

УДК 792.54

Реформа пространства в постановках Л.Д. Михайлова

Грайфер Ирина Александровна

Старший преподаватель кафедры «Ансамбль»,

Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова,

109147, Российская Федерация, Москва, ул. Марксистская, 36;

e-mail: i.grayfer@gmail.com

Аннотация

В статье на примере лучших постановок Л.Д. Михайлова: «Виринея» С.М. Слонимского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Алеко» С. Рахманинова и др. – зафиксированы и показаны на уровне определений основные черты метода и механизм возникновения значений, определяющий творческий метод в режиссуре Л.Д. Михайлова. Так, если в «Годунове» народное мнение цельно и непоколебимо едино, то и помост, покрывавший планшет сцены, стоял многоугольным монолитом. Однако в «Виринее» этот помост рассыпается на бесконечное множество узких подвижных мостков, которые, то собираются воедино, то разбредаются по углам сцены. Между ними перебрасываются отдельные досточки, или убираются и тогда зияют трагические провалы. В его работе принцип сакрализации, метафоризации пространства становится неотделимой частью замысла спектакля. Он как никто другой умел увидеть и построить живописно-пространственный образ будущей постановки и направить работу художника спектакля. Споры его театрального обучения у Таирова, чья театрально-пластическая культура изобразительно-пластическая культура была ему не чужда, процесс пространственного воплощения спектакля осуществлялся Л.Д. Михайловым через строгий отбор выразительных средств при их максимальном наполнении эмоциями и смыслом.

Для цитирования в научных исследованиях

Грайфер И.А. Реформа пространства в постановках Л.Д. Михайлова // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 800-809.

Ключевые слова

Театр, метафоризация, режиссура, теория режиссуры, действие, опера, оперная режиссура, идея, идеология.

Введение

В 1960 году Л.Д. Михайлова принимает руководство Московским академическим музыкальным театром имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко; этому театру режиссер бесценно отдал 20 лет своей жизни (1960–1980).

В его работе принцип сакрализации, метафоризации пространства становится неотделимой частью замысла спектакля. «В нашем оперном искусстве все должно быть психологически оправдано, уходить своими корнями в жизнь, питаться жизнью, а с другой стороны быть выраженным в таких формах, которых в быту не увидишь», – говорил он. [Михайлов, 1985, 20]. В какой-то мере можно говорить, что он уже не «задумывает» идею, а изначально «видит» ее. Рассказывая в интервью о том, как он готовится к постановке, Л.Д. Михайлов говорит, что вслед за его личным «актерским» ощущением характера самого автора оперы к нему приходит ощущение «образа произведения (еще не спектакля, но уже произведения). Это именно образ, а не концепция и не трактовка, хотя и то и другое непременно входит в структуру произведения, равно как и художественная идея» [Корабельникова, 1980, 125]. То есть идея спектакля, режиссерская его интерпретация, концепция уже существует в его замысле неотделимо от определенным образом «ритуализированного» пространства, и ощущение смысла, идеи приходит через ритм, свет, цвет, детали, расположение в пространстве сцены актеров и хора. Иначе говоря, смысл, идея, содержание, то самое ритуальное, обрядовое «невидимое» и «невыразимое» будущего спектакля, уже изначально не только структурно, но и пространственно решено. Роль сценографического решения в визуальных искусствах XX века сложно переоценить [Орлова, 2010; Михайлов, 2007; Михайлова, 2009]. Как справедливо отмечает К.И. Чижмакова, «представляется необходимым и своевременным исследование истории возникновения и развития этой театральной области, а также выявление конкретных специфических этапов в процессе постановочной работы как области наименее исследованной» [Чижмакова, 2007, 119]. А по замечанию Б.Ю. Анушина, «Теория сценографии – наука, находящаяся в стадии становления и не выработавшая до конца всех понятий, которыми она пользуется» [Анушин, 2011, 230].

