



СЕМИОТИКА МАСКИ В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 791.6; 792.8

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-76-83>

А. В. Трунцова

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московский регион, Российская Федерация
e-mail: truntsova_a@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается маска как самостоятельный знак в русской семиотической системе. Исследуются источники формирования принципа масочности в русском балетном искусстве. Разбирается смысловое содержание русской маски, оказавшей влияние на мировое искусство. История маски восходит к ряженым – участникам народных праздников. В придворном и крепостном балете XVIII века маски доминировали над актёрской выразительностью открытого лица танцовщика, что было связано с античными традициями и традициями итальянских карнавалов, а также – популярной комедией дель арте. В балете XX века возможности масок возросли. Появились психологические, политические маски. В балете сформулированы основные требования к маске, включающие выразительность, фактурность и лёгкость. Существующее разнообразие масок в жизни и балете ситуативно и сюжетно ограничено. Многие известные танцовщики выступали в масочных спектаклях. Периодическое возвращение кода масок происходит в период социальных потрясений, а затем отображается в балетных текстах.

Ключевые слова: балет, искусство, культура, код, маска, человек, лицо, смысл.

Для цитирования: Трунцова А.В. Семиотика маски в балетном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 76-83. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-76-83>

SEMIOTICS OF THE MASK IN THE BALLET ART

Anastasia V. Truntsova

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: truntsova_a@mail.ru

Abstract: The article considers the mask as an independent sign in the Russian semiotic system. The sources of the formation of the principle of masquerade in Russian ballet art are investigated. The semantic content of the Russian mask, which influenced world art, is analyzed. The history of the mask goes back to the mummers – participants in folk holidays. In the court and fortress ballet of the 18th century, masks domi-

ТРУНЦОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА – магистр 1 курса кафедры культурологии, факультет государственной культурной политики, Московский государственный институт культуры

TRUNTSOVA ANASTASIA VLADIMIROVNA – undergraduate student, Department of Cultural Studies, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture

© Трунцова А.В., 2023



nated the actor's expressiveness of the dancer's open face, which was associated with ancient traditions and the traditions of Italian carnivals, and the popular commedia dell' arte. In the ballet of the 20th century, the possibilities of masks increased. Psychological, political masks appeared. The ballet formulates the basic requirements for a mask, including expressiveness, texture and lightness. The existing variety of masks in life and ballet is situationally and subjectively limited. Many famous dancers performed in masked performances. The periodic return of the code of masks occurs during a period of social upheaval, and then is displayed in ballet texts.

Keywords: ballet, art, culture, code, mask, person, face, meaning.

For citation: Truntsova A.V. Semiotics of masks in ballet art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 76-83. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-76-83>

Маска – это предмет или накладка на лицо. В код отечественной культуры она вошла в XIII веке. Лат. *Masca* – «призрак». Для большинства культур это феномен, имеющий ритуальный характер. Маску надевают, чтобы изменить свою сущность. Двойственный характер маски заключается в следующем: она воплощает божественное или демоническое начало. Следует различать маски в прямом смысле и маски в кавычках, то есть в переносном смысле. Последние относятся к вторичному коду. Дискурс «надеваемой маски» особым образом соизмеряет человека с миром. Поэтому «сокрытие» индивида как его «растворение» в мире – это первоначальный смысл существования без лица. Количество масок по переживаниям в каждом событии всегда больше, чем нужно. Из набора масок складывается доступное для дискурса власти «лицо» человека. Субъект не получает полной защиты в маске, остаётся «зазор» между ней и лицом. Тем самым определяется смысл некоторой изначальной игры-неправды, заложенный в человеческом существовании. «Неподвижность» маски символизирует потребность человека овладеть событием, ускользающим от сознания. Смерть не просто уравнивает маску с лицом, а превращается в её подобие.

