

УДК 75.036(477):79

М'якота Іванна**ТЕАТРАЛЬНІ МОТИВИ
У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КАЗАСА**

Стаття присвячена дослідженню театральних мотивів у творчості кримського художника Михайла Казаса (1889–1918). У зв'язку із цим аналізується стилеутворююча роль театральності в культурі Срібного віку та виявляються основні типи театральної концептуалізації у графічних та живописних роботах майстра.

Ключові слова: Срібний вік, життєтворчість, символізм, театр, гра, маска, тінь, стильова домінанта.

Мякота И.**ТЕАТРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА КАЗАСА**

Статья посвящена исследованию театральных мотивов в творчестве крымского художника Михаила Казаса (1889–1918). В связи с этим анализируется стилеобразующая роль театральности в культуре Серебряного века, и выявляются основные типы театральности концептуализации в графических и живописных работах мастера.

Ключевые слова: Серебряный век, жизнетворчество, символизм, театр, игра, тень, стилистическая доминанта.

Miakota I.**THEATRICAL MOTIFS IN WORKS BY MIKHAIL KAZAS**

The article deals with the research study of theatrical motifs in works by Crimean artist Mikhail Kazas (1889–1918). Thereupon the style formation role of theatricality in culture of the Silver Age is analyzed, and the main types of the theatrical conceptualization of master's graphics and paintings are identified.

Key words: Silver Age, life works, symbolism, theater, acting, shadow, stylistic dominant.

Творчість севастопольського художника М. Казаса (1889–1918) є одним із найбільш яскравих явищ у мистецтві Криму перших десятиліть ХХ ст. У створених впродовж короткого життя графічних та живописних роботах майстра відобразилися отримали оригінальну авторську інтерпретацію ті нові ідеї та образно-стильові концепції, які визначали шляхи розвитку вітчизняного та зарубіжного мистецтва за доби, яку в мистецтвознавчій традиції прийнято означувати терміном «модерн». Однією із образно-стильових особливостей робіт митця є їх яскрава театральність, виявлена як на рівні поетики твору, так і на рівні визначеної автором моделі його сприйняття.

На сьогодні творчість М. Казаса загалом та проблема її визначеності театральною парадигмою Срібного віку зокрема вкрай неповно висвітлені у мистецтвознавчій літературі. Наразі творчий доробок М. Казаса став предметом розгляду лише в окремих публікаціях у періодичних та фахових виданнях. Так, аналізу графічних творів митця присвячено статтю О. Алексеевої [1]. Символізм образів художника висвітлюється у публікації Л. Бровко [4]. Загальний огляд творчості М. Казаса представлено у роботах Р. Подуфалого [13]. Частково це пояснюється трагічною долею спадку митця, значна частина якого загинула під час Другої світової війни, частково – його надзвичайно коротким життєвим та творчим шляхом¹.

Мета статті: дослідити вплив культуротворчої театральної парадигми Срібного віку на образні вирішення, сюжеттику та стилістику творів М. Казаса; виявити основні типи театральної концептуалізації у графічних та живописних роботах художника.

Однією із сутнісних ознак культури Срібного віку стала театральна концептуалізація дійсності [6], осмислення театру як осередку формування життєвих стратегій, а театралізації життя – як способу його перетворення на засадах краси, смислу та гармонії. Не випадково театр і театралізація опиняються в центрі філософських, естетичних та художніх шукань епохи. На думку А. В. Віслової, гра, «артистичне життєтворення» є сутнісною частиною «стильового руху культури початку ХХ століття від реалізму до модернізму і далі до постмодернізму» [6, с. 23].