Сценографические решения в спектаклях Л.Д. Михайлова

Л.Д. Михайлов не придумывает «оформления» спектакля, т.е. он не оформляет словесно-сформулированную фразу или сюжет. Он саму идею мыслит и выражает структурированным пространством, настолько чувствует «режиссерское значение изобразительной формы»

[Михайлов, 1985, 280]. И это ощущение настолько неотделимо от понятийного формулирования идеи, что Л.Д. Михайлов, в принципе, и сам был способен быть художником собственных спектаклей. И многие, кто работал с ним, подтверждали это: философское мышление режиссера было столь пространственно-пластично, а тяга к кистям и белому листу бумаги столь велика, что он вполне мог бы обходиться без художника. Однако сам Л.Д. Михайлов такой путь отвергал: «художник есть сорежиссер со своим особым языком» [там же, 274], ценя творческое взаимообогащение больше, нежели авторское самовыражение.

Однако спецификой построения сценографического образа (метафорического, смыслового преобразования пространства), он, по свидетельству современников, владел в совершенстве: «у меня есть несколько художников более мне близких, и я с ними давно сотрудничаю. Значит, я должен абсолютно знать их всю технологию их профессии. То есть я должен быть в себе живописцем или театральным художником» [Кулешова, 1983, 251]. И действительно, за всю свою творческую деятельность режиссер не «забраковал» ни одной исполненной декорации, поскольку сам участвовал во всех подготовительных этапах работы над ними, что само по себе упраздняло возможность ошибки в построении сценографического образа. Как отмечал А.Ф. Лушин, режиссер последовательно вникал во все подробности, «как если бы он сам был художником-профессионалом, настолько глубоко разбирался он в специфике работы нашего цеха. Это касалось не только основных принципов сценографического решения спектакля, его планировки и мизансценирования, но и всех его слагаемых: таких как живопись, нахождение фактур взаимодействие декораций и костюмов, колористический строй. И конечно все это в нерасторжимом единстве с общей режиссерской концепцией произведения» [там же, 248]. Это отчетливо видно на наиболее ярких примерах постановочных решений Л.Д. Михайлова.

Сценография «Бориса Годунова» (1966, ГАТ оперы и балета им. З.П. Палиашвили, Тбилиси) создавалась на основе мысли о том, что трагедия родилась на площади. Поэтому вместо традиционно-изобразительно-правдиво воссозданных палат или келий на сцене высился грубо сколоченный деревянный шестиугольный помост, на котором шло действие, вокруг которого, по большей части, располагался хор. Жесткой определенности горизонтали помоста противоречил статичный черно-белый задник: черно-бело-серый пейзаж нищей, убогой России с ее покосившимися церквями и глинистыми дорогами. Однако от картины к картине этот задник разнообразно перекрывался вертикальными, сменяемыми, подвижными, перемещаемыми, группируемыми или, напротив, раздвигаемыми, полотнищами. Они создавали образы места действия, задавая каждой сцене эмоционально-смысловую доминанту: имперско-кичливый дух красного с белым тронного зала (сверху спускались

белые с золотом хоругви-пилоны, а по планшету раскатывали красную дорожку), пустота густо наполненной синей мглой, кельи Пимена под высокой колокольной с большими и малыми колоколами в сквозных проемах звонниц. Панорама России отсутствовала только один, раз – в сцене спальне Марины Мнишек: задник перекрывал черный бархат, а сама «комната» была плотно «завешена» гобеленами: Марина эмоционально была глуха к российской земле и к российскому народу, защищалась как от впечатлений от них, так и от них самих. В плоскости задавалась пространственная доминанта спектакля. В полотнищах – эмоциональная: живописные вертикали были насыщены мотивами древнерусской иконописи, ассоциативно отсылающей к знаменитым фрескам Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Масштаб философски-чувственного охвата идеи поражал воображение своим мощным обобщением: приниженный, придавленный, утопленный куда-то «под властные нужды» народ, на чьих плечах стоит вечное благополучие и вечная интрига борьбы за власть.

