

ОБ ЭСКЕЙПИЗМЕ И РОЛЕВОМ ПРЕОБРАЖЕНИИ ПОВСЕДНЕВНОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ Н. ЕВРЕИНОВА «ДЕМОН ТЕАТРАЛЬНОСТИ»

Рахимова Майя Вильевна

Кандидат философских наук, доцент, доцент, ЮУрГИИ
имени П.И. Чайковского, Россия, (г. Челябинск)
mayesta@mail.ru

SOME WORDS OF ESCAPISM AND ROLE TRANSFORMATION OF EVERYDAY THEATRICALITY ON THE EXAMPLE OF N. EVREINOV'S WORK "THE DEMON OF THEATRICALITY"

M. Rakhimova

Summary: The phenomenon of everyday theatricality is based on a number of characteristics, among which role transformation and escapism are of particular interest. The subject of scientific research of this work lies in the plane of philosophical and anthropological understanding of the specifics of role (theatrical) transformation in the everyday culture of communication and the features of the manifestation of theatrical escapism, its possible differences from escapism as a phenomenon. As a thesis for understanding, the thesis is put forward about the practice-oriented, pragmatic, managerial nature of both theatrical transformation and theatrical escapism, acting as instruments of socio-cultural communication.

Keywords: everyday theatricality, theatrical person, theatrical escapism, role transformation, performance.

Аннотация: Феномен повседневной театральности опирается на ряд характеристик, среди которых ролевое преобразование и эскейпизм представляют особый интерес. Предмет научного исследования данной работы лежит в плоскости философско-антропологического осмысления специфики ролевого (театрального) преобразования в повседневной культуре общения и особенностей проявления театрального эскейпизма, его возможных отличий от эскейпизма как такового. В качестве тезиса к осмыслению выдвигается тезис о практико-ориентированном, прагматическом, управленческом характере, как театрального преобразования, так и театрального эскейпизма, выступающих инструментами социокультурной коммуникации.

Ключевые слова: повседневная театральность, театральный человек, театральный эскейпизм, ролевое преобразование, представление.

Введение

Согласно данному исследованию, повседневная театральность осмысливается как сложный самоорганизующийся механизм адаптации человека к внешним и внутренним вызовам; как элемент психической природы человека с ярко выраженной социальной, коммуникативной, социокультурной направленностью. Театральность тесно связана с феноменом игры, возникает из игры, но не равна игре и особым образом востребует себя в повседневности, в социуме. Будучи инструментом социокультурной коммуникации, повседневная театральность обладает определенными чертами:

- подвижное внутреннее коммуникативное пространство (я - фантазия)
- высокий адаптационный потенциал (выживаемость как сверхзадача)
- социокультурная мимикрия (маскировка, симуляция, притворство)
- суггестивный потенциал (способность к внушению и внушабельность)
- социальная синхронизация (модель поведения «как все»)

- эгоцентризм, прагматизм (внутренний расчет)
- манипуляционный потенциал (обман, плутовство)
- ролевое преобразование (драматическое поведение)
- театральный эскейпизм (представление себя «другим»).

Среди предполагаемых черт, характерных повседневной театральности, отдельный интерес представляет «ролевое преобразование» как драматически варибельное поведение человека. Возникает вопрос о специфике ролевого преобразования: носит ли навык к драматическому преобразению в повседневности характер эскейпизма ради самого процесса «убегания» или же эскейпический характер преобразования выступает в качестве инструмента приспособления, камуфляжа, манипуляции? В качестве осевой работы для исследования проблемы обратимся к книге Н. Евреинова «Демон театральности».

О специфике преобразования театрального человека

Размышляя о театральности, Николай Евреинов под-

мечает ее инстинктивную природу и озвучивает тезис о своеобразной «воле к театру», присущей человеку. Характеризуя свойства инстинкта, Н. Евреинов выделяет преобразование, трансформацию как определяющие его свойства: «Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова. Я имею в виду инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность». То обстоятельство, что сам человек, непрестанно одержимый этим могучим в истории прогресса инстинктом, ничего не подозревал о нем как о реальной сущности, разумеется, не может служить доказательством эфемерности существования такого инстинкта, потому что момент осознания какого-либо чувства неизбежно отделен, в эволюции человеческого «я», вековой дистанцией от момента возникновения данного чувства» [2, С. 43].

