

Научная статья
УДК 792.09
DOI: 10.20323/2499_9679_2023_2_33_229
EDN: PMETBH

Вишнёвый сад как сценографический персонаж в театре XX века

Алёна Игоревна Смоленская

Аспирант кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1
hexe_1990@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9568-3833>

Аннотация. При написании данной статьи мы поставили перед собой следующую цель: проанализировать сценографическое решение отечественных и зарубежных постановок пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад», в которых пространство вишнёвого сада выступает в качестве сценографического персонажа спектакля в театре XX века. Достижение данной цели потребовало решения нескольких задач: 1) дать определение понятию «сценографический персонаж»; 2) раскрыть особенности существования сценографического персонажа спектакля, как следствия новой системы оформления спектакля XX века – действенной сценографии, основываясь на исследованиях искусствоведов и театроведов; 3) подробно проанализировать изображение художниками пространства вишнёвого сада, как сценографического персонажа спектакля на примерах трёх значимых отечественных и зарубежных постановок пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» в XX веке.

Театр – искусство синтетическое, и сценография, как и любой другой аспект, требует тщательного изучения и анализа. Театроведы, и особенно театральные критики, в своих статьях зачастую упоминают о сценографическом решении спектакля вскользь, не подвергая его анализу. Актуальность данного исследования состоит в том, что оно направлено на детальное изучение художественного оформления постановок и выявление его смыслового значения в контексте спектакля, как целостного произведения.

Для того, чтобы разобраться в особенностях сценографии, мы обратились к трудам авторитетных искусствоведов, таких как В. И. Берёзкин, Йозеф Свобода, А. А. Михайлова. В. И. Березкин в своих исследованиях раскрывает понятие «действенной сценографии» и выделяет создание визуальных персонажей действия, как один из её значимых аспектов. Основываясь на опыте исследователей, мы дали определение понятию «сценографический персонаж». Затем мы проанализировали художественное решение пространства вишнёвого сада, как сценографического персонажа спектакля, в отечественных и зарубежных постановках пьесы А. П. Чехова в XX веке. Материалом данного исследования послужили спектакли «Вишнёвый сад» в постановках Дж. Стрелера, Л. Е. Хейфеца и П. Брука – это те знаковые постановки, которые входят в круг интересов данного исследования и как нельзя лучше иллюстрируют создание художниками пространства вишнёвого сада, как сценографического персонажа спектакля.

Ключевые слова: спектакль; вишнёвый сад; пространство; действенная сценография; герой; персонаж; сценографический персонаж; действующее лицо; режиссёр; художник

Для цитирования: Смоленская А. И. Вишнёвый сад как сценографический персонаж в театре XX века // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 2 (33). С. 229–239.
http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_2_33_229. <https://elibrary.ru/PMETBH>

Original article

A cherry orchard as a scenography character in the XX century theater

Alyona I. Smolenskaya

Postgraduate student, department of of culturology, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Republikanskaya st., 108/1
hexe_1990@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9568-3833>

Abstract. This article aims to analyze the scenographic approach in russian and foreign productions of the Chekhov's play «The Cherry orchard», where the space of the cherry orchard acts as the play's scenography character in the XX century theater. The author deals with several tasks: 1) to define the concept of «scenography character»; 2) to reveal the peculiarities of the scenography character's existence as a consequence of the new design of the performance –

action scenography, based on the art and theater critics' researches; 3) to thoroughly analyze the artists' portrayal of the cherry orchard space as the play's scenography character, using the examples of three significant Russian and foreign productions of the Chekhov's play «The Cherry orchard» in the XX century.

Theater is a synthetic art, and scenography, like any other aspect, requires careful study and analysis. Theater experts and theater critics in particular, often mention the scenography of the performance in their articles, without analyzing it. The relevance of this study lies in the fact that it focuses on a detailed study of designing performances and revealing its semantic meaning in the context of the performance as a holistic work.

In order to understand the specifics of scenography, the author turned to the works of reputable art historians, such as V. I. Beryozkin, Josef Svoboda, A. A. Mikhailova. In his research, V. I. Berezkin reveals the concept of «action scenography» and highlights the creation of visual characters of the action as a significant aspect. On the basis of the researches, the author defines the concept of «scenography character» and analyzes the artistic approach to the cherry orchard space as a scenography character in the XX century Russian and foreign productions of the Chekhov's play. The material for this study is The Cherry orchard performances, staged by J. Strehler, L. E. Heifetz, and P. Brooke. They are the iconic productions that fall within the scope of this study and illustrate the artists' understanding the cherry orchard space as a scenography character of the play in the best possible way.

Key words: performance, cherry orchard, space, action scenography, hero, character, scenography character, director, artist

For citation: Smolenskaya A. I. A cherry orchard as a scenography character in the XX century theater. *Verhnevolski philological bulletin*. 2023;(2):229–239. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_2_33_229. <https://elibrary.ru/PMETBH>

Введение

XX век требует от театра новых идей: новой драматургии, новых режиссерских концепций и новых сценографических решений. Именно тогда формируется новая система оформления спектаклей – действенная сценография. Этот термин был введён искусствоведом В. И. Берёзкиным, который внес значительный вклад в развитие вопросов сценографии.

Он описывает три системы искусства оформления спектакля:

1. Игровая сценография, которая характерна для древних цивилизаций, восточной культуры, фольклора всех народов, европейского средневековья, итальянской комедии дель арте, наконец, театра Шекспира и Лопе де Вега. Это первая собственно театральная система оформления спектакля. Она родилась вместе с рождением самого театра. Её определяет игровая функция – участие элементов оформления: маски, костюмы, вещественные аксессуары в игре актёра.

2. Декорационное искусство – искусство оформления спектакля в европейском театре Нового времени. Её главная функция – изображение места действия. Эта система набрала свою силу в результате развития стилей, принципов, форм, приёмов и средств выразительности декорационно-изобразительного творчества.

