

УДК 008**Роль мифа в европейском театральном искусстве XX века****Куанова Инесса Бакытжановна**

Аспирант,
кафедра культурологии,
Московский педагогический государственный университет,
119571, Российская Федерация, Москва, пр. Вернадского, 88;
e-mail: fairness19@list.ru

Аннотация

В статье раскрываются различные подходы к определению сущности понятия «миф» и анализируются исторически сложившиеся концепции его восприятия, такие как аллегорическая и символистическая интерпретации. Автор исследует влияние мифа на формирование теории «театра жестокости» Антонена Арто, уделяя особое внимание роли мезоамериканских мифов в его режиссерской практике. Рассматриваются мифологические истоки «Священного» театра Питера Брука, а также проблема влияния мифа на актера и зрителя в иммерсивном «бедном» театре Ежи Гротовского, включая интерпретации христианских мифов в его спектаклях. В статье также формулируется роль мифа и символа в теории «театра Идеала» Гордона Крэга, анализируется использование трагедийности античных мифов в его постановках. Автор приводит примеры использования концепций «миф как действие», «миф как символ», «миф как аллегория» и «миф как структура» на основе конкретных спектаклей представленных режиссеров.

Для цитирования в научных исследованиях

Куанова И.Б. Роль мифа в европейском театральном искусстве XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 190-198.

Ключевые слова

Миф, миф в режиссуре театра, европейский театр, театр XX века, Антонен Арто, Питер Брук, Ежи Гротовский, Гордон Крэг.

Введение

Первая половина прошлого века, ознаменовавшаяся кризисами, войнами и сложной социально-политической ситуацией по всему миру, подтолкнула театр к возвращению к мифу – первоисточнику театрального искусства. Наряду с постановками на мифологические сюжеты в начале XX века появились спектакли, использующие мифологические образы, как метафоры и символы, а в творчестве ряда режиссеров-новаторов миф выступил в роли основы теорий создания «современного» театра, будь то «театр жестокости» А. Арто или «Священный театр» П. Брука. Данная тенденция была обусловлена обновлением потребностей общества в сфере театрального искусства, поиском модели «нового» театра, отражающего существующую действительность, раскрывающего актуальные проблемы, поднимающего общемировые темы, затрагивающие каждого человека и приближенные к его системе ценностей, морально-нравственным убеждениям идеи.

Исследования мифологических основ искусства также получили свое начало в этот же период – так, «ритуально-мифологической школой» были выдвинуты теории о влиянии мифа на произведения искусства, а театроведами были предприняты попытки анализа возвращения театра к мифологическим истокам. Однако, данные исследования довольно разрознены и малочисленны, несмотря на то, что связь театра с мифом является достаточно известным фактом.

Основное содержание

Прежде чем раскрывать проблему мифологических основ театральных теорий XX века, следует обратиться к исторически сложившемуся содержанию понятию «миф». Первые попытки определения его сущности и попытки его интерпретации были предприняты античными философами. Так, Аристотель рассматривал его как форму удивления человека над действительностью. В свою очередь, Платон, относя мифологию к формам сознания, включающую в себя элементы правды, считал, что «...более всего надо добиваться, чтобы первые мифы, услышанные детьми, самым заботливым образом были направлены к добродетели» [Шкода, 1998, с. 154], тем самым внедряя мифологические конструкции в свои труды и используя миф как инструмент воспитательного воздействия.

В античной философии зародились символическое и аллегорическое восприятия мифа. Пифагорейцы склонялись к *символистической* интерпретации мифа, определяя его как синтез идеального и материального, несущего тайную истину. *Аллегорическое* же восприятие мифа, было предложено Ферикидом Сиросским. Данная концепция предполагала поиск в мифологических сюжетах и образах подлинного смысла бытия и стала «первой попыткой рационалистической трактовки сущности мифотворчества» [Иванов, 2008, с. 105]. Из этого зародилось определение «*миф есть аллегория*», которое в дальнейшем сохранилось в трактовке мифа средневековыми философами – аллегорический метод выступил основой поиска в античных «баснях» христианского смысла, их морализации. Важную роль в этом процессе играли труды Аврелия Августина, Петра Берхория, Иоанна де Гарландия, Фабия Фульгенция и других средневековых философов, мифографов и просветителей [Кислин, 2022].

