

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОЇ ҐЕНЕЗИ ТА ЕВОЛЮЦІЇ  
ТЕАТРАЛЬНОЇ АКТОРСЬКОЇ МАСКИ**

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з пошуком наукового підходу до осмислення походження, місця та значення маски в театральному мистецтві. Аспекти використання маски в театрі, починаючи з античних часів до наших днів, недостатньо досліджені в контексті її історичної ґенези та еволюції. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, логічного та системного підходу – в осмисленні феномена сценічної маски; порівняльно-історичного – для дослідження процесів її ґенези та еволюції; типологічного – для класифікації жанрового розмаїття. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про еволюцію маски в театрі, починаючи з античних часів до наших днів. Здійснено аналіз наукових праць та узагальнено теоретичні підходи до проблеми змісту, ролі і функцій сценічної маски у сценічно-театральному дійстві. Систематизовано низку джерел щодо застосування сценічної маски. Виявлено ґенезу та простежено еволюцію маски на різних культурно-історичних етапах. **Висновки.** Моделювання образу за допомогою маски – це універсальний спосіб створення образу в сценічному мистецтві. Виявляючи динаміку внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків, змістовно-сутнісного наповнення маски – сакрального, естетичного, побутового, соціального, історичного – можна говорити про феномен та еволюцію маски як явища мистецтва.

**Ключові слова:** театральне мистецтво, маска, маскування, карнавал, скоморох, сценічний персонаж, гротеск.

*Медведева Алла Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики Киевского национального университета культуры и искусств*

**Аспекты исторического генезиса и эволюции театральной актерской маски**

**Цель работы.** Исследование связано с поиском научного подхода к осмыслению происхождения, места и значения маски в театральном искусстве. Аспекты использования маски в театре, начиная с античных времен до наших дней, недостаточно исследованы в контексте ее исторического генезиса и эволюции. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, логического и системного подхода – при осмыслении феномена сценической маски; сравнительно-исторического – для исследования процессов ее генезиса и эволюции; типологического – для классификации жанрового разнообразия. **Научная новизна** заключается в расширении представлений об эволюции маски в театре, начиная с античных времен до наших дней. Осуществлен анализ научных трудов и обобщены теоретические подходы к проблеме содержания, роли и функций сценической маски в сценически-театральном представлении. Систематизировано ряд источников по применению сценической маски. Виявлено генезис и прослежена эволюция маски на различных культурно-исторических этапах. **Выводы.** Моделирование образа с помощью маски – это универсальный способ создания образа в сценическом искусстве. Проявляя динамику внутренних и внешних взаимосвязей, содержательно-сущностного наполнения маски – сакрального, эстетического, бытового, социального, исторического – можно говорить о феномене и эволюции маски как явления искусства.

**Ключевые слова:** театральное искусство, маска, маскировка, карнавал скоморох, сценический персонаж, гротеск.

*Medvedeva Alla, Ph.D in Art History, Associate Professor of the Department of television journalism of Kiev National University of Culture and Arts*

**Some aspects of historical genesis and evolution of theatrical actor mask**

**Purpose.** The study searches for a scientific approach to understanding of the origin, location and value of the mask in theater art. Some aspects of the use of masks in the theater, since ancient times to the present day are not enough studied in the context of the historical genesis and evolution of the mask. **The methodology** of the study lies in the appliance of the analytical, logical and systematic approaches for understanding of the theatrical mask phenomenon; comparative historical -- for study of its genesis and evolution and typological for classification of genre diversity. **The scientific novelty.** The study tries to extend the ideas about the evolution of masks in the theater since ancient times to the present day. It analyses scientific works and summarizes theoretical approaches to the problem of content, roles and functions of the stage mask in a stage-theatrical performance. It systematizes a number of sources on the use of stage mask and reveals genesis and evolution of masks at various cultural and historical stages. **Conclusions.** Modeling of an image by using a mask is a universal way to create an image in the performing arts. By showing the dynamics of internal and external relationships and meaningful and essential content of the mask (the sacred, aesthetic, domestic, social, historical) we can talk about the evolution of mask as a phenomenon of art.

