Парасковья Еремеевна Заболоцкая

Арктический государственный институт искусств и культуры

г. Якутск

Специфика работы актера над созданием образа:
 опыт сравнительного изучения
(на примере методов работы А.С. Федорова в студенческом обрядовом театре якутов, актера М. Чехова, режиссера Е. Гротовского).

В современное время изучением личности творца-актера, процесса создания сценического образа, исполнительской техники и т.д. занимается наука «театральная антропология». Главными подходами являются «биологическое и культурное поведения человека в условиях представления, т.е. человека, использующего свое физическое и духовное присутствие в соответствии с принципами, отличными от принципов повседневной жизни. Здесь следует взглянуть на актера с этнологических позиций, где встречаются два понятия «природа» (повседневное тело актера) и культура (тело актера в представлении) [Пави, 1991, с. 18-22]. Полагаем, что под «природой» понимается не только физические данные актера, но и его чувства, мысли, биоритм организма, внутренний мир и т.д., а под «культурой» – образ, созданный актером, «возделанный» или «взращенный». Как пишет театровед Н. Песочинский, «театральная антропология» изучает «биологический» уровень театра, природу исполнительской техники, которая объединяет все виды зрелищных искусств, например, индийский театр катхакали, японский фарс кёгэн, биомеханику Мейерхольда и систему Станиславского [Песочинский, 2010, с. 34-35].

В нашей статье будет рассмотрена специфика работы актера над созданием образа в сравнительном изучении методов работы А.С. Федорова в студенческом обрядовом театре якутов, актера М. Чехова и режиссера Е. Гротовского. В мировой театральной практике основой работы актера является система К.С. Станиславского, затем опубликованная Л.П. Новицкой (книга «Уроки вдохновения»), по которой обучаются актеры почти всех стран и континентов. Хотя, существуют академические и национальные школы воспитания актеров в странах Западной и Восточной Европы, своеобразные традиционные системы обучения исполнителей (актеров) в странах Передней, Восточной Азии и Ближнего Востока.

Как пишет известный составитель «Словаря театра» П. Пави, формирование драматического актера происходило по мере того, как систематизировалось и развивалось режиссерское искусство. Оно было направлено на развитие личности в целом: голоса, тела, интеллекта, чувствительности, размышлений о драматургии и социальной роли театра. Современный актер решительно отбросил дилеммы и мифы актера-хозяина или актера-раба: он стремится играть скромную, но вдохновенную роль исполнителя, интерпретатора не просто персонажа, но текста и его постановки [Пави, 1991, с. 10]. Актер создает образ роли, раскрывает в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощает ее на сцене [Станиславский, 2003, с. 507], а в обрядовом театре «Эйгэ» актер-студент создает образ на основе эмоционально-психологического состояния «турук».

В современное время изучению актерской психотехники и этапов работы актера над созданием сценического образа посвящены работы М.Л. Сосновой, Ю.А. Стромова, А.И. Савостьянова, М.П. Семакова и др., а также психологии сценической деятельности и актера Ю. Бернгард, Н.В. Рождественской, Э.Р. Ямалеевой и т.д.

В 1997 г. известный актер Государственного Саха Академического драматического театра им. П.А. Ойунского Афанасий Семенович Федоров создал обрядовый театр «*Эйгэ*» (Окружающий мир) при Якутском колледже культуры и искусств. В театре начали заниматься студенты данного учебного заведения, которые приобретали определенные умения и навыки вхождения в состояние «*турук*». Автор данной статьи с 1997 года работает вместе с А.С. Федоровым, изучает свойства и признаки состояния «*турук*», процесс и уровни вхождения в него, составила его характеристику и т.д. Некоторые результаты научного исследования были опубликованы в монографии «Фольклорный театр якутов» [Заболоцкая, 2009].