Не менее смыслово глубоко была решена сценография «Алеко» (1973). Режиссеру хотелось, чтобы сценическое пространство «переживало» все оттенки чувств главного героя. Для этого был найден мощный и одновременно, крайне лаконичный, скупой символ: цыганская шаль, которая нависала над пустой сценой. Гигантское шелковое полотнище сверху было закреплено в четырех точках и по ходу спектакля принимало (меняло) девять разных положений. Шаль, как живая, то взвивалась вверх, как небесный полог над широкой степью, то сворачивалась, образуя шатер, то превращалась в траурное покрывало, опускаясь на тела убитых. Ритм движения плотна, его положения определялись не только «местом действия», но и эмоционально-смысловым содержанием звучащей в данной картине музыки, а также всей музыкальной драматургии оперы в целом. Более того, мотив шали был поддержан в костюмах персонажей: перекрещенные на груди, разворачиваемые в танце, брошенные на планшет сцены, бесконечные шали, словно отдельные буквы, «дописывали» образное «высказывание» режиссера. «Опера – одно из самых ансамблевых искусств. И это требование ансамбливости должно уважаться всеми, кто работает в музыкальном театре. <...> Перед сценой сидит симфонический оркестр, который состоит из огромного числа самых различных инструментов. Он имеет скажем, 20 тембров. Значит, на сцене в декорациях и костюмах должна присутствовать палитра, состоящая из этого количества красок, полутонов, обертонов, которых в театре драматическом не может и существовать. Поэтически-изобразительный язык в нашем театре не возможен без живописи и цвета» [Михайлов, 1985, 272].

Высоким образцом такого решения в творчестве Л.Д. Михайлова можно считать «Виринею» Слонимского (1967). Инициатором написания оперы был сам Л.Д. Михайлов, опера писалась композитором в тесном сотрудничестве с театром и драматургом С. Цениным,

который создал либретто. Близкая и глубоко осмысливаемая Л.Д. Михайловым тема «перетряски» глубинных основ народного сознания получает в «Виринее» острую форму революционного катаклизма, стремительно сметающего, ломающего в душах какие-либо представления о правде и неправде, добре и зле, святом и бесстыдном. «Концептуальная модель «Виринеи» в целом разворачивается в ключе апокалиптического мифа – в мрачной атмосфере от пророчеств гибели мира до их свершения. [Игнатова, 2011, 23]. Предельно метафорична сама музыка оперы: в основе ее музыкальный строй русских песен, хоров, заплачек и плачей, церковного пения, городского «жестокого» романса, плясок, частушек. «Народно-ритуальное начало спровоцировало создание «Виринеи»: мы стали анализировать, когда русская деревня переходит с языка бытового разговорного на распев? Проводы на войну – воют бабы. Похороны – с причетом, с плачами и заупокойной службой. Свадьба се е песенным ритуалом. Посиделки, хороводы, побаски и подпевки подвышавших мужиков и баб. Песни печали и радости на деревенских празднествах. Песни бунта борьбы вплоть до «Интернационала», который впервые запел русский крестьянин в минуту наивысшего душевного подъема» [Михайлов, 1985, 121]

Однако все это несколько «переритмизировано» композитором, обострено и доведено до иронично-гротескового уровня, создающего высочайший трагизм звучания. При этом композитор создает чуть не впервые оперу, в которой ведущая роль отведена хору. Он звучит непрерывно, то выступая на первый план и приобретая право полного голоса, то отдаленным фоном. Огромный народный голос, разбитый на социальные группы-подголоски, то сливается в один могучий гул, то настоятельно спорит друг с другом, то согласно обвиняет или одобряет, то крушит, то созидает реальность, то казнит, то милует. И если сам драматург определял жанр этой оперы, как «драму», то Л.Д. Михайлов, безусловно, видел в ней народную трагедию сродни пушкинскому «Годунову».

