

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

На правах рукописи

ЛЕСАКОВА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИСКУРС ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ:
ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ РГАТД ИМ. Ф.Г. ВОЛКОВА**

24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата культурологии

Научный руководитель –
заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения,
профессор,
Т.С. Злотникова

Ярославль
2020

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Музыкальный дискурс театрального искусства.....	18
1.1. Эстетические основания синтеза искусств в театральной культуре	18
1.2. Работа Вс. Мейерхольда с музыкой в драматическом спектакле как культурный универсум	40
Глава 2. Музыкальная компонента драматического спектакля в Театре драмы имени Федора Волкова в исторической ретроспективе (1960 – 1999 гг.).....	68
2.1. Основные тенденции музыкального решения спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в 1960–конце 1970 гг.....	68
2.2. Трансформация культурного опыта Театра драмы имени Федора Волкова в работе с музыкальной компонентой спектаклей (конец 1980–конец 1990-х гг.).....	100
Глава 3. Актуальные практики Театра драмы имени Федора Волкова в музыкальном решении спектаклей (начало XXI века).....	124
3.1. Культурный опыт ведущих режиссеров в работе с музыкальной компонентой спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова	124
3.2. Музыкальная компонента спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в контексте постмодернистских тенденций современной культуры.....	150
Заключение	178
Библиографический список	182
Приложения	203

Введение

Театр, родившийся из синкретического единства искусств древних дионисий и сатурналий, в дальнейшем пошел по пути дифференциации музыки и драмы, что привело к самостоятельности каждого из искусств. Культурная динамика нескольких столетий то выводила на первый план театр, в котором музыка играла главенствующую роль, то низводила музыку до уровня функционального сопровождения сценического действия. Личные пристрастия правителей, мода на определенные жанры и художественные приемы меняла соотношение слова, сценического действия, актерской игры с музыкальной компонентой драматического театра. Появление на рубеже XIX-XX веков в театральной культуре фигуры режиссера как демиурга художественного мира сценического произведения обусловило новый, часто сугубо индивидуальный подход постановщиков к музыкальной компоненте драматического спектакля. Исследование трудов отечественных режиссеров начала XX века дает право утверждать, что, несмотря на их разнящиеся взгляды на методы включения музыки в партитуру постановки, музыкальный ряд играл существенную, а подчас основополагающую роль в режиссерском решении. Столь же почтительное внимание музыке в ткани спектакля уделяли выдающиеся драматические режиссеры советского периода.

В современной культуре, с характерным для многих деятелей искусства стремлением создавать привлекательные для публики синтетические спектакли, практически нет режиссера, в сценических опытах которого музыка не была бы значимой. Зачастую режиссерское решение, отвечая на запросы публики, реализуется через музыкальную компоненту, музыка становится важнейшей частью художественного режиссерского высказывания. Культурная тенденция активизации интервенции музыки в драматические спектакли проявляется как на столичных театральных площадках, так и на провинциальных, в том числе на сцене Российского

государственного академического театра драмы имени Федора Волкова (далее в тексте рукописи учреждение именуется сокращенно: Театр драмы имени Федора Волкова). Тем не менее, несмотря на пристрастие современных режиссеров к насыщению постановок музыкальным звучанием, музыкальный образ спектакля практически полностью (в противовес режиссерским решениям, актерским работам, сценографии) остается за скобками критического осмысления.

Актуальность нашего исследования определяется, прежде всего, тем, что в современной культуре музыка является одним из самых востребованных, «продвигаемых» через все системы коммуникаций, видов искусства, что приводит к культурной дихотомии: не только к повышению популярности музыки, но и девальвации ее эстетического значения. Применительно к общекультурным тенденциям современности актуальностью отличается тот факт, что современный драматический спектакль стремится к многоплановости сценических решений и, пользуясь опытом театра предшествующих эпох, предлагает публике включаться в музыкальный ритм, в гармонию, в интонации, которые дополняют или контрастируют со сценическим действием.

Актуальность нашему исследованию придает и то, что значимость синтеза искусств как отражения культурной динамики мало поддержана научными исследованиями, где утрачена традиция изучения интегральных особенностей культурных феноменов. Поскольку же театр – это интегральный феномен, то актуальность определяется необходимостью вернуть в современную исследовательскую практику проблематику синтеза искусств, весьма значимую и даже популярную в отечественной науке XX века.

Таким образом, актуальность связана с привлечением внимания к малоизученному в целом и совершенно не изучаемому в последнее время, но весьма значимому в культурном отношении феномену, который определяем как «музыкальная компонента драматического спектакля».

Проблема исследования заключается в своеобразной дихотомии между традицией создания синтетического зрелища в драматическом театре (причем данная традиция имеет многовековой опыт) и стремлением создателей современных спектаклей превратить музыку в активно воздействующий на широкую публику, подчас имеющий развлекательный характер, продукт художественной культуры. Проблема исследования детерминирована тем, что музыка, как психоэмоционально активно работающий вид искусства, подчас утрачивая эстетические характеристики, превращается в своего рода звуковой фон, постоянно действующий раздражитель. Представляется, что привнесение этих тенденций на драматическую сцену способствует популяризации спектаклей у публики, но, с другой стороны, снижает художественно-эстетический уровень произведений.

В то же время мы считаем необходимым отметить, что в современном спектакле музыкальная и шумозвуковая партитуры разводятся и обеспечиваются разными специалистами, поэтому мы считаем некорректным смешивать эти различные составляющие театрального текста сценического произведения; звуки, неидентифицируемые в звуковысотном аспекте (шумы и прочее) не входят в область нашего исследования.

Объектом исследования является музыкальный дискурс драматического спектакля.

Предмет исследования – музыкальное решение драматического спектакля в Театре драмы имени Федора Волкова в 1960-2015 гг.

Целью предпринятого нами исследования мы определили выявление тенденций интеграции музыки в драматические спектакли Театра драмы имени Федора Волкова в указанный период. В соответствии с целью работы нами были поставлены следующие **задачи**:

– систематизировать суждения западных и российских теоретиков и практиков художественной культуры, касающиеся художественно-эстетического значения музыки в условиях синтеза искусств, обосновав

представления о работе Вс. Мейерхоляда с музыкой в драматическом спектакле как о формировании культурного универсума;

- выявить и систематизировать многочисленные разрозненные критические материалы и иные сведения, полученные в личных беседах (как с работниками Театра драмы имени Федора Волкова, так и с ярославскими журналистами, музыкантами) и позволяющие составить представление о музыкальном дискурсе драматических спектаклей этого театра в последние четыре десятилетия XX века;

- провести культурологический анализ конкретных образцов актуального культурного опыта ведущих режиссеров в работе с музыкальной компонентой Театра драмы имени Федора Волкова.

Хронологическими рамками исследования являются 1960-2015 годы. Этот временной промежуток объединил в себе несколько различных по социокультурному содержанию периодов, поэтому в исследовании оказалось необходимым рассмотреть поэтапно общую театральную ситуацию и особенности музыкального решения драматических спектаклей в столицах, с тем, чтобы выявить различия или тождественность музыкальной компоненты в сценических произведениях столичных и провинциального, ярославского театров.

Нижняя граница выбрана нами в связи с тем, что данный период (что следует из контекстуального анализа) имел существенное значение в развитии отечественной культуры. Однако есть и более локальная, но весьма значимая для нашего исследования причина: именно с этого периода в верифицированных документах и в памяти конкретных участников культурного процесса сохранились сведения о музыкальной компоненте драматических спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова. Верхняя граница максимально приближена к моменту завершения работы над исследованием.

Территориальные границы. Исследование сосредоточено в пределах города Ярославля как места дислокации Театра драмы имени Федора

Волкова. Для решения ряда задач, поставленных в нашей работе, необходимо было обратить внимание на особенности историко-культурного и театрального контекста, в связи с чем территориальные рамки исследования частично были расширены в сторону столиц.

Материал исследования обширен, включая в себя все спектакли Театра имени Федора Волкова более чем пятидесятилетнего периода. Был проанализирован специфический культурный контент – программки 236 спектаклей второй половины XX века и 46 постановок начала XXI века. Изучены все документы, хранившиеся на момент проведения исследования в архиве театра (акты приема спектаклей, записи репетиций, рукописи частных лиц), аудиозаписи фонда ярославского радио, относящиеся к спектаклям указанного периода, а также все статьи в периодических изданиях, содержащих сведения о постановках Театра драмы имени Федора Волкова рассматриваемого периода. Материал исследования составили также 20 интервью с постановщиками спектаклей, с работниками театра, с ярославскими журналистами, музыкантами, а также с представителями культурной общественности. Специальное внимание было уделено конкретным культурным феноменам, каковыми считаем наиболее репрезентативные, в связи с изучаемой проблемой, спектакли (собственно сценический опыт и материалы об этих работах): «Федор Волков» (режиссер Ф.Е. Шишигин), «Дети солнца» (режиссер Ф.Е. Шишигин), «Ярославна» (режиссер Г.Б. Дроздов), «Вье Карре» (режиссер В.А. Воронцов), «Месяц в деревне» (режиссер Е.Ж. Марчелли), «Тартюф» (режиссер А.С. Кузин), «Ромео и Джульетта» (режиссер С.Н. Серзин).

В соответствии с необходимостью наиболее полно представить полученный и систематизированный материал исследования, в приложении нами представлена синхронистическая таблица с достоверно устанавливаемыми на материале архива Театра драмы имени Федора Волкова сведениями о спектаклях театра с 1960 по 2015 гг.

Источниковая база проведенного исследования обширна и разнородна, что характеризует существенное культурологическое содержание исследованного материала при кажущейся его локальности. Мы выделяем шесть групп источников, обусловленных спецификой проблемы исследования:

1. спектакли исследуемого театра, просмотренные автором лично в театре в течение более чем двух последних десятилетий, а также в формате видеозаписей; в эту же группу мы относим аудиозаписи фонда ярославских радиокомпаний, позволившие составить представление о музыкальной компоненте спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова шестидесятих годов;

2. архивные материалы, характеризующие культурный контекст изученной проблемы в виде афиш, программ к спектаклям, а также протоколы заседаний, посвященных сдаче спектаклей и сохранившиеся в архиве исследуемого театра режиссерские заметки;

3. критические публикации и информационные сюжеты в печатных и электронных СМИ, посвященные анализируемым нами постановкам, а также опубликованные интервью с создателями этих спектаклей и другими творческими личностями (композиторами, музыкантами, режиссерами);

4. материал интервью, собранный нами во время бесед при личных встречах с постановщиками спектаклей, а также с респондентами, присутствовавшими на постановках. Данная группа источников оказалась для нас наиболее ценной при исследовании проблемы использования музыки в спектаклях XX века;

5. опубликованные сведения биографического характера о композиторах постановок, играющих важную роль в связи со спецификой нашего историко-культурного исследования;

6. Интернет-ресурсы: сайты, форумы, социальные сети, аудио- и видеоконтент, а также ресурсы, дублирующие традиционные печатные издания.

Методологическая база исследования. Междисциплинарный характер работы определил выбор методологии исследования, которая опирается на совокупность культурологического, эстетического, искусствоведческого подходов к исследованию функционирования музыки в драматических спектаклях. В силу необходимости анализа конкретных произведений в их синтетической художественной природе, а также систематизации значительного количества фактов и сведений о музыкальной компоненте драматических спектаклей актуализированы следующие методы: семиотический, герменевтический, культурно-исторический, а также анализа музыкального содержания и музыкальной формы, реконструкции спектакля, сравнительного анализа.

Степень разработанности проблемы. Выделено несколько групп исследований, опора на которые позволяет изучить музыкальный дискурс драматического искусства.

К первой группе мы относим фундаментальные исследования, актуализирующие теоретическое осмысление художественно-эстетического значения музыки в синтетических видах искусства. Среди западных исследований наибольшую ценность, безусловно, представляют собой четырехтомная «Эстетика» Г. Гегеля, а также работы И. Гете, Г. Лессинга, Ф. Ницше, и композитора-философа Р. Вагнера, не только осмыслившего, но и практически воплотившего идею синтеза искусств в своем творчестве.

Особо глубокую разработку в теории и художественном воплощении получил синтез искусств в творчестве русских философов и деятелей культуры рубежа XIX – XX; при написании работы мы опирались на труды Н.А. Бердяева, А.А. Блока, Вяч.И. Иванова, В.В. Кандинского, А.Н.Скрябина, П.А. Флоренского. Значительный вклад в изучение вопроса внесли отечественные исследователи XX века, в первую очередь мы относим сюда труды, посвященные философии искусств (А.Я. Зись, М.С. Каган, А.Ф.Лосев).

Для нашего исследования имели значение материалы симпозиума «Проблемы взаимосвязи и синтеза искусств», состоявшегося в 1976 году в Москве и положившего начало научной разработке проблемы. В 1978 году вышел сборник «Взаимосвязь и синтез искусств» по результатам работы симпозиума. В концепции нашей работы, особый интерес, безусловно, вызывают статьи И.Д. Рудь, В.И. Тасалова, Г.А. Товстоногова, Н.А. Хренова, Т.К. Шах-Азизовой, вошедшие в сборник [50]. Необходимо выделить труды В.В. Ванслова, в первую очередь его работу «Эстетика романтизма», в которой ученый посвятил целый раздел взаимодействию и взаимовлиянию музыки и других искусств в период эпохи романтизма.

Второй группой материалов, которую мы выделяем, являются исследования, посвященные творчеству Вс.Э. Мейерхольда, которого мы определяем как создателя культурного универсума – внедрения музыкальной компоненты в драматические спектакли, поскольку он не только открыл многообразные способы обращения к музыке, но и дал теоретическое обоснование проблемы в публицистических высказываниях, письмах, записанных учениками и сотрудниками на репетициях. Данную группу составили труды Л.В. Варпаховского, Н.Д. Волкова, А.К. Гладкова, К.Л.Рудницкого, А.В. Февральского, а также публикаторские работы О.М.Фельдмана, куда вошли автобиографические материалы режиссера, важнейшими среди них являются «Мейерхольдовский сборник», «Наследие», «Лекции».

