы, свет, звук, игра актеров, работа режиссера и сложность постановочных номеров балетмейстера в совокупности оставляют при этом определенное впечатление. И здесь следует говорить о важнейшем третьем аспекте – чувствах. К сожалению, не все спектакли вызывают в нас чувства и эмоции, которые изначально призвано дарить искусство людям. В чем же проблема?

Спектакль должен активизировать в нас те же эмоции, которые раскрываются при прослушивании классической музыки. Они сродни блаженству и наслаждению, это – катарсис.

Согласно Большой советской энциклопедии, «катарсис (греч. katharsis – очищение), термин древнегреческой философии и эстетики для обозначения сущности эстетического переживания. Восходит к древнему пифагорейству, которое рекомендовало музыку для очищения души» [5]. По Аристотелю, трагедия, вызывая страх, гнев, сострадание, заставляет зрителя переживать душевное волнение, очищает его душу, возвышает и воспитывает его. Это и есть «совершающееся посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» [6, с. 651], т. е. речь идет о процессе и результате, связанном с получением удовольствия от воздействия на человека различных факторов, сопряженных со зрительно-пластической выразительностью, вызывающей соответствующие переживания. При помощи глаз актера, передающих те самые душевные переживания – состояния души, описываемые Аристотелем, зрители достигают состояния катарсиса.

К сожалению, в сегодняшнем театре довольно большая редкость, встретить артиста, полностью отдающего себя спектаклю. Но если такие встречаются, их помнят на века. Вот что писали о феномене актрисы и балерины Айседоры Дункан: «Взор вперила в небо. Все ее существо стремится к небу… А руки словно просят или ловят что-то. Но вдруг вспыхнул миг вакхического экстаза… и погас… И снова вспыхнул… Сколько экспрессии…» [7, с. 42]. Если не тело влекло зрителей на спектакли Айседоры, значит, есть еще один, самый главный, аргумент при выборе спектакля – это взгляд, зрительно-пластический магнетизм.

Подобный талант – редкий эксклюзив, имеющий свое ярчайшее проявление у одаренных творческих личностей. Примером являются спектакли талантливейшего петербургского балетмейстера и режиссера Бориса Эйфмана. В них все является инновационным – от предложенных им сценографических и режиссерских решений, до ярчайшей пластики исполнителей. Именно с позиций пластической выразительности попробуем проанализировать один из спектаклей Бориса Эйфмана – «Анна Каренина». Заметим, что эту постановку нам удалось увидеть несколько раз. Очень важно подчеркнуть, что в зависимости от того, кто был исполнителем главной роли, нами были получены диаметрально противоположные зрительские эмоции.

Первый спектакль был наполнен бурей эмоций, а в глазах балерины Нины Змеевиц отражалось все, что она проживала на сцене: боль, страсть, радость, метания, страх. По реакции зрителей было видно, что они переживали все эти эмоции вместе с актрисой. Ей удалось довести зрителей до состояния катарсиса – публика очень долго не отпускала актеров, аплодировала стоя.

Во втором спектакле играла другая актриса, глаза которой были пусты и не отражали происходящего действия на сцене. Основные акценты были сделаны на технику исполнения хореографических элементов. Зрителям приходилось наслаждаться лишь пластическими находками постановки Бориса Эйфмана, определенной символичной образностью решения спектакля, завершающегося массовым действием, красочными рисунками оригинальных и разнообразных перестроений. Спектакль завершился дежурными аплодисментами зрителей, поспешивших в гардероб. Это различие разительно и наглядно подтвердило наши выводы о том, сколь важным актерским механизмом является участия глаз актера в реализации пластического действия героя.

Приведенный пример настоятельно требует четкого понимания, через какие приспособления катарсис активно транслируется зрителю. Информация, чувства, явления, полученные из внешнего мира, аккумулируются в центре головного мозга и перерабатываются в энергию. Мы неслучайно делаем акцент на головной мозг

человека – главный отдел центральной нервной системы, так как «светочувствительные части человеческого глаза развиваются из тех же тканей зародыша (эмбриональной мозговой трубки), из которых развивается и мозг. Это дает основание считать человеческий глаз частью мозга, выдвинутой на периферию» [1, с. 475]. Затем энергия передается взглядом артиста, отражаясь в наших глазах, как в «зеркале».