Тяга к преобразению, вариабельному представлению себя, к трансформации встречается еще на заре человеческой культуры, в пещерах и ритуалах первобытных людей. Этот момент справедливо отмечает и Николай Евреинов: «...в пещере Кроманьон найдены были пробуравленные для нанизывания раковины *Littorinae*, служившие, вне сомнения, ожерельями и браслетами людям *мамонтового периода*. В Лермской пещере нашли три нижних челюсти медведей, каждая с дырами, чтоб их можно было подвешивать к лицу, изменяя свою внешность. В Ломбрийской пещере найдены такие же собачьи клыки, а в пещере близ Ориньяка — медвежий зуб, просверленный и причудливо обработанный. Наконец, среди останков пещерных людей Европы найдены примитивные ступки со следами охры и других красок, растиравшихся в целях гримировки тела и лица. Не удивительно ли, что вместе с останками человека этой фантастично суровой эпохи найдены, как предметы первой необходимости, не оружие или что-либо хозяйственное, а вещи-игрушки, вещи-маски головы и тела, — вещи, которые я не в шутку назвал бы «бутафорией» дюливиального периода!.. Очевидно, очень дорога была эта чудовищно грубая *бутафория* первобытному человеку, если везде, где он умирал, он, расставаясь с жизнью, не расставался с этими кольцевидными окаменелостями, и даже со ступкой для растирания грима!..» [2, С. 47].

«Кто оперил попугая?», — спрашивает Н. Евреинов и отвечает, — «Природа, — а он, этот гордый, этот сильный, этот красивый человек, он сам оперился!.. Кто дал пятнистую шкуру пантере? — Природа, — а он, — ах дивитесь! — он отнял у пантеры шкуру и накинул ее на свои плечи! *на свои плечи*, потому что *он* их сделал такими лоснящимися, разрисованными, душистыми! Он сам стал пантерой или, вернее, сверхпантерой, потому что, танцуя, он мо-

жет показать не только, как царапается пантера, но и как убивают за это пантеру» [2, С. 49].

Сложная, будто чужая (его) жизнь, с помощью театральности средств выразительности становится понятной, желанной, игровой. Преобразование становится ценностью, идеей, которую воплощает и реализует театральность.

Среди ярких и запоминающихся проявлений «дикий» первобытный театральности Евреинов подмечает вариации татуирования, травматизации кожного покрова посредством пронизывания кожи, хрящей и зубов для продевания или вставления перьев, колец, кусков кристалла, металла и так далее. Травматизация включает также выбивание резцов, вырывание волос, уродование формы черепа, ног. Такого рода преобразование себя идентифицируется автором как театральность чистой пробы, которая заслуживает и пристального внимания, и должного уважения, поскольку эти вариации трансформации позволили человеку «вырваться» из-под гнета власти природы, выйти за границы ее: «Идеал мучает даже самые грубые натуры. Дикарь, который татуируется, мажет себя красным или голубым, вдевает себе в ноздрю рыбью кость... ищет чего-то, вышележащего над тем, что существует...» [2, 47,48].

Когда французский этнограф Арнольд ван Геннеп осмысливает обряды «перехода», инициации в частности, он также пишет об имеющей место быть ритуальной травматизации участников ритуала. Нанесение определенного вида увечий, в том числе самому себе, самокалечения, порезы, более глубокие раны, травмы, понимается и принимается участниками обрядовых событий как индивидуальная трансформация от исходного бесполого состояния человека до его включения в сообщество конкретного пола, в мир, разделенный по признаку пола [1, с. 66].

Членовредительство выступает как элемент дифференциации, однако есть и другие элементы, отвечающие тем же целям. Речь идет о ношении специального костюма или маски, а также нанесения на тело рисунков. Данные элементы отвечают за временную дифференциацию, и что характерно, она играет крайне важную роль в обрядах перехода [1, с. 72,73].

По ходу проживания испытываемыми целого ряда ритуальных процессов, они неминуемо задействуют представление. И представление выступает как первобытный, но, тем не менее, театральный прием, позволяющий стать «своим», пережить «смерть и возрождение» инициации и так далее. Представление, преобразование, самопрезентация становятся инструментом психической природы воздействия на реальность, орудием внушения и самовнушения. Представление формирует

ся как прагматический инструмент коммуникации, как между магическими, так и между социальными мирами. Не будем забывать и о страхе смерти, который выступал сильным мотивационным аспектом, формировавшим во многом многослойные культурные миры (по ту и эту стороны жизни), стимулировавшим импровизационные игровые и театральные навыки «убегания», как от врагов, несущих смерть, так и от самой смерти.