К третьей группе материалов принадлежат работы, связанные с изучением истории отечественного драматического театра в аспекте музыкального дискурса. Здесь следует отметить труды практиков театра и музыки (издания К.С. Станиславского, труды А.Я. Таирова, монографии Б.Л.Изралева), а также исследования Н.А. Таршис и И.Г. Хангельдиевой. Также мы отмечаем несколько методических пособий, предлагавших некоторые модели включения музыки в художественную ткань драматического спектакля (авторы: Ю.И. Козюренко, И.М. Меерович). Для

анализа культурных смыслов присутствия музыки в драматическом спектакле в процессе исследования проблемы мы обращались к четырехтомнику «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века», сборникам научных трудов «Соловьевские исследования», «Взаимосвязи. Театр в контексте культуры», «Взаимодействие искусств в современном художественном процессе».

Четвертую группу работ составили материалы, позволившие осуществить междисциплинарный подход к изучению компоненты драматического спектакля. Для этого были привлечены издания, относящиеся к культурологической, эстетической литературе (труды современных культурологов Е.Н. Шапинской, И.В. Кондакова), к музыковедческим (труды Б.В. Асафьева, Т.Н. Ливановой, А.Ф. Лосева) и театроведческим (А.А. Аникст, Ю.М. Барбой, Б.И. Зингрман, Т.К. Шах-Азизова) исследованиям.

Изучение более чем полувековой творческой деятельности конкретного провинциального театра потребовало синхронизации с социокультурными процессами, происходившими во второй половине XX века и сопоставления со столичной театральной жизнью этого периода. Поэтому *пятую группу* составляют исследовательские труды, посвященные тенденциям ведущих столичных театров последних четырех десятилетий XX века, а также обобщающие культурную панораму указанного хронологического отрезка. Здесь мы опирались на работы таких современных исследователей как Ю.М.Барбой, Н.А. Барабаш, А.В. Бартошевич, П.Б. Богданова, О.В. Егошина, Т.С. Злотникова, А.М. Смелянский.

В шестую группу нами включены материалы, касающиеся исследований отдельного провинциального театра как специфического культурного феномена. Мы учли то, как Е.Я. Бурлина и Д.С. Бокурадзе рассматривают взаимодействие города и театра как процесс создания единого культурного пространства на примере театров Самары и Новокуйбышевска. Также интерес к региональным культурным, в частности

театральным, процессам мы нашли в научных исследованиях Н.И.Ворониной, О.С. Копаловой, Р.Р. Романова, А.П. Свободина, К.О.Чепеленко и других современных ученых, а также в отдельных статьях журналов «Страстной бульвар» и «Петербургский театральный журнал». Однако картина жизни провинциального театра не имеет ни целостного обобщения, ни последовательного выявления тенденций.

Седьмую группу, в связи с которой можно говорить о выявлении ряда важнейших тенденций провинциальной культуры в современной России составили исследования представителей ярославской культурологической научной школы: Н.А. Дидковской, Е.А. Ермолина, Т.И. Ерохиной, Т.С.Злотниковой, Н.Н. Летиной, системно и всесторонне анализирующих актуальный художественный, в том числе театральный, процесс Ярославля.

К *восьмой группе* мы относим материалы, посвященные собственно истории и актуальным практикам Театра драмы имени Федора Волкова: работы М.Г. Ваняшовой, К.Ф. Куликовой, М.Н. Любомудрова, Н.М. Севера.

Девятую группу представляют собранные нами публикации прессы, содержащие рефлексию о музыкальной компоненте в спектаклях Театра драмы имени Федора Волкова.

Из проделанного обзора разработанности научной проблемы следует, что применительно к конкретному провинциальному театру, чей опыт мы осмысливаем на протяжении нескольких десятилетий, отсутствуют исследования, интегрирующие представления о локальном культурном феномене в представления об общекультурной картине синтеза искусств в драматическом спектакле, отсюда следует новизна нашей работы.

Научная гипотеза исследования состоит в предположении о том, что музыкальная компонента чрезвычайно важна для создания целостного культурного текста в отечественном драматическом театре; однако сформированный в начале XX века культурный универсум далеко не всегда реализуется режиссерами последних десятилетий в России и, в частности, в Театре драмы имени Федора Волкова. Мы также предположили, что

реализация музыкальной компоненты в спектаклях ведущего провинциального театра России происходит в рамках трех принципов: служебного, эстетически-содержательного и развлекательного.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые отдельный провинциальный театр исследован как специфический культурный феномен в аспекте, связанном со спецификой синтеза искусств, который осуществляется через присутствие музыкальной компоненты в драматическом спектакле. Впервые выявлен и систематизирован корпус спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова, поставленных в течение более чем полувека, с 1960 по 2015 гг.

Для изучения недавней истории отдельного учреждения культуры были привлечены все доступные для просмотра материалы, хранящиеся в архиве театра, в личных архивах сотрудников и в архиве ярославских радиокомпаний, благодаря чему стало возможно обобщить представление о музыке, звучавшей в некоторых спектаклях. Были проведены двадцать интервью с творческими работниками и зрителями разных поколений. В группу респондентов вошли, в первую очередь, музыкальные руководители Театра драмы имени Федора Волкова – В.М. Селютин, находившийся на указанной должности в течение нескольких десятилетий XX века, и И.М.Есипович, занимающий данный пост с 2008 года по настоящее время; актеры, служащие в ярославском театре более полувека (Т.И. Иванова, Т.Б.Исаева, В.К. Соколов, Е.И. Сусанина, В.М. Шибанков); режиссеры, чьи постановки в связи с наличием музыкальной компоненты были проанализированы, – А.С. Кузин, Е.Ж. Марчелли; завлит театра – Г.С.Шпак; театральный критик, историк исследуемого театра М.Г. Ваняшова. Все вышеназванные источники ранее нигде не были обобщены и входят в наш личный архив.

Теоретическая значимость:

1. на основе изучения значительного круга научной литературы были собраны, объединены и обобщены суждения западных и российских

исследователей и практиков искусства о роли музыки как компоненты произведений синтетических видов художественной деятельности;

2. обобщена специфика работы режиссера Вс.Э. Мейерхольда, осуществившего, на основе работы с музыкой в драматических спектаклях, формирование значимого для последующего развития культуры XX века культурного универсума;

3. сформулированы и проанализированы основные принципы включения музыки в спектакли Театра драмы имени Федора Волкова последних четырех десятилетий XX века и начала XXI века: служебный принцип, эстетически-содержательный принцип и развлекательный принцип;

4. сформировано обобщенное представление об алгоритме междисциплинарного анализа культурного текста, в качестве которого выступает театральный спектакль, с учетом специального внимания к музыкальной компоненте, равноценной по отношению к вербальному тексту, режиссерскому и актерскому решениям.

Практическая значимость настоящей работы усматривается в возможности использования ее материалов в процессе составления и преподавания курсов по истории отечественного театра. Окажется исследование полезным и для практиков современной культуры: для музыкальных руководителей постановок, театральных композиторов, для режиссеров, а также представителей СМИ.

Личный вклад диссертанта заключается в следующем:

1. собран значимый историко-культурный корпус данных о композиторах, создававших музыку к драматическим спектаклям Театра драмы имени Федора Волкова;

2. обобщен представленный в приложении и проанализированный по мере необходимости в контексте проблематики музыкальной компоненты драматического спектакля материал о 236 спектаклях последних четырех десятилетий XX века и 46 спектаклей начала XXI века, что составило эмпирическую базу настоящего исследования;

3. проведен детальный анализ 7 репрезентативных спектаклей («Федор Волков», «Дети солнца», «Ярославна», «Вье Карре», «Месяц в деревне», «Тартюф», «Ромео и Джульетта»), на основе которого выделены основные принципы использования музыки в художественной ткани постановок.

Обоснованность и достоверность результатов исследования обусловлены актуальностью и новизной постановки проблемы, всесторонним анализом проблемы с позиции современных теоретико-методологических подходов, обширной репрезентативной эмпирической базой и комплексной междисциплинарной методологией, обеспечившей решение поставленных в работе цели и задач исследования, касающихся музыкальной компоненты драматического спектакля.

На защиту выносятся следующие положения:

1. изучение культурного опыта единственного, значимого в культурно-историческом и актуальном смыслах, учреждения культуры (одного из старейших театров России) является насущной и мало реализованной проблемой современного научного знания; выявление же определенного дискурса (наличия и трансформации музыкальной компоненты драматического спектакля) придает названному изучению культурного опыта качество модели, которая может быть применена к изучению других, аналогичных культурных феноменов;

2. для понимания значения и смысла бытования музыкальной компоненты в драматическом театре основополагающим является выявление в творчестве великого режиссера Вс.Э. Мейерхольда признаков культурного универсума, определяемого как «музыка в драматических спектаклях»;

3. музыкальная компонента драматического спектакля в практике отечественной культуры 1960-2015 гг., репрезентативно представленной многочисленными работами Театра драмы имени Федора Волкова, актуализируется в рамках трех основных принципов: служебного (аккомпанемент, иллюстрация сюжета), эстетически-содержательного

(выявление психологической, эмоциональной специфики действия, создание художественного контекста произведения, акцентирование жанровой специфики целостного произведения) и развлекательного (приемы шлягеров, насыщенность звукового решения вопреки общему смыслу культурного текста).

Апробация и внедрение результатов исследования.

Результаты исследования и ряд положений диссертации докладывались на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского».

Апробация результатов исследований осуществлялась на следующих научных и научно-практических конференциях (всероссийских и с международным участием): IV Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2015: архетип и имидж (к 25-летию кафедры культурологии ЯГПУ им. К.Д. Ушинского)» (г. Ярославль); V Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2016: в кадре и за кадром» (г. Ярославль); VI Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2017: Homo Extremis русской культуры» (г. Ярославль); VII Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры» (г. Ярославль); «Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль, 2016); «Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль-Вологда, 2018); «Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Москва-Ярославль-Вологда, 2019). Результаты исследования опубликованы в 7 статьях (общий объем 2,5 п.л.), опубликованных в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, включая 4 статьи в изданиях,

рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Соответствие паспорту специальности. Работа соответствует специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология) и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК РФ: 1.1 – теоретические концепции культуры 1.18 – культура и общество; 1.23 – личность и культура.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, в каждой из которых по два параграфа, заключения, библиографического списка, содержащего 249 наименований, и 2 приложений. Общий объем выполненной работы 220 страниц.

Глава 1. Музыкальный дискурс театрального искусства

1.1. Эстетические основания синтеза искусств в театральной культуре

Художественная культура существует как исторически сложившаяся система. Проблема взаимодействия между различными видами искусств является одной из важнейших эстетических проблем в искусствоведении, культурологии, эстетике и философии искусства. Несмотря на перманентность процессов интеграции и обособления в эстетической деятельности, в разные исторические эпохи на первом плане оказываются либо объединяющие, либо дифференцирующие факторы, поэтому история культуры выделяет две основные тенденции развития искусства каждой эпохи – устремление к синтезу и направленность на размежевание.

Характер взаимодействия между искусствами существенно влияет на культурную ценность конкретных результатов творчества, а также определяет форму и основные черты какого-либо искусства в ту или иную эпоху.

Общих на все времена принципов, регламентирующих возможности сочетания различных видов искусства и устанавливающего единую и незыблемую иерархию в процессе их взаимодействия, не существует. Связь музыки и поэтического слова, слова и изображения, архитектуры и живописи «освящена веками», взаимодействие же архитектуры и музыки, живописи и декламации менее очевидно. Кроме того, существуют виды искусства, которые синтетичны по своей природе: театр – драматический и музыкальный, балет, киноискусство.

Изучение специфики бытования музыки в современном драматическом спектакле не может быть осуществлено без опоры на историко-культурную традицию пребывания музыки в художественной ткани сценического

произведения с одной стороны, как и без представления о синтезе искусств, принципы которого проявляются в драматическом спектакле.

Тему синтеза искусств «препарируют» художники, искусствоведы, философы уже более двух столетий. Рассмотрим изучение проблемы синтеза искусств в трудах западных авторов.

Под синтезом искусств принято понимать соединение, сочетание, союз равноправных, окончательно сформировавшихся, самостоятельных видов искусств. Несмотря на то, что идея синтеза искусств теоретически разрабатывалась лишь с начала XIX века, практика объединения различных видов искусства в одном художественном акте существовала фактически с момента зарождения искусства. Исследователи первобытной культуры (Э.Гроссе, К. Бюхер, И. Гирн, А. Гёрнес, Г. Кюн, Э. Тэйлор, Д. Броун («Замечания о поэзии и музыке, их возникновении, союзе, воздействии, развитии, разделении и упадке») [111, 112] и многие другие) обращали внимание на синкретичность древнейшей формы художественной деятельности, то есть на нерасчленимое единство всех видов художественного творчества и непосредственном вплетении их в деятельность человека и его ритуалы. Недифференцированность различных видов искусства была присуща художественной культуре Древнего Востока.

О Древней Греции в аспекте существования музыки в синкретическом единении с другими искусствами писали Й. Хейзинга, И. Винкельман и другие исследователи. Ученые подчеркивали, что музыка находилась в неразрывной связи с поэзией (лирика), музыка сопровождала танец, музыка являлась обязательным элементом древнегреческой трагедии, это являлось характерным явлением античной художественной жизни. Философские и музыкально-теоретические учения Древней Греции указывают на то, что музыкально-космогоническое мышление человека античного мира следовало закону всеобщей гармонии. А.Ф. Лосев в своем труде «Античная музыкальная эстетика» подчеркивает, что Платон отрицательно относился к инструментальной музыке, не сопровождавшей пение или танец:

«Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» [8, с.147]. Безусловно, не все мыслители были так категоричны, тем не менее, музыка чисто инструментальная, без единения с поэтическим словом, пластикой, театральным действием не завоевала в античном мире общественного признания. Синкретизм искусств в древнегреческой трагедии имел высокую нравственную цель – вызвать катарсис, приобретая почти религиозную значимость.