**Keywords:** theater art, mask, disguise, carnival buffoon, scenic character, the grotesque.

Наукове вивчення маски як елемента театральної культури налічує лише століття. Вивчення та накопичення знань про маску пов'язано із працями переважно іноземних авторів – К. Гагемана, А. Газо, К. Енштейна, М. Конрада, А. Піотровського, зокрема щодо зв'язків маски з народними іграми, місцем маски в традиційній культурі Сходу та Африки, а також у театрі стародавнього світу.

Сучасні дослідження маски як культурно-мистецького об'єкта із своєю історією, етапами розвитку, еволюцією потребують створення більш повної бази інформації, ніж існувала до цього часу, для подальших ґрунтовних досліджень маски та її ролі у творчості майстрів театру.

Вивчаючи маску римського театру (I–IV ст. до н.е.), відомий науковець Д. Трубочкін звертає увагу на її історичний, соціальний, естетичний зміст, розглядає значення слова «маска» латиною – «persona», яке містить кілька змістовних навантажень. У результаті такого аналізу, Д. Трубочкін визначає, що, по-перше, воно відноситься до маски, яку використовує артист, по-друге, до самого артиста, по-третє, до характеру, який артист створює. Отже, розглядаючи сценічну гру в масці, підкреслює він, можна говорити про маску артиста сценічного мистецтва і сам персонаж як результат творчої триєдності [10].

Масці та маскуванню, що є безперечною домінантою створення художнього образу у творчості артиста театру й естради, присвячена колективна робота «Актер. Персонаж. Роль. Образ» (1986), яка розкриває її специфічні можливості у театральному дійстві. Головною ідеєю цієї збірки наукових праць є розгляд акторської маски як виражального засобу, який має істотний потенціал для сучасного сценічно-театрального мистецтва. Апробований віковою практикою мистецький «арсенал» маски виявляє свою життєздатність у найсучасніших сценічних системах.

Характерно, що розширення інтересу до театральності сценічного мистецтва від початку ХХ ст. та активний пошук нових виразних засобів викликало зацікавленість до маски як засобу із давніми сталими традиціями. Отже, виключне значення для дослідників театру набули традиції східного театру. Особливості східного театру розглядали у своїх роботах як вітчизняні автори, так і зарубіжні: Н. Анаріна, Е. Барба, К. Гагеман, Г. Глускіна, Т. Григор'єва, Л. Гришельова, Н. Іофан, Б. Йейтс, М. Конрад, Масакацу Гундзі, С. Образцов, Р. Раугул.

Так, по-новому, сучасно зазвучало оприлюднення історичного досвіду театральності мистецтва Сходу, узагальнене на початку 20-х рр. ХХ ст. у тритомному виданні «Ігри народів» німецького режисера і теоретика театру Карла Гагемана, який звернувся до історії театру Но. І хоча ця робота має лише описовий характер, її зміст донині не втратив своєї значимості, розширюючи уявлення про особливості східного театру, у тому числі специфіку використання у ньому маски. Водночас притаманна виданню емоційність та низка протиріч роблять цю працю дещо уразливою у сучасному прочитанні.

Серед іноземних авторів, які присвятили праці театру Сходу, на увагу заслуговують також думки ірландського мислителя, поета, драматурга, філософа Уільяма Батлера Йейтса (1865–1939) про японський театр. У статті «Благородний театр Японії», оприлюдненій вже після смерті автора [4], йдеться про національні особливості японського традиційного мистецтва у театрі Но, зокрема про місце маски в ньому як носія типологізму, символіки, умовності. Звертаючись до мистецтва Японії, Уільяма Батлера Йейтса намагався знайти в ньому зразки сценічної умовності. Автор вбачав цілком можливе використання хору як засобу ідейно-емоційної виразності. Таке дослідження не лише розширило уявлення про історію світового театру, а й надало уявлень про незвичні для європейських театрів сценічні прийоми.

У такому зв'язку варто відзначити роботу російського академіка М. Конрада (1891–1970), який одним із перших серйозно науково почав вивчати японську культуру, приділяючи особливу увагу її розгляду в загальноісторичному масштабі. Концепцію розвитку світової культури М. Конрад виклав у книзі «Захід і Схід» (1972), створивши методологію вивчення японської культури у цілому, зокрема, японського театру як її суттєвої невід'ємної частини. Його ідеї щодо вкладу японської сценічної культури взяли до уваги багато дослідників театру.