Маски античной культуры можно символически представить следующим образом. У Гераклита – «плачущая маска». Он оплакивает мир, который знает. Маска Демокрита есть смех. Ещё одна из масок – это «ироническая

улыбка» Сократа; в ней смешиваются смех и слёзы. Античная маска существует как бы сама по себе; она, тем не менее, пытается «захватить» объект, не будучи связана с ним логически. Феномен не может пребывать в маске целиком. «Надевание» маски есть отказ от собственной индивидуальности, но она (маска) одновременно возносит её. Это происходит благодаря свойству маски «скрывать-показывать». В связи с маской возникает мотив тайны. Платон прибегает к использованию имён-масок. Он «присутствует» в диалогах под маской своих персонажей. К. Блазис справедливо считает, что традиция масок возникла в античности. Он называет основные античные маски [3, с. 126]. В греческом театре в масках играли люди и незаметно – Боги. Человек, надевший маску, по традиции считался наделённым божественным даром. Греческое слово, обозначающее театр, имело смысл места, где среди зрителей присутствовали Боги [16, с. 190]. Одним из источников зарождения балета является греческий театр. Именно там, внутри драмы, исполнялись первые хореографические миниатюры, а затем – и развёрнутые танцевальные куски. Исполнители наделялись масками, которые влияли на постановку хореографического текста. Уже в это время – во многом благодаря маскам – танцевальные движения стали наделяться неким смыслом и отдельные из них переходили в разряд символов. Так, величественно вздымаемые, округлые руки



в статуарной позе символизируют достоинство и недостижимость Богов. А ритмические па де буре в круговом построении стали символом Диониса. Именно в его культе исполнялись общественные танцы, напоминающие русские хороводы, в них участвовали все свободные, люди полиса. Нередко они танцевали в масках, что позволяло им чувствовать себя более раскованно в дионисийских мистериях. И в наше время подобные движения подсознательно раскодируются как символ хмельного веселья. В. М. Межуев подчёркивает роль дионисийской пляски в мироощущении античного человека [12, с. 200]. В балете «Спартак» Ю. Н. Григоровича (на античную тему) маска сатира переосмыслена, она наделена новой знаковой формой. Участники праздника Красса надевают маски, благодаря чему чувствуют себя безнаказанно и разнузданно. Их движения становятся животноподобными. Они мучают и истязают Фригию.

Каждой маске присущ соответствующий ритм, танец, музыка. Костюмы, аксессуары призваны сохранять следы маски. Однако, по мнению Е. Я. Шейниной, маски в античной (а затем в европейской) культуре целостного образа не создают. У маски может быть надстройка в виде перьев, бисера, материи. Она возвышается над маской и частично «поглощает» её [18, с. 501–502]. А. А. Пелипенко полагает, что в логоцентричной цивилизации глубинное содержание замаскировано. Он употребляет понятие «маска культуры» [13, с. 556].

В языческой Руси маски надевали жрецы в ритуальных целях. Позднее маски начали использовать для празднования Коляды и Масленицы. По улицам ходили ряженые в медведя, быка, козу, гуся и других. Личины-маски делали из бересты. Ряженые собирали дары и благословляли хозяев. Сами маски называли «хари» или «лярвы». Они символизировали языческого Велеса. Не ранее XII–XIII веков появились маски «кузнеца», «коновала», «гончара». В ходе игры нужно было угадать ряженого. Если его узнавали, то ряженный снимал маску. Непрочих ряженных возглавлял парень в маске из глины, который нёс символического

«коня». Позднее маски носили скоморохи. Интересно, что фольклорный цикл «Скоморохи» поставил И. А. Моисеев в 1980 г [15, с. 609]. Г. Д. Алексидзе поставил в Камерном театре хореографическую миниатюру «Скоморохи» [1, с. 161]. В балете Ю. Н. Григоровича «Иван Грозный» используются скоморошьи маски. Царь появляется в маске, что наводит ужас на бояр. Языческий символ, используемый православным царём, свидетельствует о его жестокости и отступничестве.

В европейской культуре маски были неотъемлемым символом народных карнавалов, которые были запрещены церковной властью как богохульные. Маски с этого времени становятся табуированным знаком. В России подобным преследованиям подвергались скоморохи, носившие маски. Но в эпоху Ренессанса маски вновь входят в официальную культуру. В Венеции они стали сначала символом маскарада, а затем на их основе сформировалась комедия дель арте. Существует дифференциация венецианских, а позднее и неаполитанских масок, участвующих в комедии дель арте; на их основе создано множество произведений искусства.

