

УДК 792.075(438)

## Ежи Гротовский в поиске трансцендентальных средств выразительности актера

© Катерева И. Е.

*Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Молдова*

*В статье раскрывается направление творческих поисков Ежи Гротовского в области трансцендентальных средств выразительности актера. Их цель — новое качество актерской выразительности, при котором исчезают барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. В результате звук, жест или движение актера способны передавать невидимый мир души персонажа.*

*Имя Ежи Гротовского по праву стоит в одном ряду с именами величайших деятелей театрального искусства XX века, поскольку он перевернул традиционное понимание сути и назначения театра в современном обществе. Его творческие поиски позволили изменить взгляд не только на роль и место актера в искусстве театра, но и открыли новые возможности его голосовой и телесной выразительности.*

**Ключевые слова:** театральное искусство, средства выразительности, актер, трансцендентальность.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 16–23)

## Yezhy Grotovsky in search of transcendental means of actor's expressiveness

© Katereva I. E.

*Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Moldova*

*The article discloses the direction of creative search of Yezhy Grotovsky in the field of transcendental means of actor's expressiveness. Their aim is new quality of actor's expressiveness when barriers between the soul and the body, the conscious and the subconscious disappear. As a result sound, gesture and movement of the actor are able to expose the invisible world of the soul of the character.*

*The name of Yezhy Grotovsky stands in one line with the greatest representatives of the XX century theatrical art since he converted the traditional understanding of the essence and the purpose of the theatre in contemporary society. His artistic search made it possible to transform the idea of not only the role and the place of the actor in the art of the theatre but also revealed new possibilities of his voice and body expressiveness.*

**Key words:** theatrical art, means of expressiveness, actor, transcendentalism.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 16–23)

Ежи Гротовский, чье имя по праву стоит в одном ряду с именами величайших деятелей театрального искусства XX века, перевернул традиционное понимание сути и назначения театра в современном обществе. Его творческие поиски позволили изменить взгляд не только на роль и место актера в искусстве театра, но и открыли новые возможности его голосовой и телесной выразительно-

сти, при которой исчезают барьеры между душой и телом, сознанием и подсознанием. Тем самым он внес неоценимый вклад в становление и развитие трансцендентальных средств выразительности актера как уникального феномена, сформировавшегося в европейском театральном искусстве второй половины XX века. Его поиск в этой области распространился во времени и пространстве, пройдя путь от

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: [caterev@rambler.ru](mailto:caterev@rambler.ru) — И. Е. Катерева

---

*Бедного Театра до Performer'a*. Начиная с Театра-Лаборатории в Ополе (1962), Гротовский перешел на уровень паратеатральных исследований выразительности актера (1975), раскрывающих его как человека. В Театре Истоков (1978), он исследовал источники различных традиционных актерских техник в поисках их универсальных составляющих. С 1983 года его эксперименты поднялись до уровня исследований Искусства-проводника. Рассматривая актера как представителя рода человеческого, он стремился вывести его воздействие на уровень архетипа. Ярким примером тому стали его спектакли «Кордиан» (1962), «Акрополь» (1962), «Трагическая история доктора Фауста» (1963), «Стойкий принц» (1965), «Апокалипсис» (1968), потрясшие зрителей невероятным по силе и яркости воздействием актеров.

Цель данной статьи — анализ творческих поисков Ежи Гротовского в области трансцендентальных средств выразительности актера, перевернувших традиционное понимание сути и назначения театра в современном обществе, изменивших взгляд на роль и место актера в искусстве театра, открывших новые возможности его голосовой и телесной выразительности.

**Феномен трансцендентальной выразительности актера.** Не вдаваясь в подробности исторической хронологии, обратимся к феномену трансцендентальной выразительности актера как таковому. Известно, что традиционно средства актерской выразительности понимаются как способ передачи актером психологических, нравственных, социальных, этнических, бытовых, культурных, физических особенностей персонажа, — всего того, что характеризует его как личность. Они призваны выражать те индивидуальные различия, которые делают каждый конкретный персонаж непохожим на других. Эта неповторимость обусловлена временными и географическими характеристиками его жизни, уровнем образования и воспитания, наследственностью, условиями жизни, взаимоотношениями

с другими персонажами и окружающим миром и т. п. То есть на первый план выдвигается личность человека со всеми ее связями в материальном мире. Таким образом, существуя в социально-историческом контексте, персонаж раскрывается в **горизонтальной** плоскости человеческого бытия. На этом уровне актерская выразительность неразрывно связана с понятием актер-личность, передающим субъективное начало, рожденное из индивидуального личного источника.