Розмаїття театралізованих вистав раннього середньовіччя Країни Вранішнього Сонця, розглядала дослідниця Н. Іофан. У праці, присвяченій культурі прадавньої Японії [5], вона залучає та наводить різні погляди на засоби умовності та зовнішньої виразності японського сценічного мистецтва. Відмовившись від спроби їхнього глибокого тлумачення, авторка створює тим самим можливість щодо вільного сприймання мистецьких форм. У кінцевому підсумку така свобода сприйняття мистецтва японського театру урізноманітнює підходи до виявлення його можливостей, як зокрема до східного, так і до будь-якого іншого, власне до театру взагалі.

Категорії японського мистецтва докладно розглянула та проаналізувала російська дослідниця Т. Григор'єва у виданні про японські художні традиції [1], яке за висвітленням більшості різноманітних питань без перебільшення можна охарактеризувати як енциклопедичне. Авторка приділяє особливу увагу термінологічним питанням, у яких відшукує відповідний певним термінам та поняттям зміст. У результаті, попри те, що здебільшого її дослідження стосуються японського театру, постановка питань водночас дозволяє значно розширити загальний термінологічно-понятійний театральності мистецтвознавчий апарат, об'єктивно важливий як для східної, так і для західноєвропейської сценічно-театральної практики.

Суміжними для театру Сходу та Заходу є питання, щодо театральних традицій, мистецького спадку та його сучасного використання, поставлені у виданні дослідника Р. Раугула. Такі аспекти вивчення є важливими для розгляду накопиченого досвіду та аналізу можливого подальшого використання маски у сценічному мистецтві як у країнах Сходу, так і європейського світу. Досліджуючи театральний грим, Р. Раугул визначає, що його перші форми виникали на основі обрядової маски та

магічного розпису тіла [8]. При цьому розвиток та вплив маски на гримування в театральному мистецтві у різні історичні періоди були не однакові, а залежали від конкретних суспільно-політичних уявлень, історичних особливостей розвитку людської спільноти, характеру культури. Узагальнення та висновки Р. Раугула істотно доповнюють уявлення про маску у сценічному мистецтві країн Сходу та Європи.

Праці дослідників доводять, що існування двох світів у свідомості людини, притаманне раннім стадіям розвитку культури епохи Середньовіччя та Відродження, невіддільне від практики перевтілення («вивертання» із середини назовні) на основі маскування. Визначена в результаті досліджень сутність та мета сміхової культури пояснює роль сміху, як навмисного спотворення світу, «перегортання» його верхів та низів, зміщення сакрального та профанного. Водночас сміх створює фантастичний світ, який не існує самостійно і повністю залежить від справжнього життя. У прихованій формі сміх спрямований до істини, налаштовує оточення на позитив, повчає людство, формує в уяві правильне «будування» всесвіту. Знаком сміхової культури є костюм, ритмізована мова, умовний грим, гротеск, маска. Саме маска допомагала людській свободі, надавала можливості позбавитися свого «я» і прийняти образ будь-кого, згідно з карнавальною етикою, у якій немає заборон. Маска багатофункціональна: може зайняти як оборонну, так і наступальну позицію; генерує сміх, працює на особистість; є концентрованим елементом народного мистецтва як у добу середньовіччя, так і у пізніші епохи.

Дослідження О. Фамінцина, присвячене вивченню давньоруських скоморохів (1889), є нині широко відомою науковою працею, в якій автор розглядає скоморошество як культурне загальноєвропейське явище. Окремо О. Фамінцин зупиняється на питанні рядження і масок, які аналізує у контексті загальноєвропейського розвитку явища народного сценічного мистецтва. Його висновки про маску і рядження як атрибути, притаманні і давньоруським скоморохам, і західним середньовічним жонглерам, стосується узагальнень щодо природи сценічного мистецтва, як такого. Адже і скоморохи, і жонглери одягали різноманітне вбрання, наряджались у звірячі образи, накладали личини або чорнили обличчя, у яких виконували інтермедії та побутові сценки. Спираючись на дослідження І. Забеліна та О. Веселовського, вчений зробив припущення, що назва скоморохи утворилася від значень «маска і рядження».