За твердженням дослідника культури Срібного віку М. В. Давидова, «афектована театральність манер, образ маски-

двійника, своєрідне лицедійство, гра, в яку вірили» [8, с. 26], стали невід'ємною рисою символізму. «Ідея театральності набувала у ті роки все більшого поширення, оволодівала розумом та уявою поетів, художників, режисерів, акторів. Вона не була точно сформульована, тонко диференційована у своїх різноманітних виявах. Театральність ніби наповнювала атмосферу епохи; вона забарвлювала спосіб життя, відчувалася у манері поведінки, обліку людей», була «ферментом, що живив культуру та мистецтво» [8, с. 35]. Звідси – увага до усталених театральних образів новоєвропейської культури – комедіанта, актора, гри, вистави, маски.

Пов'язана із духовними та філософськими пошуками епохи, нова театральна образність мала як світлу, аполонічну, так і стихійну, діонісійську сторони. Зокрема, в заснованих на шопенгауерівській ідеї передвизначеності усього наявного деякою злою волею у творах Ф. Сологуба утверджувалася імперативність законів беззмстовної «гри життя», у якій людина позбавлена права вибору і не в змозі виконати свою роль («Усе життя та світ – це гра без цілі»). «Всі ми – смішні актори у театрі Господа Бога», – переконував М. Гумільов («Театр»). Естетична самодостатність «життєвої гри» виявлялася в поезії З. Гіппіус. Всеосяжність театральної стихії, життєтворча сила «мистецтва, що прагне розширитися до можливості бути життям і в буквальному, і в переносному сенсі слова», аналізувалася в творах А. Белого [2, с. 158]. Як вселенське театральне дійство життя розглядалось у творчості О. Блока («Балаганчик»).

Поряд із театралізацією світовідчуття на межі XIX–XX ст. зросла популярність театру, який осмислювався як вищий вияв творчості. Не випадково, на початку XX ст. конституювалися нові напрями драматургії, активно створювалось їх естетичне, теоретичне обґрунтування. Провідним з-поміж них був символізм (О. Блок, М. Єврейнов, Ф. Сологуб, В. Брюсов). Як неодноразово зазначалося в науковій літературі, символічний театр прагнув до синтезу мистецтв, поєднував художнє та філософське начала, раціонально вмотивовував нові концепції режисури та акторської гри. Загалом, символізм протиставив повсякденності нову, самодостатню та автономну художню реальність, яка додає буденність засобами естетичної гармонії.

В образотворчому мистецтві Срібного віку театральні мотиви представлені у творчості К. Сомова, Л. Бакста, О. Бенуа,

М. Сапунова, Б. Григор'єва, З. Серебрякової, В. Яковлева та О. Шухаєва.

Тема театру посідає важливе місце і в творчості М. Казаса². Загалом, в доробку майстра можна виокремити чотири групи робіт, у яких так чи інакше відобразилися театральні мотиви. По-перше, це графічні аркуші, безпосередньо присвячені театральній сюжетичі (два варіанти композиції «Арлекін та П'єретта», «Маски»), а також твори, в яких тема гри, сцени, маски, лицедійства трансформується у тему цирку («На арені цирку», «Вершник і клоун»). По-друге, це ілюстрації драматургічних творів (М. Метерлінк «Пелеас та Мелісандра»), у яких художник відтворює особливості поетики театральної дії. По-третє, це графічні композиції, побудовані за принципом театральної мізансцени, яка моделює позицію сприймаючого як глядача театального дійства і залучає його до театального простору («Нова сукня короля», «Паж та клерикал»). По-четверте, це роботи, в яких яскраво виявлена театральна концептуалізація дійсності, наділена образним навантаженням у розкритті означеної теми (серія «Війна 12-го року», ілюстрація до «Героя нашого часу» М. Лермонтова «Біла джерела»). По-п'яте, це твори, у яких у характері пластичного узагальнення того чи іншого мотиву яскраво виявляється театально-декораційне бачення художника.