В этом сложном процессе передачи энергии от субъекта к объекту задействованы все лицевые группы мышц или части человеческого лица. Брови, веки, губы – способствуют более выразительной передачи энергии. «В совокупности впечатления, производимого глазом, глазному яблоку принадлежит лишь направление; поэтому, в применении к этой части зрительного органа можно говорить только о выражении взгляда, и нельзя ее делать ответственной за общее выражение глаза. Последнее слагается из брови и век» [8, с. 70].

К. С. Станиславский писал в своем труде «Работа актера над собой»: «Усиленно болтающий язык и автоматически двигающиеся руки и ноги не заменят осмысленного, дающего жизнь всему глаза. Недаром глаза называют „зеркалом души“» [9, с. 154] («окном души» называл глаза Леонардо да Винчи. – *А. К., А. Я.*) [10, с. 15]. И, продолжая свою мысль, Станиславский восклицал: «Что может быть ужаснее пустого актерского глаза» [9, с. 154]. Полностью согласимся с основоположником системы. Пустые глаза указывают на то, что душа исполнителя спит либо на то, что исполнитель играет все машинально, не проживая свою роль. Глаза же актера, который «смотрит и видит» [9, с. 154], притягивают внимание зрителя и передают ему испытываемые актером эмоции сквозь «четвертую стену» рампы.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что на занятиях по пластике и сценическому движению важную роль играет не только тело, но и глаза. А значит, нужна особая методика, позволяющая планомерно решать вопрос необходимости обучения студентов передавать эмоции и переживания с помощью глаз – сильнейшего невербального механизма человеческого аппарата. Именно глаза дают дополнительную мощь и силу, которые могут раскрыть в человеке его потаенные желания и подвигнуть на важные поступки. Данный постулат позволил нам разработать системный тренинг, способствующий усилению яркости передачи актером мыслей и чувств его сценического персонажа через важнейшее выразительное средство – глаза.

Глаза исполнителя, который верит в то, что происходит на сцене, привлекают внимание зрителя, и таким образом ему передаются те эмоции, которые испытывает в данный момент актер.

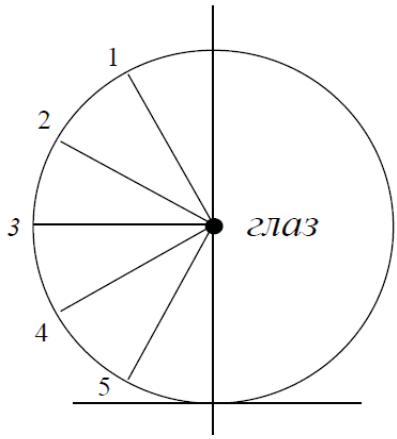
К. С. Станиславский выделял три круга внимания: малый, средний, большой. Великий режиссер и педагог описывает эти круги в горизонтальной плоскости, увеличивая радиус зрения актера в пространстве от малого к большому кругу.

Не отказываясь от уже имеющихся в театральной педагогике учебно-практических упражнений, мы попытались развить и усовершенствовать их не только по принципу горизонтальной, но, что особо важно, вертикальной плоскости внимания.

Опираясь на более детальные исследования и экспериментальную работу в рамках актерского тренинга и репетиций, применительно к пластическим упражнениям, рассмотрим вертикальную иерархию подхода к вариантам взгляда в пространстве сцены. К. С. Станиславский говорил: «Смотреть и видеть», мы же предлагаем студентам видеть и представлять, фантазировать и воссоздавать в своем воображении накопленные образы, а затем, посредством зрительно-пластической выразительности, проявлять через взгляд состояния, испытываемые душой.

Развивая наше исследование, необходимо проанализировать и отчетливо понять, от чего зависят особенности выбора направления взгляда человека. Практический опыт показывает, что, в первую очередь, взгляд зависит от отражаемого им объекта, на котором сконцентрирован. Эти объекты могут быть как реальными, так и воображаемыми, что является особо важным моментом для сценического действия актера. Мы попытаемся выделить основные и дать им характеристику. Главное условие в нашей классификации – радиус всех направлений взгляда находится на одном расстоянии (R окр. = 1 = 2 = 3 = 4 = 5), так называемой «линии дальней перспективы» [9, с. 160]. «Глаз на соответствующем расстоянии и в соответствующей среде меньше ошибается в своем служении, чем всякое другое чувство, потому что он видит только по прямым линиям» [10, с. 12]. Это условие является особо важным для пластических невербальных решений в рамках сценического действия актера. Зритель непременно должен видеть глаза, ведь слов исполнитель в этот момент не произносит. Мотивы героя улавливаются с помощью действия, в котором важнейшим аспектом становятся глаза – взгляд.