Однако Гротовского привлекает иное ее **качество**, выходящее за рамки традиционного понимания: способность передавать объективное общечеловеческое начало персонажа, которое роднит его с другими людьми, независимо от цвета кожи, языка, религии. Он ищет средства актерской выразительности, способные раскрывать персонаж не как индивидуум, а как представителя рода человеческого, находящегося за пределами исторической и социальной области его существования, где утрачивают смысл этнические, культурные или социальные черты, как часть социальной условности, подчеркивающей различие между людьми.

Так появился **актер-человек**, который, в отличие от традиционного понятия актер-личности, характеризуется нераздельностью не только профессиональных, личностных, но и общечеловеческих качеств. Смысл его творчества, отражая идеи современного общества, виделся *не в личных идиосинкразиях*, а в том *насколько оно сверх-лично* [1]. В этом контексте голосовая и телесная выразительность актера призвана передать другую сущность персонажа, другое качество его бытия: раскрывать незримый духовный мир человека в его неразрывной связи с абсолютными законами, подобно тому, как это происходило в архаических формах театра. Таким образом, выдвигая на первый план духовный мир персонажа, Гротовский подчеркивает его связь с метафизикой, с вертикальной плоскостью человеческого бытия.

Обращаясь к этимологии слова *трансцендентальный*, характеризующей его как движение сквозь плотное, за пределы плотного, за пределы материального, становится очевидным, что режиссер стремится именно к этому качеству актерской выразительности. Первостепенное значение он придает ее возможности раскрывать не плотную телесность персонажа, а быть **внешней формой проявления его внутреннего мира** (тонкой материи) — души, которая, преодолевая границы телесного (плотной материи), обретает конкретные зримые формы, и скрытый внутренний мир делается видимым и осязаемым. При этом Гротовский стремится к тому, чтобы любое слово, жест или движение актера были результатом духовного акта, проявлением *безграничной искренности*, обнажением того, что *носит наиболее личный характер человека* [2]. Возможность такого душевного обнажения он видит при условии естественного единства психофизической и духовной техники актера.

Безусловно, такой подход в немалой степени обусловлен широкими границами духовных поисков самого новатора театра: увлечение йогой, индуизмом и санскритом, духовными знаниями мексиканских индейцев, живущих в пустыне Сонора. Составляя основу его миропонимания, они стали той художественной призмой, через которую он смотрит на творчество. И хотя в 1969 года он не ставит спектаклей, вся его творческая деятельность и в дальнейшем опирается на духовную сущность театрального искусства.

#### **Гротовский и традиционный театр.**

Гротовский обращается к наследию мирового театрального искусства — к опыту традиционных форм театра Востока и Запада. Так, например, в спектакле «Каин» (1960) он сплел воедино стилистики восточного и балетного театра; в спектакле «Стойкий принц» (1965) — использовал мотивы испанского корраля, испанского барокко; в спектакле «Апокалипсис» (*Apocalipsis cum figures*, 1968) — ми-

стериальные сцены и традиции деревенских представлений соседствовали с приемами восточного театра. В этом смысле не случаен его интерес к восточному театру, в котором метафизика, выраженная сочетанием жестов, знаков, поз, звуков, затрагивает человека на всех уровнях сознания и чувств. Для него это не просто экзотическая и виртуозная актерская техника. За ней Гротовский видит ее глубинную внутреннюю сущность: необыкновенную силу воздействия невидимых вибраций, особую значительность жестов и звуков, когда кажется, что они совершаются всем телом актера, даже если оно при этом остается неподвижным.