В России интерес к Ренессансу возникает у символистов. В 1906 году В. Э. Мейерхольд поставил драму А. А. Блока «Балаганчик». Спектакли с использованием ролей-масок ставили А. Я. Таиров – «Покрывало Пьеретты» (1916), Е. Б. Вахтангов – «Принцесса Турандот» (1922).

Ещё одним источником возникновения балета являются маскарады, а затем и балеты-маскарады, получившие распространение в Европе XVI века. В них участвовали придворные в индивидуально неповторимых масках, которые исполняли сольные вариации, стремясь в танце наибольшим образом раскрыть смысл своей маски. Поэтому маски стимулировали развитие хореографии в креативном индивидуальном и даже импровизационном направлении. Маски стали частью балетного действия. Считалось, что лицо танцовщика искажено физическими усилиями, и он не способен передать худо-



жественный образ. Активно применял маски в своей работе П. Бошан. В балете-комедии «Мещанин во дворянстве» (1670) не только использовались маски как атрибут костюма, но принцип масочности был положен в основу сценического действия. Мещанин надевает маску дворянина, учителя надевают маски любви. А причудливость и декоративность масок обусловили рисунок танца.

В XVIII веке в европейском балете стали отказываться от масок в пользу живой актёрской выразительности. М. М. Габович утверждает, что французский балетмейстер П. Гардель впервые вышел на сцену без маски, по его примеру маски не стали надевать и другие артисты. Габович категоричен в суждении, что с этого момента зрители увидели живое лицо исполнителя [5, с. 35]. В действительности маски впервые отменил М. Гардель (1741–1787) в партии Аполлона в опере Ж. Рамо «Кастор и Поллукс» (1772 г.). Его брат П. Гардель (1758–1840) в это время был ещё учеником, начинающим танцовщиком, выходящим в операх [2, с. 139].

В Россию балет пришёл в XVIII веке, поэтому маски в нём уже не использовались. Исключение составляли балеты на тему маскарадов. Например, балет «Маскарад в Краковском редуте», поставленный И. К. Лобановым в 1822 году. Тема сохранила свою актуальность и через 100 лет. «Маски города» поставила В. Майя в своей студии [15, с. 591]. В XVIII веке при дворе появились венецианские маски. При правлении Павла I карнавалы с масками прекратились. Интерес к театральным маскам снова возник в начале XX века.

В русском маскараде прослеживается тема самозванства. Барышни выдавали себя за крестьянок, а аристократы прикидывались пастухами. Маски ряженых пародировали власть. Переряживание относится к антиповедению. Существует легенда, что скоморошья маска висела у Лжедмитрия вместо иконы [17, с. 166, 170].

Сам Пётр I оказался ряженым во время Великого посольства. В своём окружении он определял ряженых, которых выдавал

за себя. В коде русской культуры существует два противоположных Петра I. К. Растрелли в 1719 году снял с Петра I гипсовую маску для конной статуи императора. Скульптор хотел добиться портретного сходства. Гипсовая голова Петра I находится в Эрмитаже. Для создания образа Растрелли придал лицу величие, сделал глаза огромными, а лоб высоким. Вскоре после смерти Петра I Растрелли создаёт восковую персону, используя эту же маску. В 1991 году М. Шемякин отлил в Нью-Йорке другого Петра I в своеобразную маску. Император изображён без парика с маленькой лысой головой и выражением брезгливости в глазах. В молодости Шемякин работал такелажником в Эрмитаже и ухитрился снять копию с растреллиевской маски [4, с. 310–311, 314]. Таким образом появились маски императора № 1 и № 2. В балете «Медный всадник» произошло перекодирование скульптурного, поэтического текста в хореографический. Р. В. Захаровым выбор был сделан в пользу маски № 1.

Во время крестьянской войны переодевание в рядах войск Разина, а затем Пугачёва, – обычное явление. Лица многих участников представляли собой стигматизированные знаки. Скрывать приходилось клеймо на лбу, щеке, вырванные ноздри. Их антиповедение – это ордена на крестьянских кафтанах и знаки духовного отличия. В балетных спектаклях эти детали – как трудновоспроизводимые – опускались. Например, спектакль «Пугачёв» на музыку Г. Ф. Генделя и А. Г. Шнитке в постановке «Независимой труппы» А. М. Сигаловой 1992 года; хореографическая миниатюра «Казнь Степана Разина» на музыку Д. Д. Шостаковича, поставленная К. А. Рассадным в 1977 году для труппы «Хореографические миниатюры» [15, с. 582, 602].