Получила распространение и уникальная концепция авторства Э. Кассиера, в которой миф рассматривается, как форма созерцания, в котором время и пространство взаимосвязаны, а

обыденное бытие противопоставляется сакральному и священному – «*миф есть символ*». По мнению философа, «мифологические символы есть интеллектуальные, основополагающие понятия, созданные самим человеком» [Яковлева, 2011, с. 189]. Символы указывают на иррациональное, бессознательное, высшее, имеют абстрактное содержание, выступают инструментом соприкосновения человека с вечным, идеальным, а отрицание символов приводит к разрушению духовной формы мифа. Данная концепция нашла отражение в трудах ряда философов: по мнению Н.А. Бердяева, природа мифа находится во взаимосвязи с природой символа, а символ выступает в роли проводника между духовным и эмпирическим миром. Продолжает и дополняет данную идею А.Ф. Лосев, находя в «мифе природу символа, вмещающего "схематические, аллегорические и жизненно-символические слои"» [Алесенкова, 2018, с. 6-7]. Данные теории позволяют сделать вывод о сущности мифа, как реализованного символа – в отличие от античной модели мифа, как действия, предполагаемой «Поэтикой» Аристотеля, в которой он рассматривает миф, как основу фабулы древнегреческой трагедии, под фабулой подразумевая сочетание событий, без которого невозможна трагедия.

Символистическое и аллегорическое восприятие мифа, существующие концепции его сущности нашли отражение в театральном искусстве XX века, что было обусловлено стремлением режиссеров вернуться к ритуально-мифологическим истокам театра, поиском путей его преобразования и экспериментальных форм.

Необходимость возрождения мифов в театре одним из первых поднял французский режиссер А. Арто в период создания «театра жестокости», обращаясь, в первую очередь, к мезоамериканским мифам. Интерес к ним основан на знакомстве А. Арто с образцами индейской словесной культуры: так, в мексиканских лекциях режиссера особое внимание уделено книге-эпосу «Пополь-Вух» сборнике мифических и исторических преданий цивилизации Майя, в частности, его поэтическому и магическому духу, проникновению поэтики и метафизики эпоса в современное искусство.

Воспринимая миф, как первичную структуру, раскрытие которой возможно через бессознательное, источником бессознательного он считал мифологические образы: «Обыденная любовь, личностные амбиции, повседневные хлопоты имеют смысл только на фоне особого ужасающего восторга мифов, никогда не умиравших в сознании больших масс людей» [Арто, 1993, с. 216]. Ставя одной из главнейших целей театра освобождение бессознательного от оков сознания, А. Арто полагал, что обращение к коллективному мифологическому бессознательному через символы является путем превращения спектакля в ритуальное действие, направленное на трансформацию чувств актера и зрителя, таким образом обнаруживая взаимосвязь между мифом и символом.

Стремясь преодолеть зависимость театра от слова, А. Арто ставил своей целью вскрытие мифического измерения современности, его выражения через невербальные составляющие спектакля: путь воплощения на сцене поэзии первоначальных мифов он видел в использовании не опосредованных устной речью жестов, движений, пластики. Считая, что современному театру нужен особый символический язык, существующий в пространстве, в первом спектакле «театра жестокости» – драме «Завоевание Мексики» режиссер, остановив действие на погребении Монтесумы, стремится запечатлеть миф накануне катастрофы, в образе Конкисты обнажив архетипический конфликт человека, его воли с судьбой, чтобы «вывести на поверхность "ложной цивилизованности" заряженные коллективной энергией Мифы, посредством которых можно обрести "силу" и "истинную культуру"» [Глаголюк, 2020, с. 243].

Выбор данного сюжета был не случаен: отрицая утверждение превосходства иудео-христианства, А. Арто искал актуальные социальные проблемы, порожденные установлением западноевропейской культуры, раскрывая темы вражды народов, конфликта языческих и христианских рас, неотвратимости катастрофы в образах старинных текстов.

Воспроизводя миф на сцене трагически-ритуальным способом, А. Арто формирует путь к тотальному воздействию на зрителей через затрагивание их чувств, пробуждение коллективного бессознательного, жестокость и насилие, присущие жизни в целом. В рамках своей теории режиссер предлагал, что миф должен являться источником образом для спектакля, причем речь не о копировании сюжетов, а визуальном воплощении мифологического мышления. В свою очередь, целями ритуала, как формы спектакля, выступает возвращение театру его первоначального ритуального назначения и усиление влияния на зрителей.