В культуре якутов творческое состояние «*турук*» присуще шаманам «*ойуун*» во время мистерий-камланий, сказителям «*олонхосутам*» в процессе исполнения эпических сказаний и «*алгысчитам*» во время исполнения ритуально-обрядовых действий. Сами исполнители – «*олонхосуты»* и «*алгысчиты»* состояние «*турук*» определяют как особое эмоционально-психологическое состояние для творческих личностей с тонкой организацией психики. Шаман В.А. Кондаков охарактеризовал его следующим образом: «Якутский шаман во время камлания постепенно с помощью пения, особого ритма – ударов в бубен и различных звуковых эффектов погружается в него, не употребляя никаких искусственных возбудителей – грибка, напитков и т.д. В этом состоянии человек начинает более тонко чувствовать, слышать и видеть то, чего не удается в обычном состоянии сознания» [Кондаков, 1999, с. 93]. Именно в этом состоянии шаман обретал способность устанавливать связь с ирреальным миром, которого заселяют духи и божества, «вселять» их в себя и действовать от их имени (см. «шаманская игра»).

У якутов известны случаи, когда шаманы, начав мистерию-камлание, не доводили его до конца, объясняя это тем, что «не могут войти в *турук*», потому что «не может войти в меня *дьалың*» или «мой *дьалың* в меня не вошел…» [Кондаков, 2000, с. 25-27]. Процесс вхождения энергии «*дьалың*» представлено в одном из шаманских текстов:

Начиная с копчика, по стволу позвоночника,

Достигая до макушки головы – темени,

Раскрываются все поры моего тела,

По которому бежит сильнейшее пламя –

Поток энергии, и я отталкиваясь

От Срединного мира прыгаю,

Чтобы головой приблизиться

К Высшему светлому небу! [Кондаков, 2000, с. 44].

Энергия «*дьалың*» ассоциируется с огнем (пламенем) и выступает как «сакральная энергия», которая вдохновляет шамана и даёт новые возможности при исполнении мистерии-камлания. Её аналоги обнаруживаются в практике тибетских йогов, где подобный процесс называется как «внутреннее тепло Туммо», язык пламени, возникающий в точке пересечения трех главных каналов ниже пупка. Он также связан с дыханием и соотносится с жаром, который должен протекать к голове по Центральному каналу, и приводит йогина к Блаженству [Петряев, 1999, с. 239-240].

Состояние «*турук*» имеет три уровня: легкий, средний и высокий. По А.С. Федорову на первом – легком уровне внимание сосредотачивается на одной точке, фиксируется на каком-нибудь внешнем объекте. Время фиксации внимания индивидуально для каждого студента-актера. Затем скоцентрированное внимание усилием воли переводится на внутренний воображаемый объект, обозначающийся как «воспроизведение и ощущение тепла» внутренним взором в области копчика. Затем происходит продвижение «энергии-тепла» по позвоночному каналу в левое полушарие головного мозга, затем – правое (копчик/спинной мозг/левое полушарие/правое полушарие головного мозга). Это упражнение является подготовкой к умению создавать в своем сознании воображаемый мир [Федоров, Заболоцкая, 2008].

Второй или по-другому средний уровень состояния «*турук*» представляется как вызов энергий-импульсов, которое имеет отношение к особому «видению» и «слышанию», посредством которого студент-актер сначала создает одну или несколько отдельных картин образа, медленно реализовывающиеся в воображаемом пространстве. Только затем создается «образ» в целом виде. Здесь необходимо выделить, что когда протекает процесс «внутреннего взора», то состояние сознания студента-актера меняется, так как актер находится во власти своего «видения» и «слышания». То есть его организм передает все то, что происходит в воображаемом мире – иной плоскости. Этот уровень состояния сознания в культуре якутов соотносится с понятием открытия канала особой связи «*былыт*», находящейся в теменной части головы у якутских шаманов (ср. «слышим пение духа, но не через уши, а через темя, оно как бы падает сверху на темя»). Исполнители эпического сказания объясняют, что когда «пробежит по спине тепло» (т.е. откроется канал связи с верхним миром) только тогда все образы предстанут перед глазами как воочию. Исполнитель только видит их и описывает [Устное сообщение информатора Н.А. Говорова], т.е. происходит процесс особого видения «*көрүү көрөр*».