Он сосредотачивает свое внимание не столько на форме традиционного восточного театра, сколько на его качественных составляющих, поскольку бесконечное разнообразие форм объединяет неразрывная связь искусства актера с трансцендентальным знанием. Являясь метафизическим по своей природе, оно присутствует в традиционных формах театра как общечеловеческая составляющая. Представляя собой Великие духовные традиции христианства, буддизма, иудаизма, ислама, *как свод знаний о духовной эволюции человека, о его месте в различных мирах и его взаимоотношениях с различными космосами*, оно выражает самую сокровенную суть человечества. Раскрывая различные уровни человеческого бытия, возможные в нашей многогранной реальности, оно является духовной основой восточного театра и, следовательно, искусства актера. Как, например, в традиционном японском театре трансцендентальная выразительность актера в полной мере проявляется в его искусстве — гейдо, что означает путь исполнительского искусства, на котором совершенствование исполнительской техники должно способствовать духовному совершенствованию человека. Искусство актера традиционного индийского театра со всей совокупностью метафизических понятий взаимоотношений макро- и микрокосмоса, Добра и Зла,

Света и Тьмы способствует осознанию тождественности индивидуальной души (Атман) Мировой душе (Брахман). В связи с этим актер Катхакали — это отлично владеющий виртуозной техникой носитель божественного духа. В традиционном китайском театре искусство актера, отражая глубины и тонкости Дао, открывает *чистую радость игры*, которая выступает как *акт внутреннего самоопределения человека*. Тем самым голосовая и телесная выразительность актера отражает общечеловеческую духовную сущность театра.

Обращение Гротовского к традиционным формам восточного театра с его трансцендентальностью, мощными традициями и сложной философской символикой не было данью моде, поскольку опыт других театральных традиций не может быть скопирован, а может служить только *как стимул, как точка отсчета* [3]. Он позволил раскрыть трансцендентальность актерской выразительности: способность отражать невидимый мир души и ее связь с Абсолютом, способность воздействовать на духовную сущность человека, его трансцендентальное начало. Она предстала как некий урок духовности, смысл и значение которого проявляется одновременно во всех возможных плоскостях души. В этом контексте трансцендентальные средства выразительности актера являются выражением *особого метафизического положения человека* и связаны с его духовной жизнью [4].

**Гротовский и архаические формы театра.** Вместе с тем в своих поисках Гротовский обращается к древним истокам театрального искусства — архаическим формам театра. Являясь проводниками абсолютных истин Великих духовных традиций, они в то же время были хранителями трансцендентальных знаний. В связи с этим особое значение для него обретает опыт древних Мистерий, направленных на пробуждение духовных сил человека, спящих в его душе и ставших отражением, *с одной стороны, учений о тотемных вещах, лежащих по ту сторону человеческо-*

*го дня и воспоминаний о нем, а с другой — мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением.*

Представляя собой единство ритуальной и мифологической сторон, Мистерии языком символов точно выражали глубоко скрытую правду о мироздании и человеке, поддерживая тем самым его связь с миром архетипов. Язык архетипов, воздействуя на самые глубины души человека, затрагивал его на уровне коллективного бессознательного. Являясь объективным искусством — отражением Абсолюта как истинного универсализма и центра всего существования, Мистерии были обращены к центру каждого человека, к его единому универсальному началу, воздействуя на надличностном уровне.

Безусловно, театральные мистерии Гротовского принципиально отличаются от древних или средневековых. Не стремясь подражать архаике, он обращается к театральной мистерии как возможности высвободить *духовную энергию зрителя путем воплощения мифа и его же праздничного профанирования*, как это уже было в тот период, когда *театр не перестал еще быть частью религиозной жизни, но уже был театром* [5]. Опираясь на мифологию всех времен и народов как вместилище общечеловеческих духовных истин он, например, использовал в спектаклях *Сакунтала* (1958) и *Калидасы* (1960) индийскую и христианскую мифологию. Спектакль *Нараджуна* (1960) был построен по мотивам тибетских преданий; спектакль *Акрополь* (1962) — основан на ветхозаветных и античных мифах; в спектакле *Апокалипсис (Apocalipsis cum figures, 1968)* — использованы фрагменты Нового завета.

