

DOI 10.25991/VRHGA.2023.2.2.024

УДК 130.2

*А. И. Перевалов**

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ — ЛИДЕР НОВОЙ ЭПОХИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В статье рассматриваются механизмы и области влияния педагогики Анатолия Васильева в контексте известных представлений о театральной антропологии. Особое внимание в статье уделяется личности Анатолия Васильева как феномену «учителя без учеников».

Ключевые слова: игровой театр, Анатолий Васильев, театральная педагогика, философия творчества.

A. I. Perevalov

*ANATOLY VASILYEV — THE LEADER
OF THE NEW AGE OF THEATRICAL EDUCATION*

The article considers mechanisms and areas of influence of Anatoly Vasilyev's pedagogy in the context of known ideas about theatre anthropology. Special attention is paid to the personality of Anatoly Vasilyev as a phenomenon of «teacher without students».

Keywords: play theatre, Anatoly Vasilyev, theatre pedagogy, philosophy of creativity.

4 мая исполнился 81 год одному из величайших режиссеров нашего времени, теоретику и практику мирового театра Анатолию Александровичу Васильеву — моему мастеру, руководителю нашего актерско-режиссерского курса в ГИТИСе. Волею судеб мы с однокурсниками оказались в театре Васильева в самый яркий его период — период становления театральной педагогики мастера и блестящих проявлений его режиссуры.

Самый лучший и правильный курс, скорее всего, был мой последний курс [1988–1993 г. г.], с которым я сделал все основные спектакли на Поварской.

* Перевалов Андрей Игоревич, аспирант, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта; masteranje@yandex.ru

Этот курс мною очень любим, у него была очень сложная и красивая 5-летняя программа обучения [4].

Более 20 лет я находился под подавляющим влиянием процесса нашей работы у Васильева. Но, как и многие, кто учился у него, я в определенный промежуток времени ухватил только часть процесса, часть постоянно развивающейся Системы. Это мешало мне сознать и видеть *всю картину* васильевской педагогики. И только сейчас, как мне кажется, я могу говорить об этом достаточно объективно.

Любая работа Васильева всегда была так или иначе связана с тотальным профессиональным и человеческим развитием участников его проектов. Его знаменитые спектакли, показанные практически на всех известных сценах мира: «Серсо», «Шесть персонажей в поисках автора» — рождались в поиске, утверждались в новой театральной системе и для многих стали причиной для переосмысления привычных человеческих ценностей и профессиональных ориентиров, *наукой* о театре.

За годы работы Васильева в театре издано несколько замечательных книг о его творчестве, их авторы: Полина Богданова, Зара Абдуллаева, Наталья Исаева. Существует огромное количество интервью самого Васильева, записок и дневниковых записей с занятий мастера в разных странах. Но, как говорит Васильев, «часто печатаюсь, но все-таки это разные журналы» [8]. Зерна васильевской педагогики щедро разбросаны в России, Франции, Италии и других странах. Мне кажется, что эти зерна являются серьезным основанием для развития русского и мирового театра, для его «реконструкции», как говорит Васильев:

На основе системы Станиславского я вместе со своими учениками разработал совершенно другую технику и практику театра. Коротко: вся система работ в структуре психологического реализма — это система прямой перспективы. Появилась она давно, еще в эпоху Возрождения. Вся система, которую я назвал этим словом «реконструкция», сделана на основе обратной перспективы. Вот и все. То есть источником энергии является теперь не человек и удаленная от него точка, а обратно: удаленная от него точка, идущая в человека [8].

Данная цель может быть достигнута только в соединении теории и лабораторной практики театра. Опыт, который впитывается на молекулярном уровне участниками театральных исследований Васильева, в данной формуле становится камертоном истины и двигателем теории. Васильев говорит:

... передача театрального правила — она в эволюции, в контексте. Вот про школу Станиславского говорят: «Это так сложно!», прочтут три страницы и не могут ничего понять. Да потому, что Станиславского вне контекста не существует. Театр вообще возможен только в эволюции [6].

Участники мастер классов «по Методу Васильева» часто говорят так: «Метода нет, есть святое шарлатанство», «Метод — это что-то, что можно получить только в процессе работы из рук в руки от того, кто тоже получил некое тайное знание из рук в руки». Васильев создает непрерывный поток,

в котором ты учишься плыть и одновременно сознавать условия движения, действия. Главное — войти в него, поверить! Вера — это ключевое слово, которое связывает театральную философию Анатолия Васильева и традицию христианской культуры, где священство передается через возложение рук, где рождается что-то большее, чем правильная психофизика процесса.