Процес ускладнення видовищних форм протягом Середньовіччя від індивідуальних і групових виступів гістріонів і скоморохів, від магічних обрядів аграрного циклу, що генерували у масові народні карнавальні дійства, висвітлив В. Даркевич у книзі, яка досліджує світське святкове життя Середньовіччя протягом IX–XVI ст. [2]. Одним із об'єктів дослідження В. Даркевича є маска, яку він розглянув у двох різновидах – як зоо- та антропоморфну. Зооморфні маски автор послідовно охарактеризував за видами тварин та дослідив зміст їх використання у маскуванні ряджених. Антропоморфні маски – демонів і чудовиськ – розглянув автором в аспекті використання рядженими демонічними масок на Русі та водночас сміхового трактування масок демонів у містеріях Європи. Основною заслугою В. Даркевича є те, що він надає докладну характеристику блазенства як одного із видатних феноменів середньовічної культури. Окрім того, аналіз наукової праці В. Даркевича дозволяє усвідомити процес викристалізації професійного акторського виконавства як такого, що відбувався завдяки комічній структурі блазенства з притаманними йому світоглядом, ідеєю буття, поведінкою, засобами самовияву та пластичної виразності. Обдарований артист демонстрував можливості людського тіла: маска паяца дозволяла фантастичну, нелюдську, але дозволена, загальноприйнятну та, навіть, регламентовану певним чином поведінку.

Розгляд феноменології маски у рядженні та маскуванні Давньої Південної Русі під час проведення народних свят висвітлює сучасний російський дослідник Ю. Лінник у своїй науковій праці, спрямованій на вивчення «космосу російського свята». Аналізуючи генезис цього явища та багатогранність його семантики, Ю. Лінник доводить, що рядження може радикально змінювати людину, бо маскуванню є родом метаморфози, завдяки якій людина перетворюється, змінюється, трансформується. У мінливості і динамічності буття, «не бажаючи застигати у заданих формах», людина може «зламати їх рамки – і вільно набути іншого вигляду» [7, с. 22]. Зважаючи на те, що людина сама по собі універсальна, Ю. Лінник наголошує на тому, що амплітуда її перетворення величезна і вона може досягти цього різноманітними засобами, одним з яких є маска – найпростіший і миттєвий засіб.

Сучасне бачення проблеми рядження та власне ряджених у російській культурі відтворює праця Л. Івлевої [3], у якій розглядаються ігрові та міфологічні аспекти маски в Давній Русі. Автор вважає неправильним перебільшення ролі ігрового фактора в поясненні традицій рядження. Дослідниця вважає, що маскуванню у ритуальних цілях було привабливим, тому що личина, за стародавніми уявленнями, надавала особливу силу тому, хто її носив, але цю силу у народі вважали нечистою. Рядження розцінювали як небезпечну сферу контакту з нелюдським світом, тому маскуванню належало до негативних сил, темних начал, що посідали місце табуйованих дій та системи заборон. При цьому маска, яка поставала знаком перевтілення, не мала ролі конкретності, адже суть ролі визначалася не маскою, а діями маскованого – вербальними та кінетичними. Маска існувала лише як частина цілого комплексу разом із костюмом, гримом, обстановкою, хоча відігравала головну роль.

Завдяки таким розробкам науковців доведено, що функції маски у ритуалі й обряді не тотожні театральним. Саме цим обумовлено те, що при переході пластичної форми ритуальної маски у театр її семантична функція інвертується. Отже, при зовнішній подібності маски ритуальної та театральної їх

механізми моделювання, принципи взаємодії з учасниками та глядачами різні: маска у ритуалі – предмет віри, сакральний, релігійний знак з відповідним святині ставленням оточення, обов'язками та регламентом, а також соціальною інклюзивністю. Практика свідчить, що різноманітні ігрові форми культури, де використовується маска, можуть неконфліктно співіснувати разом, опосередковано впливати один на одного і навіть частково перекривати не притаманне їй інше «культурне поле».