Поэтому считаем важным классифицировать направления взгляда актера. Как видно из рисунка, их мы выделяем пять:



1. Верхнее направление – гордость, чопорность.

2. Верхнее промежуточное направление – надежда, мечтательность, вера.

3. Центральное направление – вызов, прямой разговор, установление контакта, разговор по душам.

4. Нижнее промежуточное направление – задумчивость, скрытность, темные мысли, обдумывание плана.

5. Нижнее направление – обида, боль, наказание, угнетенное состояние.

Так же мы выделяем еще три вида, которые сможем описать как блуждающий взгляд, взгляд исподлобья и пустой глаз.

Блуждающий взгляд – тревога, опасность, боязнь, обдумывание.

Взгляд исподлобья – подозрение.

Понятие «пустой» взгляд не всегда означает то, что исполнитель не может выразить определенные эмоции. В реальной жизни наши глаза порой погружаются в такое состоянии, которое мы не можем точно объяснить. Их взгляд «отстраненный, пронизывающий» и, как кажется, ничего не выражающий. Но на самом деле – это взгляд, через который в театральный зал может быть направлен сильнейший поток энергии актера. Так, например, можно играть слепого, глаза которого, в силу своей «немощности», не могут передавать различные эмоции. Но эти же глаза способны так затронуть струны нашей души, что, закрыв свои глаза, вы невольно представляете те, которые, не видя вас воочию, видят вас насквозь.

На основе классификации рассмотренных нами направлений взгляда актера была разработана экспериментальная система упражнений-тренингов, успешно апробированная и внедренная на занятиях по пластике у студентов кафедры режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК).

В. Э. Мейерхольд писал: «Слова для слуха, пластика для глаз» [11, с. 45]. Упражнения для тела благотворно действуют на действие глаз, но глазам недостаточно только этих упражнений – они нуждаются еще и в своих собственных. Необходимо понять, что глаза – это не законченный, а развивающийся орган, независимо от того, взрослый вы или ребенок. Глаза гибки, динамичны и всегда находятся в состоянии изменения. В нашей власти сделать так, чтобы это изменение было развитием. Первый закон зрения – это движение. Когда глаз перемещается, он видит. Работа глаза основана на сопоставлении и различении – между черным и белым, светлым и темным, близким и далеким, большим и малым, прямым и изогнутым, квадратным и круглым, высоким и низким и т. д.

Преступая к выполнению упражнений, необходимо принять удобное положение тела. Оно должно быть расслаблено, без напряжения в отдельных его частях. Убедитесь в отсутствии напряжения в веках и бровях, для этого начинайте поднимать верхние веки сначала обоих глаз вместе, а затем по отдельности. Продолжайте упражнение, приведя в действие и брови. Упражнения следует делать лишь до тех пор, пока они выполняются легко; нельзя доводить себя до утомления, поскольку перенапряжение – враг психики и глаз.

Выявить психическое и зрительное напряжение можно с помощью представления черной точки, какую обычно ставят в конце предложения. Если вы в состоянии ее представить, то ваше эмоциональное состояние гармонично. Если же вы начинаете ее искать или вспоминать, то ваше состояние напряженное и необходимо расслабиться. Тем, у кого со зрением все в порядке, для расслабления достаточно этого упражнения-теста.

Самая главная аксиома, от которой мы оттолкнемся в описании тренингов для глаз: «Все, что полезно для тела, полезно глазам». Поэтому, перед тем как преступить непосредственно к экспериментальной системе упражнений-тренингов, мы предлагаем осуществить подготовительный этап, в состав которого входит: а) упражнения на расслабление организма в целом; б) дыхательная гимнастика; в) массаж глаз. Затем следует приступать к разработанной нами методике.

Мы выделили четыре блока упражнений, входящих в нашу систему и направленных на совершенствование навыков владения действенным механизмом – глазами, способствующих формированию пластической культуры:

1. Гимнастика для глаз (статические и динамические упражнения, изменение фокусного расстояния, моргание, расслабление десниц глаз, оладонивание «пальминг»).

2. Развитие зрительно-пластической выразительности.

3. Тренировка силы взгляда.

4. Формирование наполненности взгляда.