Достижение третьего глубокого уровня состояния «*турук*», для студентов-актеров сложно, так как оно характеризуется как состояние сознания в двух параллельных пространствах. Якутский психогипнотерапевт И.Д. Варламов относит к этому уровню состояния сознания особое «видение мозгом» [И.Д. Варламов, аудиозапись научно-практического семинара от 5.12.1995], которое связано с особенностью межполушарного мышления, т.е. у якутов развит характер активной работы двух полушарий головного мозга [Роттерберг, Аршавский, 1984, 85-86].

Студент-актер обрядового театра приобретает умения и навыки овладения состоянием «*турук*», и может играть в спектакле, варьируя три уровня этого состояния. Из них легкий уровень представляет собою как бы процесс «сосредоточенного внимания», имеющий наиболее активный характер и сложную структуру. Здесь происходит сосредоточение всего организма на реальный, затем на идеальный объекты. Такой процесс достигается посредством обращения к зрительной, слуховой или эмоциональной памяти, где можно одновременно воспроизводить запечатленную информацию. Второй – вызов энергий-импульсов и создание «воображаемого мира», постепенно реализуя его внешне через мимику, жест, звук, движение и др. Здесь важно то, что воображение и фантазия позволяют студенту-актеру представить результат творчества до его начала, тем самым ориентируя его в процессе творчества. Но, это еще не конечный результат, не предметное его воплощение, ведь воображение только помогает создать «модель образа». Третий уровень состояния сознания, самый сложный, который достигается посредством глубокой концентрации внимания на внутреннее содержание «Я образа». При этом у студентов-актеров может измениться биоритм организма, температура тела и физическая чувствительность, хотя полностью присутствует контроль над своим сознанием. Известный якутский психолог А.П. Оконешникова о состоянии «*турук*» пишет: «*Турук*» – это характеристика системы субъекта, отражающая ее положение относительно координатных объектов среды. Оно может быть внешне и внутренне наблюдаемым» [Оконешникова, 1994, Ч. 1, с. 52-53].

Полагаем, что легкий уровень состояния «*турук*» выступает как начальный этап, где посредством сосредоточенного внимания актер-студент приводит в действие множественные импульсы, которые внешне проявляются в голосе, мимике, взгляде, движениях, разных звуках и т.д. В этом воображаемом мире они могут перенестись на далекие расстояния, «летать» и т.д. Второй уровень представляет собой процесс «внутреннего видения» или «киноленты видения», который связан гибкостью воображения и фантазии актера. Оно служит источником для любого творческого процесса, в нашем случае важнейшим условием создания актером определенного образа. Выявлено то, что сам по себе этот процесс представляет «игру воображения», берущую начало от фиксации внимания на внешнем объекте (одной точке), затем переходящей на внутренний объект. К этому процессу близки работа воображения и фантазии актера драматического театра, где образ воспринимается актером отстраненно и живет как бы независимо от своего создателя. Такой процесс воображения относится к методу актера Михаила Чехова, который считал, что «внутренним зрением увидеть, как образ проигрывает ответы» [Рождественская, 1995, с. 178-179]. Третий уровень состояния «*турук*» характеризуется как состояние творения «образа» на основе «Я-человека» и «Я-актера». Это не техника, вводящая только во внешнюю форму, так называемый созданный «образ», это «человек-актер-образ» не только со своей плотью и душой, но и своим миропониманием. Здесь «параллельность сознания» определяет не только наблюдение за движением «образа», но и реакцию тела на сигнал образа движения, который представляет механизм самоконтроля на ее высоком уровне. Студенты-актеры не только «видят» и «слышат» по-иному, но и чувствуют и реагируют, как полагается образу, двигаются, как он живет и действует. Они чувствуют образ интуитивно, их ведет какая-то тайная внутренняя сила, возникающая в неопределенной ситуации неосознанно (иногда осознанно).

