



MIJLOACE TRANSCENDENTALE DE EXPRESIVITATE ACTORICEASCĂ ÎN TEATRUL EUROPEAN DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-lea (UNELE ASPECTE TEORETICE)

*TRANSCENDENTAL MEANS OF HISTRIONIC EXPRESSIVENESS
IN EUROPEAN THEATRE OF THE SECOND HALF OF XXth CENTURY
(SOME THEORETICAL ASPECTS)*

Irina CATEREV,
doctorandă, lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

This article deals with some theoretical aspects of transcendental means of histrionic expressiveness. This unique phenomenon appeared in the European theatrical art in the second half of the XX-th century. The means of histrionic expressiveness as the main components of actor's skills passed a long way of evolution.

În opinia noastră, mijloacele transcendente de expresivitate actricească reprezintă un fenomen unic, introdus în arta teatrală din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Deși căutarea unei expresii actricești în stare să exprime lumea interioară a omului, din punctul de vedere metafizic, datează din prima jumătate a secolului al XX-lea, doar în a doua jumătate a secolului, această căutare s-a deplasat dinspre concepția teatrală și retorică în arealul experimentelor și căutărilor pragmatice. Acest fapt a devenit obiectul unor cercetări scenice ale unor asemenea personalități ale teatrului contemporan, cum ar fi: Peter Brook, Jerry Grotowski, Andrei Șerban, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Josef Nadj, Cristian Lupa, Anatolii Vasiliev, Boris Iuhananov ș.a. În acest context, mijloacele transcendente de expresivitate actricească reprezintă o legitate și o necesitate determinată de nivelul modern de dezvoltare a teatrului con-

temporan, teatru care reflectă ideile societății moderne. Aceste mijloace s-au constituit în procesul identificării esenței universal-umane, a stabilității în arta teatrală, proces îndreptat spre regăsirea arhetipului unui teatru uman comun. Prim-planul se constituie din constanta socială comună - esența lui spirituală, capacitatea de a fi mediatorul cunoștințelor universale despre evoluția spirituală a omului și despre relațiile lui cu diverse universuri și cosmosul. Îndreptat către lumea interioară a omului, teatrul solicită o altă expresie actricească, care poate deveni un limbaj pe înțelesul oricui, indiferent de limbă, cultură, rasă și religie. Cu ajutorul mijloacelor transcendente de expresivitate actricească, actorul a reușit să evolueze *de la niște scheme simple de gândire cotidiană, către făurirea unor chipuri care exprimă integritatea lumii în tendințele ei către Adevăr, Bunătate, Frumos – și să exprime apartenența omului la acest întreg* (1). În

consecință, expresia actoricească a atins alte culmi, prin care esența creației actoricești *constă în enunțarea unor idiome extrapersonale, depășindu-le pe cele personale* (2).

Mijloacele de expresivitate actoricească au evoluat în procesul dezvoltării artei teatrale. În calitatea lor de componentă de bază a măiestriei artistice, ele au evoluat spectaculos: de la gesturile și sunetele imitative la o asociere complexă de plastică, cuvânt, dans, cântec, pantomimă; de la o reproducere directă de exterior și copiere, la o interacțiune profundă a tehnicii interioare și exterioare a actorului. În dependență de perioada istorică, de orientarea estetică a teatrului și a școlilor teatrale, se schimba și felul de a fi al actorului în scenă, caracterul lui și nivelul de expresie actoricească, acordându-se prioritate cuvântului, gestului, cântecului, dansului, sunetului și expresiei plastice.

Odată cu inițierea teatrului regizoral, a luat naștere și o nouă perspectivă în evoluția mijloacelor de expresivitate actoricească, care, exprimând tipul de manifestare scenică a actorului, în concordanță cu o concepție concretă a teatrului, au intrat în obiectivul unor mari personalități ale scenei universale. Pionierii artei dramatice, chiar de la începutul secolului trecut erau în căutare de forme extravagante de expresivitate artistică, dar tindeau și spre transcendentă. Bunăoară, Max Rainhardt, unul dintre adversarii naturalismului scenic, tindea spre o interacțiune a expresiei actoricești foarte apropiată de teatrul antic. Provoacă forțele universale ascunse în esența umană a actorului, dânsul a obținut o expresie vie și sonoră a cuvântului și a mișcării. Gordon Craig, abandonând realismul, a pornit în căutarea unor formu-

le de exprimare actoricească supremă, în măsură să conecteze lumea materială la cea a ideilor. Calificând actorul ca pe o supra-marionetă, dânsul neglija individualitatea scenică a actorului în favoarea esenței lui umane. Ideile lui despre arta actorului de a utiliza simbolurile provenite din materialul existent în afara individualității sale, denotă ideea de penetrare a domeniului extraindividual.