Невозможно определить границы потока, если он находится в постоянном изменении своей формы и качества. Можно определить основную интенцию и на ее основе создать творческий продукт или выстроить теорию, которая конечно будет уже произведением интерпретатора, а не теорией Метода Васильева, но ведь и Платон, с которого Васильев начинает любую свою педагогику, был интерпретатором Сократа. Однако благодаря Платону мы имеем ценнейший философский материал, хотя и не можем вполне идентифицировать его с именем главного героя.

Уникальные творческие откровения, которыми делится мастер на протяжении всего своего опыта, создают особую творческую среду, где каждый получает ответ на свои вопросы. Театральная философия Васильева выходит далеко за рамки сценического пространства. Влияние личности Васильева и его театра на человека, попадающего в круг интересов режиссера, его педагогики, его эстетики, распространяется как на актеров, так и на всех свидетелей его творчества — от зрителей до администраторов, творческих помощников и теоретиков театра. Можно сказать, что педагогика Васильева находится в каждом, кто однажды оказался в его потоке.

У Васильева так и не получилось создать актерскую команду на длинную дистанцию:

Я создавал команды, а они разрывались, я опять создавал команды, а они снова разрывались. Это были несчастные и в то же время прекрасные годы моей жизни, поскольку я создавал новые команды, а они постоянно разрывались [4].

Многие не выдерживали, не оправдывали ожиданий Васильева и уходили. Сложность Системы заключается в необходимости не только владеть техникой игрового театра, но и постоянно доказывать свое присутствие в спектакле, человеческое присутствие и одновременно оставаться в ансамбле. К тому же, как говорит Васильев, в последние четверть века театр стал исключительно прагматичным: «Это такой взаимный договор: актер отдает режиссеру свою свободу, режиссер-постановщик дарит артисту свою фантазию. В итоге они выпускают спектакль, который живет недолго и разваливается быстро» [4]. Васильев работал в прекрасных актерских командах МХАТа и Таганки, это был период, когда можно было выпустить репертуарный спектакль лабораторным способом. Но это период закончился, а требования к актеру у Васильева только увеличились. Именно этот разрыв между профессиональными требованиями к актеру и его реальными возможностями и мотивациями утвердил Васильева в мысли о невозможности идти путем создания репертуарного театрального ансамбля:

Раньше Советский театр существовал на другой морально-нравственной основе. Кто-то все равно продолжает оставаться педагогом и воспитывать роли, спектакли, театры, целые команды. Но таких очень мало, потому что это, все-таки, большая жертва [4].

«Школа драматического искусства» не выдержала давления времени, и в 2007 году Васильев ушел из своего театра, формально — по административным причинам. Но на самом деле, как мне кажется, корни этого события гораздо глубже. Лаборатория мастера требовала огромного мужества от ее участников — трудно было не поддаться силе васильевского влияния и сохранить индивидуальность, но это требование к актерам всегда было главным условием успешной совместной работы. Мало кто мог соответствовать этим требованиям.

Театральная педагогика и режиссура Васильева до сегодняшнего дня продолжают восторгать мир великими театральными представлениями. Но рядом с мастером по-прежнему нет равных ему, принимающих его как человека со своими заблуждениями и одновременно как великого художника. Если вернуться в 1988 год, то самым главным тезисом в помощь для работы с Васильевым я бы считал такое его высказывание: «Я редко вмешиваюсь в жизнь ученика. Считаю, что он должен сам трудиться над своей карьерой и биографией. Театр — это жестокая профессия, очень личная» [4].

Если вы хотите обрести взгляд, соответствующий Дхарме, то не поддавайтесь заблуждениям других. С чем бы вы ни столкнулись внутри или снаружи — убивайте это. Встретите Будду — убивайте Будду, встретите Патриарха — убивайте Патриарха, встретите архата — убивайте архата, встретите родителей — убивайте родителей, встретите родственников — убивайте родственников. Только тогда вы обретете освобождение от уз. Если не дадите вещам связать себя, то пройдете насквозь, освободитесь от уз и обретете независимость [3, с. 125].

Путь, указанный Линьцзи, — единственно верный в обстоятельствах педагогики Анатолия Васильева, который на протяжении всей своей педагогической и режиссерской карьеры делал то же самое. Человеческие привязанности и эмоции только тогда имеют право на существование, когда они являются дополнением к подлинной творческой свободе и независимости. А в случае с Васильевым — еще и результатом преданности определенному пути.