Дві сюжетно споріднені композиції М. Казаса «Арлекін та П'єретта» пов'язані з темою італійської комедії масок, яка посідала важливе місце у європейському живописі початку XVIII ст. (А. Ватто, Ж.-Б. Патер, Н. Ланкре) і набула значної популярності у мистецтві останньої чверті XIX – початку XX ст. При цьому, якщо у рокайльному живописі доби Просвітництва осмислення сюжетів *commedia dell'arte* здійснювалося в межах естетично вишуканого, проте позбавленого глибинного світоглядного підґрунтя жанрі «галантних свят», то мистців кінця XIX ст. приваблювала символічний та філософський бік театральної дії. У зв'язку із цим у центрі уваги художників опинилися проблеми умовності сцени та умовності життя, співвідношення людини та маски, людини та ролі, проблема трагічної самотності героя тощо. У цьому сенсі можна говорити про спорідненість інтерпретації теми «*commedia dell'arte*» художниками кінця XIX ст. з картинами французького живописця А. Ватто, рефлексивна і незбутньо трагічна творчість якого не вкладається в межі усталеної ієрархії жанрів.

Відомо, що до образів та тем «комедії масок», зокрема арлекінади, на межі XIX–XX ст. зверталися Е. Дега («Арлекін та Коломбіна», 1886–1890), П. Сезанн («Арлекін», 1888–1890; «П'єро та Арлекін», 1888), П. Пікассо («Задумливий Арлекін», 1901; «Арлекін з бокалом», 1905), Е. Валле («П'єро», 1909), О. Бенуа («Італійська комедія», 1906), К. Сомов («Арлекін і дама», 1910; «Закоханий Арлекін», 1912; «Італійська комедія», 1914), З. Серебрякова («Автопортрет в костюмі П'єро», 1911), О. Яковлев та В. Шухаєв («Арлекін і П'єро», 1914).

Окрім цього, відтворений у композиціях М. Казаса трикутник П'єро – Арлекін – Коломбіна був однією з міфологем символізму. Чи не найбільш популярною драматургічною інтерпретацією цієї теми стала пантоміма «Підвінечна фата П'єретти» (1901) віденського письменника Артура Шніцлера (1862–1931). За зауваженням дослідників, творчість австрійського мистця здійснила «формотворчий вплив на тексти та сюжетні повороти російських майстрів «срібного віку»...» [12]. На нашу думку, саме із цією п'єсою пов'язана генеза задуму згаданої композиції М. Казаса.

Не викликає сумніву, що твори популярного драматурга були відомі М. Казасу³. Окрім цього, певний вплив на звернення до вказаного сюжету могли здійснити широко висвітлювані на шпальтах літературно-критичних видань сценічні інтерпретації популярної пантоміми. Як відомо, у 1910 р. під назвою «Шлейф Коломбіни» п'єса була поставлена в петербурзькому Домі інтермедій Вс. Мейєрхольдом і проголошена театральною подією сезону. Як показав час, саме ця мейєрхольдівська постановка поклала початок низці серйозних експериментів, що трансформували сценічне мистецтво XX ст. У листопаді 1913 р., тобто в час ймовірного перебування М. Казаса в Петербурзі, експеримент Вс. Мейєрхольда повторив О. Таїров, який відкрив свій Камерний театр пантомімою «Покривало П'єретти» за тією ж п'єсою А. Шніцлера. Враховуючи активний інформаційний обіг між двома російськими столицями, можна стверджувати, що вказана постановка активно обговорювалася у театральному та художньому середовищі Петербурга.

На зв'язок аркуша «Арлекін та П'єретта» з сучасними театральними інтерпретаціями відомого сюжету *commedia dell'arte* вказує силуетне зображення позбавлених індивідуальних характеристик головних уборів глядачів партеру, яке вводить у твір