3. Действенная сценография, которая складывается на протяжении XX века и во второй его половине становится ведущей в практике мирового театра. Теперь главной задачей искусства художника в спектакле становится воплощение и

раскрытие сценического действия. Эта система вобрала в себя богатейший опыт изображения мест действия декорационным искусством, и принципы игровой сценографии – всё это используется художниками XX века для сотворения визуального образа сценического действия, для создания его пространственных условий и материально-вещественного обеспечения. [Берёзкин, 1997, с. 12–13, с. 196–197].

Каждый из этих типов определял предшествующие системы: «сначала персонажную сценографию ритуально-обрядовых действий, затем игровую сценографию доренессансных и фольклорных форм сценического творчества, наконец, декорационную систему театра Нового и Новейшего времени» [Берёзкин, 2001, с. 21]. И в каждой из этих систем доминировал только один тип оформления сценического действия. Сценография же XX века представляет собой систему, которая включает в себе все эти типы. Она не отдаёт предпочтения одному из них, только в совокупности они могут составить сценографию спектаклей прошлого века [Берёзкин, 2001, с. 21–23].

Актуальность исследования состоит в том, что оно направлено на изучение художественного оформления постановок и выявление его смыслового значения в контексте спектакля как целостного произведения, что позволило отметить новаторство и преемственность в концептуальном подходе к оформлению театрального пространства.

При написании данной статьи мы поставили перед собой следующую цель: проанализировать сценографическое решение зарубежных поста-

новок пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад», в которых пространство вишнёвого сада выступает в качестве сценографического персонажа спектакля в театре XX века. Достижение данной цели потребовало решения нескольких задач: 1) дать определение понятию «сценографический персонаж»; 2) раскрыть особенности существования сценографического персонажа спектакля, как следствия новой системы оформления спектакля XX века – действенной сценографии, основываясь на исследованиях искусствоведов и театроведов; 3) подробно проанализировать изображение художниками пространства вишнёвого сада, как сценографического персонажа спектакля на примерах двух значимых зарубежных постановок пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» в XX веке.

Материалом анализа данного исследования стали спектакли Джорджо Стрелера и Питера Брука, которые входят в круг наших интересов и как нельзя лучше иллюстрируют принципы действенной сценографии, и в которых пространство вишнёвого сада представлено в качестве сценографического персонажа.

Методы исследования

Теоретико-методологической базой исследования стали историко-театральный, театрально-критический, историко-искусствоведческий методы применительно к осмыслению сценографии.

Историко-театральная проблематика исследования представлена в работах Н. П. Акимова [Акимов, 1978], А. В. Бартошевича [Бартошевич], П. Брука [Брук, 1976], А. Л. Бобылевой [Бобылева, 2000], Э. Г. Крэгга [Крэг, 1988], У. Хасса (Ulrike Haß) [Хасс (Haß), 2014], А. Б. Ульяновой [Ульянова, 2001]. К этой же группе относятся исследователи театра А. П. Чехова: Г. Ю. Бродская [Бродская, 2000], Б. И. Зингерман [Зингерман, 1988], И. Н. Сухих [Сухих, 1987], Т. К. Шах-Азизова [Шах-Азизова, 2011].

Театрально-критическая проблематика исследования раскрыта в работах Ж. Баню [Баню, 2000], В. Гульченко [Гульченко, 2001], М. М. Рощина [Рощин, 2000], М. Скорняковой [Скорнякова, 2004].

Историко-искусствоведческие работы, посвященные изучению вариантов сценического воплощения спектаклей по пьесам А. П. Чехова, представлены исследованиями Т. И. Бачелис [Бачелис, 1978; 1983], В. И. Берёзкина [Березкин, 1997; 2001; 2012], М. В. Давыдовой [Давыдова,

1999], Е. М. Костиной [Костина, 2002], А. А. Михайловой [Михайлова, 1979; 1986; 1990], Й. Свободы [Свобода, 2005], М. А. Френкель [Френкель, 1980].

Результаты исследования

Во второй половине XX века в результате долгих творческих исканий были открыты новые возможности художника в театре. Одна из таких возможностей – это обретение сценографией или её отдельными элементами значения самостоятельных, равнозначных с актерами визуальных персонажей спектакля [Березкин, 1997, с. 522; Березкин, 2001, с. 21]. Таких сценографических образов, которые участвуют в действии актеров не только в качестве его вещественных объектов, но и как вполне самостоятельные визуальные персонажи действия [Березкин, 2012, с. 262]. Таким образом, «вещь, привнесенная на сцену прямо из окружающей действительности, из человеческого быта или сочинённая, созданная фантазией художника, выполненная специально для спектакля и предстающая в различном облике, приобретает обобщённое, метафорически-смысловое значение и в этом качестве становится персонажем спектакля» [Художник и сцена, 1988, с. 273]. Основы этих исканий можно обнаружить еще в конце XIX – начале XX века. Швейцарский художник и теоретик театра Адольф Аппиа стремился разработать структуру визуального оформления, как искусства пространственного и временного [Наß, 2014, с. 361–363]. Аппиа делает попытку «обдумать роль различных планов и важность их значения перед тем, как их применить» [Ульянова, 2011, с. 33]. Для музыкальных драм Р. Вагнера он создал серию эскизов «Ритмическое пространство», в которых появились «архитектурные формы человеческого происхождения: площади, мощенные ровными прямоугольными каменными плитами, торжественный ритм ступеней, разновысокие площадки, кубообразные пилоны» [Березкин, 1997, с. 387–390]. Эскизные проекты Аппиа оказали существенное влияние на сценические искания XX века.

Английский режиссер и художник Эдвард Гордон Крэг, продолжая идеи Аппиа, считал, что движение должно охватывать не только актеров, но и сценографию, и быть не только физическим, но и духовным. Он говорит о том, что декорационное оформление – один из главных компонентов в создании спектакля. При этом декорации должны не развлекать, а создавать на сцене об-

становку, гармонирующую с замыслом автора [Крэг, 1988, с. 197]. Сценическое пространство в замыслах Крэга подчинено принципу «трагической геометрии». Он возводит четкие, простые объемы на сцене и «заставляет прямоугольную архитектуру функционировать в трагедийном пространстве». Затем Крэг приводит эти объемы в движение, что в сочетании с динамикой света преобразует пространство [Бачелис, 1983, с. 119]. Так рождается идея «крэговских ширм» – геометрических архитектурных строений, которые двигаясь по сцене, меняют рисунок действия. Крэг отказывается от изображения – реалии подчеркнуты незначительно, значимо то пространство, которое невидимо, но ясно осмысливается. Пространство, движение, свет и цвет становятся основными средствами создания художественного образа спектакля. Идея реформы сценического пространства привела Крэга к осознанию необходимости объединения роли художника и режиссера театра – единству режиссуры и сценографии [Бачелис, 1983].