Однако, считая, что современное европейское общество лишено возможности соборного отождествления себя с мифом из-за доминирующего рационального восприятия, Гротовский вместо отождествления личной реальности с универсальными законами бытия, как это было в древности, вступает в конфронта-

цию с мифом. В ней он видит возможность постижения относительности современных проблем, если рассматривать их в связи с изначальной моделью — архетипом, и наоборот — относительность архетипа, рассматриваемого в перспективе сегодняшнего дня. В связи с этим он рассматривает миф как почву для искренней и резкой конфронтации между верой и опытом жизни предыдущих поколений и опытом и предрассудками современного человека. Тем самым он подвергает проверке духовные ценности всей европейской культуры в свете современного опыта.

Например, в спектакле *Акрополь* (1962) он ставит под вопрос саму природу рода человеческого как вида. Сохраняя мистический дух древних Мистерий, он, вместе с тем, создает мистерию наоборот, которая не вызывает благоговения от встречи с Абсолютом, напротив — пробуждает животный ужас от реального ощущения преисподней. Оживляя персонажей разных мифов, режиссер воскрешает их не из светлого универсального начала, где рождается все живое, а из черной действительности, уничтожающей жизнь, — фашистского лагеря смерти. Здесь нет ни одного героя в традиционном понимании, но есть некое сообщество, ставшее прообразом всего человечества. Узники, называя себя именами ветхозаветных и античных героев, тем не менее, проигрывают собственные версии древних историй. Например, мифу о любви Париса и Елены противостоят однополюсные отношения двух узников мужчин. Библейский Иаков, сватаясь к Рахили, в драке душил своего будущего тестя. Гротовский сталкивает миф и современность: *библейская, ветхозаветная борьба Иакова с Ангелом — и каторжный лагерный труд; любовь Париса и Елены — и страшный апельплац узников; Воскресение Господне — и печи крематориев, а человеческие качества сводит к примитивным рефлексам, к рефлексам почти животным* [6]. Незримо, но вполне реально здесь присутствует только надежда, доставшаяся людям по-

сле открытия ящика Пандоры, представляя собой, пожалуй, единственный миф, которого не коснулась рука режиссера. В сцене импровизированной свадебной церемонии Иакова его невестой становится кривой фрагмент трубы. Наброшенный на нее кусок прозрачной ткани, словно зловещая шутка, символизировал чистоту этой ржавой трубы, подобно тому, как белые одежды невесты символизируют ее нравственную чистоту. С чем можно сравнить чистоту ржавой бездушной трубы — с духовной или телесной грязью человека? Пение актерами ритуальной свадебной польской песни, сопровождающее эту процессию, стройное и по-настоящему лиричное, подчеркивало торжественность и особую теплоту момента. И в то же время — усиливало ощущение абсурдности происходящего.

Очевидно, что Гротовский использует миф как универсальную коллективную модель, архетип, который живет в коллективной психике и направляет коллективное поведение и реакции, даже если человек этого не осознает. Относясь к тонкому миру, где существуют только абстрактные понятия и качества и где нет места никакой конкретике в бытовом ее понимании, архетип, вместе с тем, управляет основными процессами плотного мира. Язык тонкого мира — это язык архетипов. Поэтому для Гротовского так важен архетип в качестве действенного мифологического мотива, который пробуждает данное душевное переживание или соответствующим образом его формулирует.

В соответствии с этим актерская выразительность поднялась до уровня архетипов, связующих внутренний мир человека и Космос, благодаря чему обрела невероятную глубину и широту. Например, голосовая выразительность актеров, разрушив все традиционные рамки ограничений и представлений, переходила *от лепета и бормотания, как бы отбрасывающих исполнителей в младенческую или первобытную стадию развития языка, представлявшего собой лишь спонтан-*

ные сигналы чувств — до изысканной в своей мелодике декламации стиха; от неартикульированного мычания и вскриков, родственных звукам, издаваемым зверьем, — до трогательной колыбельной, бытующей в простом народе, и литургических песнопений; от диких кочевничьих напевов, разноголосого гама путников, привычного набожного скулежа «правоверных» в библейских сценах — до возвышенного чтения из Святого Писания и творений поэтов. Таким образом, через миф, его архетипическую сущность Гротовский выходит на уровень универсального в человеке, раскрывая метафизический закон всеобщей аналогии, согласно которому все явления в мире отражаются друг в друге.