Un alt reprezentant al gândirii teatrale, Antonin Artaud a fost adeptul contactului cu spectatorul la nivel de arhetipuri, depozitate în adâncul subconștientului și, a apelat, în acest scop, la limbajul gesturilor, al sunetelor, al cuvântului, al strigătului. Un asemenea tip de contact își avea originea în cadrul formei extatice de exprimare scenică a actorului și ia naștere *în clipa în care spiritul nostru are nevoie de limbaj pentru a se exprima*, urmând să capete dimensiunea unei ieroglifice, a unui semn (3). Astfel, actorul însuși poate deveni o ieroglifă, prin sinteza dintre sunet, mișcare, rostire și conținut arhetipal. Privind expresivitatea actorului, ca și întreaga artă teatrală, într-o strânsă relație cu metafizica, el vede bazele ei în respirație și în punctele de sprijin, ale căror principii de funcționare se manifestă în Kaballa și în practicile energetice apusene.

Constantin Stanislavski, reușind să obțină emoții actoricești autentice în scenă, a transformat realitatea, firescul și simplitatea într-un criteriu de bază al expresivității actoricești. Referindu-se la energia invizibilă a actorului, insistând asupra *emanării razelor și a receptării razelor* în creația actorului, dânsul se referea, de fapt, la mijloacele transcendente de expresivitate actoricească. Marele reformator al teatrului a

regretat întreaga lui viață faptul că nimeni dintre savanți nu s-a consacrat acestei probleme. De remarcat că toate lucrările lui publicate în perioada sovietică au fost redactate minuțios, și asemenea unități lexicale precum *Dumnezeu, Spirit, Transformare*, - erau înlocuite cu alți termeni (4). Abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, ideile lui C. Stanislavski au fost acceptate de știința contemporană. Fizica cuantică, al cărei obiect de studiu îl constituia ființa umană, din punctul de vedere al *concepției cuantice a energiei* care penetra toate *țesuturile și sistemele*, a argumentat existența câmpului energetic al omului, ca reflectare în miniatură a legiților Universului (5). Psihologia, orientată către adâncurile conștientului și subconștientului uman, a confirmat științific existența lumii invizibile a omului – spiritul. Noțiunea de spirit era interpretată drept un fenomen psihologic – ca fața interioară a personalității care *întrunește toate calitățile proprii omului de care este lipsită dimensiunea conștientă* (6).

Mihail Cehov, privind sistemul lui Stanislavski nu ca pe o dogmă, ci ca pe o concepție despre lume în dezvoltare și, bazându-se pe experiența sa teatrală, susținea că expresivitatea actorului nu constituie o iluzie, ci este un imperativ al lumii celei de-a treia conștiințe – lumea arhetipurilor. Acestei lumi trebuie să i se subordoneze întreaga construcție actoricească care se prezintă ca un tot unitar – corp-suflet-rațiune. În continuarea ideii învățătorului despre emiterea razelor și receptarea razelor, Cehov precizează faptul că energia este strâns legată de corpul actorului, dar altfel decât în virtutea “eu-lui” propriu-zis. Reflectându-se cu ușu-

rință în interior, *această energie nu solicită nici musculatura, nici nervii actorului*, dar, în același timp, determină corpul lui să fie *elastic, estetic și sensibil la orice freamăt al sufletului* (7). Marele maestru al scenei era convins de faptul că *corpul constituie expresia devotată, profundă și bogată a sufletului* (8). Astfel, el acordă prioritate mijloacelor nevăzute și abia perceptibile de exprimare actoricească, cum ar fi reflectarea, centrele energetice sau gestul psihologic, considerându-le extrem de importante. După părerea lui, anume lor se datorează faptul că perceptibilul – cuvântul, gestul, mișcarea – devine mai pronunțat, mai important și în măsură să sensibilizeze spectatorul la nivel de arhetip.