Столь же серьезная нравственная нагрузка сохраняется в синтетических жанрах искусства Средневековья: мистерии, миракли, литургические драмы выражали христианские представления о мироустройстве и несли глубокий моральный смысл. К изучению культуры и искусства эпохи Средневековья обращались многие западноевропейские авторы, но особенно продуктивно касались проблемы синтеза искусств У.Эко [246], Й. Хейзинга [223]. В своих трудах исследователи подчеркивают, что целью синтеза искусств было выражение главных идей христианского вероучения, а средоточием взаимодействия искусств был готический собор. Объединение всех средств художественного воздействия характерно для христианских храмов Востока и Запада. В средневековых соборах внутреннее пространство насыщается одухотворенностью образов живописи, становящейся неотъемлемой частью архитектуры: художественное и реальное пространство сливаются в одно символическое целое, дополняемое литургической поэзией и музыкой. Так образуется соборное единство. У. Эко в своем труде «Эволюция средневековой эстетики» пишет о том, что поэтикой собора управляет эстетический принцип – принцип взаимного согласования элементов. Автор выявляет причину стремления к синтезу в художественной культуре Средневековья: «Слияни[е] этической и эстетической реакций, видении[е] жизни в ее нерасторжимом единстве» [246,с. 10].

В культуре поздней готики с усилением светских начал (особенно в эпоху Возрождения) искусства и все большей индивидуализацией творчества, происходит распад органической «соборной» универсальности средневекового синтеза искусств, способы художественного самовыражения человека исторически дифференцировались на различные виды искусства. Однако складываются новые формы синтеза, детерминированные осознанием самостоятельной роли каждого из искусств. Синтез искусств теперь связан не столько с религиозными ритуалами, сколько с формами светского быта. В эпоху Возрождения происходит отпочкование драматического театра из лона церкви. Этот процесс стал возможен благодаря вычленению художественного начала из религиозно-синтетического комплекса и превращению этого начала в самостоятельное творчество, целью которого стало художественное воздействие на сознание человека. Дальнейшая демократизация театрального искусства способствовала появлению нового жанра – драмы на музыке (*drama per music*), так называлась на рубеже XVI – XVII веков опера, род музыкально-драматического произведения, основанный на синтезе музыки, слова, сценического действия, хореографии, изобразительных искусств.

Проблема взаимодействия искусств всегда привлекала внимание философов и теоретиков культуры. Возникновение же в эстетике специальной теории видов искусства относится к эпохе Возрождения: именно тогда искусство стали разделять на отдельные составные части – поэзию, живопись, музыку и так далее. Впрочем, теорией искусства назвать узкие границы описания чисто технологических проблем вряд ли представляется возможным. Философская мысль Возрождения была неотрывна от естественно-научного знания или ограничивалась нравственно-политической проблематикой, художественное творчество изучали сами его мастера, становясь одновременно и теоретиками искусства. Известны суждения Леонардо да Винчи, Дюрера, Альберти, которые не пошли по пути исследования закономерностей строения мира искусств. Ренессансное

мышление было несклонно придавать проблеме жанра важное значение и создавать на этой основе «жестко расчлененные жанровые лестницы» [111,с.36], и это понятно, так как полностью согласовано с тенденцией к универсальному и синтетическому охвату мира.

Эстетическая мысль XVII века развивается в том же русле теоретического изучения отдельных видов искусства, который был проложен Возрождением. В конце XVII и в XVIII веках проблема взаимоотношения поэзии и живописи, поэзии и музыки, а также соотношения других искусств выдвигается на первый план в теоретической литературе. Однако в XVIII веке все большее внимание теоретиков начинает привлекать именно момент различий между этими искусствами. Такой поворот был неслучаен: классицизм провел демаркационные линии между жанрами. Ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы определила нормативность требований эстетики этого художественного направления. Каждый жанр имел строгие содержательные границы и четкие формальные признаки. Теоретики предлагали различные варианты жанрового членения искусств и их иерархических соотношений.

Середина XVIII века стала крупным рубежом в истории эстетической мысли, которая конституировалась как самостоятельная наука. Искусство изучается теперь во всем многообразии его форм, отделенное от других областей культуры, как деятельность, сохраняющая свою специфику при всех отличиях каждого представляющего ее вида. Анализ эстетических, культурно-исторических проблем искусства получил невиданный ранее размах. М. Мендельсон, Ш. Батте, И. Зульцер, В. Круг, И. Кант, К.Рейнгольд, Г. Лессинг, И. Гердер и многие другие теоретики создали во второй половине XVIII века трактаты, посвященные морфологии искусства [109]. Каждый из авторов предлагал свой подход в области деления искусств их видового расчленения, проблема же художественного синтеза теоретически практически не разрабатывалась.

Поскольку поворотным пунктом в истории европейской художественной культуры стал романтизм, новое понимание природы и сущности искусства радикально отличалось от классицистического догматизма и просветительской рассудочности. Новый культурный смысл искусства выступает теперь «не в виде проблемы творческих “правил”, границ и соотношений, а в виде проблемы индивидуальной неповторимости, потому особой художественной ценности каждого отдельного искусства» [37, с. 234]. С другой стороны, отдельные искусства для романтиков всегда были лишь разными голосами единого хора. В отличие от Лессинга, устанавливавшего границы искусств, романтики говорят об их относительности, переходности. Так на рубеже XVIII – XIX веков возникает теоретически осмысленная концепция синтеза искусств, которую провозгласили иенские романтики.

Эстетика романтизма противопоставляла учение о синтетичности искусства классицистским идеям (в частности, Лессинга [139]), с их стремлением к дифференцированию. Иенские романтики отталкивались от Канта, Гете и Шиллера, которые ставили вопросы формирования целостного сознания и целостного человека, и возлагали на искусство миссию выхода из кризиса общества. Синтез впервые осмысляется как неотъемлемый признак «согласованной» культуры. Понятие синтеза выступает решающим методологическим принципом. Нельзя выделить сферу «живописного», «музыкального» или «пластического», так как каждое из искусств, в теории романтиков, содержится потенциально в другом. Синтез искусств предполагал у иенских романтиков стирание границ между отдельными искусствами в процессе восприятия. Так возникла идея универсального художественного произведения – «Gesamtkunstwerk», основанного на воздействии всех искусств и претендующего на всеохватывающее содержание.

Необходимо, безусловно, сказать о культурной значимости эстетической системы Гегеля, рассматривавшего различные виды искусства

как этапы раскрытия абсолютной идеи. Философ разработал проблему неравномерного развития искусств. Для Гегеля система отдельных искусств – не неподвижная структура, а подвижное соотношение форм художественного творчества, изменяющееся исторически. Искусства, по Гегелю, проходят три, зависящие от исторического развития художественного сознания, фазы – символическую, классическую и романтическую. Особый интерес для нас представляют размышления философа о соотношении различных видов искусств, в первую очередь музыки, в драме. Поэзия, выражая чувства, созерцания и представления, не может достигнуть ни отчетливой пластики скульптуры и живописи, ни душевной проникновенности музыки, поэтому ей необходимо призвать на помощь способности чувственного созерцания и невербального душевного понимания [60, с. 287]. Далее Гегель говорит о том, что музыкальная сторона в драматическом спектакле «не должна выступать сама по себе и притязать на особую значимость» и подчеркивает преобладание одного искусства в ущерб другому [60, с.287]. Гегель видел драму высшей ступенью поэзии и искусства, так как и по содержанию, и по форме «она достигает в своем развитии наиболее совершенной целостности» [60, с. 537–538].

Для уточнений и внесения необходимых новых представлений в проблематику изучения музыкальной компоненты драматического спектакля нам представляется необходимым более подробно рассмотреть своеобразное учение о синтезе искусств, впервые прозвучавшее в теоретических трудах Р.Вагнера [36]. Работы композитора-философа, созданные в 1848–1852 годах, а также попытки воплощения концепции «собирательного» театра в грандиозных музыкальных драмах явились завершением формирования идеи синтетического произведения. В статьях «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Опера и драма» Р. Вагнер развертывал социально-утопическую картину взаимодействия искусства, общества и революции. Понимание им синтеза искусств (сам термин был введен Р. Вагнером) с его революционно-гуманистическим пафосом сделало

человека центром и целью творчества, с другой стороны он опирался на идеи романтиков о первозданном единстве искусства, о мифотворчестве как основе художественной деятельности, о панмузыкальности. Идеалом синтетического, универсального (Gesamtkunstwerk), «всеискусства» Р.Вагнер провозглашал драму, которая соединит в себе все виды искусства, используя каждый вид лишь как средство. Gesamtkunstwerk – это новый тип художественного мышления, в основе которого идея единства средств выразительности и образных элементов различных искусств в рамках произведения, создаваемого по законам гармонии, целостности и синхронности. Цель каждого вида искусства, по теории Вагнера, достигается полностью лишь во взаимодействии всех его видов. Целью же синтетического произведения искусства будущего он видел в том, чтобы «влиять на общественную жизнь в благородном духе» [36, с. 235]. Вагнер заявлял также, что отдельный вид искусства может раскрыть наиболее полно лишь в драме, в соединении с другими видами искусства, так как «цель каждого вида искусства достигается лишь во взаимодействии всех его видов» [36, с. 237].

Первым опытом практической реализации представлений об искусстве будущего явилась музыкальная драма «Золото Рейна», открывшая цикл «Кольцо Нибелунга». Так как композитор признавал, что его искусство направлено на преобразование человека и не имеет ничего общего с традицией искусства для развлечения, то для исполнения своих произведений выстроил специальный театр в Байройте, которому придавал сакральное значение и трактовал его как театр-храм. В постановки вершины выражений своих синтетических устремлений – оперы «Парсифаль» – Р.Вагнер вкладывал явный литургический смысл (на сцене изображалась Евхаристия), посетителям же театра предписывалось себя вести так же, как на церковной службе. Все постановки музыкальных драм мыслились как массовые действия, воссоединяющие не только людей, но и исторические эпохи, то есть проблема синтеза искусств выходит за пределы

искусствоведческих задач и принимает общекультурный, общесоциумный характер.

Трактаты и музыкально-драматическое творчество Р. Вагнера имели резонанс мирового масштаба, вызванный общетеатральной ситуацией эпохи – зарождался режиссерский театр. В новых условиях идеи синтеза оказывались особенно актуальными. Несмотря на то, что программа *Gesamtkunstwerk* предполагала равное участие всех видов искусства в едином сценическом действе, практически все произведения композитора для театра основополагающим компонентом в художественной ткани спектакля имели именно музыку, которая вмещала в себя все указания и о визуальных образах, воплощаемых посредством пластики, живописи, архитектуры, света. Эта заложенность пластической картины в музыкальных звуках и стала поводом для возникновения театральной концепции Ницше, основанной на диалектическом единстве Диониса – Аполлона. Идею двойственности противоборствующего союза искусства музыки и искусства пластики можно сформулировать как музыкально-синтетическую. Музыка имеет первенствующее значение, и она же определяет всю остальную (пластическую) картину. Синтез в данном контексте подразумевает воплощение звуковых образов зрительными.

Идеи Р. Вагнера и Ф. Ницше определили широчайший интерес к проблеме синтеза в культурных практиках конца XIX века. Следом за Ф. Ницше идею сценического действия, основой которого является музыка, теоретически разрабатывают поэты, музыканты, театральные деятели: Г. Фукс, У. Йейтс, Г. Крэг, А. Аппиа, М. Рейнхардт. При всем различии авторских программ, каждая из них предполагает музыкальную сущность в основе театрального произведения. Однако собственно ницшеанский подход к синтезу музыки и пластики провозгласили только Г. Крэг и А. Аппиа, активные сторонники органичного слияния на новых началах разных видов искусств в спектаклях. Архитектора и музыканта А. Аппиа, художника и актера Г. Крэга, пришедших в режиссуру, привлекала музыка, решающую

роль которой они признавали не только для музыкального, но и для драматического театров. Процесс сближения музыки с пластическими и сугубо театральными элементами обуславливал собой идею синтеза всех составных компонентов, образующих спектакль как единое целое. Их синтетические концепции совпали с ницшеанской по своей сути: для режиссеров (и особенно для А. Аппиа), как и для Ф. Ницше, важным было воплотить средствами сцены музыку, «поставить» ее. Однако надо заметить, что теоретическое наследие А. Аппиа, как и Г. Крэга, значительно превышает их небольшой сценический опыт.

Синтетические идеи Р. Вагнера и Ф. Ницше воздействовали на драматургию эпохи рубежа веков. Законы построения новой драмы оказываются близкими законам музыкального искусства. Музыкальная структура, лежащая в основе пьес, характеризует драматургию А.Стриндберга (драматург провозглашает этот принцип в манифесте-программе интимного театра).

Смена веков – девятнадцатого двадцатым – совпала со сменой эпох исторических, общественно-политических, эстетических. Перемены в области мировоззрения затронули и театр, и философско-эстетическую мысль. Однако театральная философия Ф. Ницше, получившая импульс от вагнеровской музыки и эстетической программы композитора, распространила свое влияние не только на период рубежа XIX–XX веков, но и на последующие десятилетия.

Рубеж XIX и XX веков был временем расцвета театра, но театра измененного, который питался идеей музыкальной природы сценического искусства. Критическое наследие театральных деятелей, режиссеров, драматургов, композиторов, поэтов периода конца XIX – начала XX веков, в большинстве своем характеризуется общей направленностью в сторону музыкально-синтетической концепции.

В XX веке закрепленных традицией решений вопроса синтеза не существует – каждый западноевропейский автор начинает решать его с

начала в зависимости от той проблемы в искусствознании, которая его больше привлекает. Однако можно говорить о преобладающей тенденции отказа от разделения искусств. Если В. Вундт видит только две формы художественной деятельности, то О. Шпенглер, А. Тойнби, Б. Кроче вообще отрицают возможность видовой дифференциации художественной культуры. О невозможности разделять и подразделять искусство говорил итальянский эстетик Д. Дьюи, в то же время его последователь – американский эстетик, неопозитивист Т. Манро – насчитывал в своих исследованиях сто искусств [111].

Столь же противоречива ситуация в театре XX века. Если в классицистском периоде произошло разделение сценического искусства на театр драматический и театры музыкальные (опера, балет), то в XX веке демаркационная линия между ними зачастую становится условной. Многие драматические режиссеры являются и оперными постановщиками. П. Брук не только превращает грандиозные музыкальные спектакли в их камерные версии, но и создает телеварианты (например, опера «Кармен» Ж. Бизе), что полностью противоречит самим основам оперного искусства. С другой стороны появляются новые жанры (мюзикл, рок опера, музыкально-драматический спектакль), которые образовались благодаря нарушению сложившихся традиций и канонов, расширению границ, выразительных средств.