Наиболее близко концепция «театра жестокости» А. Арто была воплощена в творчестве польского режиссера Е. Гротовского, одним из основных тезисов которого была недостаточность законов логики для создания и восприятия искусства. Исходя из этого, он обращался к мифам и мифологическому сознанию, выстраивая свои изыскания на основе мировых ритуальных практик. В своих паратеатральных опытах режиссер создал систему ритуальных действий, направленных на изменение отношения личности к себе и миру, через придание ритуальности физическим действиям. В данной системе огонь, вода, земля и т. д. обретали сакральный смысл в контексте «мифологического мышления для целостности постижения мира» [Островский, 2004, с. 173]. Кроме того, отдельное внимание Е. Гротовским уделялось превращению зрителей в соучастников действия, что привело его к идее «со-игры», являющейся реконструкцией ритуала в театре. Мифологизируя телесную природу не только актеров, он искал мифологическую основу ритуального действия – «это мог быть миф, а мог быть и архетип <...> или, если угодно, коллективное воображение, или первобытная память» [Гротовский, 2003, с. 106]. При этом целью актеров является ритуальность игры, целью которой выступает передача зрителям эстетических и этических идей.

В отличие от А. Арто, считавшего, что в театре должны рождаться новые мифы, Е. Гротовский предполагал, что «самое большое, на что способен театр – это способствовать кристаллизации мифа» [Гротовский, 2009, с. 126]. Еще одним отличием теорий режиссеров являлось то, что если основой творчества А. Арто выступали, преимущественно, мифы доколумбовой Америки, то Е. Гротовский считал «живой» мифологией христианскую, относя античные мифы к «мертвым», то есть, перешедшим в разряд метафор и не трогающим зрителя. При этом он не стремился воссоздавать религиозную ситуацию, а уделял внимание человеческим качествам христианской мифологии, считая, что воплощения тех или иных их образов неоднократно встречаются в истории человечества. Как и Б. Брехт, режиссер признавал необходимость преодоления догматической функции христианского мифа, превращения его в знак человеческого знания, для чего использовал кощунственные, с точки зрения религии, интерпретации, пародии, синтез с другими культурами и религиями. Так, в спектакле «Каин» Е. Гротовский представил сторонами одной медали Ангела и Люцифера, исходя из восточной философии, предполагающей, что Добро и Зло не могут существовать друг без друга, поскольку являются взаимодополняющими. В свою очередь, со спектакля «Дядя» взял свое начало режиссерский прием разыгрывания сюжета о возвращении Христа, религиозность которого снижались благодаря тому, что вместо креста главный герой нес веник, при этом в мизансценах повторяя каноничные позы Спасителя на пути к Голгофе. Это не уменьшало его боли, раскрывало трагизм – неприятие обществом нового Христа. Такой подход к интерпретации

христианского мифа объяснялся желанием Е. Гротовского уловить его архетипическую сущность вне установленных религиозной догмой рамок.

Показательным примером является спектакль «Акрополь», место действия которого режиссер перенес с холма Вавель в концлагерь Аушвиц. Предложенный автором пьесы образ Аполлона, как Спасителя, который принесет свободу полякам и является синтезом античной мифологии и христианства, решается Е. Гротовским в виде тряпичной куклы, воспринятой узниками Спасителем. Это является пересечением символов эпох и мировоззрений: акрополя – сердца античной культуры, его польского аналога – Вавеля и концлагеря, символа политическо-социального положения XX века. Человечество продолжает ждать Спасителя, однако, в этом ожидании не остается античной возвышенности и христианской веры – это трагичность и агония современности.

Теории мифа в театре уделял внимание и английский режиссер П. Брук, считая, что «спектакли должны носить ритуальный характер» [Брук, 2002, с. 89]. Обращаясь к мифологическим истокам театрального искусства, в спектакле «Оргхаст», сюжет которого был основан на мифах о Прометее, «Персах» Эсхила, персидских баснях и древних сказках, режиссер искал способ нетрадиционной сценической выразительности, которая бы способствовала раскрытию мифологических основ, скрытого смысла, внедрению интуитивного восприятия взамен вербальному воплощению. Этим он подчеркивал свою идею о том, что диалог театра со зрителем должен вестись на языке, отличном от словесного, обнажая невидимое, поскольку «Священный» театр, который способен удовлетворить потребности общества XX века – «театр, где невидимое становится видимым» [Брук, 2002, с. 65].