Путь начал нащупываться Васильевым во время его собственной учебы на курсе Андрея Попова и Марии Кнебель в ГИТИСе. Очевидно, что его педагогические способности проявились уже тогда, когда Мария Осиповна позволила Васильеву ставить с однокурсниками дипломный спектакль «Сказки Старого Арбата» без участия педагогов курса. Именно этот спектакль стал для Васильева пропуском в профессию. С самого начала Васильев показывал себя талантливым режиссером и неудобным человеком. Ему везло, и режиссерский талант каждый раз обыгрывал человека, влиял на окружающих гораздо сильнее, чем отсутствие договороспособности. Так было, когда один из его первых педагогов, Михаил Михайлович Буткевич, отстоял право Васильева на показ этюда, за который его собирались отчислить из ГИТИСа; так было, когда Олег Николаевич Ефремов сумел погасить недовольство великих мхатовских актеров «волосатым выскочкой» буквально перед выпуском «Соло для часов с боем». Так начиналась педагогика Васильева, где мастерство режиссера настойчиво и результативно поглощало «человеческий фактор».

То, что привносил в театральную Москву Васильев, было интересно, талантливо и, по мнению корифеев театральной педагогики, заслуживало из-

учения. По этой причине сначала Анатолий Эфрос привлек Васильева к работе со своими учениками, а затем Михаил Буткевич и Марк Захаров оставили ему своих студентов.

Всем известно, что педагогика — это наука о законах воспитания и образования человека, а театральная антропология — наука о «поведении (психическом и физическом присутствии) человека в ситуации организованного представления, выстраиваемого по принципам, отличающимся от тех, которыми он руководствуется в повседневной жизни» [7, с. 18]. *ОБА* этих понятия через Васильева тесно связались и получили иное значение.

Педагогика стала практической, а театральная антропология — обратной. Предметом антропологического исследования в театре принято считать актера как участника представления в пределах сценического пространства. Но в философской концепции Васильева Актер, Персонаж и Человек являются равнозначными фигурами на площадке и в одинаковой мере подлежат изучению. Кроме того, мы исследуем человека в обратной перспективе — от актера к человеку, а не наоборот, как это принято. Поскольку целью любого представления Васильева является освобожденный чистый человек, как бы голый. Кроме того, изменения в развитии и поведении участников театра Васильева происходят на гораздо большей территории, чем сценическое пространство. В связи с этим, предметом исследования может стать не только поведение актеров на сцене и в процессе подготовки представления, но и включенность в представление зрителей и влияние театра на роль его участников в повседневной жизни, а также изменения этических принципов всего театрального коллектива в процессе театрального взаимодействия. Появляется возможность по новому увидеть взаимоотношения на линии учитель — ученик, сопоставить эти наблюдения с привычными академическими принципами педагогики.

Театру Васильева свойственно тотальное влияние на любые объекты, попадающие в поле его зрения. Васильев отлично чувствует время, его настроения и тенденции. Он один из первых, кто стал использовать современный стиль взаимодействия со своими учениками, когда лидер намеренно отказывается от главного принципа педагогики — воспитания и развития ученика. Его интересует только собственный проект, и он готов делиться секретами мастерства со всеми желающими. Мы видим, как сегодня успешные в своей области представители различных профессий, блогеры, коучи собирают гигантские аудитории, чтобы рассказать и показать желающим секреты своего успеха. В театральном образовании также используются различные способы передачи знаний, опыта, умений человеком, не обладающим педагогическими намерениями. Цель такого человека — показать слушателям путь к сценическому результату, к секретам актерского мастерства. Привычная педагогика не важна в данном случае: воспитание и развитие — дело самого ученика. Важно подтолкнуть ученика на уже известный путь успешной сценической практики. Васильев проповедует практическую педагогику с самого начала. Но, в отличие от многих своих коллег режиссеров-педагогов, он никогда не подгоняет ученика, актера к готовому результату или опыту. Наоборот, мы никогда не знаем, что получится в результате, мы только предчувствуем результат, двигаясь вместе с мастером.

С момента образования школы Васильева невозможно было ждать от нее каких-то системных знаний, что свойственно любой школе, хотя сам Васильев получил образование и структурированные знания о системе Станиславского в мастерской Марии Осиповны Кнебель. Именно основываясь на системе Станиславского, он смог преодолеть границы психологического театра и прийти к своим открытиям.