Чехословацкий сценограф Йозеф Свобода утверждает, что сценография не должна сводиться к «сумме эффектов», она должна иметь точную функцию, соответствовать первоначальной идее и конечному результату спектакля, как целостного произведения. При этом сценография «должна развиваться в течение драматического времени, должна меняться, эволюционируя по ходу сценического действия, чтобы охватить все ситуации, предусмотренные текстом и режиссурой [Свобода, 2005, с. 18–19, 22].

А. Михайлова отмечает, что театр невозможен без художника, так как именно он является выразителем культуры своей страны и своего времени, он – «хозяин визуальной стороны постановки». Художники средствами сценографии способны создать «целостный мир спектакля, содержащего в себе систему образных обобщений высокого порядка, поэтически-философского мира, требующего правдивой и сложной жизни человеческого духа от актёров, вовлекающих зрителя в процесс глубоких размышлений и чувствований». Для сценографии второй половины XX века характерно «мирообъемлющее» мышление художника. В одном спектакле решался целый комплекс сложных и актуальных мировоззренческих, философских проблем, проблем бытия, через одну пьесу выражалось понимание творчества классика в целом, выражалось отношение к мировой культуре и современности. Таким образом, сценография

становится не только необходимым, но и весьма влиятельным со-интерпретатором драматургии [Михайлова, 1990, с. 9, 75, 334–335].

Исходя из всего сказанного, можно заключить, что пространство или отдельные его элементы могут выступать в спектакле в качестве героев, способных самостоятельно действовать, независимо от других персонажей, меняясь по ходу сценического действия. Такие элементы спектакля мы будем называть сценографическими персонажами. В научной литературе чаще встречается понятие «сценографический образ» или «художественный образ», однако они имеют достаточно широкое значение и складываются из множества составляющих. В данном исследовании, опираясь на термин В. И. Берёзкина «визуальный персонаж спектакля / действия», мы несколько сузили понятие, придав ему конкретное значение.

Что же касается сочинения пространства вишневого сада, как сценографического персонажа спектакля, то такое решение может быть продиктовано как самой пьесой, так и временным и историческим контекстом, сознанием людей, а также художественным и режиссерским решением, понятным современному зрителю. Э. А. Полоцкая считает, что в жизни многих театров, независимо или независимо от процесса замены старого новым, наступает момент острой необходимости в постановке «Вишневого сада». Причём, эта потребность может появиться, как в критический для труппы период, так и в минуты подъёма его деятельности [Полоцкая, 2003, с. 221–222]. Особенно пронзительно подобные настроения чувствуются во второй половине XX века.

Наиболее репрезентативно тенденция изображения пространства вишневого сада как сценографического персонажа во второй половине XX века представлена в спектаклях Джорджо Стрелера и Питера Брука.

Итальянский режиссёр Джорджо Стрелер считает вишневым сад главным действующим лицом пьесы. Он говорит, что не показывать сад, а просто подразумевать его – это ошибка, но показывать и давать почувствовать – другая ошибка: «Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить, но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу». «Сад – это фильтр, прозрачный экран, который, не искажая, пропускает сквозь себя всё, что мы видим на сцене» [Стрелер, 1984, с. 214–

215]. А потому пространству вишнёвого сада необходима действенная природа.

«Вишнёвый сад» Стрелер ставит в 1974 году на сцене «Пикколо театро». Для создания образа вишнёвого сада художник Лучано Домини выбирает полупрозрачную белую ткань, усыпанную то ли опавшими листьями, то ли сорванными цветами, которая накрывает, как единая крыша, сцену и зал. Огромное полотно то плещется, то успокаивается, то словно передаёт в зал внутреннее состояние хрупких персонажей [Баню, 2000, с. 28]. Лёгкий шёлковый купол из белой ткани служит в спектакле и небом, и потолком, и садом, и саваном, и самим Богом. Вишнёвый сад приветствует вернувшуюся хозяйку, опускаясь к ее поднятым вверх рукам, но, не касаясь их. Тканевое полотно с волнением плещется, словно получив глоток воздуха от долгожданной встречи, вздрагивает и замирает, трепещет и радуется. Движения рук и всего тела Раневской плавные, она колышется в такт вишнёвому саду, сейчас они одно целое.

Образ постановки Стрелера – белое на белом – это взаимопоглощение мира и людей. Здесь приглушено, если не вовсе уничтожено разделение на сцену и зал. Актёры и зрители принадлежат к одному миру, и зрителям запрещено быть судьями. Они не по другую сторону, и та сторона, где находятся персонажи, не вишневая сторона [Баню, 2000, с. 33–34, 77].

Постановщики взяли за основу сценического решения пьесы мотив детства, материализацию этого мотива. Тем самым они хотят заострить конфликт, взорвать кольцевой цикл. Детская для Стрелера и Домини – модуль мироздания. В детской они видят всё образное начало среды [Стрелер, 1984, с. 114]. Детская здесь – это часть вишнёвого сада, его олицетворение на земле. Этот мотив детства наталкивает на ещё одно выражение сценического облика этого высокопарящего, недостижимого, лёгкого и воздушного пространства вишнёвого сада как персонажа спектакля, скрываемого в себе крохотные частицы чего-то важного, нужного, дорогого – это те духовные ценности, традиции, нормы и установки, которые были заложены в сознание Раневской и Гаева их родителями, это те начала, которые и отличают Человека. Таким образом, вишнёвый сад для хозяев не представляет материальной ценности, но имеет огромное духовное значение. Он живой, его нельзя продать, купить, использовать, он – духовный мир, маленькая вселенная, беспощадно уходящее время.