Выдающийся драматург, режиссер и теоретик XX века – Б. Брехт – выдвинул, в свою очередь, в противовес понятию «синтез» тезис о разъединении элементов в театре. По мнению режиссера, музыка, текст, декорации должны быть в художественной ткани спектакля самостоятельными [33, с. 302]. Однако безусловен тот факт, что Брехт является одним из основоположников синтетизма европейского театра XX века. Это противоречие разрешается диалектической неоднозначностью развития сценического искусства: зависимость всех компонентов,

составляющих единое целое, дает и **большую** самостоятельность каждому элементу разных искусств в театре.

Итак, феномену синтеза искусств посвящена обширная исследовательская литература западных философов, эстетиков и теоретиков искусства. В русской научной мысли эта проблема заняла особое место. Безусловно, для исследования проблематики присутствия музыки в художественной ткани современного драматического спектакля необходимо изучить и концептуализировать суждения отечественных авторов, относительно музыкального дискурса драматического искусства.

Проблема взаимодействия искусств получила свое теоретическое и концептуальное обоснование в эстетике русского символизма и модерна, подхвативших романтическую эстетическую традицию и опору на теоретические и творческие концепции Р. Вагнера и Ф. Ницше. Именно под влиянием работы «Рождение трагедии из духа музыки» [165] создавались эстетические труды Вяч. Иванова.

Для символистов синтез искусств становится программным: синтез связывается с теургией, с преобразованием жизни, житнетворчеством. Символисты, в первую очередь А. Белый и Вяч. Иванов, развивают вагнеровскую идею гезамкунстверка и связывают ее со становлением соборности и теургичности искусства. Определение творчества как религии было отражением и обобщением мироощущения А. Блока, К. Бальмонта, Д.Мережковского, М. Врубеля, А. Скрябина и других деятелей искусства.

Н. Бердяев, усматривая у символистов стремление к синтезу, считал самым «ярким украшением» этих поисков музыкальную драму Р. Вагнера. По его мнению, «выйдя из органического единства, искусства вновь должны интегрироваться в сложное единство, а именно в мистерию» [24, с. 217], – этот тезис Н. Бердяева полностью совпадает с творческой программой Р.Вагнера.

Синтез искусств понимался философами не как объединение автономных видов, но как живой процесс взаимопроникновения и

взаимообогащения различных видов. Этот аспект взаимодействия искусств наиболее ярко теоретически разработан А. Белым [23, с. 83], а практически осознан композитором А. Скрябиным и художниками В. Кандинским и М. Врубелем.

Приоритет в иерархии видов искусств в эпоху русского Ренессанса безоговорочно отдавался музыкальному искусству как наиболее универсальному и абстрактному, заключающему в себе прообраз культуры будущего и даже потенциальную возможность постичь тайну бытия [23]. Теургический и софийный принципы философии и искусства Серебряного века нашли свое предельное выражение в творчестве выдающегося композитора А. Скрябина. Светозвуковые симфонии А. Скрябина – новый музыкально-эстетический феномен, в которых воплотились основные мировоззренческие принципы и философско-эстетическая концепция музыкального творчества композитора. Соборность и теургичность синтетического искусства символистов в сочетании с синтезом трагедийности и мистицизма романтиков стали основой концепции последнего произведения Скрябина – «Мистерии». «Мистерия» должна была сконцентрировать в себе магическую силу искусства средствами художественного синтеза и средствами обряда-ритуала, в финале которого должен состояться акт воссоединения материи с Богом-творцом, означающий «пожар Вселенной», или всеобщий экстаз.

В этом же направлении размышлял и Вяч. Иванов. В работах, посвященных театру мистерии («Вагнер и дионисово действо», «Предчувствия и предвестия»), он выдвигает новые театральные принципы: устранение рампы, слияние сцены с общиной, возрождение роли хора, как в древнегреческой трагедии, особая архитектурная обстановка (в отличие от театрального зала). Вяч. Иванов полагал, что внутренний опыт современного художника шире ограниченных возможностей одного искусства. На примере М. Чюрлёниса, музыканта-живописца, Иванов говорит о художниках со «сдвинутой осью» [106], занимающих положение между областями

отдельных искусств, подчеркивая симптоматичность таких творцов в современной культуре. Так, композитор В. Ребиков увлекался поэзией, А.Станчинский – сочинял новеллы; серьезные музыкальные опыты производили уже упоминавшийся живописец М. Чюрлёнис, а также поэты М.Кузмин и Б. Пастернак.

Сама творческая психология Серебряного века стимулировала способность вдохновляться другими искусствами. А. Блок писал: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура» [26, с. 362 – 363]. Вяч. Иванов в статье «О веселом ремесле и умном веселии» отмечал: «Живопись хочет фрески, музыка – хора и драмы, драма – музыки». [106,с.78].

В музыке эта тенденция проявлялась в программном движении, в склонности к заголовкам, словесным комментариям. Литература начала тяготеть к живописи и добиваться «эффекта картинности». Неудивительно появление поэтических «симфоний» (А. Белый), «драмы-мистерии»¹ (З.Гиппиус), живописных «фуг» и «сонат» (М. Чюрлёнис).

Идея синтеза искусств стала основополагающей в творчестве мирискусников. Все члены художественного объединения увлекались Р.Вагнером. Вслед за немецким композитором именно в искусстве театра Бенуа и его единомышленники видели возможность создать творческий синтез живописи, архитектуры, музыки, пластики и поэзии, осуществить то органическое слияние искусств, которое представлялось им высшей целью культуры. Рубеж веков был временем расцвета театра, который в системе искусств стал играть чрезвычайно большую роль. Театр не только необычайно интенсивно развивался сам, но и вовлекал в этот процесс развития композиторов, художников, архитекторов. В театральном синтезе участие смежных искусств стало более заметным, чем прежде. Театр был

¹ Синтетическое взаимодействие в драме-мистерии «Святая кровь» охватывает сразу несколько параметров: кроме того, что произведение написано в жанре драмы, синтетическом уже по своей природе, в тексте находит отражение ряд композиционных приемов, заимствованных из музыки, то есть можно говорить о многоуровневом синтезе.

сферой, особенно привлекавшей мирискусников. О «Мире искусства» как гениальном коллективе, сплотившем блестящую плеяду творческих индивидуальностей и расширивших границы образной выразительности театра за счет более полного использования всех видов искусства, создана обширная исследовательская литература. Следует выделить четырехтомник «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века» [184, 185], в котором авторами статей (А.Д. Алексеевым, М.В. Давыдовой, Е.И. Дубновой, Ю.В. Келдышем, В.П. Лапшиным, Н.П. Лапшиной, Т.М. Родиной, Б.И. Ростоким, Г.Ю. Стерниным, Е.Я. Суриц, Т.К. Шах-Азизовой, и другими) всесторонне и наиболее полно освещена проблема синтеза искусств в рубежную эпоху.

К.С. Станиславский провозглашал, что будущее искусство пойдет по пути синтеза музыки и драмы, звука и слова, и этот призыв отразился в творчестве многих театральных деятелей эпохи начала XX века. Музыка теперь не просто заполняет перерывы: она озвучивает целое – малый, вдохновленный режиссерской волей мир драмы, целый мир, в котором человек осознается во всей сложности его жизненных связей. О синтетическом театре мечтал Ф.Ф. Комиссаржевский, где помимо актера «играют» музыка, танец, декорации, свет; Свободный театр К.А. Марджанова был задуман как театр синтетического актера и синтетических театральных форм. Один из главных теоретиков и практиков синтетического театра, А.Я. Таиров, пытался реализовать свою идею «театрализации театра» в форме «синтетической сценической постройки», объединившей элементы арлекинады, трагедии, оперетты, пантомимы и цирка [206, с. 148]. Гармония искусств на сцене стала нормой для театра начала века.

Однако со всей очевидностью следует констатировать, что именно Вс.Э. Мейерхольд на практике стал основоположником нового принципа синтеза, интегрирования музыки и драматического театра в противовес примитивному суммированию. Широта интересов и творческая жадность побуждали Вс.Э. Мейерхольда искать все новые средства обогащения

театрального языка. Вс.Э.Мейерхольд в своем творчестве открыл новые законы существования музыки в драматическом спектакле, детерминировавшие принципы обращения к музыке современными режиссерами, поэтому творчеству Мастера в нашей работе будет посвящен отдельный параграф.

Важно отметить, что театральные деятели начала XX века не только питались идеей музыкальной природы сценического искусства и создавали произведения, воплощающие собой концепцию музыкального синтеза, но и провозглашали теоретически музыкальное первенство в своих эстетических работах.

В 1910–1920-е годы идея синтеза продолжила осуществление в области драматургии. Музыка все более проникает в драматургическую плоть. Музыкальные категории оказываются всеохватывающими в архитектонике драмы. Пример такой драматургии являет собой драматическое творчество М. Цветаевой. Если у А. Блока музыкально-синтетическая концепция находит свое претворение в общей музыкальной форме драмы, то у М.Цветаевой она реализуется в слиянии звуковой и смысловой характеристик поэтического текста, то есть музыкальное содержание находит адекватный музыкальный язык – тем самым и осуществляется синтез как таковой.

В 1936 году в Советском Союзе выходит сборник «Вопросы синтеза искусств», задавший вектор отечественных исследований по проблеме. Во второй половине века интерес к проблемам синтеза возобновился. В 1976 году в Москве состоялся симпозиум на тему «Проблемы взаимосвязи и синтеза искусств», который положил начало научной разработке проблемы. В 1978 году вышел «Взаимосвязь и синтез искусств» [50] сборник по результатам работы симпозиума. В концепции нашей работы, особый интерес, безусловно, вызывают статьи Г.А. Товстоногова, Н.А. Хренова, Т.К.Шах-Азизовой.

Т.К. Шах-Азизова посвятила свою статью «Синтетизм драматического театра» [241] историческому аспекту проблемы, ссылаясь на знаменитую «Поэтику» Аристотеля, исследования ученого А.Н. Веселовского, а также труды режиссеров В.И. Немировича-Данченко, К.С. Станиславского, А.Я. Таирова. Особое внимание исследовательница в своей статье уделяет Художественному театру, отмечая, что «уже в раннем МХТ синтез искусств достигал значительного уровня» [241, с. 64]. Интересно, на наш взгляд, сопоставление театров Вагнера и Брехта, при котором Т.К. Шах-Азизова приходит к выводу о противоположных типах синтеза, детерминированных разностью задач обоих художников. Т.К. Шах-Азизова досадует в своей статье на повсеместность синтеза в современности, перечисляя различные виды искусств, «не искусств» и того, что ранее считалось «антиэстетичным (подробности быта и физиологии)» [241, с. 65], которые теперь вплетены в партитуру драматического спектакля. Автор останавливается и на проблеме театра и музыки, констатируя, что ее объем и удельный вес значительно вырос в спектаклях [241, с. 65]. Резюмируя, Т.К. Шах-Азизова замечает: «...хотя **б**ольшая доля строгости театру явно необходима, <...> театр, отказавшийся в настоящий момент от богатства и разнообразия средств, вошел бы в противоречие с характером современной культуры, выбился бы из ее контекста» [241, с. 66].

Исторический ракурс проблемы синтеза музыки и театра раскрывает и И.Д. Рудь в статье «Музыка в драматическом театре». Довольно много внимания этой же проблеме уделяет Г.А. Товстоногов. В статье «Театр и перекресток искусств» [50] знаменитый режиссер анализирует способы введения музыкальной компоненты в тело современного спектакля, критикуя иллюстративный и аккомпаниаторский методы использования музыки в драматическом театре. Режиссер выдвигает, по его мнению, единственно возможный принцип существования музыки в драматической постановке – контраст. Интересна логика рассуждения автора статьи «Телевизионные зрелищные формы и новая психологическая ситуация синтеза» [226]:

Н.А.Хренов связывает синтетические замыслы Скрябина с его тяготением к массовым зрелищным формам искусства. Мы не выделяем особо одну из важнейших статей сборника – статью А.Я. Зиса «Теоретические предпосылки синтеза искусств», в которой рассматриваются истоки возникновения синтеза искусств, так как об этом авторе необходимо сказать отдельно. Доктор философских наук, профессор А.Я. Зис в 1979 году издает труд «Виды искусства» [93], в котором проблеме синтеза отведено особое место, а отдельные главы посвящает синтетическим видам искусства – театру, кино, эстраде. Наиболее интересными для нас являются высказывания философа о синтезе в драматическом театре. Автор предупреждает, что «нельзя стремиться к беспредельности в поисках сближения различных видов искусств (*в сценическом искусстве – прим. авт. дисс.*) по принципу ничем не ограниченного синтеза» [93, с. 83], включенные в спектакль компоненты не должны выступать разрозненно, должны служить созданию сценического образа.

Размышляя о роли музыки в драматическом спектакле, Зис утверждает ее огромное значение в драматическом искусстве. Безусловно важным, на наш взгляд, является вывод о влиянии музыкального интонирования на режиссерское творчество в драматическом театре: «Специфика музыкального интонирования и специфика театра взаимопроникают, ... музыкальная интонация способствует обогащению сценической речи» [93, с. 215]. С другой стороны философ подчеркивает и влияние театра на музыкальное искусство. Приводя в пример творчество А.Н. Скрябина, А.Я. Зис говорит о том, что даже такие симфонические произведения философского характера, как «Прометей» и «Поэма экстаза», содержат в себе элементы театральности, пантомимы и подтверждает свою мысль предположением композитора о возможности реализации симфонических поэм в зрительном ряде.

Подытоживая систематизацию исследований, посвященных синтезу искусств в 70-е годы, следует отметить междисциплинарную монографию Н.А. Таршис «Музыка спектакля» [208], изданную в 1978 году и

посвященную разным аспектам взаимодействия драматического театра и музыки; древние связи музыки и драмы показаны в их генезисе и в преломлениях новейшего времени.

В 1983 году издается труд «Эстетика, искусство, искусствознание» [38] В.В. Ванслова, многогранного ученого, занимавшегося общей теорией искусства и в равной мере исследовавший эстетику, музыку, балет, изобразительное и театрально-декорационное искусства, где автор выдвигает общие положения о синтезе искусств, анализирует синтез зрелищных искусств.