Un alt discipol al lui Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, susține un alt punct de vedere și vede prioritatea în expresia corporală a actorului, fără a neglija, însă, rolul cuvântului. *Biomecanica* lui, în combinație cu cultura fizică, cu dansul, cu acrobatica, cu scrima - era îndreptată spre formarea actorului universal care ar stăpâni cu virtuozitate întreaga gamă a mijloacelor de expresivitate – una vie și sonoră. Dezvăluind în spectacolele sale ironia transcendentă a pieselor lui Blok care debordează și străbate orice concepție despre lume, reprezentând realitatea acestei lumi, el s-a apropiat de transcendentul mijloacelor de expresivitate actoricească. Astfel, calea spre o asemenea expresivitate actoricească trecea prin corelația dintre diversitatea de tehnici actoricești – formele arhaice, tradiționale și contemporane ale teatrului din Apus și din Răsărit, prin *metoda acțiunilor fizice* a lui Stanislavski și *biomecanica* lui Meyerhold. În teatrul contem-

poran, expresivitatea vocală și cea corporală a actorului se perfecționează nu doar la nivelul diversității tipurilor, dar și la nivelul componentelor calitative.

Mijloacele de expresivitate artistică ale actorului, sunt percepute, de obicei, ca o modalitate de transmitere de către actor a tuturor particularităților unui personaj - cele psihologice, morale, sociale, etnice, de trai, culturale, fizice - și care îl caracterizează ca individ. Ele au sarcina să exprime individualitatea personajului, ceea ce îl face deosebit de toți ceilalți. Această individualitate este determinată de caracteristicile temporale și geografice ale vieții personajului, de nivelul de studii și de educație, de moștenire, de condițiile de trai, de relațiile cu alte personaje și cu lumea din jur etc. Prin mijloacele de expresivitate, actorul dezvăluie personajul într-un context social-istoric, adică în dimensiunea lui **orizontală**. În prim-plan apare omul pământesc, cu toate relațiile lui materiale, pe când lumea care îl leagă de absolut trece în plan secund. Astfel, mijloacele de expresivitate ale actorului transmit mesajul originii subiective, venind dintr-o sursă individuală personală.

Mijloacele transcendente de expresivitate actoricească, ca mijloace de exprimare actoricească în genere, reprezintă, de asemenea, o metodă de a transmite unele calități ale personajului. Dar, reprezentând bilanțul întregului potențial actoricesc, a posibilităților diversității de expresie sonoră și corporală, ele au specific aparte lor. Prin intermediul lor, actorul exprimă adevărata viață a personajului său, viața care se află dincolo de limita istorică și socială a existenței sale. În prim-plan apare viața spirituală a omului și relația sa cu

Absolutul, adică dimensiunea **verticală** a existenței sale. Astfel, mijloacele transcendente de expresivitate actoricească au sarcina să exprime originea umană obiectivă a personajului care este universală pentru întreaga omenire. Ele permit reprezentarea reală a existenței spirituale a omului și raportarea lui la legitățile absolute, după modelul formelor arhaice ale teatrului. Desigur, noțiunea de transcendentă, raportată la mijloacele de expresivitate actoricească, le conferă o altă calitate decât cea tradițională, care nu este determinată de procedeele exterioare, cum ar fi expresia sonoră sau cea corporală a actorului.

Astfel, pentru a determina esența studiului de față, trebuie să raportăm mijloacele de expresivitate actoricească la noțiunea de transcendentă. Autorul consideră necesară partajarea noțiunilor de *transcendental* și de *transcendent*, care sunt adesea confundate chiar și la nivel de bibliografie. A. Kruglov, în cercetarea sa, propune să căutăm cauza acestei confuzii în originea formării acestor cuvinte. Inițial, nu exista o diferență între aceste noțiuni, funcționând ca sinonime cu semnificația de transcendentă, în sensul filozofiei critice a lui I. Kant (9). Cu timpul, menționează A. Kruglov, termenul de *transcendent*, utilizat de gânditorii Evului Mediu, în urma multiplei corespondențe și a traducerilor în diverse limbi, era adesea interpretat în sensul de *transcendental*. Cu toate acestea, cele două noțiuni se deosebesc evident. Întrucât noțiunea de *transcendent* nu face obiectul studiului nostru, vom remarca doar faptul că prin *transcendent* se înțelege tot ce stă dincolo de limitele experienței.