Желая освободить выразительность актера от всех наслоений цивилизации, штампов и клише, рожденных социальной обусловленностью, Гротовский стремится вернуть ей качество воздействия священнодействия жрецов и шаманов. Разделяя мнение Сартра, заметившего, что каждая техника ведет к метафизике, он обращается к ритуалу, как неотъемлемой части мистерии. Рассматривая его как действие, обладающее глубоким символическим значением, как аллегорию истины, он сохраняет его главную функцию — посвящение. Его театральная мистерия Акрополь, мистерия наоборот, стала посвящением в священные таинства жизни и смерти, находящиеся не под властью сил Абсолюта, а в руках самого человека. Узники лагеря проходили предсмертные испытания, подобно мистам, которые через мистические ритуалы символической смерти и воскрешения проходили инициацию в таинство древних Мистерий. В итоге этого пути шествие узников исчезает в символическом отверстии печи-крематория.

В финальной сцене спектакля толпа узников идет за Песнопевцем, несущим высоко над головой Спасителя. Для них уже не имеет значения, что этот символ веры, а может быть и надежды, — просто чучело без головы. Узники начинают петь ему приветствен-

ную песнь, двигаясь за Песнопевцем. Актеры создали полную иллюзию истощенных человеческих тел, напоминающих скелеты. А между тем, все они здоровые, с хорошей физической подготовкой люди. Шаркающие шаги актеров, становящиеся все четче, ритмичнее и быстрее, тихий монотонный напев, переходящий в неистовое пение, постепенно закручивающийся ритм их движений точно передавали общую охваченность экстазом, с которым узники шли к своей последней черте.

Таким образом прослеживается неразрывная связь трансцендентальной выразительности актера с ритуалом, как своего рода способом ухода от штампов социально обусловленного поведения, способом открытия в человеке его истинной реальности, скрытой за установленными социумом рефлексамии. Режиссер разгадал магическую силу воздействия монотонного ритма и многократных, закручивающихся, как спираль, повторов. Эта ритуальная структура выполняет функции необходимого контроля: с одной стороны, она помогает пробудить в актере его бессознательное начало, с другой — не дает ему доминировать. Тем самым актер обретает возможность существовать одновременно на двух уровнях — на уровне подсознания и на уровне сознания.

Вместе с тем, сохраняя метафизическую сущность ритуала и символизм, Гротовский видит в нем инструмент *для работы над телом, сердцем и мыслью действующих людей*, с помощью которого и создается торжественная атмосфера и происходит взаимопроникновение двух миров — мира материального и мира души [7]. В этом смысле средства актерской выразительности стали для них способом самоисследования и самосовершенствования. Что, безусловно, говорит об их трансцендентальности как **приемов**, позволяющих установить априорные условия или предпосылки познания [8], а также как **априорное содержание**, которое делает возможным опыт и познание [9].

Исследуя возможности голосовой и телесной выразительности актера, Гротовский акцентирует свое внимание на ее общечеловеческих составляющих. Вслед за квантовой физикой, изучающей человека с точки зрения квантовой концепции энергии, пронизывающей все ткани и системы, он рассматривает актера как *организм-канал, путеводный организм, через который Энергии проплывают* [10]. В этом смысле речь идет о совокупном движении эмоциональной, психической, физической, интеллектуальной энергий.

В соответствии с этим для Гротовского первостепенное значение имеет энергетический импульс, который лежит в основе любого действия актера. Такой импульс, волной поднимающийся изнутри, из глубин души и подсознания, предшествует любому движению актера. Пробужденный сокровище в человеке потенциал становится текущим сквозь него потоком. С его помощью некая художественная форма, уже существующая внутри актера, находит внешнее выражение. То есть актер не придумывает форму, а находит ее внутри себя. Придавая особое значение импульсам, предшествующим любому действию, режиссер концентрируется на духовном процессе актера, чтобы освободить его голосовую и телесную выразительность *от всякого сопротивления по отношению к духовным импульсам* и, следовательно, освободить от устоявшихся штампов и клише [11].