В России XVIII–XIX веков маски надевали члены тайных организаций. В закрытых лечебницах они были на лицах больных проказой или венерическими заболеваниями. После крестьянских войн сформировался образ разбойника в маске. К началу XIX века маски окончательно утратили сакральный



смысл, но приобрели эстетический. М. Петипа не один раз обращался к маскам. Например, балет «Арлекинад» 1900 года [15, с. 563]. В балете «Сатанилла или любовь и ад», поставленном Ж. А. и М. И. Петипа по Ж. Мазелье, чёрт прикидывается прекрасной девушкой в маске. Маска наделяет чёрта притягательностью, кошачьей грацией. Фрагмент из этого балета восстановил Е. С. Качаров в 1978 году в Московском классическом балете [15, с. 706].

Важный источник развития принципа масочности на русской балетной сцене – это спектакли на восточную, чаще китайскую, тему: «Китайская императорская свадьба», «Китайская сирота», «Китайцы», «Балет, представляющий китайское торжество». В них происходило осмысление азиатской маски с её специфической символикой. Сложные ассоциации с традиционной японской маской вызывают персонажи в балете «Дочь Микадо», который поставлен в 1897 году Л. И. Ивановым в Мариинском театре. Женские партии исполняли М. Ф. Кшесинская, П. И. Преображенская, К. М. Куличевская [2, с. 192]. Нередко в России ставили балеты на африканскую тему, такие как «Бал африканцев», «Негритянский концерт». Однако африканские ритуальные маски в них не использовались.

Одним из источников принципа масочности в балете являются маски в литературных текстах. Например, маска падшего ангела у М. Ю. Лермонтова («Демон»). Человеческие лики просвечивают через хари-рожи-морды персонажей Н. В. Гоголя («Вий», «Ночь перед Рождеством», «Ночь на лысой горе»). Маску человека без кожи Ф. М. Достоевского пытался передать Б. Я. Эйфман в балете «Идиот».

Самая известная национальная маска в балете, по мнению М. Гваттерини, это Петрушка [6, с. 131]. Сценическая жизнь этой маски началась в 1911 году благодаря М. М. Фокину. Сценарий написали И. Ф. Стравинский и А. Н. Бенуа. По ходу действия кукольный персонаж оживает, и маска становится его лицом. Событие происходит на масленичных гуляниях в Петербурге в 30-е годы XIX века. Безликая толпа равнодушна к страданиям Пе-

трушки. Он погибает, но тут обнаруживается двойственная природа маски: тень Петрушки грозит фокуснику [2, с. 401]. Графичность и комизм маски задали хореографический рисунок, графику движений, их кукольность. На основе образной характеристики масок была разработана система лейтмотивов в балете. Каждый лейтмотив закреплён за своим персонажем как маска, что придаёт некую статику образов второстепенным героям, чему противостоит динамизм влюблённого Петрушки. К середине XX века русская маска стала символом мирового балетного искусства. В аргентинском балете постановка Петрушки состоялась в 1931 году. Её осуществил сам М. М. Фокин. На Кубе Петрушка был поставлен в 1948 году по инициативе А. Алонсо [2, с. 29, 279].

Хореографом, создавшим балет масок в России XX века, по праву считается К. Я. Голейзовский. В 1919 году он поставил балет «Маска». Главные персонажи Неизвестный и Неизвестная. Главная мысль балета – беспомощность и недостижимая красота в безобразном мире. Возникает ассоциация с А. А. Блоком, с его циклом «Снежная маска». В 20-е годы Голейзовского заинтересовала традиция дель арте [15 с. 134–136]. Постановка балета Голейзовского «Маска Красной смерти» была намечена в Большом театре в сезон 1918–19 года. Голейзовского поддерживали А. А. Горский и В. И. Немирович-Данченко. Против балета выступала часть труппы Большого театра во главе с В. Д. Тихомировым. Премьера так и не состоялась. Среди работ Голейзовского на тему масок выделяются «Маски» – сюита концертных номеров 1918 года, «Арлекинад» 1919 года, «Пьеро и Коломбина» 2020 года, «Трагедия масок» 1922 года [15, с. 563, 602].