Когда это случилось, Васильев взял Платона: «Я начинаю педагогику с философских текстов Платона» [8], — сообщает он нам. В педагогике Васильева, т. е. в практике совместной работы, для меня самым интересным, захватывающим, всегда был процесс оживления драматических текстов и поиск воздуха, материи спектакля. Логика платоновских диалогов заставляла максимально интенсивно задействовать свои интеллектуальные возможности на сцене, а процесс подробного понимания, погружения в диалоги Платона, в свою очередь, открывал для нас дверь к свободе действия на сценической площадке, эмоциональной выразительности, к появлению воздуха, ощущению присутствия Духа.

Мне всегда нравилось следить за развитием васильевской мысли в театральном представлении, нравилось быть соучастником этого представления. С другой стороны, меня не устраивало, как актеры используют свой инструмент в его спектаклях. Мне всегда не хватало амплитуды в игре васильевских актеров. Амплитуды между человечностью, доступностью, простотой существования и сакральностью присутствия. Актеры старой школы, которые играли, например, «Серсо» или «Взрослую дочь молодого человека», — всегда казались мне очень скучными и тяжелыми, потому что никак не могли преодолеть какой-то невидимый игровой порог, где их онтологическое тело растворяется. А молодые ученики, ставшие актерами, были часто увлечены подражанием, игрой в «мыслителя» и совершенно уходили от живого присутствия. Эту сложность идти одновременно двумя путями в своей Системе Васильев определяет так:

Я думаю, что, в конце концов, это проблема несовершенного владения техникой. Если на первом месте стоит переживание, тогда речь аккомпанирует. Если на первом месте стоит речь, вербальная техника, то тогда переживание должно аккомпанировать, но оно должно присутствовать. Техника сложная, потому что актер идет двумя параллельными ходами. Дорогой речи, где осуществляется действие, и дорогой чувства. То есть дорогой объекта и дорогой субъекта. Это сложная техника [8].

Васильев-учитель передавал нам знания посредством совместного подробного движения в драматической структуре текста. Его театральная система входила в нас благодаря непрерывному опыту, через бесконечные репетиции и показы. Васильев, конечно же, всегда понимал особенности двух педагогических систем:

...есть педагоги, которым дана какая-то совершенно другая жизнь в своих учениках. Вот моя мама — педагог. Она математик. Я не думаю, что она блестящий математик, но она была всегда блестящим педагогом, и вокруг нее роились удивительнейшие совершенно ученики. Но вокруг мастера роятся другие ученики. Они по-другому сделаны, они по-другому скроены [8].

Васильев противопоставляет в своем высказывании Мастера и Педагога. Педагогика Васильева — это педагогика высочайшего мастерства, но не педагогика воспитания и образования.

Сегодня советская педагогика, педагогика коллективного воспитания, педагогика воспитательная потеряла свою актуальность и значение. На смену ей пришла педагогика личного роста. Любой человек, обладающий каким-нибудь умением, востребован как преподаватель, как человек, передающий это умение окружающим людям. И если в академической педагогике важен был эмоциональный и ментальный контакт с учителем, то теперь важно получить от учителя инструменты для собственного развития. В такой педагогике необходимо как можно быстрее уйти из-под влияния учителя, соединить инструментальный с собственной индивидуальностью, найти правильное применение полученных знаний в своей жизни. Только те, кто выбрались из-под влияния учителя-мастера, делают свою собственную личностную карьеру.

Но в случае с Васильевым фокус заключается в том, что нет необходимости отрицать идеалистический, структуралистский подход к знаниям. Васильев защищает преимущество в театральном опыте. Наверное, поэтому его подход к педагогике основывается на идеализме, метафизике Платона, уходит корнями к античному театру и вырастает на системе Станиславского. Но в то же время в этой структуре каждая личность имеет право на свое высказывание, на свое видение, это одновременно не означает необходимость «отрицания означаемого» как указывают борцы с платоновской философией. Выход за пределы структуры — не является целью, а является естественным отражением движения индивидуума к сути. Суть всегда остается неизменной, данной нам свыше. При этом каждый из исследователей, добираясь до сути, проделывает свой собственный путь. И чем точнее он придерживается сути, чем точнее его интенция, тем ярче его путь, его импровизация.