додатковий проблемний вимір: протиставлення феєрії та трагедії театру і приземленості буденного життя. Суголосність казасівської композиції трагічному сюжету пантоміми Шніцлера підкреслюється тінями, які лиховісно нависають над героями, загрожуючи поглинути їх і стати їхніми заміниками. Варто згадати, що символіка тіні широко застосовувалася в літературній традиції російського символізму, при цьому актуалізувалися її архетипічні, найбільш загальні значення як душі у її низовому аспекті, демонічного двійника людини, уособлення злого начала в ній. На наперед визначений трагізм розв'язки вказує також навмисне звужений простір сцени, який вподібнює дійових осіб до маріонеток у руках невидимого режисера. Відповідність казасівських образів полярним характеристикам персонажів відомого сюжету засвідчує присутній у другому варіанті композиції образно навантажений контраст підступно-пружної, звіриної пластичності Арлекіна та трагічної білизни сукні П'єретти.

Емоційна колізія стосунків П'єретти, Арлекіна та П'єро відображена також у двох недатованих замальовках майстра, смілива і вільна манера виконання яких дозволяє зарахувати їх до 1911–1913 рр.

У цих та низці інших робіт, окрім символіки тіні, М. Казас використовує поширену у традиції «срібного віку» символіку маски [10]. Як відомо, до осмислення маски зверталися як філософи, так і митці поч. ХХ ст. Зокрема, Вс. Мейєрхольд розглядав маску як один із основних елементів театру, поряд з «жестом, рухом та інтригою». На думку режисера («Балаган», 1912), саме маска поєднує дійсність та фантазії й примушує глядача «мчати у країну вимислу». Теоретик російського символізму А. Бєлий у есе «Маска» (1904) стверджував, що поява масок у реальному та художньому житті пов'язана з переломними моментами історії, коли люди «починають дослухатися до струн душі», прагнуть осягнути «дивні лабіринти переживань, що приховують невідоме» [2, с. 176]. В есе осмислюються різні модальності розуміння маски, які побутували в літературно-художньому середовищі межі століть: маска як межа хаосу; маска, одягнена на світ (маска – світова гримаса); маска як вияв демонізму; маска, що приховує істинну сутність людини. Саме в останньому із поданих значень тема маски подана в стилістично вишуканій, сповненій іронії та гри композиції М. Казаса «Маски».

Тема правди та умовності життя і мистецтва звучить також у лаконічно-майстерних аркушах «На арені цирку» та «Вершниця і клоун», в яких відчутний композиційний досвід французького імпресіонізму.

За принципом театральної дії побудована низка ілюстративних творів М. Казаса. Найбільш яскравим зразком театралізації зображення та сприйняття є ілюстрація до казки Г. Х. Андерсена «Нова сукня короля». Композиція задумана як мізансцена, у якій розташований на першому плані придворний відіграє роль персонажа-посередника між театралізованим простором композиції та реальним простором життя. Застосування подібного прийому уподібнює глядачів безпосереднім свідкам події. Завдяки цьому редукується метафоричний, казковий сенс сюжету і розкривається сенс життєвий та соціальний. Водночас великі бутафорські ножиці на шиї кравця нагадують про існування театрально-казкового коду і задають глядацькому сприйняттю подвійного й ігрового змісту.

Окрему групу у спадку М. Казаса складають твори, у яких ті чи інші життєві події осмислюються як театралізоване дійство. Зразком подібної образної концепції є ілюстративний цикл «Війна 12-го року», створений за мотивами епопеї Л. Толстого «Війна та мир». Залишаючи осторонь складні сюжетні колізії роману, художник зосереджується на батальних сценах, стилізованих у дусі старовинних гравюр. Здається, митця захоплюють суто пластичні, декоративні завдання: колористично-ритмічної побудови багатофігурної фризової композиції, пошуку декоративно-пластичного аналогу колективної цілеспрямованості дії, випробування можливостей поєднання гранично стилізованої, декоративної організації аркуша із надзвичайно активною просторовою архітектонікою, утвореною рухом шеренг і процесій із глибини змодельованого простору прямо на глядача. Вражає контраст декоративної краси мундирів, маршової злагожденості руху та драматизму означеної ситуації. Понижена або завищена лінія горизонту надає зображенню епічності та створює відчуття історичної вагомості моменту. Водночас у образному вирішенні серії прочитуються мотиви гри, життя-театру, в якому однією з ролей є роль воїнського подвигу та слави.