Мифопоэтическая концепция режиссуры П. Брука реализовалась в сценическом воплощении драматургии Шекспира, полной архаических верований и общечеловеческих архетипов. Шекспировские пьесы, в которых невидимое превращается в систему визуальных образов, соответствовали представлениям режиссера о «Священном» театре, а их постановки стали «шекспировским» периодом в творческой биографии П. Брука, известным экспериментальностью и новаторством. Так, в спектакле «Король Лир» главным акцентом являлся ее дохристианский характер – сценография отсылала, с одной стороны, к мифическому железному веку, с другой – к атмосфере концлагерей, что позволило через использование прошлого создать образ современного, страшного мира, при этом являясь собирательным образом, который «эпохе Возрождения <...> принадлежит столько же, сколько эпохе евангельской или современной» [Зингерман, 2000].

Наиболее ярко влияние мифа проявилось в спектакле «Махабхарата» по одноименному индийскому эпосу. История человечества, которое находится на грани катастрофы, воплощалось через обращение к ритуалам рождения и смерти, войны и любви. Метафоричность образов, использование фрагментов из религиозных и философских трудов позволило стать данному спектаклю квинтэссенцией общемировой культуры. Выбрав из эпоса части, которые идейно и смыслово понятны европейскому зрителю, режиссер сохранил мифологичность, дух, ритуалы Индии, создав тем самым свой уникальный вариант «Махабхараты», который выявлял всемирную значимость произведения.

Отдельно П. Брук рассматривал проблему воздействия мифов на актеров. Для этого он в труппе использовал разыгрывание мифов для поиска реальности в сказочных атрибутах, высвобождения от бытового восприятия. Благодаря этому достигалось осознание присутствия мифа в окружающей среде – жестах, действиях, взаимодействии с предметами, и далее каждый момент сценического существования актеров приобретал осмысленность на уровне

подсознания, утрачивал обытовленность. На основе перечисленного можно сделать вывод, что интеграция мифа в театральное искусство являлась основой режиссуры П. Брука: понимая под мифом существующий в реальности первоисточник, он использовал его и в качестве инструмента достижения уникального сценического существования актеров, и ключом к шифру для раскрытия тайного смысла пьес, достижением идеи «Священного» театра.

Универсальность мифа сближала режиссерскую концепцию П. Брука с театральной теорией другого английского режиссера – Г. Крэга, который рассматривал понятия «миф» и «символ» во взаимосвязи, которую можно определить, как «символы возникают только там, где мифы сохраняют свою неистощимую жизнеспособность и где сильна вера в человека» [Бачелис, 1983, с. 182]. В отличие от символистов-современников, режиссер не ограничивался использованием иносказательности, которая насыщала произведение, поскольку его трагедийные цели не могли в полной мере быть удовлетворены эстетической природой символов. Поэтому Г. Крэг обратился к *мифу, как структуре* – в частности, в постановке шекспировского «Гамлета», понимая трагедию, как миф о конфликте человека с миром, он вплет символы в его структуру в стремлении достигнуть метафизической содержательности спектакля. В целом, пьесы Шекспира рассматривались режиссером, как «трагедии, чье мифологическое содержание полно современного значения» [Бачелис, 1983, с. 203], действие которых условно привязано к определенной эпохе.

Мифологично-символичными являлись режиссерские решения и других постановок Г. Крэга: так, спектакль «Дидона и Эней» отличался трагической простотой, присущей античному театру, а трагедийные эмоции действия выражались через цвета и линии, которые в движении обретали особый, внебытовой смысл. В свою очередь, в опере «Ацис и Галатя», основанном на античном мифе, прослеживалось следование каноничному построению трагедии – от безмятежного начала до трагичного финала, и символическость мотива, которые достигались режиссером благодаря выразительным средствам сценографии.