Может быть, поэтому чисто технический принцип сценографического решения спектакля у Л.Д. Михайлова оказался схож, но – не одинаков. И – символично не одинаков. Если в «Годунове» народное мнение цельно и непоколебимо едино, то и помост, покрывавший планшет сцены, стоял многоугольным монолитом. Однако в «Виринее» этот помост рассыпается на бесконечное множество узких подвижных мостков, которые, то собираются воедино, то разбредаются по углам сцены. Между ними перебрасываются отдельные досточки, или убираются и тогда зияют трагические провалы. Подобно перемещения мостков хор то собирается в монолит, то рассыпается на противоречащие друг другу кучки – сценографический образ прекрасно визуализирует этот трагический распад монолитного народного сознания через такой простой и понятный ассоциативный знак – деревянные

тротуары деревенских улиц.

Так же, как в «Годунове», им противостоят вертикальные мощные «тяги» фресок. Однако, при сходстве технического приема, смысл и назначение их предельно различны. Каждая из «фресок», начинающая картину в «Годунове», отражала эмоциональное состояние главных действующих лиц, выходящих на «лобное место» помоста на суд народа. В «Виринее» не так: каждое полотнище-занавес является символическим ключом к происходящему во всем мироздании с народом и с его душой: так в картине «метелицы» – по голубоватому серо-белому небу кувырком летели мужики и бабы, крестьянские избы, помещичьи усадьбы солдаты, матрос с гармошкой, малиновые меха которой полыхали то ли пламене, то ли пожаром, то ли зарей. Языки пламени – не то красный петух, не то красный конь. В прологе вертикальный холст представлял женскую фигуру, рисующуюся из пламени и дыма, спокойную, в белом повойнике с широко раскрытыми глазами. Под ней – в косых лучах как в церкви или в лесу – женский хор. В центре, повторяя фигуру на панно, – Виринея.

Стилистика этих панно, манера их исполнения держалась на стыке древнерусского иконописного письма и живописи Петрова-Водкина; «стыкуя», таким образом, времена, создавая метафорическую смысловую связь между ними, Л.Д. Михайлов вывел жанр спектакля в эпос и добился того, что «конкретные человеческие судьбы <...>, приметы времени, детали, стали поэтичными, вобрав в себя пение, танец, житейские эпизоды, , а пластика актеров, ткани костюмов, театральный реквизит слились воедино с театрально-возвышенной живописью Золотарева, а все в целом звучало , как слышимая и зримая музыка» [Михайлов, 1985, 132]. В «Виринее» особенно проявилось то качество живописи, о котором Л.Д. Михайлов писал: «Живопись из всех изобразительных искусств более всего партитурна. Гармонический язык ее сравним с языком живописно колористическим, тембровые краски оркестра – с цветовыми оттенками полутонами, помноженными на театральное освещение. Полифонизм многоголосия соответствуют живописному многоцветью, плотность или прозрачность оркестровки – плотности или прозрачности живописной фактуры. Нет, в музыкальном театре живопись еще не отжила свой век. Наоборот, мне кажется, многие ее музыкальные способности еще далеко не раскрыты и не использованы [там же, 137].

Художник спектакля Н. Золотарев, вспоминая эту работу, определил ее как «чистую метафористику» [Кулешова, 1983, 269], в этом мнении его целиком поддерживал В Левенталь: «В Михайлове было стремление сплавить разнородные художественные течения, чтобы заложить основы будущего спектакля [там же, 267].

Реформа пространства предоставила режиссеру возможность решить проблему, которая мучила его воображение не один год. «Слепить мизансцену очень просто. Мы все это умеем.

Но как сделать так, чтобы каждая вызывала нужные ассоциации?» [Михайлов, 1985, 224]. Осознавая, что следует отказаться от иллюстративно-сюжетной мизансцены, он никак не мог найти тот принцип, который когда-то в юности наблюдал у А.Я. Таирова: «одна из заповедей: актера драматического театра публика должна понимать без слов. Отсюда – повышенный интерес к пластике все годы обучения в студии. <...> вы думаете, что спина – это спина? Нет, спина – это инструмент, при помощи которого можно удивляться, горевать, отчаиваться и т. Д.» [там же, 172-173] И первое время Л.Д. Михайлов добивался того, чтобы хотя бы «ключевые сцены должны были быть одновременно и реалистические, и символические» [там же, 17]. Однако настойчивая повторяющаяся в разных вариантах личных записей режиссера мысль о том, что «оперный театр... по своей музыкальной сущности должен быть более пластичным, чем драматический [там же, 23] показывает, что в идеале режиссер стремился к тому, чтобы вся мизансценическая ткань спектакля имела смысловое значение, без исключения и наличия «проходных» проходов, случайных, иллюстративных, сюжетных появлений и уходов.