Нами определены следующие основные свойства творческого состояния «*турук*»:

а) Первое свойство – ощущение «двоякого пространственного сознания». Находясь в данном состоянии, актер не отличает свою личность от образа, здесь нет четкой границы, где кончается реальная жизнь и начинается «образ». Но, актер четко знает, кто он и понимает, что он уже совершенно другой человек, с другим физическим телом и с другим психическим строением. Это «я» как человек с другим именем, на которого он может смотреть со стороны. Здесь студент-актер как бы видит себя со стороны, но в тоже время все это сам чувствует и творит, т.е. в этом процессе присутствует двоякое пространственное сознание: «Я-образ», вместе с тем «Я-актер» смотрю все это со стороны.

б) Второе свойство – изменение ощущений, где студенты-актеры очень органично перевоплощаются в роль: дерево, или какое-нибудь животное, женщину, старика и других. В процессе перевоплощения, например, в дерево, они говорят, что не только видят дерево, но и ощущают размер дерева, или они чувствуют то, что с ними происходит: если начинают ее рубить, то им становится больно, так как с них капает влага (вытекает сок дерева) и т.д. При этом они могут постепенно воспроизводить действием свои ощущения. Также с другими «образами» – орлом или зайцем, богатырем или девушкой и т.д. В таком состоянии они могут изменить температуру тела, физическую чувствительность тела, биоритм организма и т.д.

в) Третье свойство – мобилизация всех психофизических сил организма. В этом состоянии невозможного не существует, с позиции не только работы воображения и фантазии, которым нет определенной границы, но и физического действия. То есть студент-актер способен создать образы различного характера: старика, девушку, зайца, какого-нибудь сверхъестественного существа (напр. в эпосе злого духа Нижнего мира) и т.д. При этом у студента-актера психофизическое состояние организма готово исполнить сложный трюк и выдержать большую нагрузку. Сами они не могут объяснить, откуда и как приходит прилив активных сил организма или какое-либо знание, которое присутствует в них самих. Это говорит о высоком мастерстве исполнителя как актера этой школы.

В игре актера-студента обрядового театра «*Эйгэ*» также как и в фольклорном и профессиональном (драматическом) театрах, присутствует главный признак театрального действа – перевоплощение актера в тот или иной образ.

В обрядовом театре «*Эйгэ*» перевоплощение характеризуется как «присутствие человека-актера в другом мире, с другим физическим строением тела и свойственной ему психикой, где человек и актер вдвоем совместно создают некое третье явление «образ». Мы полагаем, что здесь всегда «образ» стоит выше и человека, и актера, потому что он – явление другого пространства и другого времени. Это единение двух «Я» (Я-человек + Я-актер), это соединение двух явлений, имеющих совершенно самостоятельную жизнь. Но, существует и третий человек, которого можно только чувствовать он как бы представляет собой и человека, и актера, которого можно назвать как «ино-человек» (образ), живущий и действующий совершенно в другом мире.

Момент создания образа у Михаила Чехова происходит само собой, актер не делает никаких усилий, чтобы играть. Он свободен, потому что играет не он сам, а образ внутри него, который созревал в течение всего этапа творческой работы. Тогда он осознает в себе присутствие творческого духа «я», который получив свободу становится наблюдателем, зрителем и свидетелем его игры на сцене [Чехов, 1986, Т. 2, с. 320-321].

В системе Ежи Гротовского, процесс создания образа понимается как целостная игра актера «всем собой». Он должен манипулировать сценическим образом, как скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности и держать его в «узде». Совершение акта (действия) происходит следующим образом: внутренние импульсы воплощаются в точных формах-знаках, которые составляют и партитуру роли «идеограмму» [Гротовский, 2003, с. 180-181].