Если ранние спектакли Г. Крэга были наполнены эстетикой символизма, то в дальнейшем образы-символы героев трансформировались в образы-мифы, в которых на героя возлагалась ответственность за судьбу человечества – данный подход к решению структуры символа не был свойственен мировоззрениям символистов. Так, в спектакле «Гамлет» образ главного героя решался через обладание им мифологической силы, способности переступить грань между бытием и небытием.

В отличие от Е. Гротовского, поднимавшего проблему соучастия зрителей в действии, и П. Брука, который искал особый способ взаимодействия актеров с залом, Г. Крэг полагал, что единство актера и зрителя возможно только в случае, когда искусство и публика находятся по разные стороны от сцены, а воздействие на зал достигается благодаря интенсивному трагедийному существованию актера, в этом контексте возвращаясь к первоначальной природе театрального искусства. Миф и символ использовались режиссером для формирования своей театральной эстетики, обращению к истокам театра.

Заключение

Таким образом, миф оказал значимое влияние на европейский театр периода поисков новых форм и языка. Используя восприятия мифа, предложенные философами античности, средневековья, эпохи Просвещения, режиссеры XX века в поисках пути к созданию новой модели театра обращались к мифологическим его истокам, однако, пользовались различными

интерпретациями: так, в теории «театра жестокости» А. Арто миф выступал в роли первичного ментального пространства, раскрытие которого может достигаться через мифологические образы, а само понятие мифа было тесно связано с коллективным бессознательным. На формирование такого подхода способствовала приобщенность режиссера к идеям сюрреалистов.

Частично идеи А. Арто продолжил Е. Гротовский, воспринимая миф с двух ипостасей – как простую человеческую ситуацию и соборное явление, способное неосознанно направлять коллективное поведение. Миф и мифологическое сознание использовались режиссером не только для создания материи спектакля, но и как инструмент формирования взаимодействия актеров и зрителей.

Наиболее значимо влияние мифа отразилось на режиссуре П. Брука и его идее о «Священном» театре, как высшей форме искусства. Мифологические первоэлементы, мотивы, архетипы, которые вошли в основные элементы театральной теории режиссера, приблизили его концепцию ко вневременной и внепространственной сущности мифа.

Миф, как структура, наполненная символами, стала основой теории Г. Крэга, который, изначально относясь к символистам, впоследствии вышел за границы их идей в своей режиссуре. Созданные им образы-мифы, объединение мифической и символистической материи легли в основу концепции «условного» театра символов, которая нашла единомышленников среди отечественных режиссеров.

Следовательно, миф, как неотъемлемая составляющая общемировой культуры, не обошла своим влиянием и театральное искусство, дав начало ряду театральных теорий XX века, которые на сегодняшний день остаются актуальным объектом изучения для театроведов и основой практических экспериментов режиссеров.

Библиография

1. Алесенкова, В.Н. Мифотворчество и перформативность в театральном искусстве: (авторский курс лекций) / В.Н. Алесенкова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. 69 с.
2. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто; Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. Москва: Мартис, 1993. 191 с.
3. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг / Т.И. Бачелис. Москва: Наука, 1983. 351 с.
4. Брук П. Пустое пространство: Секретов нет [пер. с англ.] / П. Брук. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 375 с.
5. Гладошук А.В. Театр в поисках мифа: Антонен Арто и Мигель Анхель Астуриас. // Литература двух Америк. 2020. № 9. С. 236-260.
6. Гротовский Е. К Бедному театру / Е. Гротовский; пер. с англ. Л.И. Мельниковой. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 297 с.
7. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
8. Зингерман Б.И. Шекспировский театр в Москве. В сб. Театр Питера Брука. Взгляд из России / сост. А.В. Бартошевич. Москва: ГИТИС: МКТС. 2000. 195 с.
9. Иванов А.Г. Развитие представлений о мифе и мифологическом сознании в античной философии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 10(66). С. 101-108.
10. Кислин К.Б. Средневековая рецепция античной мифологии: опыт систематизации Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т. 8, № 4. С. 35-47.
11. Мыслители Греции: от мифа к логике / сост., вступ. ст. и коммент. В. Шкоды. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 1998. 829 с.
12. Островский А.Б. Парадигма мифологического мышления: Очерк вклада К. Леви-Строса. – Санкт-Петербург: Кронос, 2004. 182 с.
13. Яковлева Е.Л. Миф как символическая форма культуры: взгляд через призму традиции и современности // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 7(126). С. 152-159.