В культуре XX века появились профессиональные маски. Они предназначались для маляров, сварщиков, пчеловодов. Распространение получили спортивные маски у фехтовальщиков, боксеров, регбистов. В некоторых балетах и хореографических миниатюрах на производственную тему, где были



представлены социально ориентированные персонажи, действовал принцип масочности: «Ангара», «Геологи», «Завод», «Будущие лётчики», «Колхозная улица», «Советская деревня», «Наша деревня» [15, с. 567]. Однако прямой взаимосвязи между распространением масок в обществе и в балетном искусстве не существует. Она многократно опосредована. Несвобода может усиливать маскообразность лица. «Немота» лица в чаадаевском смысле – это признак такой маскообразности. В. В. Высоцкий писал по этому поводу:

*«За масками гоняюсь по пятам,
Но ни одну не попрошу открыться:
Что, если маски сброшены, а там
– Все те же полумаски-полулица»*
[11, с. 2].

В 1980 году маску с Высоцкого снимал скульптор Ю. Васильев. Экземпляр для вдовы был отлит из бронзы и серебра. Другую маску получил сын Никита. Перевод маски барда и актёра в пластический образ дан в спектакле «Песни Высоцкого». Этот спектакль поставлен в 1987 году Н. А. Волковой в «Хореографических миниатюрах» в Ленинграде [15, с. 598].

Исторически сложившийся социокод «ношения маски» был рассчитан на то, что смыслы присущи сообщению (тексту), и их надо только декодировать. В современной культуре смыслы маски возникают на уровне социального взаимодействия. Включение в разные коды позволяет интерпретировать маску как знак. В этом качестве маска универсальна, однако, текст привязан к определённой ситуации, подлежащей кодированию. Бесконечность смыслов маски реализуется через повторение сообщений (текстов).

Масочность, как один из принципов, на которых базируется актёрская и пластическая выразительность артиста балета, невероятно важна. М. М. Плисецкой часто приходилось сталкиваться с масками в жизни и в балете. Она отмечает «маску равнодушия», которая временами появлялась у Л. М. Якобсона. Плисецкая танцевала балет «Петушинные

бои» (современная версия Электры) в Аргентине. В балете появляются 14 условных персонажей в масках с огромными лицами [14, с. 392, 460]. В балете «Чайка» балерину поднимают в замкнутом чёрном кубе четыре кавалера в масках [14, с. 400].

Современный балетмейстер Г. Д. Алексидзе уже на 1 курсе приобщал студентов к культуре маски. Он полагал, что маска даёт свободу, снимает наружное сомнение, чувство неловкости, придаёт силу исполнителю. Алексидзе пишет: «Маска – это магия. Она действительно обладает мистической силой, даёт силу обобщения, целостности» [1, с. 92].

На принцип масочности в конце XX века, особенно в экспериментальном балете, оказали влияние воззрения постмодернистов по поводу исчезновения лица у современного человека и появления новой функции маски. В мифологии важно не целое тело, а его частичность. Эта частичность органов закреплена за социумом. Ж. Делёз утверждает: «Маска является подобной институцией органов». Делёз использует понятие «тело-графия», чтобы подчеркнуть его знаковый характер. Графия танцует и оживляет тело. [7, с. 224, 324]. В современной культуре, как считает Делёз, маска находит новую функцию, противоположную её прежней функции. Маска ничего не скрывает, не прячет, не показывает и не обнаруживает. В примитивных семиотиках маска обеспечивает принадлежность головы телу. Теперь маска надстраивается над лицом, а само лицо становится бесчеловечным. [8, с. 299–300]. Лик Христа уже не проявляется в лице человека. Надстроенная маска рассчитана на двух-однозначные семантические отношения. [8, с. 297]. В постмодернизме события есть маскировка повторения. Его можно представить в качестве сингулярной маски. Интенсивность мысли, её разброс – это невиданная ранее маска. Однако она ведёт к возвращению «маски масок». Например, маски Спинозы, Лейбница, Канта. [8, с. 450, 470]. Сходную позицию занимает О. А. Штайн, считая, что человечество жи-



вёт в мире множественности масок, утрачивая способность человека различать маску и лицо [19, с. 146]. И. В. Кузин утверждает, что смерть знака жизненной правды превращает лицо в маску [10, с. 153].