Noțiunea de *transcendental* din studiul de față e strâns legată de me-

tafizica lui I. Kant și trebuie înțeleasă ca *senzualitate și rațiune* – tipurile de cunoaștere umană existente apriori și care au în vedere nu atât cunoașterea lucrurilor, cât tipurile noastre de cunoaștere a lucrurilor (10). Ținând cont de noțiunea clasică dată de Kant cu mai mult de două sute de ani în urmă, autorul lucrării de față se bazează și pe cercetările contemporane care permit concretizarea acestei noțiuni. De remarcat că *transcendentalul*, ca tematică a cercetărilor științifice din spațiul ex-sovietic, din inerție avea o conotație negativă și nu făcea parte din subiectele demne de cercetare aprofundată și detaliată. Abia în ultimul deceniu au apărut primele cercetări care dezvoltă noțiunea de *transcendental*, sub toate aspectele. În acest context, un interes deosebit prezintă cercetarea lui P. Barhanov. Dezvoltând ideile lui Kant, el aplică *transcendentalului* toate procedeele ce permit stabilirea unor condiții apriori sau premisele cunoașterii (11). O altă cercetare care prezintă interes îi aparține lui N. Karpițki. Dânsul prezintă noțiunea ca pe un conținut apriori, care asigură posibilitatea experienței și a cunoașterii (12).

Dincolo de toate acestea, diverse aspecte ale noțiunii de *transcendental*, în viziunea lui Kant, fie că erau confirmate de alți filozofi pe parcursul anilor, fie că erau puse la îndoială. Fihte, criticând ideile lui Kant, susține că există o legătură între noțiunea de *transcendental* și om, de aceea e parte a lui care *menține caracteristicile unui suflet omenesc viu* (13). Un alt cercetător, M. Scheler, interpretează, de asemenea, această noțiune în relația cu omul și o consideră drept o reflectare *a situării metafizice deosebite a omului*, fiind strâns legată de lumea lui spirituală (14).

Un alt autor, N. Berdeaev, un succesor al metafizicii lui Kant, vede o legătură între transcendental și experiența spirituală. El interpretează noțiunea ca o evadare a omului dintr-o situație concretă, pentru *a putea stăpâni ceva din interiorul său* (15). Pe când G. Marcel contrapune metafizica sa lui Kant și întregului curent *transcendental* tradițional, caracterizând *transcendentalul* ca pe o lume spirituală. Sfera transcendentală, în opinia lui, permite contrapunerea *adevărului deplin – golului interior* al lumii sociale, unde domnește înstrăinarea (16). A. Losev vede o legătură între această noțiune și *transformarea esenței în sine (împreună cu toate aspectele unui conținut de existență a altor forme) într-o altă formă de existență* (17). Ea exprimă trecerea de la noțiunea de corp la noțiunea de spirit și este strâns legată de existența absolut obiectivă a Spiritului. În paralel cu filozofia, noțiunea de *transcendental* și-a găsit oglindire și în psihologie. Prezintă interes definiția dată de C. G. Jung, care definește întreaga gamă a conținutului conștientului și subconștientului uman drept un fenomen transcendental, exprimând integritatea personalității, *reprezentată ca un joc al luminii și al umbrei și este percepută ca o unitate a contrariilor* (18). Cercetările autorului transcendental P. Gaidenco prezintă interes din punct de vedere al ontologiei; iar ale lui D. Vnucov și T. Litvin – din punctul de vedere al fenomenologiei transcendente. Deși a căpătat o largă răspândire și recunoaștere în știința contemporană, în filozofia transcendentală, în pedagogia transcendentală, în psihologia transcendentală, în antropologia transcendentală, în logica transcendentală, în fenomenologia transcen-

dentală ș.a. – în teatrologie noțiunea de transcendent raportată la mijloacele de expresivitate actoricească, n-a fost abordată la nivel teoretic.