Заключение

«Новое» пространство предоставляло режиссеру неограниченные возможности для мизансцен, имеющих «смысловое» звучание. Теперь уже осознано, с учетом множащихся от взаимодействия актера и пространства значений, строя перемещения групп людей в трехмерной среде, режиссер получал бесконечную палитру ракурсов, жестов, поворотов, как эмоциональных акцентов. Это были те самые акценты, каждый из которых, в соответствии с законом метафоризации, существовал одновременно и в плоскости сюжета, и в пространстве смысла, отзываемся в зрительском восприятии бессознательными глубинными ассоциациями. Принцип мизансценирования как бы цементировал все сценографические находки, вплоть до костюмов, которые, по свидетельству М. Соколовой, Л.Д. Михайлов уже задумывал в «зависимости от мизансцены» [Кулешова, 1983, 270].

Так, например, не просто «скука Марины» перед свиданием с Самозванцем игралась хором и солисткой в маленькой сцене. Этот якобы «проходной» эпизод благодаря продуманности костюма в связи с смысловым мизансценированием превращался в потрясающей силы символ: Марину одевали, как воина перед битвой. Корсет, как броня, затянутая шнуровка платья и пристегнутый воротник, как щит; веер, как оружие. В самой сцене у фонтана не требовался даже фонтан. На расчерченном серыми и черными клетками полу замка двигались в танце серые и черные «шахматные» фигуры танцоров. Смысл любовной сцены вскрывался как схватка двух хитростей, двух коварств, двух интеллектов.

Л.Д. Михайлов как никто другой умел увидеть и построить живописно-пространственный образ будущей постановки и направить работу художника спектакля. С поры его театрального обучения у Таирова, чья театрально-пластическая культура изобразительно-пластическая культура была ему не чужда, процесс пространственного воплощения спектакля осуществлялся Л.Д. Михайловым через строгий отбор выразительных средств при их максимальном наполнении эмоциями и смыслом.

Сценографическая реформа позволяла творить чудеса в оперном театре. И способ режиссерского прочтения мира оригинальной оперы Л.Д. Михайловым, несомненно, относится к «экспертному» уровню репрезентации оперы на сцене, согласно классификации Д.Ю. Густяковой [Густякова, 2015, 343].

Библиография

1. Анушин Б.Ю. Объемно-пространственные конструкции как архитектурная основа сценического пространства // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. № 1. С. 230-237.
2. Густякова Д.Ю. Оперная классика в горизонте культуры повседневности // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С. 343-349.
3. Игнатова М. Музыкальный театр С. Слоимского: движение от истории к мифу // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1 (8). С. 21-29.
4. Корабельникова Л. Замысел спектакля. Интервью с Л.Д. Михайловым // Театр. 1980. №11. С. 123-125.
5. Кулешова В.Н. (сост.) Советские художники театра и кино. М.: Сов. художник, 1983. 399 с.
6. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги. М., Искусство, 1985. 335 с.
7. Михайлов Л.Н. Технический прогресс как один из факторов развития искусства режиссуры современных эстрадно-массовых представлений // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. № 10 (31). С. 88-94.
8. Михайлова Е.А. Слово Пушкина в опере Мусоргского «Борис Годунов» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 93. С. 265-280.
9. Орлова Е.В. Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра // Аналитика культурологии. 2010. № 18. С. 1-12.
10. Чижмакова К.С. Сценография и постановочная часть (вопросы истории и театральной практики) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2007. № 2 (2). С. 119-127.