Неистовая жажда преображения достается часто ценой невероятных усилий, либо жертв. Эта жажда превращает отца и мужа в безразличного торговца своей женой, если за жену можно получить, например, красивые красные перья. Эта жажда способна на одну чашу весов положить честь и бусы, причем бусы окажутся ценней и тяжелее на чаше весов. Раны, которые наносит сам себе человек, мечтая получить выпуклые и заметные татуировки, могут привести его к летальному исходу, заражению, инвалидности. Однако эти аспекты абсолютно не останавливают человека. Причина, по которой театральные эффекты преображения порой выше и ценнее собственной жизни, трудно определима. Простым желанием трансформации вряд ли можно это объяснить, особенно деструктивные вариации преображения.

И если Николай Евреинов полагает, что не для устрашения врагов первобытные люди продевали в нос рыбью кость, а все-таки для радости самоизменения, то в данном исследовании озвучивается мысль, что данная болезненная процедура осуществлялась именно для устрашения врагов (если она в принципе могла утратить). Боевое травмоопасное преображение, как психологическое «оружие», как камуфляж, стимулировало адаптационные и манипуляционные навыки, формировало образцы воздействия и взаимодействия в рамках определенных, весьма трудных, жизненных обстоятельств.

В то время, как позиция Н. Евреинова о ролевом преображении наполнена эстетическим чувством, игрой, радостью от процесса трансформации, данная работа подмечается сугубо прагматический аспект ролевого преображения, рассчитывающий на конечный результат и выгоду.

Как представляется, театральное преображение, важное в повседневной культуре общения, как в первобытные времена, так и сегодня, в большей степени практико-ориентировано. Оно может выглядеть как игровой процесс, и даже, в известной степени, быть игровым процессом. Однако, за видимыми совпадениями игрового и театрального поведения, театральное преображение будет сохранять холодный внутренний расчет (холодную голову) и пристальное наблюдение за производимым эффектом. Театральность умело использует игровые аспекты в своей трансформационной деятельности.

Само преображение при этом выступает как прагматический инструмент адаптации, приспособления и управления (обстоятельствами, вызовами, другими людьми).

Согласно Е. Финку, игра тесно переплетена с основными феноменами бытия человека (смертью, властью, любовью, трудом). Интересно, что в отличие от Й. Хейзинга, Е. Финк не предполагает наличие игрового начала за животными. Впрочем, по мнению мыслителя, игровое начало отсутствует и у Бога. «Ни животное, ни бог играть не могут, - пишет автор. «Лишь сущее, конечным образом отнесенное к всеобъемлющему универсуму и при этом пребывающее в промежутке между действительностью и возможностью, существует в игре» [7, С. 338, 339].

Евгений Финк подмечает, как часто ролевое «представление себя» присутствует в повседневной культуре общения: «... каждому известно несчётное число игровых ситуаций в частной, семейной и общественной сферах. Они изобилуют игровыми действиями, которые суть повседневные события и происшествия в человеческом мире» [7, С. 339].

Роже Кайуа пишет о миметических способностях играющего человека, причем, как всегда, выделяет чистый игровой аспект, где игра осуществляется ради самого процесса игры, и прагматичный аспект игрового поведения, когда игра преломляется об ожидания и востребования победы над обстоятельствами любой ценой. Второй аспект проводимого им различия крайне полезен, поскольку имеет самое тесное отношение к театральному поведению человека.

Роже Кайуа пишет о заразительности и подражании, которые есть инструменты миметического воздействия на объект, причем эти свойства присущи живому миру в принципе, встречаются у людей и животных. И для достижения наилучшего эффекта используется «самореклама», самопрезентация, представление, носящее, в известном смысле, ролевой характер, когда действующий субъект, жаждущий результата, притворяется другим, убегает от привычного себя, своего исходного облика, чтобы новый другой его облик заинтересовал «добычу».

Так, «птицы ведут свои брачные игры, предполагающие горделиво-церемониальную самодемонстрацию, а остроносые крабы (для тех же целей) водружают себе на панцирь всякую водоросль или полипа. И хотя сложно с уверенностью объяснить эту их способность к маскараду, сам факт ее не оставляет сомнения [3, С. 58].