В 1980-е годы к теме синтеза в Европе на рубеже XIX – XX веков обращались А.Г. Образцова [167] и В. И. Божович [29]. Работа А.Г.Образцовой «Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – начала XX веков» (1984) завоевала популярность не только в театроведческой, но и в искусствоведческой и культурологической среде. Автор в полном объеме раскрывает проблему взаимоотношений разных видов художественной культуры в искусстве театра, синтетичного по своей природе. Опираясь на исследование английского театра порубежной эпохи, автор выводит принципы дальнейшего развития сценического искусства. Освещая вопросы взаимодействия изобразительного и сценического искусств, А.Г. Образцова затрагивает широкий круг вопросов, касающихся синтеза в театре не только на английской, но и на немецкой, а также русской сценах. Много строк исследовательница посвятила осмыслению места и роли музыки в современном драматическом спектакле. Ссылаясь на тезисы Р.Вагнера, искусствовед указывает, что «поэту и музыканту отныне надлежало составить одно целое: поэту стать музыкантом, а музыканту поэтом» [167, с. 4]. Результатом такого «активного и во многом нового взаимодействия театра и музыки, музыки и литературы», – подытоживает автор, стало рождение новых музыкально-театральных жанров в середине XX века [167, с. 328].

Необходимо отметить еще две работы, непосредственно относящиеся к рассматриваемой проблеме, а именно монографию философа И.Г.Хангельдиевой «Музыка в синтетических видах искусства» [221], вышедшую в 1987 году и труд театроведа Ю.М. Барбой «Структура действия и современный спектакль» [20], изданную годом позже. В небольшой по объему брошюре (64 страницы) И.Г. Хангельдиева подробно анализирует роль и значение музыки в синтетических видах искусства: драматическом театре, кино и телевидении. Автор отмечает, что среди синтетических видов художественной практики, вызывающих особый исследовательский интерес, в первую очередь относится драматический театр, синтезировавший все существующие виды искусства, и подчеркивает, что весьма своеобразным и интересным компонентом в сценическом искусстве является музыка. И.Г.Хангельдиева разноректорно подходит к изучению темы синтеза музыкального и театрального искусств, отмечая, что не только музыка воздействует на драматическое искусство, но «и искусство драмы определенным образом находит свое отражение в музыке» [221, с. 23]. При этом автор определяет закономерности использования музыки в драматическом театре, одной из основных, безусловно, выделяя ее нерасторжимое единство с актером и общим замыслом.

Ю.М. Барбой в указанном труде («Структура действия и современный спектакль», 1988) принимает точку зрения Т. К. Шах-Азизовой, подмечая иной аспект проблемы синтеза, а именно чрезмерность размывания границ между различными видами искусств в театральных постановках второй половины XX века. Автор акцентирует свое внимание на выяснении того, возможно ли современному театру остаться именно искусством или, «махнув рукой на первородство, слиться с соседними зрелищами» [20, с. 3], так как репертуар почти всех драматических театров страны в последние годы представляет собой полуконцертные опусы, безнадежно соперничая с эстрадой [20, с.3].

Проблема взаимодействия искусств и в XXI веке остается предметом пристального внимания философско-культурологической и искусствоведческой мысли в нашей стране. В 2001 году вышел в свет труд И.А. Азизян «Диалог искусств Серебряного века» [1], который посвящен взаимодействию искусств в культуре России конца XIX – начала XX века.

Таким образом, можно с достаточной определенностью сказать, что синтез искусств является сложным, многоаспектным явлением, на протяжении многих веков исследуемым культурологами, философами, искусствоведами. Особый интерес у ученых и творческих деятелей вызывало и вызывает сегодня соотношение различных видов искусств в таком синтетическом роде художественной культуры как драматический театр. Изучение нами многочисленных трудов западных и отечественных авторов, касающихся проблемы взаимодействия искусств, позволяет сделать вывод, что музыка являлась важнейшей компонентой сценического произведения с момента зарождения театра. Исследователи, рассматривавшие закономерности использования музыки в драматическом театре, выделяли ее нерасторжимое единство с актером и общим замыслом в древнегреческом и средневековом театрах.

Обособление искусств в эпоху классицистских (драматического и музыкального) театров в период романтизма вновь сменилось тенденцией объединения музыки и драмы в театральном искусстве. Во время зарождения режиссерского театра процессы интегрирования оказались особенно актуальными: процесс сближения музыки с пластическими и сугубо театральными элементами обуславливал собой идею синтеза всех составных компонентов, образующих спектакль как единое целое. К.С. Станиславский провозглашал, что будущее искусство пойдет по пути синтеза музыки и драмы.

Ученые и практики культуры, посвятившие свои исследования культурологически детерминированному осмыслению места и роли музыки в современном драматическом спектакле, единодушно отмечают, что

включенные в спектакль компоненты не должны выступать разрозненно, должны служить созданию сценического образа; музыкальная компонента в драматическом спектакле не должна выступать сама по себе и притязать на особую значимость.

Несмотря на то, что объем и удельный вес музыки в драматических постановках ХХI значительно выросли, а варианты введения музыкальной компоненты в художественную ткань современного спектакля отличаются kaleidosкопическим многообразием, принципы обращения к музыке берут свои истоки в творчестве Вс.Э. Мейерхольда. Поэтому мы сочли необходимым обратиться к теории и творчеству великого режиссера, с тем, чтобы выявить принципы интеграции музыкального искусства в драматический театр и использовать их как теоретико-методологическое основание для анализа эмпирического материала – музыкальной компоненты спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова.

1.2. Работа Вс. Мейерхольда с музыкой в драматическом спектакле как культурный универсум

Как уже говорилось нами выше, современная драматическая культура изобилует экспериментами в области музыкального решения спектаклей. Однако, при более подробном рассмотрении вопроса, нетрудно заметить, что все ныне существующие способы музыкального решения драматического спектакля сложились в первой трети XX века, времени расцвета режиссуры, времени основополагающих открытий с огромными возможностями дальнейшего развития.

Предшественница музыки в драматическом искусстве нашего времени – музыка к спектаклям МХТ, где зародился принцип органического включения музыкальной компоненты в драматургическую ткань действия. В историческом для мирового театра 1898 году старый принцип музыкального решения драматического спектакля оказался исчерпанным.

Новый способ существования музыки в художественной ткани драматического спектакля определили как сама жизнь рубежа веков, так и развитие искусства. Синтетические идеи Р. Вагнера и Ф. Ницше оказали широкое влияние на все виды творческой деятельности. Не только русский перевод А. Шепелевским «Оперы и драмы» Р. Вагнера, но и теоретическое и концептуальное обоснование в эстетике русского символизма и модерна проблемы взаимодействия искусств, теургический и софийный принципы философии и искусства Серебряного века определили реформу в отношении к музыке в драматическом театре.

О синтетическом театре мечтал Ф.Ф. Комиссаржевский, где кроме актера «играют» музыка, танец, декорации, свет; Свободный театр К.А.Марджанова был задуман как театр синтетического актера и синтетических театральных форм. Один из главных теоретиков и практиков синтетического театра, А.Я. Таиров, пытался реализовать свою идею «театрализации театра» в форме «синтетической сценической постройки»,

объединяющей элементы арлекинады, трагедии, оперетты, пантомимы и цирка, «учитывая современную душу актера и близкий ему творческий ритм» [206, с. 44] . Гармония искусств на сцене стала нормой для театра начала века.

Однако со всей очевидностью следует констатировать, что именно Вс.Э. Мейерхольд стал на практике создателем культурного универсума, основоположником нового принципа синтеза – интегрирования музыки в художественную ткань драматического спектакля в противовес примитивному суммированию. «Широта интересов и творческая жадность» [101, с. 106] побуждали Вс.Э. Мейерхольда искать новые средства обогащения театрального языка. Сетуя на бедность театра «по сравнению с другими искусствами», он полагал возможным переносить «к себе законы, установленные в других областях искусства» [101, с. 106]. Свои спектакли по общепринятой композиторской терминологии он именовал «опусами», сближая тем самым режиссерскую работу с работой автора-музыканта. Музыкальным, по наставлению Вс.Э. Мейерхольда, должен быть и режиссер, так как, только изучив законы музыкальной композиции, можно создать стройный, гармоничный спектакль.

Вс.Э. Мейерхольд в своем творчестве сформировал новые принципы существования музыки в драматическом спектакле. Музыка становится одним из главных слагаемых спектакля нового типа, она становится определенной линией внутреннего диалога, органически связанной с текстом пьесы. Оперой без музыки, симфоническими драмами называли драматические спектакли Вс.Э. Мейерхольда. Свои постановки второй половины творческого периода режиссер именовал «спектаклями на музыке», а во время работы над спектаклем «Ревизор» сформулировал принципы нового эстетического направления – музыкальный реализм, который предполагал выстраивание самостоятельной драматургии спектакля, не совпадающей с пьесой. Один из последних спектаклей – «Дама с камелиями» – по своей структуре не имеет аналогов в драматическом

театральном искусстве: руководствуясь намерением выстроить спектакль по законам музыки, режиссер превратил постановку в стройную симфоническую партитуру.

Новаторская деятельность Вс.Э. Мейерхольда в театре неоценима. Мастер использовал различные способы введения музыки в спектакль: музыка как прием стилизации, музыка – невидимый персонаж, который вносил в действие особую ноту, наконец, музыка, вступающая в контрапунктные соотношения с драматическим действием. Таким образом, *Мейерхольд сформировал основополагающие для театра XX века принципы обращения драматической сцены к музыке.*

Мы сочли необходимым проанализировать наиболее репрезентативные спектакли, в которых наличие новаторских способов введения музыки и музыкальных законов в ткань спектаклей проявляется особенно ярко.

Начало процесса «омузыкаливания» драматического театра исследователи творчества Мейерхольда связывают с постановкой спектакля «Смерть Тентажиля» (1905). Однако еще в 1904 году во время работы в Херсоне над спектаклем «Вишневый сад», Вс.Э. Мейерхольд в письме к А.П.Чехову критикует исполнение пьесы в Москве и излагает свое понимание: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего» [155, с. 85].

Третий акт «Вишневого сада» режиссер трактует симфонически, выделяя лейтмотив – «основную тоскующую мелодию с меняющимися настроениями в пианиссимо и вспышками форте (переживания Раневской) и фон – диссонирующий аккомпанемент – однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели)» [155, с. 85]. Безусловно, укрупненная значимость музыки внутри сценического целого берет свои истоки в завоеваниях Художественного театра. Но в творческом сознании режиссера здесь появляется и новое в обозначении связей музыка-драма: «На фоне глупого топотания незаметно для людей входит Ужас» [155, с.85]. Ужас – это катастрофа в дверях дома! « “Вишневый сад продан!” “Продан”.

Танцуют. “Продан!” И так до конца...Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное» [155, с. 85]. Режиссерское восприятие темы «топотания» и Ужаса, ритмических перебивок очень важно.

Вс.Э. Мейерхольд переосмысляет установившийся взгляд на сценическое единство: в Художественном театре содержание музыки отождествлялось с духовным существованием героев, а «Ужас», незаметно входящий (драматическая тема танцев), – и есть то новое, эксклюзивно мейерхольдовское предвидение иной роли музыки в драматическом театре, роли, в которой музыка входит в более сложное взаимодействие с героями, становится объективной силой, иногда глухой к устремлениям героев.

В постановки Вс.Э. Мейерхольда 1905 – 1906 годов приходит музыка, специально сочиненная. Это решение было довольно рискованным и смелым, так как накануне состоялась неудачная постановка «Пер Гюнта» Ибсена-Грига в Художественном театре (спектакль, по сути, объединил в себе два равноценных, самостоятельных произведения – поэму Ибсена и сюиту Грига).

Опасность повторить такую же ошибку была велика, но Вс.Э.Мейерхольд обладал невероятным чутьем к музыке и музыкантам. Для написания музыки к пьесе М. Метерлинка он пригласил никому не известного композитора И.А. Саца, который прежде в театре никогда не работал. Эта встреча оказалась знаменательной и для режиссера, и для композитора, а также, «несомненно, оказала большое влияние на дальнейшее развитие театра» [47, с. 305].

Спектакль «Смерть Тентажиля» Вс.Э. Мейерхольда почти весь имел сложную звуковую, а не просто музыкальную партитуру: завывание ветра, морской прибой, гул человеческих голосов, даже внутренний диалог героев – все теперь двигалось и подчинялось музыке, осуществлялось музыкой, написанной И.А. Сацем. Так режиссер переосмыслил открытия Художественного театра. «Сац вместе с Мейерхольдом буквально колдовал в

поисках новых неведомых созвучий» [47, с. 305], – вспоминал Л.В.Варпаховский.

В «Смерти Тентажиля» музыка выполняла самостоятельную функцию противостоящей героям силы, став, таким образом, действующим лицом, участвующим в конфликте спектакля. Так Вс.Э. Мейерхольд в своем творчестве открыл новый закон существования музыки в драматическом спектакле. Музыка становится одним из главных слагаемых спектакля нового типа, она становится определенной линией внутреннего диалога, органически связанной с текстом пьесы.

Одновременно с постановкой «Смерти Тентажиля» шла работа над пьесой Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». Режиссер дает определение постановки – «перламутровая симфония» [155], однако музыка здесь не являлась самостоятельным звеном в ткани спектакля: Вс.Э. Мейерхольд в этом спектакле стремился создать, с одной стороны, образ эпохи, с другой – максимально подчинить единой стилевой задаче все компоненты сценического действия. Режиссер использует здесь способность музыки передавать эмоциональный колорит эпохи.

В постановке «Балаганчика» (1906) наблюдается новое движение – музыка уже не только вплетала свой голос в сценическое действие, но и намеренно абстрагировалась от него. В спектакле нашла отражение вся острая проблематика искусства переходного времени, в котором сосуществовали возвышенная романтика и болезненная рефлексия, жажда красоты и острый гротеск, глубокая связь с традициями и отрицание их. Основной конфликт строился на столкновении подлинного и ненастоящего, реального и мистификации, жизни и игры, поэтому в спектакле контрапунктом сталкивались тонкая лирика и площадная буффонада, щемящая грусть и разрушительная ирония. Основным приемом Мастера для воплощения трагического с этих пор становится гротеск. Активность новой драмы, двойственность ее смыслов разрушают созданную прежде режиссером эстетику «неподвижного театра», здесь Вс.Э. Мейерхольд

использует приемы марионеточного театра, но уже в театре живом. Принципы кукольной игры в «Балаганчике» опирались на исконную театральную традицию: маски итальянской комедии дель арте [208].