У науковому вивченні ролі маски у сценічному мистецтві, її вагомому внеску у створення сталих типових персонажів, істотне значення мають дослідження театру доби Відродження. Саме на цей період припадає широке використання маски у театральній діяльності в комедії дель арте, назва якої, саме так і перекладається – комедія масок. Специфічні особливості комедії дель арте, як конкретного театального жанру висвітлили у своїх наукових працях Г. Бояджиєв, О. Гвоздев, К. Гольдоні, О. Дживелегов, П. Коган, М. Молодцова, С. Мокульський, К. Міклашевський, А. Піотровський, Є. Rogozina, М. Томашевський. У результаті досліджень зазначених науковців було виявлено основні ознаки та творчий метод комедії масок, простежено специфіку комедії дель арте та зміст не тільки у вузькому, й у широкому значенні. Підсумковим висновком стало оприлюднення думки про те, що всі її персонажі, незалежно від того, носили вони маску або ні, були «масками», тобто схематично узагальненими, соціальними типами, які перетворилися на умовні театральні фігури. Традиції комедії дель арте також детально розглянуто зазначеними науковцями у діяльності драматургів К. Гольдоні (1707–1793) та К. Гоцці (1720–1806), авторів видатних літературних творів для театру, які використали та розвинули кращі надбання театру доби Відродження.

Доробок митців XVIII–XX ст. та ґрунтовні наукові праці істориків театру, мистецтвознавців є важливим матеріалом для дослідження творчого методу маски дель арте в акторському мистецтві імпровізації – універсального засобу донесення до театральної аудиторії не лише конкретного змісту вистави, а й її тонких нюансів підтексту, що є виразом професійної спроможності актора. Такі екскурси супроводжують дослідження, присвячені відомим режисерам XX ст. – В. Мейєрхольду (1874–1940), Є. Вахтангову (1883–1922), Л. Піранделло (1867–1936), Д. Фо, які творчо розширили традиції маски дель арте, надавши їм нового художнього осмислення.

Поява на театральному олімпі Європи та Росії на початку XX ст. плеяди діячів нового типу, які привнесли оригінальне бачення можливостей вистави, завдань постановки, місця та функцій актора, стала поштовхом для істотних зрушень театральної світової культури. Зміна художніх засобів у пошуках нової мови спектаклю, як доводять сучасні дослідження, засвідчила осмислення маски як однієї із найважливіших складових театального дійства. Аналіз висловлювань провідних майстрів сцени свідчить, що свідоме поєднання традиційного застосування театральної маски на тлі прийомів театру минулих часів з новаторськими ідеями та рішеннями є базовою платформою театру XX ст. Орієнтаційне спрямування до ранніх форм театру, яке простежується у постановках першої половини XX ст., об'єднує досить різних за характером та ідеями російських режисерів М. Євреїнова, О. Таїрова, Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда, попри те, що у своїй творчій діяльності вони унаочнювали кардинально різні думки та дотримувалися полярно протилежних систем сценічної дії.

Так, дослідження особливостей застосування маски у театральному мистецтві В. Мейєрхольда та Є. Вахтангова у працях Б. Алперса, Є. Вахтангова, О. Гладкова, Е. Гаріна, К. Горбунової, М. Горчакова, Б. Захави, Н. Звенигородської, Б. Зінгермана, Д. Золотницького, Г. Масс, В. Мейєрхольда, Б. Ростоцького, Л. Рошалья, К. Рудницького, Р. Симонова, Ю. Смирнова-Несвицького, Х. Херсонського показують, що цей засіб у роботі митців був пов'язаний з поняттям пародії, гротеску, імпровізації. В їх творчості маска стала частиною естетики авангарду, яку утілили відповідні художні ідеї. У пошуках театральності, яку здійснили театральні колективи у своєму загальному поступальному русі, а також в індивідуальних вдало зорганізованих та вибудуваних акторських роботах, вона набула нових виразних форм. Так, В. Мейєрхольд вважав маску первинним елементом театру на рівні з жестом, рухом та інтригою. Творчі можливості маски та її магічну силу сам В. Мейєрхольд розглянув у статті «Балаган» (1912), де пояснював, що на відміну від гриму, який підкреслює риси обличчя, маска тяжіє до фантазування, адже спонукає глядача побачити у кожному герої велику кількість характерів, його видозмінення у відтінках емоційних станів. Зокрема, аналізуючи маску Арлекіна, митець підкреслював поєднання у ній блазнівського та демонічного начал, ухил до кожного з яких не тільки наповнює, а й визначає сутність та абрис сценічного образу. Режисер також зазначав, що маска сама по собі, без актора та його володіння технікою гри мертва. «На обличчі актора – мертва маска», – підкреслював він, – «але за допомогою своєї майстерності актор зможе розмістити її в такий ракурс і прогнути своє тіло у таку позу, що вона з мертвої стане живою» [6].