Сложно, конечно, что-либо утверждать наверняка, но и не заметить нельзя то, что мимикрия насекомых некоторым образом совпадает с человеческой страстью к преображению, умением носить личину, притворяться, играть роль и так добиваться желаемого. Только в слу-

чае насекомых личина или маскарадный костюм являются не искусственно изготовляемой принадлежностью (элементом культуры), а частью тела [3, С. 57]. Согласно размышлениям Роже Кайуа, несмотря на некоторые различия, принцип мимикрии задействуется животным и человеческим миром для одной цели - изменять внешность своего носителя и пугать других [3, С. 58].

Выходя за пределы игры как развлечения, мы соприкасаемся с мимикрией в театральном смысле, где мало удовольствия только от процесса или сиюминутного эффекта, а важен долгоиграющий результат. И Роже Кайуа пишет об этом, когда уточняет разницу между игровой и неигровой мимикрией, предполагающей обман. «Для настоящего обмана окружающих, - пишет автор, - переодеваются шпион или беглец, - потому что они не играют» [3, С. 59]. Театральное поведение человека при всей его выраженной игровой предрасположенности есть предельно серьезное занятие, и являет собой пример предельной сосредоточенности, работы, где игре и развлечению нет места, так как ставки слишком высоки.

Когда Й. Хейзинга размышляет об игре, он много пишет о соревновательном ее начале и представлении как элементе игры. Сама жизнь, которая разыгрывается, не мыслится вне борьбы и представления. Когда важное событие разыгрывается первобытным человеком, сообществом, оно «запоминается» и повторяется, становясь, таким образом, частью повседневной культуры общения. Важно то, что «состояние и представление не происходят из культуры как развлечения, а предшествуют культуре» [8, С. 86].

Особого внимание заслуживает фраза из книги «Homo Ludens»: «инстинкты – это изобретение беспомощности перед смыслом действительности» [8, С. 37]. Эта фраза ценна, поскольку ее содержательное зерно есть отсылка к «воле к театру» как инстинкту, отмеченному Н. Евреинову.

Действительно, будучи во многом беспомощным перед силами, вызовами природы и формирующегося общества, человек прибегал к театральным средствами выражения, которые помогали ему затаиться, спрятаться за маской и так совершать социокультурные «переходы», или охотиться за нужными ответными реакциями сородичей, либо убежать - от ответственности, трудностей, неизвестности, договариваться, в известном смысле, с духами, предками, а может, и самой смертью.

Театральность переплеталась с игрой, которая «старше самой культуры», вбирала в себя силы и правила игры, которыми, возможно, и пренебрегала в повседневности (ради конкретного результата). Драматическое представление, ролевое поведение становилось рутинной взаимного социокультурного обмена, - общения с людьми.

Эта приспособленческая установка вряд ли воспринималась как нечто опасное либо лживое, возможно, даже не замечалась при использовании, так как критическое восприятие себя – это в принципе достаточно энергозатратный процесс, требующий тонко организованных и сбалансированных систем обработки информации внешнего и внутреннего порядка, а также – времени, ресурса, которого в социокультурном пространстве всегда не хватает.

Театральное преобразование выступало как инструмент приспособления, социальной «притирки» людей друг к другу, как инструмент развития социокультурной коммуникации. Представление себя другим, согласно текущим предлагаемым обстоятельствам, убежание от себя на время ритуалов способствовало, в конечном итоге, укреплению повседневной театральности как феномена с активной адаптационной составляющей.

О специфике эскейпизма театрального человека

Является ли эскейпизм театрального человека подлинно убежением, - в том привычном понимании, полагающем некоторое терапевтическое замещение, временное спасение и отдохновение, новый приют в мирах фантазии, сохранных домашних стенах, ролевых играх? Или все же театральный человек убегает несколько иначе? И убегает ли он, или делает вид?

Современные авторы, исследующие проблему эскейпизма, замечают его глубокие историко-культурные корни, когда от мирского жития предлагал отречься в пользу странничества, например, богослов И Лествичник (VI в. н.э). Уход от мирской суеты возможен также в пространстве монашества, отшельничества, дауншифтинг. Можно убежать, отключаясь от реальности, в прослушивание музыки, чтение, просмотр произведений искусства, в миры фантастики и фэнтези, в видеоигры, наконец [9, С. 53].