Cu toate acestea, calitatea de transcendent există în arta teatrală din timpuri străvechi. Ea este strâns legată de formele arhaice ale teatrului, de reprezentările misteriale și ritualice, de formele tradiționale ale teatrului – care constituie promotorul cunoștințelor transcendente: al adevărului absolut despre Mărețele tradiții spirituale, ca un sumar de cunoștințe despre *evoluția spirituală a omului, despre locul lui în diverse dimensiuni și despre relația lui cu diverse universuri* (19). Venind din adâncurile civilizației umane, această noțiune se regăsește în mai multe tradiții spirituale mărețe care au o vechime de secole. Dar a provenit în limbajul teatral prin concepția teatrală a lui A. Artaud, care tindea spre un *teatru transcendent alchimist* (20). Calitatea transcendentă a mijloacelor de expresivitate actoricească este condiționată, în viziunea lui Artaud, prin faptul că actorul, utilizând limbajul imaginilor depozitate în subconștient, posedă un nivel universal și are în vedere nu *doar rațiunea și sentimentele spectatorilor, ci însăși existența lor* (21). În opinia cercetătorului B. Maximov, concepția teatrală a lui Artaud servea drept model conceptual-estetic, și nu conține noțiuni concrete (22).

Mijloacele transcendente de expresivitate actoricească, care, s-au constituit de fapt doar în a doua jumătate a secolului al XX-lea, și-au găsit o largă întrebuintare în experiența personalităților marcante ale teatrului european. Cei mai reprezentativi dintre ei sunt: P. Brook, J. Grotowski, A. Șerban, E. Barba. Toți și-au

expus întreaga experiență în acest domeniu în multiplele monografii, articole, studii, interviuri. Peter Brook, analizând posibilitățile actoricești de expresivitate, le tratează ca pe un limbaj universal, pe înțelesul oricărui spectator, de orice apartenență de limbă, cultură, rasă, religie. Drept exemplu elocvent servesc spectacolele *Orghast* (1971), *Convorbirile Păsărilor* (1973), *Tribul Ik* (1975), *Mahabharata* (1985), *Furtuna* (1990), *Tragedia lui Hamlet* (2000). Brook pune accentul pe fundamentul metafizic al artei teatrale, calificând actorul ca pe un Univers absolut, iar expresivitatea lui corporală și sonoră – ca pe un mijloc de dezvăluire în fața spectatorilor. Astfel Brook argumentează transcendentalismul acestei expresivități. Jerry Grotowski și-a propus să dezvăluie limitele esenței umane prin intermediul expresivității actoricești. Studiind sursele diferitelor tehnici actoricești tradiționale și demonstrând originea lor universală, marele regizor interpretează capacitatea de acțiune asupra spectatorului, la nivel arhetipal, - al sunetului, al cuvântului, al cântecului, al gestului. Grotowski a elucidat diversitatea limitelor mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească ele și-au găsit exprimarea în spectacolele *Sacuntala* (1960), *Dziadul* (1961), *Kordian* (1962), *Acropolis* (1962), *O istorie tragică a doctorului Faustus* (1963), *Prințul cel constant* (1965), *Apocalipsus* (1968). Eugenio Barba, comparând diverse tradiții ale artei actorului, scoate în evidență trăsăturile comune universale, arhetipale. Cumulând experiența expresivității actoricești în formele tradiționale ale teatrului, cu cercetările contemporane în domeniu, el se fixează pe capacitățile spirituale și psihofizice ale acto-

rului. Astfel, Barba dezvăluie transcendentalul mijloacelor de expresivitate actoricească, observat ca trăsătură dominantă în spectacolele *Kaspariana* (1968), *Veniți! Și vom avea o zi* (1976), *Ferai* (1979), *Căsătoria cu Dumnezeu* (1984), *Istoria lui Oedip* (1984), *Evangelia din Oxyrhyncus* (1985), *Judith* (1987), *Mitos* (1998). Andrei Șerban, fără a neglija expresivitatea cuvântului în importanța sensului, dezvăluie impactul lui la nivelul vibrațiilor și arhetipurilor. Șerban vede posibilitatea de a transforma, cu ajutorul sunetului, a cuvântului, a mișcării – vibrațiile spirituale invizibile ale actorului – în vibrații palpabile și chiar vizibile. Asta s-a întâmplat în spectacolele sale *Medea* (1972), *Electra* (1973), *Troienele* (1974), *Agamemnon* (1977), *Îmblânzirea scorpiei* (1997), *Negustorul din Veneția* (1998), *Hamlet* (1999). Și totuși, deși P. Brook, J. Grotowski, E. Barba, A. Șerban, au prezentat diverse laturi și calități ale mijloacelor de exprimare actoricească, care argumentează transcendentalitatea lor, – nimeni dintre ei nu le dă o interpretare concretă. Astfel, constatăm că, deși mijloacele transcendente de expresivitate actoricească s-au implantat adânc în experiența teatrală, deocamdată nu au fost calificate teoretic. Materialul faptic acumulat în cantități impunătoare nu este calificat în teatrologie la nivelul unei cercetări teoretice individuale.