Завдяки спогадам Ю. Завадського, Б. Захави, П. Маркова, О. Пижової, Р. Симонова, Ю. Смирнова-Несвицького, М. Чехова нині можна також реконструювати певні особливості методики і системи режисерського мистецтва Є. Вахтангова. Так, зазначені автори згадують про неперевершену вахтанговську імпровізацію у виставі «Принцеса Турандот», у якій за допомогою маски відбувалася відкрита демонстрація переходу актора у певний образ, коли на сцені «проступала межа між «душею» артиста і його «маскою», що покоїлася біля ніг виконавця» [9]. Вражаючим був також хвилюючий зв'язок, який магічно поєднував «душу і маску»: «актори як би вели мовчазний діалог зі своїм костюмом. Вони готувалися вступити у роль. І роль була готовою їх прийняти. Усе тут залежало від здібності виконавця

існувати на межі між собою і роллю. Так відкривався принцип відчуження». Аналіз матеріалів, викладених очевидцями творчої діяльності Є. Вахтангова, показують, що йому вдалося розробити важливі театральні прийоми, зокрема у сфері використання маски. Як свідчать роботи акторів та постановки, режисер сформулював своє бачення театрального дійства у вигляді своєрідного постулату діалектики свободи і необхідності, стихії й організованості, розкутої гри і режисерської дисципліни.

Моделювання образу за допомогою маски – це універсальний спосіб створення образу в сценічному мистецтві. Виявляючи динаміку внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків, змістовно-сутнісного наповнення маски – сакрального, естетичного, побутового, соціального, історичного – можна говорити про феномен та еволюцію маски як явища мистецтва.

#### Література

1. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Татьяна Петровна Григорьева. – М. : Наука, 1979. – 202 с.
2. Даркевич В. П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX-XVI вв. / Владислав Петрович Даркевич. – 2-е изд., доп. – М. : Индрик, 2006. – 432 с.
3. Ивлева Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре / Лариса Михайловна Ивлева ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 1994. – 235 с.
4. Ильинский И. В. Эстрада в моей жизни / Игорь Владимирович Ильинский // Советская эстрада и цирк. – 1970. – № 1. – С. 8.
5. Иофан Н. А. Культура древней Японии / Наталья Александровна Иофан. – М. : Наука, 1974. – 261с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : Ч. 1. 1891-1917 / Всеволод Эмильевич Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 792 с.
7. Линник Ю. В. Космос русского праздника / Юрий Владимирович Линник. – Петрозаводск, 2006. – 74 с.
8. Раугул Р. Д. Грим: учеб. пособие для театральных вузов / Рудольф Давыдович Раугул. – 2-е изд. – М.–Л. : Искусство, 1947. – 248 с.
9. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов / Юрий Александрович Смирнов-Несвицкий. – Л. : Искусство, 1987. – 248 с.
10. Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...»: Римская комедия плаща в действии / Дмитрий Владимирович Трубочкин. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2005. – 424 с.

#### References

1. Grigorieva, T.P. (1979). Japanese artistic tradition. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Darkevich, V.P. (2006). Secular festive life of the Middle Ages IX-XVI centuries. – 2 nd ed. Moscow: Indrikis [in Russian].
3. Ivlev, L.M. (1994). Costumed in traditional Russian culture . St. Petersburg: Ros. Institute of History of Art [in Russian].
4. Ilyinsky, J.V. (1970). Estrada in my life. Soviet pop music and circus, 1, 8 [in Russian].
5. Iofan, N.A. (1974). Culture of ancient Japan/ Moscow: Nauka [in Russian].
6. Meyerhold, V.E. (1968). Articles, letters, speeches, discussions: Part 1. Moscow: Art [in Russian].
7. Linnik, V. (2006). Russian Cosmos Holidays. Petrozavodsk [in Russian].
8. Raugul, R.D. (1947). Grim: Proc. manual for theater schools. – 2nd ed. Leningrad: Arts [in Russian].
9. Smirnov –Nesvitski, Y.A. (1987). Yevgeny Vakhtangov. Leningrad: Arts [in Russian].
10. Trubochkin, D.V. (2005). "All right! Elder dancing ... ": Roman comedy cloak in action. . Moscow: Publishing house "GITIS" [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2016 р.