Мне кажется, в европейской философии, психологии и педагогике XX столетия происходили революции «подмены ценностей» ради достижения идеалов «свободы хаоса». В российском общественном сознании всегда превалировало понятие МЫ, но это было единое коллективное МЫ, а не МЫ индивидуальностей. Можно сказать, что структурализм всегда был основой нашего общества. То, что произошло в общественно-политической жизни России в конце XX столетия, отчасти стало эхом европейского постмодернизма, но со стремлением сохранить все традиционные ценности. В настоящий момент борьба между традицией и свободой выбора обострилась. Почему-то одно считается европейским путем развития, а другое — российским. Васильев показал нам, что эти пути вполне соединимы, просто тогда они становятся очень трудны для «путешествия».

Васильев создавал вокруг себя такое магнитное поле, которое притягивало специалистов высочайшего класса из смежных с режиссерской профессией областей, талантливых людей, интеллектуалов, художников, искусствоведов. Таким был его уникальный союз с художником Игорем Поповым, с которым Васильев сотворил великолепный по архитектуре Театр на Сретенке. Человек,

сопричастный театру Васильева, получал такие откровения, которые помогали ему совершать уникальные прорывы в своей деятельности, открытия.

Наиболее ярким помощником Васильева многие годы была Наташа Исаева — блестящий индолог, философ, доктор наук. 12 января 2022 года Наташи Исаевой не стало. «Двадцать один год я провел рядом с Натальей, я принял ее, растерзанную и обезличенную после убийства мужа, Сергея Исаева, в свою жизнь и был дружен с ней все эти годы», — пишет Васильев в Послесловии к книге Исаевой [5, с. 257].

Она оставила после себя искренние, очень ценные для театральной науки записи наблюдений за работой Анатолия Васильева, в том числе и за его педагогикой. Васильев в содружестве с Исаевой, которая переводила во Франции и Италии его стажы и мастер-классы, получил в Милане самую значимую итальянскую премию — «УБУ» (Premio UBU) — как раз за «театральную педагогику».

Наташа обладала теми качествами, которых мне не хватало в Васильеве, по простому говоря — человечности. Но именно Наташа всегда напоминала мне о праве Васильева быть «таким, какой он есть». «Я знаю, Андрей, — говорила она, — что он может быть резок и даже несправедлив. Но надо его принимать таким, какой он есть». Большой ученый и человек с огромным сердцем, Наташа помогала мне понять Васильева.

Ученика Васильев нежно любит и ему всецело предан, но только пока этот ученик пробует и мучается, преодолевает неловкость и страх. Пока тот верит, пока податлив, короче, пока искренне готов быть лабораторным животным или же особым инструментом (наподобие отвертки или кусачек), чтобы раззять небеса [5, с. 44].

По наблюдениям Наташи, Васильев открывал в учениках некую «щель», через которую выходил закрытый человек, и тогда он становился материалом для творчества. Она не скрывала, что этот способ работы с учеником очень жесток, но он давал прекрасные сценические результаты.

Наташа Исаева так говорит о подготовительном периоде спектакля:

Васильев тут куда более суров, даже жесток: он использует драгоценное подготовительное время не только для того, чтобы прочертить путь, но и чтобы проделать эту дыру, щель в защитных бастионах ученика. Видимо, это совершенно необходимо, чтобы оттуда могла наконец брызнуть «чистая креативность», — прямо как это описано у Хайдеггера в его «Истоке художественного творения» («Der Ursprung des Kunstwerkes»), где тот говорит о «разъеме», «щели» («der Riß») [5, с. 47].

Другим таким уникальным человеком рядом с Васильевым был Михаил Михайлович Буткевич. Его судьба прекрасна и печальна и очень важна для понимания васильевской педагогики. Буткевич — истинный пример театрального педагога старой школы, для которого человечность в работе с учеником, дух любви в работе ученика и педагога имеют основное значение. И одновременно это высочайшего класса профессионал, мастер, оставивший нам уникальный литературный труд под названием «К игровому театру». В высказываниях о Васильеве, концентрируется вся парадоксальность (по мнению Буткевича)

васильевской педагогики и вся боль Буткевича от невозможности принять васильевский «театр без любви».