Театральні мотиви присутні у композиції «Біля джерела», (ілюстрація до твору М. Лермонтова «Герой нашого часу»), у

якій тема прогулянки інтерпретується як своєрідний соціальний театр, кожен із учасників якого є водночас і актором, і глядачем.

Яскраво театральними є також зображення процесій так званої «східної серії». У багатьох із них Схід постає казкою, фантазією, сном або ж прекрасним *театральним* видовищем. Зокрема, у «Процесії з гепардами» театральність зображуваного підкреслюється музичною пластичністю, майстерним, по-ігровому примхливим і поліфонічним, проте тонко організованим лінійно-колеристичним ритмом. Суто образотворчими засобами – взаємодією колористичних плям, силуетів та ліній – відтворено гомін натовпу та мелодику східної музики. Не випадково, саме у цій роботі якнайбільш відчутний той синтез зорових і звукових вражень, який був характерний для модерну в цілому.

Підкреслено святковим і театральним є колорит композиції, побудований на вишуканому контрасті теракотово-оранжевих, ультрамариново-фіолетових, кармінно-рожевих та білих тонів. Завдяки розгортанню процесії на глядача, проти активної діагоналі формату, художник створює враження неквапливого, картинного, *театрального* руху.

Зразком інтермедіальної асиміляції мови драматургії образною системою живопису є ілюстрації М. Казаса до п'єси М. Метерлінка «Пелеас та Мелісандра». У виконаних у декоративно-узагальненій манері аркушах «Мелісандра біля озера» та «Мелісандра на пагорбі», завдяки ритмізованому співвідношенню ліній та плям, поєднанню бронзи, світло-рожевого, синього та бузкового, відтворюється атмосфера поетично-музично концептуалізованого просвітленого смутку.

Окрім цього, в ілюстраціях М. Казаса відчутна ще одна важлива якість п'єси Метерлінка, – їх образно навантажена схематична сюжетність та умовність. Як зазначалося в науковій літературі, «маленькі драми Метерлінка чарівно нереальні, глибоко життєві і правдиві <...> вони реальні власною нереальністю» [7, с. 104]. Водночас при зовнішній нерухомості і більшою мірою саме завдяки їй бельгійський драматург розвиває інтенсивну внутрішню дію, «створює складні драматичні концепції при вражаючій простоті сюжетних колізій» [5, с. 12]. У «Мелісандрі біля озера» та «Мелісандрі на пагорбі» подібний ефект досягається декоративною площинністю зображення та впізнаваністю фольклорної іконографіки, які підкреслюють ірреальність усього, що

відбувається, умовність сюжету та образів. Крім того, глядач відчуває зрежисованість зображеного, навмисне розташування героїв у змодельованому невидимим деміургом часопросторі та передвизначених лабіринтах колізій. Як наслідок, персонажі сприймаються як маріонетки, спрямовані рукою долі, провидіння, фатуму... Подібне пластичне вирішення глибоко органічне авторській драматургічній концепції Метерлінка. Важливо, що молодий митець відтворює не лише образні, але й *мовленнєві характеристики* героїв метерлінківських п'єс, які, за зауваженням критики, завдяки повторенню окремих слів та фраз, перетворюються у «сомнамбул <...>, яких постійно відривають від важкого сну» [3, с. 376].

Суголосною метерлінківському хронотопу є також казкова умовність місця дії («у лісі», «на пагорбі», «біля озера»), яка в осмисленні бельгійського письменника тотожна всезагальноності колізії, що може розгорнутися «де завгодно». Надзвичайно вдалим у цьому сенсі є побудований на зіставленні тонально зближених, насичених колористичних площин аркуш «Озеро», в якому пейзаж розвиває ліричні мотиви п'єси, при цьому ліризм набуває не стільки трагедійного, скільки елегійного забарвлення. Як і в творах більш раннього ілюстративного циклу «Слово про похід Ігорів», у цій роботі М. Казаса відчутна майстерна театральна стилізація, яка була однією із граней яскравого, не до кінця розкритого таланту молодого кримського митця.