Философия осмысливает проблему эскейпизма как философскую проблему, как «неотъемлемое свойство сознания» [6], как компонент человеческой мысли, культуры, историю развития человечества в принципе. Справедливо и утверждение, что человек вряд ли может быть лишен эскапистского сознания, так как это означало бы, что у человека полностью отсутствует фантазия [4, С. 57-62].

Эскейпизм предстает как универсальный элемент сознания, активизирующийся всякий раз при потребности человека изолировать себя от социума, вырваться из привычных рамок обыденности в мир воображаемого. Эскейпизм предстает как интенция, побуждающая к жизни альтернативные миры, в зависимости от внешних либо внутренних побудителей (неудовлетворенностью собой, стремлением ощутить свободу, найти душевный баланс, убежать от страха).

Эскейпизм предстает не как отклонение от нормы, но скорее как «адекватная реакция на неадекватную ситуацию», когда сопутствующие неблагоприятные обстоятельства ставят под угрозу радость от жизни как таковой. Если обстоятельства непреодолимой силы берут верх над желаниями и возможностями человека, то тогда и незавидная участь пленника, которому побег из тюрьмы пока не удался, и он «убегает» от тюрьмы иначе, в мечтах и грезах своих, - гораздо честнее участи дезертира, тоже совершающего побег, но с конкретного поля боя [5, С. 283].

Психологи обращают внимание на эскейпизм как на свойство сознания, как на интенцию (стремление уйти от общества или проблем), как на механизм адаптации, как на деятельность, альтернативную рутинному времяпрепровождению. Развитие видеоигровой индустрии позволило эскейпизму обрести осязаемые черты онлайн-игр и их всевозможных модификаций [9, С. 59].

Итак, эскейпизм есть важная составляющая психических процессов, сопровождающих человеческую деятельность на протяжении жизни. Вряд ли человек может быть лишен эскапистского сознания, так как это полагало бы отсутствие у него воображения, фантазии. Можно говорить об индивидуальном проявлении эскейпизма, а также, возможно, - о массовом, во многом благодаря видеоиграм или кинематографу.

Философский анализ эскейпизма способен сосредоточить внимание на механизмах функционирования сознания и самосознания индивида, «связанных с потребностью человека к созиданию «виртуальных» миров и взаимодействию с ними». В свете философской антропологии эскейпизм выступает средством самоидентификации индивида в социокультурном пространстве. При этом можно выделить антропологические особенности эскапизма индивида: стремление к развлечениям, рассеянность, мечтательность и устремленность замены своей личности на воображаемую [4, С. 58].

Убегая в воображаемые миры, индивид может найти «положительное откровение своих собственных духовных исканий и нравственных поступков». Прибегая к эскейпизму как к своеобразному психотерапевтическому средству, индивид восстанавливает силы, затраченные на «существование в социуме». При этом может сформироваться и особый стиль взаимодействия человека с собой и социумом, «подменяющий реальные отношения с социальными институтами и субъектами на измененные в различной степени, в том числе и на явно воображаемые, виртуальные, воспринимаемые как уход от естественного бытия» [4, С. 59].

Наконец, эскейпизм созидателен, помогает задействовать потенциальную множественность «Я» индиви-

да (от эмпирического самовыражения до духовного).

«Включение дополнительных Я-образов, в свою очередь, дает возможность самореализации тем субъектам, которым не предоставляется такой возможности в повседневной, требующей постоянного напряжения и вызывающей неизбежные для них фобии, жизни. Эскапические проявления имманентно присущи противоречивой сущности человека, стремящейся к самопревосхождению и самодостаточности. Под действием субъективных и объективных обстоятельств личность в определенной степени внутренне себя изолирует от сложившейся социальной реальности, противопоставляя ей собственный жизненный мир» [4, С. 61].

Перечисленные характеристики свидетельствуют об определенной и во многом глубокой связи эскейпизма с повседневными театральными техниками самовыражения. Если же искать возможные отличия, то, как представляется, театральность связана не столько с эстетическим наполнением, совершенствованием, само терапией, которую дарит эскейпизм как таковой, сколько с конкретным намерением использовать «само убегание», драматическое преобразование с пользой; предлагать к общению вариации себя, дополненные реальности возможного; при этом убегать, не убегая в полной мере; демонстрировать убегание, оставаясь на месте и при своем интересе, в известном смысле, в засаде.