În același timp, orice aspect referitor la caracterul transcendental al mijloacelor actoricești, are referințe în cercetările multor savanți notorii. B. Nicolescu scoate în evidență expresivitatea actorului, care își are originea în procesul de coordonare a actorului cu sine însuși, fapt ce-i permite să acționeze ca o existență integră

universală, și nu ca o ființă fragmentară (23). Interpretând teatrul ca pe un câmp energetic, Nicolescu prezintă capacitatea actorului de a exprima diverse tipuri de energie, cu ajutorul corpului și al sunetului: energia corporală, energia emoțională, energia psihică ș.a. Fluxul de energie se transmite spectatorului *care se simte ridicat la o altă dimensiune de unde brusc și într-o altă perspectivă se întâlnește cu propria persoană* (24). Evident, e vorba de capacitatea expresivității actorului de acționa la nivel de arhetip, la nivel de origine universală umană. M. Borie, accentuând legătura strânsă dintre arta teatrală și metafizică, dezvăluie abilitatea actorului de a transforma lumea invizibilă a spiritului și a energiei umane – în una vizibilă. Actorul care dispune de corpul său, dezvoltat, este în măsură să materializeze, cu ajutorul lui, energia gestului și a spiritului. După M. Borie, energia materializată în cuvânt, îl transformă într-o formă exactă a energiei eliminate *prin cuvânt-corp și care domină în spațiu și se îndreaptă spre mișcarea forței* (25). Acest fapt îl regăsim și în tratatul lui Dziarni Motokio din Evul Mediu, care elucidează tainele măiestriei actoricești ca pe niște căi de cunoaștere a vieții ce indică legătura directă cu experiențele spirituale ale actorului. Astfel, expresivitatea sonoră și corporală a actorului ia naștere din echilibrul mobil al forțelor spirituale ale actorului care produce echilibrul mobil al forțelor lui fizice. Referindu-se la tainele expresivității actoricești, autorul tratatului subliniază că expresivitatea este strâns legată de esența lui spirituală, de impulsurile spirituale, întrucât *orice mișcare corporală își are rădăcina în inimă* (26). Conform lui A. Bartoșevici, expresivitatea actoru-

lui contemporan are la bază corelația armonioasă a întregii experiențe de măiestrie actoricească din Apus și din Răsărit, de la formele arhaice ale teatrului, la cele contemporane. El subliniază tendința de reînnoire și de purificare a cuvântului, readucându-l *la începuturi, la forma inițială rituală de indispensabilitate dintre cuvânt și gest, cuvânt și acțiune, pentru a extrage din memoria colectivă a omenirii limbajul străvechi, propriu tuturor culturilor* (27). B. Maximov consideră că expresivitatea actorului, atingând nivelul subconștientului, are capacitatea de a reflecta întregul potențial uman al actorului. Astfel, *eliberându-se de propria personalitate și devenind vrăjitor, Forța Divină sau oricine altcineva, devine propria sa dublură suprarealistă* (28). Despre corelația dintre caracterul transcendent al mijloacelor de expresivitate ale actorului și originea metafizică a artei teatrale, găsim referințe în studiile semnate de G. Banu, V. Beriozkin, A. Bermel, B. Dubin, M. Mamar-dașvili, J. L. Marion, N. Pesocinski, R. Haiman. Despre corelația dintre