Дослідження творчого спадку М. Казаса засвідчує, що у графічних і живописних роботах майстра відобразилася життєтворча театральність культури межі XIX–XX ст. та її осмислення в художній практиці російського символізму. Не випадково у творчості мистця присутні теми співвідношення дійсності та гри, театральності життя і життєвості театру. Яскраву авторську інтерпретацію отримують поширені у традиції символізму образи комедіанта, актора, вистави, сцени, маски, тіні. У низці робіт М. Казас звертається до популярної в драматургії, поезії та образотворчому мистецтві межі століть теми *комедії дель арте*. Поряд із гармонійними, формально досконалими композиціями, в яких утверджується естетична самодостатність театральної дії, у творчості майстра присутня тема трагічної передвизначеності рольових ситуацій («Арлекін та П'єретта», «Пелеас та Мелісандра») і театральної умовності «гри життя» («Війна 12-го року»).

В окремих творах театральний мотив виявляється на рівні інтермедіальної асиміляції виразових кодів драматургії образотворчою системою живопису та декоративно-театральної, стилізованої узагальненості зображення («Пелеас та Мелісандра»).

Загалом, аналіз творчого доробку М. Казаса дозволяє говорити про цілком своєрідне осмислення молодим кримським мистцем естетично-формальних візій Срібного віку, для яких театральність була стилеутворюючим принципом.

Примітки:

¹ Михайло Мойсейович Казас (1889–1918) народився 13 вересня 1899 р. у Севастополі в інтелігентній караїмській родині. Навчався у Севастопольському реальному училищі, яке закінчив у 1907 р. За порадою відомого художника-баталіста Ф. Рубо, поступив до Мюнхенської академії мистецтв (зак. у 1911 р.). З метою професійного вдосконалення здійснив подорожі Францією та Закавказзям. У 1913 р. відвідав Петербург, де вивчав художнє зібрання Ермітажу та Російського музею. На початку Першої світової війни у чині прапорщика був мобілізований у Російську імператорську армію. 23 лютого 1918 р. був розстріляний революційними матросами під час т. з. «Варфоломівських ночей» у Севастополі [9, с. 79–81].

² Окрім характерного для Срібного віку інтересу до театральної тематики, формування театральних преференцій М. Казаса мало специфічні, індивідуально-біографічні детермінанти. Ймовірно, сприяло М. Казасом, властивого добі модерну захоплення театром значно посприяв інтелектуальний клімат сімейного оточення. Батько М. Казаса, Мойсей Ілліч Казас, закінчив Петербурзький університет по двох факультетах – східних мов та юридичному. Відмовившись від дипломатичної кар'єри, він повернувся у Севастополь, де впродовж п'ятдесяти років викладав у Костянтинівському реальному училищі історію, російську, французьку мови та географію. За свідченням сучасників, він був людиною надзвичайно обдарованою та освіченою, знав десять мов. Мати митця, Катерина Осипівна Казас (вроджена Єрак), походила з інтелігентної сім'ї. Її батько Йосип Єрак у 1868 р. переклав на турецьку мову та видав у Петербурзі «Бахчисарайський фонтан» і «Талісман» О. Пушкіна. За свідченням друга художника, мистецтвознавця Л. М. Афанасьєва, в домі Казасів була велика бібліотека, виписувались новинки російської і зарубіжної літератури та ілюстровані літературно-художні журнали.