Вместе с тем он подчеркивает неразрывное единство духовных, физических и психических возможностей актера-человека, которое позволяет ему произносить любой звук или совершать любой жест всем своим человеческим существом, а не иллюстрировать их. В этой связи трансцендентальность актерской выразительности обусловлена всем спектром сознательных и бессознательных содержаний актера-человека, выражающих его целостность, которая *представлена как игра света и тени* и постигается как *союз, единство, в котором противоположности соединены*.

Ярким примером этому стал Рышард Чесляк в роли Принца в спектакле *Стойкий принц* (1965), явив собой феномен светоизлучающего, светоносного актера. Каждый его жест, каждое движение, голос, звучащий как музыка, передавая душевные и телесные страдания, были подчинены внутренним импульсам. Три его Плача-монолога незримой нитью связывают с Абсолютом, *его глубокий, мощный голос то нарастает до звучания набата, то понижается до шепота. Этот голос осязаем; плотным касанием звука он раздвигает глухие стенки тесного загона, заполняет весь верх над ним, звенит объемным куполом, рождает эхо... .. все его тело было насыщено фосфоресцирующими частицами. Это была неистовая сила урагана. Сила такого натиска, что большему, казалось, уже не вырваться наружу. И все-таки намного более могучая, высокая и свежая волна неслась из его тела, и била, и рушилась на все, что было вокруг него* [12]. Очевидно, что, разрушив преграды, блокирующие его внутренний процесс и сократив до минимума время между внутренним импульсом и ответной, внешней реакцией, Чесляк с помощью своего тела и голоса сделал поток духовных импульсов видимым. Совершая действие всем собой, он был необычайно выразителен в своей естественности и простоте.

**Заключение.** Таким образом, Гротовский осуществляет поиск трансцендентальных средств актерской выразительности на основе синтеза всего многовекового театрального опыта одновременно в двух направлениях: через взаимосвязь восточного и западного театра и через взаимосвязь архаичности и современности. Два вектора этих направлений, при одновременности существования, направлены в противоположные стороны: один направлен **внутри**, к духовной сущности театрального искусства; другой — **вовне**, стирающий его границы во времени и пространстве. Единство этих двух сторон дало возможность выявить то общечеловеческое, что роднит все

мировое театральное искусство. Концентрируясь одновременно на двух направлениях, Гротовский, с одной стороны, стремится вернуть актерской выразительности то, что является ее изначальной сутью: способность выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмосом) и Вселенной (макрокосмосом). С другой стороны, разрушая границы принадлежности к какой-либо театральной традиции, он ищет ее универсальные общечеловеческие составляющие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг, К. Г. Психология и литература // В кн.: Психология и искусство / К. Г. Юнг. — М.: REFL-Book, 1996. — С. 48.
2. Гротовский, Е. Об искусстве актера // В кн.: От бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 80.
3. Barba, E. Beyond the Floating Islands / E. Barba. — New York, 1986. — P. 57.
4. Шелер, М. Положение человека в космосе. Проблемы человек в западной философии / М. Шелер. — М.: Прогресс, 1988. — С. 32.
5. Гротовский, Е. К бедному театру // В кн.: От бедного театра к искусству-проводнику / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 63.
6. Гротовский, Е. Ты — чей-то сын / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 227.
7. Гротовский, Е. От театральной труппы к Искусству-проводнику. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 258.
8. Барханов, Р. Проблема трансцендентального, имманентного и трансцендентного в философии И. Канта: автореф. ... дис. на соиск. уч. степ. док. философии / Е. Гротовский. — Екатеринбург, 2000. — 55 с.
9. Карпицкий, Н. Присутствие и трансцендентное присутствие / Н. Карпицкий. — Томск: Томский государственный университет, 2003. — 192 с.
10. Гротовский, Е. Performer // В кн.: От бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 239.
11. Гротовский, Е. Оголенный актер / Е. Гротовский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 69.
12. Башинджагян, Н. Стойкий принц. От бедного театра к Искусству-проводнику / Н. Башинджагян. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. — С. 295.

*Поступила в редакцию 26.10.2011 г.*