Весь процесс можно увидеть по следующей таблице:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| № | Процесс создания образа у А.С. Федорова | Процесс создания образа у Михаила Чехова | Процесс создания образа уЕжи Гротовского |
| 1. | «Концентрация внимания», фиксирование взгляда на одной точке, расслабление, освобождение, «очищение»,вызов энергии-импульса | Ощущение, или предощущение, первое оплодотворение души | Этап самообнажения актера |
| 2. | Поток энергий-импульсов, особое «видение» и «слышание», появление отдельных картин образа | Активный и сознательный поиск, отбор и обработка материала, «видение» и «слышание» образа  | Появление импульсов, акт самоотдачи |
| 3. |  | Период воплощения образа, отдать себя целиком в распоряжении образа |  |
| 4. | Воплощение самого образа через состояние двоякого пространственного сознания, слияние «Я-человека», «Я-актера» и «Я-образа» | Этап вдохновения, «имитирование» образа [Чехов, 1986, Т.2, с. 320] | Идео-пластическое воплощение импульсов в знаках [Гротовский, 2003, с. 68-77] |

На основе вышеуказанного можно сказать, что у А.С. Федорова и Е. Гротовского процесс выработки импульсов один и тот же, надо только уметь его правильно чувствовать и ощущать, так как он является главным стимулом движений и действий актера. Но, с другой стороны, эти процессы сильно отличаются друг от друга, так как Е. Гротовский работал над точностью воспроизведения этих импульсов, в основном их внешнем проявлении в форме звуков, жестов, голоса, движения, танца и т.д. Актер в его системе подвергается очень жесткой работе. Он так оттачивает эти формы-знаки, что через 10 лет тот же спектакль актер сыграет таким же образом, точно по времени совпадет с воспроизведением того же жеста или движения. Об этом исследовательница Н.З. Башинджагиан пишет, что Гротовский работал над выработкой в действующем человеке тела от-условленными – в отличие от нашего, «обыденного», об-условленного тела [Башинджагиан, 2003, с. 311].

Полагаем, что Е. Гротовский работал больше над физиологической (внешней) его характеристикой, над той выразительностью, которая соединяет сам внутренний процесс с дисциплиной формы, где актер должен реагировать «всем собой», но с ярко и точно выраженной пластикой. Сам мастер по этому поводу говорил, что «это похоже на труд скульптора, когда он сдирает наслоения с формы, как бы ожидающей воплощения в глубине камня; речь идет не о том, чтобы форму выдумать, а о том, чтобы ее отыскать» [Гротовский, 2003, с. 74]. Поэтому, некоторые специалисты сравнивают его театр с театром пантомимы, ведь здесь главную роль играет натренированное «тело». Хотя, в группе Гротовского, актерское переживание, неслыханно интенсивное, обязательно касается самых подлинных и самых личных его чувств. У них велика сила и правда выражения [Пузына, 2003, с. 307].

В системе А.С. Федорова главное внимание уделяется состоянию студента-актера для вызова импульсов, внутренней (психологической) его работе, с которой больше связана работа подсознания. Поэтому здесь у актера очень развита интуиция, ассоциативное чувство и тонкое восприятие не только внешней среды, но и внутреннего мира как своего, так и партнера, а шире всей Природы. Такое тонкое восприятие мира воспроизводится у студентов-актеров обрядового театра «Эйгэ» через ощущение определенных ритмов. Они могут воспроизвести ритм реки, земли, ветра, какого-нибудь животного и т.д., т.е. чувствуют импульс, который имеет определенное колебание и скорость с характерной каждому амплитудой.

В психологии «импульc» понимается как сигнал, вызывающий раздражение анализатора, т.е. ощущения, которые непрерывно поступают в организм человека. Вместе с тем, раздражение анализатора вызывает и физиологический процесс перекодировки информации в коды нервных сигналов, в результате чего возбуждаются соответствующие части коры головного мозга и формируется чувственная ткань образа. Далее, в работу включается вся целостная структура нашей психики, где данный процесс восприятия заканчивается вычленением предметного содержания образа [Худяков, Зароченцев, 1999, с. 73-76].