Здесь впервые в режиссерской практике был использован прием театра в театре, который дал понять зрителю, что «все в театре есть искусство». Музыка спектакля по воле Вс.Э. Мейерхольда выражала сложную связь театрального с большим театром и театра с жизнью [208].

Особого рассмотрения требует постановка режиссера по пьесе М.Ю.Лермонтова «Маскарад», которая сконцентрировала опыт дореволюционного творческого периода Вс.Э. Мейерхольда в плане создания музыкальной компоненты драматического спектакля.

«Закат империи» (по образцу О. Шпенглера и его «Заката Европы») – таким виделся основной образный смысл спектакля «Маскарад» (февраль 1917) с пророческой темой гибели существующего строя в России. Важнейшую роль в создании редкого образца гармонического творения сыграла музыкальная партитура спектакля.

И.И. Соллертинский назвал постановку Вс.Э. Мейерхольда «оперой без музыки» [183]. Такое метафорическое название вполне объяснимо. Вс.Э.Мейерхольд, воспользовавшись новаторским приемом своего оперного кумира Р. Вагнера в театре музыкальном: для выхода главных героев, которыми в его спектакле становятся Арбенин и Неизвестный, вводит лейтмотивы – музыкальные обороты, характеризующие какой-либо персонаж. Кроме того, в спектакле звучит специально написанный А.К.Глазуновым романс Нины, который по своему смысловому наполнению ассоциируется с арией в оперном спектакле. Интересно аналогичное введение романса в финале «Ревизора» («Мне минуло шестнадцать лет»), который исполняет Марья Антоновна. Изучив материалы репетиций Мастера, мы отмечаем, что режиссер некоторые монологи пьесы видит именно ариями, так, например, монолог в сцене Князя и Нины

Вс.Э.Мейерхольд называет арией *amoroso*, этот музыкальный термин переводится как «страстно», «нежно».

Между тем, спектакль, как уже было сказано выше, в своем драматургическом решении имеет симфонические корни.

Как и в первых частях сонатно-симфонического цикла, сонатном аллегро, в спектакле «Маскарад» ясно вычерчивается диалектика двух главных тем – экспозиция, разработка (столкновение) и репризность с выходом в новом качестве образов Арбенина и Незнающего.

Углубившись в смыслы музыкальной композиции, мы смогли открыть метазамысел постановки режиссера: в форме сонатного аллегро основные темы имеют названия – главная и побочная партии, главная партия в репризе звучит с основной тональности, то есть в своем первоначальном, неизменном виде, вторая же, побочная «партия» трансформируется в результате «натиска» главной. Таким образом, главной, неизменной темой в спектакле становится образ Незнающего, олицетворяющего силы судьбы, рока. Вс.Э. Мейерхольд вновь раскрывает в своем творчестве суесть мира реального и его подчинения всевластным высшим силам.

Таков симфонический замысел смыслового решения спектакля. Между тем необходимо отметить и тот факт, что конструкция спектакля также выполнена в соответствии с законами музыкальной композиции: режиссер делит четырехактную пьесу на десять картин, это так называемая сюитная форма. Сама партитура действия в драме [183] не уступала по точности требованиям партитуры музыкальной.

Не ставя целью реконструировать весь спектакль, проанализируем его музыкально-образный ряд.

Обратившись к одному из самых компетентных источников, к фундаментальному двухтомнику Н.Д. Волкова [52], узнаем, что первоначально музыка была необходима режиссеру лишь в отдельных местах «Маскарада». Так, А.К. Глазунов получает заказ написать кадрили и мазурку для сцены маскарада и полонез для бала. Но в процессе работы над

постановкой режиссер вводит звучащую музыку практически на протяжении всего спектакля [183].

Музыка «входила» в спектакль во второй картине – сцене маскарада. Главный занавес, поднявшись вверх, открывал не сцену, а новый занавес, маскарадный, пестрый, окаймленный...бубенчиками. «Под тревожную музыку А.К. Глазунова сквозь прорези занавеса то тут, то там выглядывали в зрительный зал веселые маски» [183, с. 233]. Тревожная музыка – это авторское предварение будущих событий (прием перспективы, впервые примененный Вс.Э. Мейерхольдом, в дальнейшем, в трансформации, будет очень широко использоваться как на драматической сцене, так и в кинематографе), то есть музыка транслирует авторские комментарии, вступая в полифоническую, контрапунктную игру с визуальным рядом происходящего на сцене.

Под звуки торжественной музыки занавес поднимался, и открывалась картина маскарада, прообразом которого стал венецианский карнавал, представлявший собой вакханалию тысяч масок. Круговое движение многоцветной карнавальной стихии сопровождали мазурка и кадрили [183].

Для выходов Неизвестного и Арбенина, как было сказано выше, А.К.Глазунов сочинил специальные лейтмотивы. С помощью этого приема музыкального театра Вс.Э. Мейерхольд даже в сцене фееричного маскарада помогал зрителям не терять из внимания главных героев: музыка стремительной кадрили вдруг резко сменялась другим музыкальным мотивом (лейтмотивом), и из порталльной двери появлялся Неизвестный. Вереница масок останавливалась, замирала в оцепенении, Неизвестный произносил свое пророчество в мертвой тишине [183].

Следующая картина – у Арбенина – резко контрастировала с многолюдной шумной сценой маскарада. Тишина, интимная обстановка, вялые интонации, как будто ничего незначащие, привычно-наскучившие обвинения и оправдания... И только музыка, имитирующая колокольные звуки крепостных часов, старинных курантов, протяжно звонивших на

крепостных стенах «отходную», символизировала разворачивающуюся драму, неудержимо мчащуюся к трагической кульминации [183].

Сцена у баронессы Штраль начиналась с исполнения баронессой пьески «Reverie» («мечты») на рояле. Иногда режиссер во время репетиций называл пьесу «Меланхолия» [160]. Этот музыкальный номер, безусловно, не только подчеркивает романтизм эпохи Лермонтова, но и символизирует одну из основных тем творчества и автора пьесы, и автора постановки – тему одиночества; трагедия отчуждения, одиночество среди людей на фоне неискренности, притворства – так в спектакле выявляется драматический характер одиночества.

В сценах у Арбенина, у Звездича и в игорном доме, по-видимому, музыка не звучала (сведений о звучании в этих картинах лейтмотива Арбенина нет).

Бал открывался полонезом. На сцене вновь великолепие и роскошь. Полонез сменяется вальсом, под звуки которого почти все присутствующие уносятся в танце [183].

Падает занавес, на просцениуме остаются Нина и Арбенин. Во время звучания «Valse fantasie» М.И. Глинки Арбенин подносит Нине отравленное мороженное. За ним из-за кулисы наблюдает Незримый [178]. Таинственный зловещий мотив вальса сменялся горестной и безнадежной мелодией романса Нины «Когда печаль слезой невольной», который был написан А.К. Глазуновым специально для этой сцены (романс в «Маскараде» исполнялся за кулисами специальной певицей). «Незримый червь незримо гложет Жизнь безнадежную твою» – вновь тема фатальной обреченности людей и всевластия рока, играющего их судьбами.

Для заключительной картины А.К. Глазунов написал «панихиду» на старинный духовный мотив. Эту панихиду исполнял за сценой хор А.А.Архангельского. К.Л. Рудницкий назвал «жуткое, надрывающее душу пение» [183, с. 255] отходной не только Нине, но всему державному миру.

Даже такой поверхностный (из-за отсутствия более подробной информации) анализ музыкального ряда спектакля, дает основание утверждать, что музыка в этой постановке несла не только формообразующую конструктивную функцию, но и имела основополагающее значение. В некоторых сценах она обрела плодотворную двусмысленность звучания: двусмысленно звучал панихидный хор, произведение М.И. Глинки было использовано не только как прием стилизации, но и как средство, подчеркивающее зловещий смысл мизансцены.

Итак, несмотря на то, что вначале музыка была заказана Вс.Э.Мейерхольдом А.К. Глазунову только для массовых танцевальных сцен, в результате она стала одним из самых ярких выразительных средств в создании грандиозного зрелища: партитура А.К. Глазунова не только являлась музыкальным сопровождением действию драмы, но и разворачивала своеобразный комментарий к опорным моментам спектакля [157, с. 289].

Исследование принципов применения в драматическом спектакле как непосредственно звучащей в постановках музыки, так и законов музыкальной композиции позволило нам не только доказать неограниченные возможности музыкального искусства в создании гармоничного драматического произведения, но и проследить эволюцию мастерства режиссера.

Обладая экспериментаторским даром, Вс.Э. Мейерхольд неустанно продолжал поиски новых принципов в создании спектаклей и их музыкального решения. Мы оставляем за рамками нашего исследования конструктивистский период в творчестве режиссера, так как спектакли этого этапа не содержат новаторских приемов в использовании музыки. Начало новой эры в творчестве Вс.Э. Мейерхольда ознаменовал спектакль «Учитель Бубус».

Премьера спектакля (1925) была враждебно отмечена критикой и весьма холодно встречена публикой. К.Л. Рудницкий считал этот спектакль в творческой биографии Мейерхольда едва ли не самым загадочным.

Новый творческий период будет ознаменован победой режиссера-лирика над режиссером-идеологом, кем он являлся в конструктивистском периоде. Музыка становится глотком свежего воздуха для режиссера, который призывал: «Когда пришла музыка, дайте ее, откройте форточки, разбейте стекла, чтобы этой музыке притечь на сцену и сделать заявку» [158, с. 84]. Мастер обращается к помощи искусства музыки, к музыке, как к своей стихии, как к единственно возможному (теперь уже в определенных политических обстоятельствах) средству заявить о своем личном, о своих несостоявшихся надеждах, а также передать свои смутные предчувствия. Музыка становится для режиссера главным выразителем его авторской правды. Тогда, когда говорить становится небезопасно, «музыка вскрывает внутреннюю сущность» [158, с. 82], когда борьба за «светлое будущее» превращается в игру без правил, «в музыке только гармония есть»...

Пьеса А.М. Файко была посвящена послевоенной Европе, судьбам европейской интеллигенции. Режиссер уже сотрудничал с А.М. Файко, молодым советским драматургом, «Озеро Люль» Файко-Мейерхольда стал модным спектаклем. Однако теперь режиссер обходится с пьесой самым безжалостным образом, так как «Учитель Бубус» А.М. Файко не отвечал масштабам режиссерского замысла, и пьеса рассматривалась лишь как сценарий для спектакля.

«Спектакль на музыке» – так определялся в афише жанр спектакля. В режиссерском словаре Мейерхольда это определение не ново. Еще в 1904 году комедией на музыке был назван жанр спектакля «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Как трагедия на музыке была задумана и доведена до закрытого показа опера Р. Вагнера «Риенци» в Театре РСФСР-Первом. Теперь жанровый термин вырастал в некий эстетический императив.

Режиссер сравнивает себя в этом спектакле с «Леонардо да Винчи»: «Я <...> утверждаю, “Бубусом” [мы] начинаем новый этап. <...> У нас происходит пересмотр канонов на нашей драматической сцене» [158, с. 76]. За основу своих концепций режиссер решает брать мелодраму с тем, чтобы как во времена античного театра на сцене вновь действовали все элементы: «в театре всегда нужно было сопровождение музыки» [158, с.76].

К.Л. Рудницкий утверждал, что примером спектакля на музыке для Вс.Э. Мейерхольда стал кинематограф, объясняя это тем, что публика привыкла к тому, что во время фильма все время звучит рояль, «но если в киношке заурядный тапер играет, что ему в голову взбредет, то у Мейерхольда пианист-виртуоз на концертном “Бехштейне” будет исполнять музыкальные фрагменты, специально подобранные автором спектакля» [183,с. 318].

Пианист Л.О. Арнштам, с которым режиссер творил свой спектакль по пьесе А.М. Файко, раскрывает ту глубину, с которой режиссер подходил к музыкальной компоненте «Учителя Бубуса», вспоминая многодневные (и многочасовые) проигрывания для Мастера музыкальных произведений Ф.Шопена и Ф. Листа. Когда были переиграны практически все фортепианные сочинения этих композиторов, Мейерхольд, не заглядывая в записи, назвал произведения, которые режиссер решил положить в фундамент спектакля. «А дальше <...> два месяца мы, запершись, работаем снова вдвоем. Я помногу раз играл ему отобранные им пьесы, а он на моих глазах сочинял спектакль» [13, с. 29–30].

Обратимся к оригиналу. Работа «”Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» занимает тридцать страниц [158, с. 89]. Внушительный объем показывает, насколько серьезно относился Мастер к работе над музыкальной компонентой этого спектакля.

Очень сложной была сценическая партитура спектакля. В раковине, находившейся в глубине сцены, за роялем сидел пианист, который в течение всего спектакля играл 46 (!) произведений Ф. Шопена и Ф. Листа. Звуки

фортепиано прекращались лишь на несколько минут, тогда вступал мягкий хор саксофонов. Текст и движения актеров «вмонтировались» в музыку так же, как и сложное световое оформление. «В.Э. нашел способ ввести звучание даже в декоративное оформление сцены» [62, с. 233]. Декоративное оформление – подвешенные на кольцах стволы бамбука, которые, при проникновении героев на сцену, создавали целую гамму шелестящих шумов, которая включалась в звуковую партитуру спектакля.