Преумноженные в социуме, эти дополненные реальности захватывают участников коммуникации, и уже мало кто помнит, какой он на самом деле, и это вовсе не нужно, чтобы заниматься взаимовыгодным обменом предсказуемыми репликами и шаблонами поведения.

Театральное убегание используется, в известном смысле, с холодной головой, когда, участливо спрашивая «как дела?», особенно не ждут ответа; либо ответа «хорошо, а у вас?» достаточно. Искренние беседы при театральном эскейпизме утомляют и вряд ли возможны, но удобное «комфортное» общение за той или иной социальной маской, - вполне.

Театральный человек, драматически преобразуясь в социуме, убегает от встречи с собой в другие образы, востребованные ситуацией. За театральной ширмой многочисленных масок повседневности, да и наедине с собой человек оперирует образами и представлениями, характеризующими его с той или иной стороны, в том или ином амплуа, сообразно пережитым за день предлагаемым обстоятельствам.

Может ли человек быть не театральным, хотя бы, когда он один? Поскольку в рамках данного исследова-

дования театральность осмысливается как один из врожденных инструментов адаптации, предполагать полную свободу человека от театральной природы сложно. Другое дело, что причин для проявления либо использования ее, когда человек вне социума - на порядок меньше, и значит, человек, как минимум, ограничен собственной виртуальностью, видением мира и себя в нем, которые предсказуемы и комфортны, в первую очередь, для него самого. Здесь его врожденная театральность проявляется умеренно, и у самого человека, возможно, складывается устойчивое ощущение, что он искренен наедине с собой. Как представляется, это трудная проблема, затрагивающая в принципе вопрос о мире как представлении, как глобальной иллюзии, в которой все – не то, что есть на самом деле, а лишь то, что кажется, в том числе и по отношению человека к самому себе. Но в любом случае, находясь вне общественной среды, которая всякий раз побуждает к использованию навыка приспособления, человек отдыхает, театральные техники пребывают в режиме ожидания, в свернутом состоянии, и он может «отдохнуть», в том числе и от себя самого.

Выводы

1. Театральное (ролевое) преобразование практико-ориентировано. Оно может выглядеть как игровой процесс, при этом будет ориентировано на холодный внутренний расчет и пристальное наблюдение за производимым эффектом.
2. Ролевое преобразование выступает как прагматический инструмент адаптации, приспособления и управления (обстоятельствами, вызовами, другими людьми); становится инструментом воздействия на реальность, орудием внушения и самовнушения; инструментом социокультурной коммуникации.
3. Театральный эскейпизм инстинктивно, а со временем с опытом использует инструментарий «убегания», не погружаясь полностью в сам процесс. Убегание задействует необходимые социальные роли и маски, человек выступает своего рода режиссером ситуаций, распределяя «внутренних» актеров и реплики, согласно востребованным ситуацией мизансценам и повседневной драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геннеп А., ван Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. — 198 с.
2. Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
3. Кайуа, Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Роже Кайуа; Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. — М.: ОГИ, 2007. — 304 с. — (Нация и культура / Научное наследие: Антропология).
4. Колесникова И.Г. Эскапизм как средство самоидентификации и идентичности личности в контексте философской антропологии // Наука. Искусство. Культура. 2016. №2 (10). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eskapizm-kak-sredstvo-samoidentifikatsii-i-identichnosti-lichnosti-v-kontekste-filosofskoy-antropologii> (дата обращения: 25.09.2023).
5. Толкиен Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки // Пер. с англ. С. Кошелева, ред. И. Тогоева. М.: РИФ, 1991. С. 280–290.
6. Труфанова Е.О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий // Философия и культура. 2012. № 3. С. 96–107. URL: https://nbpublish.com/view_post_225.html (дата обращения: 25.09.2023)
7. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия / Пер. с нем. А.В. Гараджа, Л.Ю. Фуксон; редактор пер. Леонид Фуксон. - М: Канон + РООИ «Реабилитация», 2017. — 432 с.
8. Хейзинга, Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга; Пер. с нидерланд. В. Ошиса. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. — 539 с.
9. Эскапизм как предмет исследования в современной научной психологии [Текст] / О.И. Теславская [и др.] // Психологический журнал. - 2017. - Том 38, № 6. - С. 52-64. DOI: 10.7868/S0205959217060058.

© Рахимова Майя Вильевна (mayesta@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»