Средний уровень погружения в состояние «*турук*», где происходит у студента-актера обрядового театра процесс особого «видения» и «слышания», т.е. создание воображаемого мира на глубоком психологическом уровне, проявляет общность с этапом создания образа в актерской работе М. Чехова. В свое время известный исследователь русского театра П.А. Марков писал, что Михаил Чехов не играет, а «имитирует» образ, т.е. именно силой воображения «имитирует» не только поведение образа, но проникает во внутреннюю сущность характера. В этом процессе непосредственно играет роль «подсознания» человека. Как говорят исследователи его творчества, «Чехов играл, следуя интуиции, полусознательно… он наблюдал за образом, созданным в воображении. Такой силой воображения он был наделен от природы» [Марков, 1974, Т. 1, с. 27-38]. К этому состоянию актера подходит высказывание отечественного психолога В. Кочнева, который пишет, что у актера происходит раздвоение сознания, «он стремится к максимальной частотности колебаний между «я» и «он» [Кочнев, 1990, с. 75-76].

У А.С. Федорова при выработке «воображаемых» картин образа большую роль играют процессы воображения и фантазии. У М.Чехова «воображаемым центром» определяется то состояние, когда образ предстает внутреннему взору актера и открыт со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, затаенными желаниями и т.д. Нужно только выработать силу и умение удерживать образ перед своим внутренним взором столько, сколько нужно для работы, для того, чтобы воспламенялось «творческое чувство» [Чехов, 1986, Т. 2, с. 5-33].

В сравниваемых процессах отличается начальный период работы. По нашим наблюдениям у А.С. Федорова, начальный период работы студента-актера выступает своего рода расслаблением и «очищением», но в то же время началом работы «воображения». Это процесс концентрации внимания, вызывающий определенные импульсы, на которых реагирует психофизика студента-актера. У М.Чехова он заключает в себе появление ощущений, или предощущений, которые представляют собой только психический процесс. Здесь не предусматривается, во-первых, раздражитель, во-вторых процесс возбуждения и реакция организма на него.

С психологической точки зрения, здесь процесс протекает следующим образом: раздражитель, который одновременно протекает по всему организму актера (напр. возбуждение и ощущение), на которое должна реагировать психофизика человека. Поэтому можно говорить о двойственном свойстве психофизического акта актера, от внутреннего к внешнему или через внешнее схватить внутреннее.

Сам автор книги «Техника актера» М. Чехов по этому поводу пишет, что «внешний образ должен исходить из внутреннего, при создании которого можно интуитивно натолкнуться на способ передачи, характерный для изображаемого типа, т.е. правильная внутренняя жизнь может подсказать внешние формы для своего выявления, но не всегда. Большею частью приходиться изобретать наиболее удобные и характерные внешние формы. Но, изобретая их, необходимо сроднить с внутренней жизнью, необходимо как бы оправдать их» [Чехов, 1986, Т. 2, с. 46].

Актера необходимо должен быть «тотальным» максимально: использовать все свои возможности и воздействовать всеми средствами (энергетикой, мыслями, чувством, голосом, жестами, движениями и т.д.) на зрителя, обращенное сразу ко всем его чувствам. Когда-то известный режиссер и педагог Е. Гротовский говорил, что актер должен покорять и подчинить себе зрителей исключительно полнотой и богатством значений этих средств, среди которых большое значение имеет «энергетическое» воздействие. Чем актер «духовно» совершеннее, тем он гениальнее [Гротовский, 2003].

В настоящее время автор статьи совместно с А.С. Федоровым проводит работу со студентами кафедры фольклора и этнокультуры народов Арктики Арктического государственного института искусств и культуры. На базе кафедры в 2013 г. создан студенческий обрядовый коллектив, где студенты из разных курсов занимаются по специальной методике обучения «*Уhуйуу*» (Мастерство), состоящей из техники дыхания «*таба тыыныы*», техники воспроизведения вибрирующего звука «*дом*», техники извлечения гортанного призвука «*кылыhах*», владение техникой ритма «*тэтим*» и эмоционально-психологическим состоянием «*турук*» [Заболоцкая, Федоров, 2008]. В репертуаре обрядового коллектива: «Обряд поклонения божествам айыы», «Алгыс» («Благопожелание»), обрядовая постановка «Шаман и удаганка», литературно-музыкальная композиция «7 минут молчания», а также эвенский обряд, посвященный пробуждению природы и оленю. Хотя, работу начали проводить еще с 2011 г., где были поставлены спектакли-обряды «Дух шамана» (2011), «Дитя рода человеческого» (2012), «Душа девушки» (2012) и др.