Первое относится к тому времени, когда Васильев сначала пригласил Буткевича в свой театр и открыл для Михаила Михайловича актерский стаж. Буткевич набрал уникальный курс, сыграл три удивительных представления: первое в Ленинграде, второе в Москве, а третье в Италии. И после этого Васильев распустил курс на половине творческого пути:

... феномен Васильевской безжалостности долгое время не оставлял меня в покое. Зализывая раны в своей однокомнатной норе, я то и дело возвращался к бессмысленному происшествию на улице Воровского. Шли месяцы, проходили годы, жизнь продолжалась, она неумоимо подбрасывала новые аттракционы и похлеще, и покруче прежнего, а ответа о Васильеве не было. Лишь постепенно, вместе с успокоением, наступила относительная ясность. Задним числом я начал догадываться, что был наивным дураком, принимая происходящее вокруг нашей студии за чистую монету доброжелательства. Однажды я позволил себе и вот такое допущение: параллельно с идеей создания семинара Васильев высиживал и идею его разгрома. Противоречивость устремлений — клеймо одаренности [2, с. 355].

Второе пересказывает финальный диалог Буткевича с Васильевым:

После экзамена Васильев пригласил меня в кабинет для разговора о дальнейшей судьбе студии.

— Ну как? — спросил я, желая получить самые свежие впечатления от зрелища.

— Это прекрасно, потому что построено на любви. На вашей любви к ним и на их любви к вам. Я очень хотел бы так работать, но...

— А только так и можно работать. Театр и должен основываться на любви...

— Подождите, не перебивайте. Я вам завидую и хотел бы вот так, на любви основать театр, но я так работать не могу, не умею. А может быть, и не хочу. Потому что не верю в реальную возможность такого театра. Я верю только в театр, основанный на страхе. Артисты должны бояться режиссера.

Я стоял перед разверзшейся бездной режиссерского пессимизма и молчал. Я был с ним категорически не согласен, но возражать не стал: если он оригинальничает и выпендривается, то его высказывание недостойно возражений, а если сказанное правда, то ему уже ничем, ничем не поможешь [2, с. 373].

В то же время Буткевич свою главу о Васильеве заканчивает выражением искреннего восторга от мастерства режиссера:

Его творчество безжалостно бросает вас сразу в два противоположных состояния: восхищенности и ослобнения. В своих режиссерских созданиях он соединяет красоту и правду, доведенные до предела, до точки кипения, — всю красоту и всю правду. Погруженные в священный и одновременно обиденный ужас, вы понимаете, что хотя этого и не может быть, но это есть. Вот оно. Тут. Перед вами. Вы понимаете, что сейчас тут идет спектакль, что эти прекрасные тонкие люди — всего лишь актеры, а их мучительные переживания — только игра, но вас ни на секунду не покидает госкливая догадка, будто они гораздо более реальны, чем вы сами, и что их чувства более глубоки, чем ваши, потому что более достоверны и адекватны. Театр, создаваемый и разрушаемый им в редкие,

но всегда счастливые для публики вечера, завораживает и затягивает вас без остатка [там же].

Когда я теперь погрузился в тексты, написанные Васильевым и его соратниками в разные годы творчества, любовь ко всему, что делал и делает мастер, обрушилась на меня. Мне стало неважно, как ко мне относится Васильев, мне стало важно само по себе это чувство, которое возродилось во мне в той же степени, как тогда, когда я впервые в 1988 году попал на Поварскую в его театр. Любовь своего учителя я почувствовал теперь по-другому — как его любовь ко всему, что дорого и мне, и прежде всего — к истине: «...любовь не превозносится, не гордится, **не бесчинствует**, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине...» (1Кор. 13:4–8)[1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. — М.: Издательский совет РПЦ, 2008.
2. Буткевич М. К игровому театру. — М.: ГИТИС, 2002.
3. Гуревич И. Линь-цзи Лу. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.
4. Долженков А. Режиссер Анатолий Васильев: «Театр — это живой процесс, он не может превращаться в музей» // Интернет портал «ГорСоветы. Воронеж». 22 июня 2018. — URL: <https://gorsovety.ru/recommended/rezhisser-anatolij-vasilev-teatr-eto-zhivoj-protsess-on-ne-mozhet-prevrashhatsya-v-muzej/> (дата обращения: 17.01.2023).
5. Исаева Н. Годы странствий Васильева Анатолия. — М.: Новое литературное обозрение, 2023.
6. Лащева М. С возрастом уходит эгоизм // Коммерсантъ. — 2020. — 17 февраля.
7. Пави П. Словарь театра. — М., «Прогресс», 1991.
8. Перелешина М., Заславский Г. Анатолий Васильев: между творчеством и оргвопросами // Русский журнал. 4 сентября 2002. — URL: http://old.russ.ru/culture/podmostki/20020904_pere.html (дата обращения: 17.01.2023).