Всё пространство вишнёвого сада и дома вступает в диалог с героями: из случайно открякнувшегося шкафа с грохотом на пол падают детские игрушки, черная коляска едет, словно катафалк, под ногами героев проезжает детский поезд. Игрушки покидают свой дом – то же ждёт Раневскую и Гаева. В спектакле Раневская пытается удержать детство, а значит и вишнёвый сад, стремится сохранить своё душевное равновесие. Детство, чистота, беззаботность, тепло, счастье и безгрешность – вот что олицетворяет собой здесь вишнёвый сад. Любовь Андреевна с порывом обнимает коляску, ласкает её, как драгоценность, и аккуратно ставит. Игрушки здесь становятся, словно материальным воплощением образа вишнёвого сада, который так высоко, словно сам Бог, до него не достать, его нельзя коснуться рукой, приласкать, обнять, а игрушки можно. Вся комната же представляется чем-то, вроде кладбища времени, ушедшего безвозвратно, но оставившего в душах героев неизгладимый след, который будет с ними во всю их жизнь.

Во втором действии декорация представляет собой пологий помост, наклонённый в сторону зрителя, он устлан белой легкой тканью и усыпан листьями. Здесь более всего вишнёвый сад приближен к другим героям, будто часть его опустилась на землю, ожидая окончательного воссоединения со своими хозяевами. И Любовь Андреевна, достав из сумочки письмо из Парижа, поднимает его вверх, показывает вишнёвому саду и демонстративно рвёт, тем самым давая понять Саду, что она остаётся с ним. Глаза Раневской часто обращены вверх, к вишнёвому саду, она словно пытается понять, одобряет ли Сад её решения, она любит им или запоминает. Но предчувствие скорой гибели вишнёвого сада даёт о себе знать, и слова Раневской: «Я всё жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Здесь Любовь Андреевна говорит о том самом Доме, который сливается в её сознании с вишнёвым садом. Сад – это Дом, а Дом – это Сад. Одно без другого не существует. Недаром постановщики располагают вишнёвый сад под потолком. Дом должен обвалиться «над нами», а над ними у Стрелера – вишнёвый сад.

Звук лопнувшей струны здесь глухой и непродолжительный – это звук, исходящий от пространства вишнёвого сада, похожий на звук поваленного дерева. Раневскую он сильно пугает, она крестится, не желая оставаться в бездуховном мире, даже, когда придёт «несчастье» – воля. Воля сама по себе подразумевает свободу от ду-

ховных начал, от ценностных ориентиров, от опоры в виде божественных основ, неприкаянность – вот, что ждёт героев после потери вишнёвого сада. Об этом, словно пророк из будущего, говорит пьяный, оборванный русский прохожий, обращаясь к героям, описывая им все ужасы их будущего существования, оторванного от корней: «О, брат мой, страдающий брат. Выть на Волгу, чуй, стон раздаётся над великою русскою рекой. Это смерть чудовищным крылом мою Россию окрылила: саван, погост, кресты, могилы, ветер, нищие кругом...».

Шёлковый купол пытается накрыть собою героев, тем самым защитить их от враждебного мира, как нечто божественное, вишнёвый сад хочет проникнуть в души персонажей, открыть их сердца для духовности.

Во втором акте герои словно находятся в зале ожидания: кто-то сидит, кто-то стоит, пока Шарлотта показывает свои фокусы. Несмотря на веселье, все находится в напряжении, всех мучает вопрос – продан ли вишнёвый сад. Происходит какое-то мнимое веселье, последний бал перед смертью, поминки вишнёвого сада. Сам же вишнёвый сад – лишь наблюдатель происходящего, он ждет своей участи вместе с другими героями. Воплощением же его на земле здесь являются стулья. Стрелер говорит: «Стул никогда не означает просто „место, чтобы сидеть“». А несколько пустых стульев – это тревога, неуверенность, тайна: кто на них будет сидеть? И сядет ли на них кто-нибудь? Чего ждут эти кресла? Кого? Пустые, они могут означать одиночество, занятые – это беседа, собрание, общество, в общем – люди. Люди, которые на стульях могут делать всё: на стульях можно любить, и умирать на них можно тоже» [Стрелер, 1984, с. 216]. После объявления о покупке вишнёвого сада, Лопахин, уходя со сцены, намеренно опрокидывает стулья один за одним. Это желание разрушать. Он делает это намеренно. Поэтому понятна его обдуманная стратегия в финале, когда Лопахин приказывает рубить вишнёвый сад [Баню, 2000, с. 120]. Вишнёвый сад для него не пространство, не мир, а всего лишь старые, ветхие, дряхлые деревья, непригодные ни на что, потому что они не в силах приносить реальную пользу или прибыль.

В последней картине вишнёвый сад колышется прямо над головами героев, он прощается с ними. И Раневская в последний раз возносит глаза к небу, к своему вишнёвому саду, расставаясь с ним навсегда, как с последним пристанищем, которое у неё отняли. Жизни героев, их мечты и

надежды разбиты, а сами они, как осколки, разлетятся по разным местам и больше никогда не встретятся. Они навсегда потеряли не только пространство вишнёвого сада, не только себя, но и друг друга. Они набрасывают на себя белые плащи, подобные крыльям птиц. Сейчас все они навсегда покинут этот Дом. Они отправятся в новую жизнь, как птицы отправляются в полет. А над ними в последний раз вскидывается вишнёвый сад. Он тоже навсегда прощается со своими хозяевами, он благословляет их на новую жизнь, жизнь без него. Раневская говорит с садом, вскинув к нему глаза и сложив руки для молитвы, она словно просит у него прощения за свою беспомощность. Она собирает в узелок несколько детских игрушек, желая унести с собой частичку вишнёвого сада. Оставшись одна на сцене, Раневская с жадностью берет горсть родной земли и крепко прижимает ее к своему сердцу. Она хочет увезти отсюда все свои воспоминания о Доме, о пространстве вишнёвого сада, о детстве, о своей чистоте [Смоленская, 2020, с. 220].