Нужно учитывать, что каждый вид, форма или тип современного театра диктуют своего актера, с присущими только ему специфическими особенностями игры и исполнительской техники.

Список используемой литературы:

1. Башинджагиан Н.З. Время и место Ежи Гротовского : Бедный театр и за пределами театра // Театр ХХ века. Закономерности развития. – М., 2003. – С. 289-317.
2. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Ежи Гротовский ; пер., сост., предисл., примеч. Н. Башинджагиан. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 350 с.
3. Заболоцкая П.Е. Фольклорный театр якутов: опыт историко-театроведческого исследования / П.Е. Заболоцкая. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2009. – 135 с.
4. Кондаков В.А. Шаманизм – древняя культура и религия. Ч. 3 / В.А. Кондаков. – Якутск : Полиграфист, 1999. – 214 с.
5. Кондаков В.А. Духовное целительство. Ч. 4. / В.А. Кондаков. – Якутск : Полиграфист, 2000. – 198. – (Серия «Тайны сферы шаманизма»).
6. Кочнев В.И. Исследование динамических характеристик эмоциональной реактивности в связи с проблемой актерских способностей // Вопросы психологии. – М., 1986. – № 5. – С. 153-160.
7. Марков П.А. О театре : в 4-х томах / П.А. Марков. – М. : Искусство, 1974. – Т.1 : Из истории русского и советского театра. – 541 с.
8. Оконешникова А.П. Понятийно-терминологический русско-якутский словарь по психологии. Ч. 1 / А.П. Оконешникова. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 1994. Ч. 1.
9. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; перев. с франц., ред. Г. Разлогов. – М. : Прогресс, 1991.
10. Песочинский Н.В. Антропология театральная // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск II / Сост. С.К. Бушуев и др.; Рос. ин-т истории искусств. – СПб*.:* ГНИУКРИИИ, 2010. – 209 с.
11. Петряев В.Н. Тайны Тибета / В.Н. Петряев. – Минск : Харвест, 1999. – 448 с.
12. Пузына К. Возвращение Христа : Дополнение к «Апокалипсису» // От бедного театра к искусству-проводнику. Ежи Гротовский. – М., 2003. – С. 297-315.
13. Рождественская Н.В. Психология художественного творчества / Н.В. Рождественская. – СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995. – 270 с.
14. Роттерберг Г.С. Межполушарная ассиметрия мозга и проблема интеграции культуры / Г.С. Роттерберг, В.В. Аршавский // Вопросы психологии. – М., 1984. - № 4. – С. 85-86
15. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский ; ред. А.С. Захаренко ; предисл. Т. Дорониной. – 2-ое изд. – М. : Вагриус, 2003. – 510 с.
16. Федоров А.С., Заболоцкая П.Е. Авторская образовательная программа «Уhуйуу»: Учебно-методическое пособие. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 2008. – 220 с.
17. Худяков А.И., Зароченцев К.Д. Психофизика и психофизиология / А.И. Худяков, К.Д. Зароченцев // Психология : учебник / отв. Ред. А.А. Крылов. – М., 1999. – С. 74-93.
18. Чехов М. Литературное наследие : в 2 томах / Михаил Чехов. – М. : Искусство, 1986. – Том 2 : Об искусстве актера / вступ. Ст. М.О. Кнебель. – 557 с.
19. **Аудио- и видеоматериалы**:

Проблемы изучения состояния «турук» [аудиозапись] : научно-практический семинар : [5. 12. 1995]. – Якутск, 1995.

Список информаторов:

Говоров Николай Аркадьевич – 1936 г.р., исполнитель эпоса «олонхо» (в настоящее время не исполняет), с. Ломтука, Мегино-Кангаласского улуса

Федоров Афанасий Семенович – 1941 г.р., исполнитель ритуально-обрядовых действий, автор образовательной программы «Уhуйуу» («Мастерство»), руководитель студенческого обрядового коллектива Арктического государственного института искусств и культуры (г. Якутск)