formele ritualice și cele misteriale ale artei teatrale, găsim referințe la un alt șir de cercetători: A. Avdeev, A. Beloi, J. Derrid, L. Ermacova, Z. Zarețcaia, B. Ivanov, I. Ilin, B. Coleazin, N. Lidova, B. Liubimov, V. Ortolani, N. Plușcoiv, L. Solnțeva, P. Stepanova, V. Toporov, O. Freidenberg, P. Schteiner, M. Eliade. De asemenea, în studiile semnate de O. Borovic, I. Watson, L. Ghitelman, Dao Man Hung, A. Duffai, V. Maleavin, P. Muhametzianov, Na San Man, G. Turner, Cijun Cijun Ok, M. Șvâdcoi – găsim referiri la corelația dintre caracterul transcendent al mijloacelor de expresivitate actoricească și tehnicile actorești apusene și răsăritene.

După cum s-a menționat mai sus, autorul studiului de față n-a găsit cercetări științifice care s-ar referi la mijloacele transcendente de expresivitate actoricească ca studiu separat de cercetare. Dat fiind faptul că ele reprezintă în sine un fenomen foarte răspândit în practica teatrală, apariția unor studii de cercetare în acest domeniu reprezintă o necesitate imperioasă.

Referințe bibliografice

1. Хамитов Н. Сверхчеловек и Богочеловек. //www.nietzsche.ru
2. Юнг К.Г. Психология и литература.//В кн: Психоанализ и искусство. М. REFL-book.1996. с. 48.
3. Арто А. Театр и его двойник. // Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. С-Петербург, Симпозиум. 2000. с.103.
4. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение.//М. Прикосновение. 2005. с.13.
5. История научных исследований энергетического поля человека.//www.agat.net.ru
6. Юнг К.Г. Психологические типы.// М. Университетская книга. 1996. с.511.
7. Чехов М. Творческая индивидуальность.//Литературное наследие в 2-х т. М. Искусство. 1986. Т. 2. с. 264.
8. Чехов М. Об искусстве актера.//Литературное наследие в 2-х т. М. Искусство. 1986. Т. 2. с. 38.

9. Круглов А. Понятие трансцендентального.//www.book-ua.org
10. Кант И. Критика чистого разума.//Соч: В 6 Т. М. Мысль.1964. Т.3. с. 123.
11. Барханов Р. Проблема трансцендентального, имманентного и трансцендентного в философии И.Канта.//Автореф. дис-ции на соискание уч. степени док-ра философии. Екатеринбург. 2000.
12. Карпицкий Н. Присутствие и трансцендентальное присутствие.//Томск. ТГУ. 2003.
13. Суркова Н. Экзистенциальная функция понятия «трансцендентальный субъект»//Вестник ОГУ. №2. 2003. с. 33.
14. Шелер М. Положение человека в космосе.//Проблемы человек в западной философии. М. Прогресс. 1988. с. 32.
15. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека.//В кн. Царство Духа и царство Кесаря. М. Республика. 1995. с. 17.
16. Суркова Н. Экзистенциальная функция понятия «трансцендентальный субъект»//Вестник ОГУ. №2. 2003. с. 35.
17. Лосев А. Философия имени.// Самое само: Сочинения. М. ЭКСМО-Пресс. 1999. с. 194.
18. Юнг К.Г. Психологические типы.//М. Университетская книга. 1996. с. 554.
19. Николеску Б. Питер Брук и традиционная мысль.//www.teatral.org.ua
20. Арто А. Алхимический театр.//Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. С-Петербург, Симпозиум. 2000. с. 142.
21. Арто А. Театр «Альфреда Жарри».//Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. С-Петербург, Симпозиум. 2000. с. 50.
22. Максимов В. Театральные концепции модернизма и система А.Арто.// Автореф. дис-ции на соискание уч. степени док-ра искусствоведения. С.Петербург. 2001.
23. Николеску Б. Театр как поле изучения энергии, движения и взаимоотношений.//Питер Брук и традиционная мысль. www.teatral.org.ua
24. Там же.
25. Borie M. Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini.//România. Polirom. 2004. p. 331.
26. Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (фуси кадэн) или предание о цветке (кадэнсё).//М. Наука.1989. с. 135.
27. Бартошевич А. Прорыв к всемирности.//Театр Питера Брука. М. ГИТИС. 2000. с. 161.
28. Максимов В. Антонен Арто, его театр и его двойник.//Арто А. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. С-Петербург, Симпозиум. 2000. с. 22.