Забытый Фирс – душа вишнёвого сада. Бедняжке некуда идти. Его жизнь заканчивается вместе с жизнью вишнёвого сада. Если для Раневской пространство вишнёвого сада было детством, чистотой, Домом, Богом, то для Фирса сад был Жизнью. Каждый удар топора по вишнёвому саду по капле забирает жизненные силы Фирса. Смерть сада – это смерть Фирса. Срубленный сад, словно саваном, накрывает собой умершего слугу.

Жанр Стрелеровского спектакля – драма. Но не просто бытовая драма, а нечто более высокое, близкое, может быть, к трагедии – ведь здесь речь идёт не просто о предмете материального мира, но о высшем, духовном смысле, о нравственных ценностях, о божественной сущности.

В 1981 году на сцене парижского театра «Буфф дю Нор» «Вишнёвый сад» ставит Питер Брук. Художник – Хлоэ Оболенски. Нужно отметить, что «Буфф дю Нор» – всеми забытый парижский театр, построенный в середине XIX века. Впечатление от театра было шоковым, в том числе и для критиков, употреблявших в своих рецензиях на поставленные там спектакли такие определения, как «разрушенный театр» или «театр в руинах». Причем, в них отражается не столько состояние самого театра, сколько восприятие публикой заброшенного театрального помещения.

В постановке Брука театр представляет собой голую, безжизненную землю. К тому же Брук отказывается от театральной машинерии. У него рождаются два образа сценического пространства: земля – «пространство трагедии», и ковёр, создающий впечатление домашнего пространства. «Буфф дю Нор» позволил Бруку реализовать новые пространственные решения, которые помогли ему найти новые взаимоотношения с публикой. Зрительный зал здесь не отгорожен от актёров «четвёртой стеной», напротив, зритель становится соучастником действия, он оказывается вовлечённым в действие.

Г. Г. Аксёнова справедливо замечает, что в художники Брук берёт само время, написавшее декорации на стенах театра. Здание «Буфф дю Нора» не ремонтировалось с 1925 года, что позволяет режиссёру выражать сценографическое решение спектакля стенами, расписанными властной рукой реальной истории [Аксёнова, 1992, с. 122]. «Голые», разрушенные, с потрескавшейся штукатуркой стены театра – само пространство вишнёвого сада – становятся у Брука образом старой, разорённой, уже безжизненной усадьбы, которую не спасти. Она дорога хозяевам, как музейный экспонат – вроде бы и не нужна, но оставить, а тем более отдать кому-то жалко.

Брук предлагает исключить вишнёвые деревья из сценографии, чтобы Сад мог свободно цвести, не будучи ограничен его изобразительными возможностями. Здесь едва ли не уничтожено разделение на сцену и зал. Актёров и зрителей объединяет пространство, превращенное в старый дом-театр. Так пространство вишнёвого сада захватывает не только персонажей спектакля, но и зрителей. Здесь каждый говорит о родстве, а не о разделённости, об общности [Баню, 2000, с. 34].

Само пространство «Буфф дю Нор», как и сценографическое решение пространства вишнёвого сада, предстающего здесь в качестве сценографического персонажа, представляет собой полуразрушенный дом, ещё помнящий весёлую, яркую и счастливую жизнь. Пространство пустое, изжившее себя: несколько стульев, кресло и цветной ковёр. Всё пространство вишнёвого сада и Дома взаимодействует с героями. Здесь свёрнутый ковёр превращается в мостик через ручей, нутро театра оказывается интерьером дома, потрескавшиеся стены кажутся виднеющимися вдалеке цветущими вишнёвыми деревьями. Если нет стула, можно сесть на пол, если надо войти в

дом – можно пересечь зрительный зал. Действие спектакля происходит и в фойе, и в партере и на ярусах. А зритель не просто подматривает жизнь героев сквозь замочную скважину, он сам словно становится непосредственным свидетелем и чувствует себя участником действия, сопричастным судьбе вишнёвого сада [Смоленская, 2020, с. 222].

Здесь пространство вишнёвого сада накладывается на пространство дома. Потеря сада означает для героев потерю последнего пристанища, места, в которое можно вернуться со всеми своими грехами. Бедный, старый, осиротелый дом, в котором уже ничего не осталось, ни былой роскоши, ни теплых радостных воспоминаний, вишнёвый сад, который представляется теперь чем-то вроде иллюзии. Из этого ветхого дома словно ушло само время, оставляя его за пределами мироздания. Словно вишнёвый сад и дом давно уже умерли, остались лишь воспоминания о них, лишь то душевное тепло, которое исходит от полуразрушенных стен, и, которое ощущают в себе Раневская и Гаев [Смоленская, 2020, с. 222]. Вишнёвый сад здесь хранит всех персонажей, согревает их в своем пространстве, защищает от враждебного мира. У Брука, как и у Стрелера, сад является сразу всем – и домом, и нравственным ориентиром, и духовными ценностями, и божественной сущностью.

Раневская приезжает в своё имение, как в родное гнездо, она приезжает к себе домой. Здесь всё и все ей близки и дороги. Она, как ребёнок, радуется возвращению и долгожданной встрече со своим вишнёвым садом, который выражается для неё всем, что её здесь окружает. Пространство Сада и Дома встречает хозяйку со свойственной ему теплотой, заботой, уютом, не смотря на внешнее обветшание. Он скромно, с тихой радостью и полным принятием наслаждается её детским восторгом. И Раневская чувствует это. Лопахин же оказывается чуждым в этой атмосфере всеобщей радости и тихого созерцания. Его проект Гаеву и Раневской кажется смешным – ведь он предлагает продать то, что продать нельзя: честь, чистоту, духовность, родство поколений, покой и безмятежность, теплые воспоминания, которые дарит им вишнёвый сад одним своим существованием.

Раневская, разговаривая с другими персонажами, обращается в первую очередь не к себе-седнику, а к вишнёвому саду, пристально вглядываясь в старые стены, будто только он один способен понять её чувства. Сад же словно дает

ей безмолвный ответ – после этого немного диалога настроение Раневской меняется, точно в этой тишине она услышала слова поддержки, которые дают ей силы жить дальше.