Вірогідно, формуванню театральних уподобань М. Казаса сприяло й театральне життя Севастополя. З 1884 р. у місті постійно діяв театр,

у зимовий сезон відбувалися спектаклі Спілки поціновувачів театрального мистецтва. Відомо, що Севастополь відвідували театральні знаменитості. Так, у квітні 1894 р., тобто в період навчання М. Казаса в реальному училищі, у місті виступала Є. М. Горева. З успіхом проходили гастролі актрис імператорських театрів Г. Федотової та М. Савіної. Відвідало місто й Товариство артистів Московського малого театру. Успіхом користувалися актори Українського театру. Однією з найбільш яскравих сторінок у театральному житті Севастополя стали гастролі МХТу у 1900 р. У репертуарі театру була чехівська «Чайка». 10 квітня із Ялти приїхав сам Чехов. На Графській пристані його зустрічали місцеві актори, актори МХТу, офіцери, інтелігенція [12, с. 102]

У 1902–1906 рр., після виходу В. Мейерхольда із МХТу, на півдні Росії з'явилась «трупа російських драматичних артистів за очільництвом Кошеварова та Мейерхольда», яка згодом отримала назву «Товариства нової драми». Відомо, що гастролі колективу у Севастополі в 1903 рр. відбулися за сприяння А. П. Чехова. Спектаклі проходили у будівлі Літнього театру на Приморському бульварі. За зауваженням преси, «репертуар трупи у більшості був новим <...>, тому що належав молодим письменникам і новим течіям у літературі» [11, с. 104].

³ У 1905–1911 рр. у видавництві В. М. Сабліна було віддруковано повне дев'ятитомне зібрання творів А. Шніцлера з коментарями авторитетного датського літературного критика Георга Брандеса. Відомі також інші видання автора (1901 р. – драма «Дикий», 1914 р. – драма «Смерть»). Окрім перекладів у журналах, було видано збірку новел Шніцлера та, окремою книгою, одноактні п'єси «Години життя»).

Література:

1. Алексеева Е. Н. Графика Михаила Казаса / Е. Н. Алексеева // Вісник ХДАДМ. – № 12. – 2008. – С. 3–7.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
3. Бобылева А. Л. Морис Метерлинк / А. Л. Бобылева // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / Очерки. – М. : РГГУ, 2001. – С. 369–378.
4. Бровко Л. Язык символов Михаила Казаса. К 120-летию со дня рождения художника / Л. Бровко // Крымские известия. – № 144 (4347). – 8 августа, 2009.
5. Ван Беве. Мир исканий Метерлинка / Ван Беве // Морис Метерлинк. Избранное. – М. : Гудьял-Пресс, 1999. – С. 5–12.
6. Вислова А. В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. / А. В. Вислова. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2000. – 212 с.

7. Гольцева Г. А. «Театр молчания» в одноактных пьесах-притчах «Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри» Мориса Метерлинка / Г. А. Гольцева // V Межвузовская научно-практическая конференция. – Ч. 1. – Волгоград, 2000. – С. 102–104.
8. Давыдов М. В. Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдов. – М. : Наука, 1999. – 150 с.
9. Казас А. М. Биография художника-живописца Михаила Моисеевича Казаса / А. М. Казас // Крымские искусствоведческие чтения. Сборник материалов / сост. Л. А. Бровко. – Симферополь, 2009. – С. 79–81.
10. Левицкая Л. В. Маска и лицо в русском искусстве конца 19 – начала 20 веков. 17.00.04 : дис. на соиск... кандидата искусствоведения / Л. В. Левицкая. – М., 2001. – 152 с.
11. Островская И. В. Мельпомена в Севастополе / И. В. Островская // Крымский архив. – 1997, №3. – С. 101–105.
12. Погодин К. Почти Чехов. Писатель А. Шницлер / К. Погодин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.russianvienna.com/index.php?option=com_content&view=article&id=877:2010-10-19-19-54-31&catid=40&Itemid=219.
13. Подуфальный Р. Удивительный дар рассказчика / Р. Подуфальный // Крымские известия. – 1989. – № 50.