Движения актеров размеренно-торжественны, медлительны, «текст произносился с многочисленными паузами и разбивался музыкой на множество частей» [62, с.233]. Темп спектакля – преувеличенно медленный. Статичное сценическое пространство окружала динамичная звуковая среда: «рояль, джаз участвовали в этом движении, либо отзываясь на плавную сцену мизансцен резкими, нервными синкопами танцевальных ритмов, либо романтическими этюдами и прелюдами Шопена, фантазиями и концертами Листа намеренно оттеняя циничные побуждения и поступки персонажей комедии. Чем глупее, чем грубее ситуация эпизодов, тем нежнее, возвышеннее звучала музыка, сопровождавшая его» [157, с. 319]. То есть, как и в «Балаганчике», и в «Маскараде», режиссер строит полифоническую фактуру спектакля, называя такой способ парадоксальным построением двух планов: «на первом плане может быть спокойная игра, а там (*в музыке – прим.авт.дисс.*) может быть нечто более волнующее, более напряженное, чем на сцене, и, наоборот, сцена может быть очень волнующей, а там может быть кусочек однообразной музыки» [157, с. 85].

По мнению большинства критиков, «Учитель Бубус» не был особенно удачным спектаклем Мейерхольда. Но экспериментальное его значение было велико.

В 1926 году Вс.Э Мейерхольд ставит «всего Гоголя» [62] в спектакле «Ревизор». Сегодня исследователи пытаются разгадать и обосновать принципы «музыкального реализма», продекларированные автором. Однако, мы не видим причин считать его принципиально новой, отправной точкой в

творчестве режиссера. «Ревизор» стал логичным продолжением художественных принципов и приемов, найденных Мастером раньше, в частности в спектакле «Учитель Бубус» и даже в еще более ранних опытах. «Музыкальный реализм» в «Ревизоре» предполагал выстраивание самостоятельной драматургии спектакля, не совпадающей с пьесой. Но проанализированный спектакль «Учитель Бубус» уже отличался совершенно самостоятельной драматургией (по этой причине А.М. Файко практически разорвал творческие связи с режиссером).

Вместе с тем, сам термин, определяющий направление работы, мог быть придуман Мастером (известны противоречивость и ироничность режиссера) в пику другому реализму – социалистическому, который в двадцатые годы именовался «новым социальным реализмом».

Опровергнем и следующий аргумент: исследователи пытаются обнаружить в «Ревизоре» новый театроведческий инструментарий, ссылаясь на принцип симфонической композиции постановки, но, как нами уже было доказано, режиссер выстроил симфонически «Маскарад» уже в 1917 году. Не нов и колоссальный (для драматического спектакля) объем звучащей в спектакле музыки: в проанализированном спектакле «Учитель Бубус» музыкальный ряд гораздо шире. И, наконец, «Ревизор» вряд ли представляется возможным считать знаковым спектаклем по той причине, что те же исследователи не находят признаков проявления «музыкального реализма» в последующих постановках режиссера, так, например. У Н.А.Таршис мы читаем о следующей по хронологии постановке: «В “Горе уму” зафиксирована кризисная стадия “музыкального реализма”» [208,с.115]. То есть наглядна единичность применения заявленного стилистического приема. Поэтому о «Ревизоре» можно говорить лишь как о продолжении и углублении концепции «спектакля на музыке». Говоря о последнем пятнадцатилетнем творческом периоде, все постановки Мастера можно определить именно как «спектакли на музыке».

Полностью соглашаясь с логикой размышлений современного исследователя, А.А. Ряпосова, подчеркнем факт влияния оперных постановок Вс.Э. Мейерхольда на его драматические постановки: «театр драматический вырастает у Мейерхольда из театра музыкального» [187, с. 99], и «структура спектакля трансформируется под натиском силы музыки» [187, с. 99]. К словам исследователя добавим напоминание о том, что Мастер всегда боготворил музыкальное искусство.

Отталкиваясь от суждения А.А. Ряпосова, можно составить определение явления «спектакль на музыке» Мейерхольда: это постановка, в которой применены новые драматургические принципы построения спектакля, «подсказанные» не литературой, а музыкой. Мастер подчеркивал второстепенность слова в его театральных концепциях, твердо усвоив принципы Вагнера, считающего, что только оркестр (то есть инструментальное звучание) может точно донести смысл слов в опере. Поэтому нельзя считать «спектакли на музыке» Вс.Э. Мейерхольда постановками под музыку.

Между тем А.А. Ряпосов видит основополагающим принципом таких спектаклей лишь саму структуру постановок, композиционно аналогичную музыкальной, приводя в качестве примеров «33 обморока» и «Свадьбу Кречинского», спектакли, в которых музыка не звучит, но где используется лейтмотивная разработка. Но, безусловно, наиболее ярко термин «спектакль на музыке» раскрывается в постановках, где музыка не только является базой для конструкции, но и несет основную смысловую нагрузку: музыкальная партитура спектаклей Вс.Э. Мейерхольда определяет инсценировку и дает возможность автору спектакля идти по самостоятельному пути.

Начиная с середины двадцатых годов, Вс.Э. Мейерхольд в афишах к своим постановкам именовал себя – «автор спектакля», подчеркивая тем самым полное право на собственные, эксклюзивные интерпретации образов литературных персонажей и самих смыслов, заложенных в литературном материале. Режиссер неоднократно подчеркивал самостоятельность

спектакля, как художественного произведения, а художественное произведение называл отражением душевного мира постановщика.

Известно также, что режиссер квалифицировал свой театр как театр ассоциативный, в котором приемы постановки спектакля были рассчитаны на способность человека к ассоциациям. Вс.Э. Мейерхольд видел в своем зрителе не статичного наблюдателя-созерцателя, но мыслителя, способного дорисовывать и грезить (как при слушании музыки: «зритель, приходящий в театр, несомненно, жаждет, хоть и бессознательно, <...> работы фантазии, которая иногда превращается у него в творческую» [183, с. 116]).

Все эти факторы имеют непосредственное отношение к спектаклю «Горе уму» (1928), который остался самым непонятым современниками, но, безусловно, явился ярким воплощением всех творчески-художественных устремлений Мастера. Как и все постановки Вс.Э. Мейерхольда, именуемые «спектаклями на музыке», этот опус имел лирическое звучание. «Нам с Вами важно воспроизвести у Чацкого то состояние, лично мне глубоко знакомое, когда в мыслях вместо слов только музыкальные мысли всплывают, как реакция на те или иные раздражения» [183, с. 273].

Вс.Э.Мейерхольд возлагал большие надежды на спектакль по пьесе А.С. Грибоедова. Разделял надежды и соавтор постановки, композитор Б.В.Асафьев. Но премьера вызвала резкую критику. Ю.Б. Елагин проигнорировал спектакль, выразив свою реакцию в одном предложении, К.Л. Рудницкий пишет в своей книге о том, что авторы спектакля допустили ошибку, переоценив музыкальную восприимчивость обычной публики, «наивно воображая, будто язык музыки окажется так же внятен для слушателей, как и стих Грибоедова» [183, с. 358]. Критические отзывы на «Горе уму» в массе своей были весьма противоречивы, но при этом в них не было единства. Противореча друг другу, критики лишний раз доказывали неоднозначность постановки, ее самобытность и своеобразие. Театральная пресса возражала активной и небывало значительной роли музыки в спектакле. Одна из рецензий даже называлась «У рояля Чацкий» [153].

Однако именно то, что вызвало осуждение, непонимание, и есть наиболее ценное в спектакле. Развивая мысль А.К. Гладкова о том, что «Мейерхольд, режиссер-поэт, режиссер-музыкант, внес в свое прочтение пьесы Грибоедова открытия, прозрения и догадки, свойственные его темпераменту и глубине и остроте художественного зрения» [62, с. 106], продолжим ее фразой А.А. Гвоздева из его рецензии на спектакль: «то, что не мог показать драматический театр прежней формации, показывает новый театр, создаваемый Мейерхольдом, – театр музыкальной драмы» [153, с. 270].

Вновь, как и в «Ревизоре», режиссер искал принципы своей постановки не только единственно в тексте пьесы, но и в мировосприятии автора, поэтому он обратился к «музейной редакции». Вс.Э. Мейерхольд выбрал первоначальное название пьесы А.С. Грибоедова и соответственно переставил акценты в своем произведении. Центральной темой спектакля стала тема об одиночестве. Изменение названия отвечало замыслу режиссера, трактовавшего пьесу не как комедию, а как трагедию.

Чацкий «с репликами-лозунгами вскрыт здесь с совершенно иной, с интимно-лирической стороны, в тончайших очертаниях, в нежнейших переходах» [153, с. 271]. Критики почти единогласно выявили концепцию спектакля: Чацкий – это Грибоедов, Грибоедов – это музыкант и декабрист. Однако Чацкий-трибун-штамп меньше всего нужен был Вс.Э. Мейерхольду, но и Чацкий-декабрист претил режиссерскому замыслу.

С.Д. Мстиславский в своей рецензии «Одинокий» находит в мейерхольдовском Чацком герценовскую характеристику «как фигуры меланхолической, ушедшей в свою иронию, трепещущей от негодования и полной мечтательных идеалов» [153, с. 281]. Чацкий мейерхольдовской постановки проходил перед глазами зрителей сквозь два мира, отраженных режиссером в спектакле: мир фамусовского общества с их яркими, но уродливыми масками, и мир книжных, ушедших от собственной жизни в чужие слова, людей, им герой читает стихи Рылеева и Пушкина при свете зеленой лампы [153, с. 281].

Подход к образу Чацкого через музыку позволил режиссеру преодолеть рассудочность персонажа. Мейерхольд видит в импровизациях Чацкого раскрытие его эмоциональной напряженности. В музыке Чацкого «огромная музыкальная культура эпохи (Бетховен, Моцарт, Бах)» [160, с. 171], этой музыке «противопоставлен французско-венско-московский диалект фамусовской Москвы» [160, с.171].

Новую трактовку получили и другие персонажи пьесы. «Хамский» мир Фамусовых и Скалозубов, Молчалиных и Загорецких Мейерхольд изобразил «как хорошо организованное, сильное своей бездуховностью общество» [160, с. 355]. Перед Чацким предстали не гниль и убожество, а довольство, сытость, осознание силы и порядка.

Спектакль начинался со звуков фуги Баха, в которой все гармония, строгость законов, композиционный «порядок». Звучание фуги резко сменялось пошлой французской песенкой: перед нами разворачивалась прологовая сцена в кабачке, где провели всю ночь Софья и Молчалин. Так под личиной внешнего приличия (музыкальный фрагмент Баха) раскрывается реальная сущность образов Софьи и Молчалина (шансон). Нет, не «московская кухня», подчеркивает тем самым режиссер. Эпизод шел без текста, влюбленные выпивали и слушали легкомысленный французский шансон. Так музыка входила в спектакль, недвусмысленно оценивая ситуацию.

Более подробно необходимо рассмотреть эпизод «Портретная». Именно эта сцена получила наибольшее нареkanie критиков: рецензенты хором твердили о ненужности такого количества музыки, а некоторые о ненужности *такой* музыки.

Реконструируем ход эпизода на основании материалов статей А.К.Гладкова («Горе уму и Чацкий-Гарин» [62]) и Э.П. Гарина («С Мейерхольдом» [58]). Софья переодевается за стеной (на сцене – за ширмой). Чацкий приехал в дом, где он не был очень долго. Воспоминания охватывают его (по интерпретации Вс.Э. Мейерхольда, Чацкий был в этом

доме не просто гостем, он здесь жил в молодости). Режиссер предлагал актеру Гарину придумать здесь какой-нибудь «трюк», шутку, которая могла бы быть в ходу у молодого Чацкого, то есть сразу создавалось настроение, с которым появлялся персонаж, а Софья сразу должна была узнать гостя. Но наступало молчание, никто не бежал на встречу. Софья отвечала на его пылкие фразы через дверь. Таким образом, сразу возникало ощущение отдаления, холода.

Разговаривая с Софьей, бродя по комнате, Чацкий подходит к знакомому фортепиано: «музыкант чистой крови. Рояль – его стихия» [62,с.173]. Отсутствие Софьи начинает казаться странным, Чацкий садится за фортепиано и берет два-три аккорда, как это делают музыканты, словно пробуя звук. Мейерхольд задумал в этой сцене показать «всю широту и сложность мира» [62, с.173] Чацкого, поэтому возникают самые разные музыкальные отрывки: мотивчик детской песенки, мелодия, которую любила Софья и далее, без паузы, самый сложный опус, «громоздкий кусок музыкальной лавины» [62, с. 173]. Музыка играет все время. Словно истосковавшись как по музыке, так и по любви, Чацкий необыкновенно энергично играет кусок из «Органной» прелюдии Баха-Дальберга, продолжая говорить:

– Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше семисот пронесся, ветер, буря,
И расстерялся весь, и падал сколько раз –
И вот за подвиги награда!

Софья отвечает по-прежнему из-за двери:

– Ах! Чацкий, я вам очень рада.

Возникает пауза, выражающая недоумение Чацкого. Как *отзвук недоумения* после паузы возникает *аккорд*.

– Вы рады! В добрый час!

В голосе Чацкого слышится легкая ирония. И опять *аккорд – разрядка вспыхнувшего раздражения*.

– Однако искренне кто ж радуется эдак?

За дверью молчание. Пауза и аккорд, наполненный сдержанным негодованием. Чацкий встает, говорит очень тихо:

– Мне кажется, так напоследок

Людей и лошадей знобя,

Я только тешил сам себя [62].

Он бродит по комнате, Софья по-прежнему отвечает ему из-за двери с нескрываемым холодком. Настроение Чацкого омрачается, но омрачается только на миг, после слов: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!» Чацкий вновь за инструментом, вновь звучит оптимистическая музыка Баха, торжественно и громогласно заявляя о вере, живущей в истосковавшейся душе Чацкого. Воспоминания затмевают перед Чацким настоящее, как музыка затмевает и вытесняет тишину, заполняя собой пространство. Чацкий вновь тот же подросток, как до разлуки: в страстном порыве («Ах! Боже мой! Ужли я здесь опять...») он вскакивает на стул у ширмы и забрасывает Софью вопросами, но ответы звучат сдержанно и иронично [58, 59].

Чацкий опять за фортепиано, примечательно, что и сама встреча Чацкого и Софьи происходит, когда он сидит у инструмента. «Хочу у Вас спросить: Случалось ли, чтоб вы, смеясь? или в печали? Ошибкою? Добро кому-нибудь сказали?» – с этими словами Софья подходит к роялю и сразу отходит к окну. Взволнованный Чацкий оставляет линию музыки и следует за Софьей, целует ее. Звучит страстный монолог Чацкого. После очередной колкой фразы Софьи появляется Фамусов. Софья уходит, кинув на прощанье непонятную фразу: «Ах, батюшка, сон в руку!» [62].