Переход маски из знака в символ трансформирует сам процесс коммуникации. Кодированию подлежат не столько смыслы, сколько их иерархия. Количество знаков, производных от феномена маски, имеет тенденцию к увеличению. Символ маски таким свойством не обладает. В критические периоды российской истории (войны, революции, эпидемии) происходит уничтожение кодов. Возникает ситуация наличия маски – её отсутствия. Поэтому для коммуникации необходима двоичная система знаков, что облегчает перекодировку смыслов маски.

Маски в русском и западноевропейском балете вовлечены в своеобразный диалог. В масках из французских и итальянских балетных спектаклей русское сознание ищет ответы на вопросы, которые общество до сих пор не ставит. Человека в маски на балетной сцене можно рассматривать как знак бытия внутренней природы, но и в этом случае необходимо культурно-антропологическое начало, формируемое в пространстве культуры.

Каждая из масок – художественное открытие исполнителя, в которой он предстаёт с эстетической позиции. В семиотике маски можно выделить внешнюю и внутренние стороны. Изменение в смысловом содержании маски носит всеобщий характер, а способ осмысления маски всегда имеет национальную окраску. Маска в русском национальном балете восходит к оппозиции божественного и человеческого, сакрального и профанного. Маска утверждает себя в границах, определяемых лицом. Точно подобранная маска в балете семиотически дублирует лицо. В отличие от лица маска не исчезает в конечной совокупности опыта жизни. В этом отношении маска есть бесконечный объект означивания. Именно маска выражает то, что ускользает в лице от непосредственного восприятия. Со временем, по мере возобновления классического балетного репертуара, маски могут утрачивать свою эстетическую ценность, а вместе с ней – и неожиданность. Взамен возникают маски новых персонажей и современные хореографические тексты, причём этот процесс бесконечен. Таким образом, семиозис маски в балете представляет собой более сложное и противоречивое явление, нежели было принято ранее считать.

Список литературы

1. *Алексидзе Г. Д.* Школа балетмейстера. Москва: РУТИ-ГИТИС, 2013. 176 с.
2. Балет: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Советская Энциклопедия, 1981. 623 с.
3. *Блазис К.* Кодекс Терпсихоры. / пер. с англ. Е. А. Туминой. Москва: РИТИ-ГИТИС, 2017. 34 с.
4. *Бобышев Д.* Медный сидень // Метафизика Петербурга. Выпуск 1. Отв. ред. Л. Морева. Санкт-Петербург: Эйдос. 1993. С. 309–315.
5. *Габович М. М.* Душой исполненный полёт. Москва: Молодая гвардия, 1966. 176 с.
6. *Гваттерини М.* Азбука балета / пер. с итал. Москва: А.О. БММ, 2001. 240 с.
7. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / пер. с франц. Д. Краличкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 642 с.
8. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с франц. Я. И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010. 895 с.
9. *Делёз Ж.* Логика смысла / пер. с франц. Я. И. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.
10. *Кузин И. В.* Маска субъекта. Стратегия социальной идентификации. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 312 с.



11. *Максаков К.* История маски. От египетского фараона до венецианского карнавала / Сост. К. Максакова. Москва: Центрполиграф, 2021. 240 с.
12. *Межуев В. М.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. Москва: Университетская книга, 2012, 406 с.
13. *Пелипенко А. А.* Постижение культуры: в 2 частях. Ч.1. Культура и смысл. Москва: РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2012, 607 с.
14. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая. Москва: Новости, 1994, 496 с.
15. *Русский балет: Энциклопедия* / ред. кол. Е. П. Белова, Д. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. Москва: Большая Российская энциклопедия; с согласия, 1997. 632 с.
16. *Уокер Б.* Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. Москва: Астрель, Аст, Транзит книга, 2005. 638 с.
17. *Успенский Б. А.* Этюды о русской истории. Санкт-Петербург: Азбука, 2002. 48 с.
18. *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. Москва: Аст, Харьков: Торгсин. 2002. 591 с.
19. *Штайн О. А.* Маска: Стратегия идентификации. Санкт-Петербург: Алитейя, 2022. 160 с.

*

Поступила в редакцию 12.05.2023