Звук лопнувшей струны здесь ясный, отчётливый, продолжительный, он не пугает, но обескураживает героев. Он словно означает конец праздной, беззаботной жизни персонажей, которую мог бы защитить их вишнёвый сад, укрыв их в своих объятьях. Но вишнёвый сад продадут, Дом их заберут, героям самим придётся решать свою судьбу, искать свой путь в новой жизни без вишнёвого сада. Теперь по жизни их будет вести их собственная воля, а не родовые понятия о долге, чести и справедливости, воспитанные в них в стенах отчего Дома и под раскидистыми ветвями вишнёвого сада. Лопехин же и в этом пространстве среди всеобщей гармонии оказывается лишним, словно вишнёвый сад не принимает его, отдаляя и от других персонажей, чувствуя исходящую от него опасность для собственной жизни.

Слова полубезумного Прохожего: «О, брат мой, страдающий брат» обращены к пространству вишнёвого сада. Как все люди, страдающие психическим расстройством, он наиболее эмоционален и восприимчив к настроениям и переживаниям других. Он произносит свои слова, как молитву, упав на колени и прижавшись лбом к холодной земле. Он, будто чувствует немое волнение, невидимыми импульсами исходящее от вишнёвого сада, его безмолвные переживания.

Петю тяготит пространство вишнёвого сада, он хочет вырваться из него, оно его угнетает и душит. Свои монологи он произносит, глядя в небо, сквозь Сад.

Третья картина ломает вид гармонии. Бал в разрушающемся доме, среди облезлых стен и ветхого вишнёвого сада – это прощальный маскарад, утроенный для вишнёвого сада. Мнимое веселье таит в себе напряжение, которое не может не проявиться. Мейерхольд писал о третьем акте: «На фоне глупого топанья незаметно для людей входит Ужас». У Брука вместе с Ужасом входит Лопехин [Аксёнова, 1992, с. 126].

Аксёнова считает, что вишнёвый сад нужен Лопехину не только для того, чтобы пустить дачников и разбогатеть, ему нужен и сам Сад. Вместе с ним он обретёт другое прошлое, которое защитит его от комплекса безродности. Бруковский Лопехин хочет заполучить Дом, вишнёвый сад же – всего лишь приложение, в его сознании они не объединяются в единое простран-

ство, как в сознании Раневской и Гаева. Но Лопехин чувствует в себе недостаток родовой принадлежности и обнаруживает неосознанное желание владеть им.

Пространство вишнёвого сада не принимает нового хозяина. Восторженный от покупки сада Лопехин, чувствует себя полноценным обладателем всего пространства. Он в эйфории мечется по дому, но натывается на словно ниоткуда возникшие стены, ударяясь о них. Уходя со сцены после объявления о покупке вишнёвого сада, Лопехин спиной наталкивается на ширмы, отчего те падают, увлекая за собой нового хозяина. Бруковский вишнёвый сад в широком смысле никогда не будет принадлежать Лопехину. Душа Сада отказывается подчиняться обстоятельствам. И здесь он отчетливо проявляет себя в качестве сценического персонажа спектакля. И победа Лопехина воспринимается как переходящая, спектакль демонстрирует нам его будущее падение. Разрушая, сегодняшний победитель разрушает самого себя, его триумф будет недолгим [Баню, 2000, с. 120]. Лопехин проиграл так же, как и бывшие хозяева, своё будущее, свою любовь.

Когда все будет кончено, дом заколочен, Фирс забыт, раздастся гул вишнёвого сада. Он подтвердит происшедшее – крах, о чём уже известно зрителям, к которым он и обращён. Стенания земли, треск обрушившегося царства превращают зрителей в свидетелей исчезновения пространства вишнёвого сада. Словно земля разверзлась и поглотила его. Брук предлагает это осознать, когда зрители оказываются запертыми вместе с Фирсом в пространстве вишнёвого сада, в театре-доме, в то время как «треск вишнёвого сада» раздаётся извне, за пределами зрительного зала, в котором все вместе закрыты [Смоленская, 2020, с. 222]. Можно только догадываться о том, что чувствовали зрители, оказавшись в закрытом замкнутом пространстве вишнёвого сада, откуда ушла сама жизнь. Как герои спектакля забыли Фирса, так люди забывают и добрый старый век. Наступает новый век – век людей, оторванных от корней, людей-странников.

Заключение

Проанализировав сценическое решение спектаклей «Вишнёвый сад», можно сделать вывод о том, что вишнёвый сад в постановке Джорджо Стрелера предстаёт как самостоятельное действующее лицо, как сценический персонаж спектакля – духовный наставник, нрав-

ственный ориентир, некая божественная сущность. Его действия с одной стороны независимы, а с другой – органично вписаны в канву спектакля. Он искренне любит своих хозяев, переживает за них, хочет спасти от неминуемой гибели, остаться в памяти, чтобы в трудную минуту их жизни, напомнив о себе, прийти на помощь. Вишнёвый сад существует в спектакле самостоятельно, независимо от других персонажей, взаимодействует с ними и пытается воздействовать на них, раскрывает глубокий драматизм собственного существования, своей зависимости от героев. Стрелер и Домиани не только создали интересный образ вишнёвого сада, но и вдохнули в него целую жизнь, наделив его функциями полноправного персонажа спектакля. Именно поэтому спектакль Стрелера занимает одно из почётных мест в зарубежных постановках пьесы «Вишнёвый сад».

Пространство вишнёвого сада в спектакле Брука проявляет себя как действующее лицо, как сценографический персонаж, создавая сложные, витиеватые взаимоотношения с героями, взаимодействуя с ними и воздействуя на них. Вишнёвый сад способен проявлять свои чувства, сопереживать героям, успокаивать их. Под его покровом они защищены от враждебного внешнего мира. Пространство действует независимо от других персонажей, руководствуясь собственными внутренними мотивами: дарит героям чудесные воспоминания, старается оградить их от ошибок, оно бескорыстно любит и ждёт в ответ той же любви, но не получает её, а потому принимает неминуемую смерть. Но только смерть физическую, душа же вишнёвого сада, не желая подчиняться обстоятельствам, остаётся в памяти бывших хозяев. Здесь у каждого героя свой «вишнёвый сад». Для Гаева и Раневской – это детство, чистота, духовные идеалы, нравственные ценности, это место, где они родились, где среди вишнёвых деревьев гуляет их мама, где жил маленький Гриша, где они были счастливы, и где всегда примут со всеми грехами. Для Вари – это место, которое она может считать своим домом, где может быть собой, хозяйство, которое она ведёт, это всё, что есть в её жизни. Для Фирса – это смысл жизни. Что же касается Лопухина, то у него тоже есть свой «вишнёвый сад». Только для него это место, а человек – Любовь Андреевна Раневская. Это всё то, что теряют герои с продажей вишнёвого сада.