The Role of Myth in European Theater Art of the 20th Century

Inessa B. Kuanova

Postgraduate Student, Department of Cultural Studies,
Moscow Pedagogical State University,
119571, 88, Vernadsky ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: fairness19@list.ru

Abstract

The article reveals various approaches to defining the essence of the concept of "myth" and analyzes historically established concepts of its perception, such as allegorical and symbolic interpretations. The author explores the influence of myth on the formation of Antonin Artaud's theory of the "Theater of Cruelty," paying special attention to the role of Mesoamerican myths in his directorial practice. The mythological origins of Peter Brook's "Holy Theater" are examined, as well as the problem of the influence of myth on the actor and the audience in Jerzy Grotowski's immersive "Poor Theater," including interpretations of Christian myths in his performances. The article also formulates the role of myth and symbol in Gordon Craig's theory of the "Theater of the Ideal" and analyzes the use of the tragic nature of ancient myths in his productions. The author provides examples of the use of the concepts "myth as action," "myth as symbol," "myth as allegory," and "myth as structure" based on specific performances by the aforementioned directors.

For citation

Kuanova I.B. (2024) Rol mifa v evropeyskom teatralnom iskusstve XX veka [The Role of Myth in European Theater Art of the 20th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 190-198.

Keywords

Myth, myth in theater direction, European theater, 20th-century theater, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Gordon Craig.

References

1. Alesenkova Viktoriy. *Mifotvorchestvo i performativnost` v teatral`nom iskusstve* [] – Saratov: SGK im. L.V. Sobinova, 2018. – 69 p.
2. Artaud Antonen. *Teatr i ego dvojniki* [The Theatre and Its Double] – Moscow: Martis, 1993. – 191 p.
3. Bachelis Tatyana. *Shakespeare i Craig* [Shakespeare and Craig] – Moscow: Nauka, 1983. – 351 p.
4. Brook Peter. *Pustoe prostranstvo: Sekretov net* [The Empty Space] – Moscow: Artist. Director. Theatre, 2002. – 375 p.
5. Gladoshhuk Anastasiya. *Teatr v poiskax mifa: Antonen Arto i Migel` Anxel` Asturias* [Theatre in search of the myth: Antonin Artaud and Miguel Angel Asturias] // *Literatura dvux Amerik*. – 2020. – № 9. – P. 236-260.
6. Grotowski Jerzy. *K Bednomu teatru* [Towards a Poor Theatre] – Moscow: Artist. Director. Theatre, 2009. – 297 p.
7. Grotowski Jerzy. *Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku* [From a poor theater to guide art] – Moscow: Artist. Director. Theatre, 2003. – 351 p.
8. Ivanov, Andrei. *Razvitie predstavlenij o mife i mifologicheskom soznanii v antichnoj filosofii* [Evolution of ideas concerning myth and mythological consciousness in antique philosophy] // *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e nauki*. – 2008. – № 10(66). – P. 101-108.
9. Kislin, Konstantin. *Srednevekovaya recepciya antichnoj mifologii: opyt sistematizatsii* [The Medieval reception of Ancient mythology: the experience of systematization] // *Nauchny`j rezul'tat. Social'ny`e i gumanitarny`e issledovaniya*. – 2022. – T. 8, № 4. – P. 35-47.

-
10. My`sliteli Grecii: ot mifa k logike [The Thinkers of Greece: from Myth to Logic]– Moscow: EKSMO-Press, 1998. – 829 p.
 11. Ostrovskij Andrei. *Paradigma mifologicheskogo my`shleniya: Ocherk vkladu K. Levi-Strosa*. [The Paradigm of Mythological Thinking: An Essay on the contribution of K. Levi-Strauss] – Saint-Petersburg: Kronos, 2004. – 182 p.
 12. Yakovleva Elena. *Mif kak simvolicheskaya forma kul`tury: vzglyad cherez prizmu tradicii i sovremennosti* [Myth as a symbolic form of culture: a view from traditions and the present] // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2011. – № 7(126). – P. 152-159.
 13. Zingerman Boris. *Shekspirovskij teatr v Moskve*. [Shakespeare Theatre in Moscow]