Подводя итог сказанному выше, считаем необходимым подчеркнуть, что сделанный в нашем исследовании акцент на взгляде актера как одной из действенных составляющих его пластической выразительности приводит к важному выводу о том, что глаза – важнейший механизм при ее формировании у студентов в учебных заведениях культуры и искусств. Уникальность этого механизма заключается в том, что с его помощью любое сценическое действие формируется и развивается через акцентированное внимание зрительской аудитории на конкретном объекте. Такая акцентированная точка зрительского внимания обязательна, непосредственно сконцентрирована на точно определенной сценической опоре и связана контактом с аудиторией через целенаправленный взгляд актера. Особенно важно отметить, что впервые в театральной педагогике данная проблема рассматривается в органичном сочетании горизонтальной и вертикальной плоскостей сценического внимания, являя собой инновационный подход в формировании пластической культуры актера.

Список литературы

1. Глаз человека // Большая советская энциклопедия. 2-е изд. / гл. ред. Б. А. Введенский. Москва: Большая совет. энцикл., 1952. Т. 11. С. 475–478.

2. Бызов А. Л. Зрение // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва: Совет. энцикл., 1972. Т. 9. С. 595–596.

3. Морозова Г. В. Пластическая культура актера = An actor's plastic culture = La culture plastique de l'acteur = Plastisches Schauspiel: толковый слов. терминов / пер. с англ. У. Пис, Н. Федорова, фр. О. Косова, С. Массон, нем. Т. Шмидт, А. Ураев. Москва: ГИТИС, 1999. 313 с.

4. Платон. Сочинения: в 3 т. / пер. с древнегреч. под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Москва: Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. 687 с.

5. Лосев А. Ф. Катарсис // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва: Совет. энцикл., 1973. Т. 11. С. 525.

6. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / пер. с древнегреч. под общ. ред. А. И. Доватура. Москва: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.

7. Айседора: гастроли в России: сб. ст. / Союз театр. деятелей РФ; сост. Т. Касаткина; предисл. Е. Суриц; худож. А. Верцайзер. Москва: Арт, 1992. 415 с.

8. Волконский С. М. Выразительный человек: сценическое воспитание жеста: по Дельсарту. 2-е изд. Москва: Либроком, 2012. 248 с.

9. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. Москва: Искусство, 1989. Т. 2, ч. 1. 511 с.

10. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / пер. с итал. А. А. Губера, В. П. Зубова; под ред. А. К. Дживелегова. Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2012. 224 с.

11. Мейерхольд В. Э. О театре. Санкт-Петербург: Просвещение, 1913. 208 с.

References

1. Human eye. *Vvedenskii B. A. (ed.) Great Soviet encyclopedia*. 2nd ed. Moscow: Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya, 1952. 11, 475–478 (in Russ.).

2. Byzov A. L. View. *Prokhorov A. M. (ed.) Great Soviet encyclopedia*. 3nd ed. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1972. 9, 595–596 (in Russ.).

3. Morozova G. V.; Pis U. (transl.), Fedorova N. (transl.), Kosova O. (transl.), Masson S. (transl.), Shmidt T. (transl.), Uraev A. (transl.) An actor's plastic culture. Moscow: State Inst. of Theatre Arts, 1999. 313 (in Russ.).

4. Plato; Losev A. F. (ed.), V. F. Asmus (ed.) Compositions: in 3 vol. Moscow: Mysl', 1971. 3 (1), 687 (in Russ.).

5. Losev A. F. Catharsis. *Prokhorov A. M. (ed.) Great Soviet encyclopedia*. 3nd ed. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. 11, 525 (in Russ.).

6. Aristotle; Dovatur A. I. (ed.) Compositions: in 4 vol. Moscow: Mysl', 1983. 4, 830 (in Russ.).

7. Kasatkina T. (comp.); Surits E. (introd.); Vertsaizer A. (design.) Aisedora: tours in Russia: coll. of art. / Union of Theatre Workers of Russian Federation. Moscow: Art, 1992. 415 (in Russ.).

8. Volkonskii S. M. Expressive man: stage education gesture: according to Delsarte. 2nd ed. Moscow: Librokom, 2012. 248 (in Russ.).

9. Stanislavskii K. S. Collected works: in 9 vol. Moscow: Iskusstvo, 1989. 2 (1), 511 (in Russ.).

10. Leonardo da Vinci; Guber A. A. (transl.), Zubov V. P. (transl.); Dzhivelegova A. K. (ed.) Judgments about science and art. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2012. 224 (in Russ.).

11. Meierkhol'd V. E. About theater. Saint Petersburg: Prosveshchenie, 1913. 208 (in Russ.).