Таким образом, пространство вишнёвого сада в сценографии может быть воплощено в качестве

персонажа спектакля, способного действовать самостоятельно, без внешних вмешательств других героев, переживать, совершать поступки, руководствуясь собственными мотивами. Исходной точкой воплощения пространства вишнёвого сада как сценографического персонажа спектакля является сама идея пьесы А. П. Чехова, символика которой органична развитию театра в целом и сценографии в частности.

Библиографический список

1. Акимов Н. П. Театральное наследие: сборник в 2-х кн. / сост. В. М. Миронова; под ред. и со вступ. ст. С. Л. Цимбала. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1978.
2. Аксёнова Г. Г. Новый Брук: «Вишнёвый сад» и «Трагедия Кармен» // Западное искусство XX век: классическое наследие и современность : сб. статей. Москва : Наука, 1992. С. 122–132.
3. Баню Ж. Наш театр – «Вишнёвый сад» : тетрадь зрителя. Москва : Московский художественный театр, 2000. 160 с.
4. Бартошевич А. Питер Брук. Поздние годы. URL: http://sias.ru/upload/voprosy_teatra/2015_1-2_119-128_bartoshevich.pdf (дата обращения: 26.12.2022)
5. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. Москва : Наука, 1983. 350 с.
6. Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Крэга) // В кн.: Западное искусство XX века. Москва : Наука, 1978. С. 148–212.
7. Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 808 с.
8. Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века. Москва : Эдиториал УРСС, 1997. 544 с.
9. Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI–XX вв. Москва : Эдиториал УРСС, 2012. 296 с.
10. Бобылева А. Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков. Москва : Эдиториал УРСС, 2000. 167 с.
11. Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея : в 2 т. Москва : АГРАФ. 2000. Т. 2. 1902–1950-е. 590 с.
12. Брук П. Пустое пространство. Москва : Прогресс, 1976. 283 с.
13. Гульченко В. Чехов в пространстве XX века // Театральная жизнь. №2. 2001. С. 6–10.
14. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. Москва : Наука. 1999. 150 с.
15. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва : Наука, 1988. 384 с.
16. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века : очерки. Москва : ТИД «Русское слово – РС», 2002. 415 с.

17. Крэг Эдвард Гордон: Воспоминания. Статьи. Письма / сост. А. Г. Образцова, Ю. Г. Фридштейн. Москва : Искусство, 1988. 399 с.
18. Михайлова А. А. Образный мир сцены : заметки о современной сценографии. Москва : Знание, 1979. 46, [2] с. (Новое в жизни, науке, технике. Искусство № 1).
19. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт : очерки. Москва : Советский художник, 1990. 336 с.
20. Михайлова А. А. Художник и режиссер: (О некоторых чертах современной сценографии). Москва : Знание, 1986. 46, [2] с.
21. Полоцкая Э. А. Вишнёвый сад жизнь во времени. Москва : Наука, 2003. 308 с.
22. Рошин М. М. Бессмертие Чехова // Театр Питера Брука: взгляд из России : сб. статей и материалов. Москва : ГИТИС, Издательский дом МКТС, 2000. С. 92–104.
23. Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии. Москва : ГИТИС, 2005. 145 с.
24. Скорнякова М. «Вишнёвый сад» А.П. Чехова: Пикколо театро ди Милано. Милан. 1974 // Спектакли двадцатого века под ред. А. В. Бартошевича. Москва : ГИТИС, 2004. 488 с.
25. Смоленская А. И. Действенная сценография в постановках пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» (вторая половина XX – начало XXI века) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (113). С. 216–226.
26. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1987. 180, [2] с.
27. Стрелер Д. Театр для людей: мысли записанные, высказанные и осуществлённые. Москва : Радуга, 1984. 310 с.
28. Ульянова А. Б. Адольф Appia: театр пространства и света. Санкт-Петербург : изд-во СПбГАТИ, 2001. 272 с.
29. Художник и сцена: сборник статей и публикаций / Сост. В.Н. Кулешова. М. : Советский художник, 1988. 400 с.
30. Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.
31. Haß Ulrike, Von der Schau- Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia // Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater: Schriftenreihe des Graduiertenkollegs. Herausgegeben von Hannelore Bublitz, Gisela Ecker, Norbert Otto Eke, Reinhard Keil und Hartmut Winkler. Paderborn : Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, 2014. S. 345–371.
- and The Tragedy of Carmen // Zapadnoe iskusstvo XX vek: klassicheskoe nasledie i sovremennost' : sb. statej. Moskva : Nauka, 1992. S. 122–132.
3. Banju Zh. Nash teatr – «Vishnjovyj sad»: tetrad' zritelja = Our theatre – The Cherry Orchard: a spectator's notebook Moskva : Moskovskij hudozhestvennyj teatr, 2000. 160 s.
4. Bartoshevich A. Piter Bruk. Pozdnie gody = Peter Brook. Later years. URL: http://sias.ru/upload/voprosy teatra/2015_1-2_119-128_bartoshevich.pdf (data obrashhenija: 26.12.2022)
5. Bachelis T. I. Shekspir i Krjeg = Shakespeare and Craig. Moskva : Nauka, 1983. 350 s.
6. Bachelis T. I. Jevoljucija scenicheskogo prostanstva. (Ot Antuana do Krjega) = The evolution of stage space. (From Antoine to Craig) // V kn.: Zapadnoe iskusstvo HH veka. Moskva : Nauka, 1978. S. 148–212.
7. Berjozkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. Vtoraja polovina XX veka = The art of world theatre scenography. The second half of XX century. Moskva : Jeditorial URSS, 2001. 808 s.
8. Berjozkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: ot istokov do serediny XX veka = The art of world theatre scenography: from the origine to the mid XX century. Moskva : Jeditorial URSS, 1997. 544 s.
9. Berjozkin V. I. Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. Mastera XVI–XX vv. = The art of world theatre scenography. Masters of XVI–XX centuries. Moskva : Jeditorial URSS, 2012. 296 s.
10. Bobyleva A. L. Hozjain spektaklja. Rezhisserskoe iskusstvo na rubezhe XIX–XX vekov = The master of the performance. The director's art at the turn of XIX–XX centuries. Moskva : Jeditorial URSS, 2000. 167 s.
11. Brodskaja G. Ju. Alekseev-Stanislavskij, Chehov i drugie. Vishnevoadskaja jepopeja = Alekseev-Stanislavsky, Chekhov and other Cherry-orchard epic : v 2 t. Moskva : AGRAF. 2000. T. 2. 1902–1950-e. 590 s.
12. Bruk P. Pustoe prostanstvo = Empty space. Moskva : Progress, 1976. 283 s.
13. Gul'chenko V. Chehov v prostanstve XX veka = Chekhov in XX century space // Teatral'naja zhizn'. №2. 2001. S. 6–10.
14. Davydova M. V. Hudozhnik v teatre nachala XX veka = The artist in the early XX century theatre. Moskva : Nauka. 1999. 150 s.
15. Zingerman B. I. Teatr Chehova i ego mirovoe znachenie = Chekhov's theatre and its worldwide significance. Moskva : Nauka, 1988. 384 s.
16. Kostina E. M. Hudozhniki sceny russkogo teatra HH veka = Stage artists in the Russian XX century theatre : ocherki. Moskva : TID «Russkoe slovo – RS», 2002. 415 s.
17. Krjeg Jedvard Gordon: Vospominanija. Stat'i. Pis'ma = Craig Edward Gordon: Memories. Articles. Letters / sost. A. G. Obrazcova, Ju. G. Fridshtejn. Moskva : Iskusstvo, 1988. 399 s.
18. Mihajlova A. A. Obraznyj mir sceny : zametki o sovremennoj scenografii = The figurative world of stage:

Reference list

1. Akimov N. P. Teatral'noe nasledie = Theatre heritage : sbornik v 2-h kn. / sost. V. M. Mironova; pod red. i so vstup. st. S. L. Cimbala. Leningrad : Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1978.
2. Aksjonova G. G. Novyj Bruk: «Vishnjovyj sad» i «Tragedija Karmen» = New Brook. The Cherry Orchard

notes on modern scenography. Moskva : Znanie, 1979. 46, [2] s. (Novoe v zhizni, nauke, tehnike. Iskustvo №1).

19. Mihajlova A. A. Scenografija: teorija i opyt = Scenography: theory and experience : ocherki. Moskva : Sovetskij hudozhnik, 1990. 336 s.

20. Mihajlova A. A. Hudozhnik i rezhisser: (O nekotoryh chertah sovremennoj scenografii) = The artist and the director: (On certain features of modern scenography). Moskva : Znanie, 1986. 46, [2] s.

21. Polockaja Je. A. Vishnjovyj sad zhizn' vo vremeni = The cherry orchard life in time. Moskva : Nauka, 2003. 308 s.

22. Roshhin M. M. Bessmertie Chehova = Immortal Chekhov // Teatr Pitera Bruka: vzgljad iz Rossii : sb. statej i materialov. Moskva : GITIS, Izdatel'skij dom MKTS, 2000. S. 92–104.

23. Svoboda J. Tajna teatral'nogo prostranstva. Lekcii po scenografii = The mystery of theatre space. Lectures on scenography. Moskva : GITIS, 2005. 145 s.

24. Skornjakova M. «Vishnjovyj sad» A.P. Chehova: Pikkolo teatro di Milano. Milan. 1974 = A. P. Chekhov's The Cherry Orchard: Piccolo teatro di Milano. Milan. 1974 // Spektakli dvadcatogo veka pod red. A. V. Bartoshevicha. Moskva : GITIS, 2004. 488 s.

25. Smolenskaja A. I. Dejstvennaja scenografija v postanovkah p'esy A. P. Chehova «Vishnjovyj sad» (vtoraja polovina XX – nachalo XXI veka) = Action scenography in staging A. P. Chekhov's The Cherry Orchard

(second half of XX – beginning of XXI century) // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 3 (113). S. 216–226.

26. Suhij I. N. Problemy pojetiki A. P. Chehova = Problems of A. P. Chekhov's poetics. Leningrad : Izd-vo LGU, 1987. 180, [2] s.

27. Streler D. Teatr dlja ljudej: mysli zapisannye, vyskazannye i osushhestvlyonnye = Theatre for people: thoughts written, spoken and realized. Moskva : Raduga, 1984. 310 s.

28. Ul'janova A. B. Adolf Appia: teatr prostranstva i sveta = Adolf Appia: theatre of space and light. Sankt-Peterburg : izd-vo SPbGATI, 2001. 272 s.

29. Hudozhnik i scena: sbornik statej i publikacij = Artist and stage: collected articles and publications / sost. V. N. Kuleshova. Moskva : Sovetskij hudozhnik, 1988. 400 s.

30. Shah-Azizova T. K. Polveka v teatre Chehova. 1960–2010 = Half a century of Chekhov's theatre. 1960–2010. Moskva : Progress-Tradicija, 2011. 328 s.

31. Haß Ulrike, Von der Schau- Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia // Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater: Schriftenreihe des Graduiertenkollegs. Herausgegeben von Hannelore Bublitz, Gisela Ecker, Norbert Otto Eke, Reinhard Keil und Hartmut Winkler. Paderborn : Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, 2014. S. 345–371.

Статья поступила в редакцию 23.02.2023; одобрена после рецензирования 20.03.2023; принята к публикации 27.04.2023.

The article was submitted on 23.02.2023; approved after reviewing 20.03.2023; accepted for publication on 27.04.2023.