Reform of the acting space in Lev Mikhailov's opera staging

Irina A. Graifer

Senior lecturer at the ensemble department,
State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov,
109147, 36 Marksistskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: i.grayfer@gmail.com

Abstract

The article demonstrates the main features of the method and the mechanism of the origin of values that determine the creative method in Lev Mikhailov's directing style. The author analyses some examples of the best operas directed by Mikhailov: *Virineya* by S.M. Slonimsky, *Boris Godunov* by M. Mussorgsky, *Aleko* by S. Rachmaninov, and others. Lev Mikhailov used the principles of sacralization and metaphorization of the acting space; this style of scenography became an inseparable part of the idea of the play. So: in *Boris Godunov* the popular opinion is unshakable, and the platform that covered the tablet of the stage was a polygonal monolith – as a metaphor. However, in *Virineya* this platform is scattered on an infinite number of narrow moving bridges, which are assembled, then scattered in the corners of the stage. Between them separate plates are thrown or removed, and then tragical failures are gaping. Mikhailov, like no one else, was able to see and build a picturesque-spatial image of the future performance and direct the work of the artist of the play. From the time of his theatrical training at Tairov, whose theatrical-plastic culture, visual and plastic culture was not alien to him, the process of the spatial embodiment of the play was carried out by Mikhailov through a strict selection of expressive means at their maximum filling with emotions and meaning.

For citation

Graifer I.A. (2017) Reforma prostranstva v postanovkakh L.D. Mikhailova [Reform of the acting space in Lev Mikhailov's opera staging]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (4A), pp. 800-809.

Keywords

Theater, metaphorization, direction, theory of direction, action, opera, opera direction, idea, ideology.

References

1. Anushin B.Yu. (2011) Ob"emno-prostranstvennye konstruksii kak arkhitektonicheskaya osnova stsenicheskogo prostranstva [Volumetric-spatial constructions as the architectonic basis of scenic space]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Bulletin of the Pushkin Leningrad state university], 1, pp. 230-237.
2. Chizhmakova K.S. (2007) Stsenografiya i postanovochnaya chast' (voprosy istorii i teatral'noi praktiki) [Scenography and production part (questions of history and theatrical practice)]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Bulletin of Voronezh state university. Series: Linguistics and intercultural communication], 2 (2), pp. 119-127.
3. Gustyakova D.Yu. (2015) Opernaya klassika v gorizonte kul'tury povsednevnosti [Opera classics in the horizon of everyday culture]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl pedagogical bulletin], 6, pp. 343-349.
4. Ignatova M. (2011) Muzykal'nyi teatr S. Slonimskogo: dvizhenie ot istorii k mifu [Slonimsky's musical theater: movement from history to myth]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian musical almanac], 1 (8), pp. 21-29.
5. Korabel'nikova L. (1980) Zamysel spektaklya. Interv'yu s L.D. Mikhailovym [The idea of the play. Interview with L.D. Mikhailov]. *Teatr* [Theater], 11, pp. 123-125.
6. Kuleshova V.N. (ed.) (1983) *Sovetskie khudozhniki teatra i kino* [Soviet artists of the theater and cinema]. M.: Sov. khudozhnik Publ.
7. Mikhailov L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters on the theater: Reflections, memories, dialogues]. Moscow: Iskusstvo Publ.
8. Mikhailov L.N. (2007) Tekhnicheskii progress kak odin iz faktorov razvitiya iskusstva rezhissury sovremennykh estradno-massovykh predstavlenii [Technical progress as one of the factors of the development of the art of directing contemporary pop-and-mass views]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen state pedagogical university], 10 (31), pp. 88-94.
9. Mikhailova E.A. (2009) Slovo Pushkina v opere Musorgskogo "Boris Godunov" [Pushkin's word in Musorgsky's opera "Boris Godunov"]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen state pedagogical university], 93, pp. 265-280.
10. Orlova E.V. (2010) Sushchnostnye kharakteristiki teatral'nogo prostranstva i prostranstva teatra [Essential characteristics of stage space and theater space]. *Analitika kul'turologii* [Analytics of cultural studies], 18, pp. 1-12.