Вс.Э. Мейерхольду необходимо два плана, без опоры на музыку режиссеру вопросы кажутся «вялыми» [59]. В сложном контрапункте звучали текст и музыка, выявляя смешение чувств: любовь, надежда, недоумение. Музыка вплетена в драматургию сцены, составляя с ней единое целое.

Именно здесь Вс.Э. Мейерхольду были необходимы сонаты Л.Бетховена. И именно бетховенская музыка вызвала бурю возмущений у критиков.

После премьеры композитор постановки Б.В. Асафьев негодовал по поводу резких отзывов и пытался выяснить причину непонимания. А.А.Гвоздев объяснил неприятие такой музыки тем, что музыка Бетховена звучала... «упаднически»: «где звучит оркестр, там, где музыка идет в общем ансамбле – там все хорошо. Как только музыка окутывает одного Чацкого – так упадочные настроения» [59, с. 280], Чацкий, по мнению А.А. Гвоздева – декабрист, поэтому сонаты Л. Бетховена должны-де разрывать стены, а на большой сцене этого эффекта нет...

Чацкий-трибун противоречил бы замыслу постановки. Более того, именно такой контраст оркестровой бравурной музыки фамусовской группировки (второсортные вальсы, галопы, экосезы – «не музыка», по выражению Б.В. Асафьева, «антипод Бетховена» [160, с. 173]) и камерности звучания музыки Чацкого дополнительно усиливал невозможность интеграции его мира в мир мещанской толпы.

Возможно, критиков не убедило звучание бетховенских сонат и потому, что Мастер просил Б.В. Асафьева найти фрагменты из сонат мало известных, хиты, выражаясь современным языком, ему были ни к чему, так как они могли бы вызывать определенные ассоциации (к примеру, знаменитая соната № 14, так называемая «Лунная»). Между тем, он просит Б.В. Асафьева подобрать музыку как из ранних опусов Л. Бетховена – Бетховена-рационалиста, так и из романтических, поздних сочинений, ему требуется весь охват творчества композитора. Важно и то, что режиссер хотел добиться, чтобы игра Чацкого носила импровизационный характер (поэтому предпочтительней были незнакомые широкой публике опусы) при исполнении Бетховена, то есть он видел Чацкого не только музыкантом-исполнителем, но и композитором, «его сочинения» должны были «раскрыть тип Чацкого в этих музыкальных страницах» [160, с. 173].

Музыка не только передавала эмоциональное состояние Чацкого, она вела и свою сольную партию: «эта партия была его душа, его внутренний мир бесконечно богатый» [102, с. 108]. Но только ли это душа персонажа? Б.В. Асафьев говорил, что через музыку здесь становится ясной вся пронизательность и глубина чувства его: «Чацкий в течение всей пьесы до крайности эмоционально напряжен. Силу воли он почерпает в музыке, и она же разряжает его взволнованность. Чацкий живет, мыслит и чувствует музыкой» [160, с. 110]. Наиболее пронизательные зрители отлично понимали, что многое в Гарине-Чацком ассоциируется не только с автором пьесы, но и с автором спектакля.

При встрече Чацкого с Фамусовым («Диванная»), Фамусов донимает вопросами Чацкого, однако Чацкий, не отвечая ему, мечтательно смотрит на дверь: «Как Софья Павловна у вас похорошела!» Задумавшись, Чацкий вновь идет к фортепиано. Не слушая, начинает играть. После слов Фамусова: «Не верь ей, все пустое», – Чацкий решительно встает и этим ставит точку в разговоре. Б.В. Асафьев пишет, что в этом трио «музыка укрощает старца» [160, с. 272] и продолжает: «Мне кажется, Чацкий обрел себе душу, в которой все ему отказывали» [160, с. 272].

Режиссер настолько не приемлет сентиментального налета звучания, что даже оркестровая музыка, передающая лишь намеки на меланхолические настроения, подбирается режиссером очень придирчиво, так полностью отвергается, например, музыка П.И. Чайковского и выбирается К.-В. Глюк. Отвергнут был и А.А. Алябьев.

В соответствии с концепцией нашего исследования необходимо рассмотреть еще один эпизод – сцену ужина, который является своеобразной кульминацией спектакля. Вдоль рампы установлен был стол, за которым представители фамусовского бомонда «жрут фрукты и торты, пьют хересы» [160, с. 272]. Звучит ноктюрн Дж. Фильда. Музыка Фильда, как и его исполнительская манера, отличаются утонченностью, изяществом. Сцена ужина в фамусовском доме являла собой образец статики и симметрии:

симметрично сидят гости, стоят лакеи, вся сцена словно окоченела. Грациозная салонная музыка дополняла визуальную устойчивость и косность.

Сплетня о безумии Чацкого была решена по законам музыкального нарастания темы: «в разных уголках стола звучат одни и те же кусочки текста, сплетня повторяется и варьируется, плывет и захватывает все новых гостей, и ее развитием как бы дирижирует сидящий в центре стола Фамусов» [62, с. 115], фраза «с ума сошел» вихрем проносилась с одного края на другой, громкое звучание постепенно замирало в шелестящем пианиссимо, когда, задумавшись, входил Чацкий. Монолог «Не образумлюсь...Виноват» произносился в полной тишине.

Спектакль имел очень стройную, соответствующую музыкальному универсуму, форму: начинался и заканчивался звуками фуги И. Баха. Композиция была логично завершена. В этой «закольцованности» и заключалась сверхидея мейерхольдовской постановки: ничто (никто) не поколеблет установленный порядок жизни (сна) московских обывателей. Строгая музыка И. Баха подчеркивала незыблемость законов этого мира.

В спектакле «Горе уму» музыка играла роль своеобразного надтекста: выражения сущности Чацкого. С помощью музыки автор спектакля рисует портреты других действующих лиц. Даже самые страсти, которыми охвачены герои подчас уподобляются музыкальной теме и ведутся актерами по законам музыки, то есть в соответствии с темпом, ритмом, тональностью, динамикой.

Таким образом, этот спектакль, контекстуально вобравший опыт других работ режиссера, предъявил своего рода культурный универсум.

Спектакли последнего творческого десятилетия создавались Мастером в обязательном соавторстве с композитором. Наиболее плодотворным оказалось сотрудничество с В.Я. Шебалиным, который стал композитором в семи постановках Вс.Э. Мейерхольда.

Приемы, с помощью которых режиссер включал музыку в свои спектакли, как уже было рассмотрено в нашей работе, были необыкновенно разнообразны и всегда виртуозны. В спектакле «Дама с камелиями» (1934) музыка не только стала важнейшей компонентой, его неотъемлемой частью и выступила действенным драматургическим фактором, – «Дама с камелиями» волей режиссера превратилась в стройную симфоническую партитуру.

Еще в далеком 1917 году режиссер выстроил композицию «Маскарада» в нетипичной для драматического спектакля форме, которая представляла собой десять картин, то есть форме, которая распространена в музыке под названием сюита (в переводе – «ряд», «чередование»). Такая композиция не явилась единичным случаем, спектакли «Ревизор», «Горе уму» имеют идентичное строение. «Дама с камелиями» по своей структуре не имеет аналогов в драматическом театральном искусстве: руководствуясь намерением выстроить спектакль по законам музыки, Вс.Э. Мейерхольд каждый акт пьесы, подобно симфонии, разделил на части и внутри каждой части дал ряд музыкальных определений в зависимости от характера сцен, темпа, настроения эпизодов. Эту систему делений режиссер даже опубликовал в программах спектакля, вот так, к примеру, выглядела программа первого акта:

«Часть первая – “После [оперы] и прогулки <...>”

Andante

Allegro grazioso

Grave» [47, с. 341–342].

По такому принципу были размечены все пять актов драмы. Вс.Э.Мейерхольд говорил, что «спектакль “Дама с камелиями” построен как музыкальное произведение. Дело не только в объеме звучащей в спектакле музыки (в постановке звучало сорок семь музыкальных пьес), написанной композитором В.Я. Шебалиным, сама структура спектакля была «основана на сложной смене ритмов, воздействующих на зрителя через внутреннее музыкальное восприятие» [47].

Благодаря воспоминаниям режиссера Л.В. Варпаховского, а также опубликованной переписке режиссера с композитором В.Я. Шебалиным, сегодня есть возможность узнать о процессе работы над спектаклем.

Режиссер переносит пьесу А. Дюма из 1840–1850 годов в конец 1870-х – время расцвета канкана. Галопы, польки, вальсы, марши, мазурки, песни, салонные фортепианные пьесы, французская народная музыка – все эти легкомысленные музыкальные пьесы, как и серьезная музыка для спектаклей «Учитель Бубус» и «Горе уму», выбирались Вс.Э. Мейерхольдом крайне придирчиво. Но иначе и быть не могло, ведь музыкальная партитура постановки вновь стала органической частью целого, более того, музыкальная структура служила основой для построения сценического действия.

Как и когда-то в работе над постановкой «Учителя Бубуса», на первые же репетиции (актеры только получили роли) «Дамы с камелиями» были приглашены дирижер театра и концертмейстеры, которые получили задание принести как можно больше нотного материала. Вновь часами проигрывались все имеющиеся в запасе концертмейстеров музыкальные варианты. Иногда во время репетиции приходилось срочно бежать в нотные магазины и музыкальные отделы библиотек, а иногда даже сочинять музыку, нередко напетую самим режиссером [47].

На первых же читках за столом Вс.Э. Мейерхольд определял места, где вступала музыка и где она заканчивалась, дальнейшие изменения практически были исключены. На этих первых репетициях режиссер выверял общую партитуру спектакля, выстраивая структуру не столько по событиям, сколько по музыкальному ощущению, по законам музыкальной композиции.

Практически невозможно было понять, предугадать, почему режиссером отвергались одни музыкальные пьесы и выбирались другие: по свидетельству Л.В. Варпаховского, в материалах ЦГАЛИ хранится папка планировочных музыкальных репетиций, которая состоит из 250 (!) страниц

нотного текста. Для каждого эпизода в этом архивном материале собралось по пять-шесть вариантов [47].

Особое чутье к музыке, помогавшее режиссеру улавливать среди большого количества, казалось бы, однородных произведений музыку, подходящую к той или иной сцене [47, с. 234], настолько вдохновляло режиссера, что сложнейшую сцену он легко ставил за несколько минут, если музыка звучала в тон задуманной им мизансцене.

Итак, весь репетиционный процесс шел под звучание музыки, концертмейстеры становились не только исполнителями, но и соавторами сцены. Как было сказано выше, Вс.Э. Мейерхольд почти никогда не менял музыкальную структуру спектакля, созданную им на первых же репетициях, однако Мастер мог перестроить сцену, актерскую партию, чтобы сделать их «созвучными» музыкальному материалу.

Точно отобранный музыкальный материал приобретал необычайное значение в постановках режиссера. После отбора концертмейстерами временной музыки, которую Вс.Э. Мейерхольд связывал с действием «миллионами нитей» [47, с. 316], задание получал композитор постановки: он должен был написать музыку по репетиционной схеме.

Исследование материалов переписки с В.Я. Шебалиным дает возможность оценить необыкновенную детализированность и точность поставленной перед композитором задачи: общий хронометраж сцены (до секунд, например: «Длительность – 1 минута 10 секунд» [155, с. 291]), чередование мажора и минора, высчитанное по тактам, метр, темп, динамические оттенки, характер музыки и жанровые наклонения¹. Однако, как подчеркивает Л.В. Варпаховский, как бы талантливо ни подбирался музыкальный ряд, на репетициях создавалось некое ощущение «чересполосицы» [47, с. 323]. Однако на генеральной репетиции

¹ «Канкан и мазурка. Отплясывают бешено за сценой, так, что уже в самой музыке слышен звон посуды, дребезжащей в шкафах от топота танцующих», «Вальс. Вальс бойкий, нервный, порывистый. Длительность 1 мин. 50 сек.», «Вальс нежно-лиричный, эдакий покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный» [102, с.290-291].

«происходило чудо: музыкальная партитура звучала в единой манере, а, несмотря на яркую индивидуальность композиторского почерка, вся она до такта, до акцента ложилась на выстроенное сценическое действие» [47, с.323] и становилась составной частью спектакля.

К сожалению, не представляется возможным детально узнать, насколько гармонично «звучал» спектакль-романс (так определяют исследователи жанровую принадлежность), так как критики (Вс.В.Вишневский [153], А.А. Гвоздев [57], Ю. (И.И.) Юзовский [153] «проходятся» исключительно по идеологическому решению спектакля, отмечая, однако, что спектакль сделан прочно. Лишь Ю. Юзовский пишет о том, что спектакль создан как музыкальное произведение: музыка мизансцен, «все эти *andante, grave, capriccioso, molto, appassionato, lacrimoso*, составляет самую ткань спектакля, и вот через это внутренне восприятие зритель должен воспринять любовь, страдание, смерть Маргерит» [153, с. 417].

Таким образом, наше исследование доказало, что значение новаторской деятельности Вс.Э. Мейерхольда в драматической культуре велико. Одним из его достижений является связь, установленная между театром и музыкой. Музыкальное начало являлось важнейшей составляющей творческого мышления режиссера и неотъемлемой частью его художественного мира.

В соответствии с концепцией нашей работы важно подчеркнуть, что опыт Мейерхольда в использовании музыки в драматическом спектакле не только уникален, но и универсален. Режиссер совершил своего рода исторический поворот, поставивший драматическую сцену и музыку в новые отношения друг с другом, при которых музыкальный ряд сложно связан не только со всем, что происходит на сцене, но и воздействует суггестивно, приоткрывая, высвечивая подтекст драматического действия, выстроенного режиссером.

Таким образом, установив особенности музыкального дискурса в системе синтеза искусств, а также выявив важнейший для XX–начала XXI веков опыт Мейерхольда как человека, который придавал музыке большое

значение и признан выдающимся режиссером, парадигмально работавшим с интегрированием музыки в театральный текст, мы установили, что музыка является важнейшей компонентой драматического спектакля и может вводиться в художественную ткань постановки многообразными способами.

Обращение к обширному пласту материалов, позволивших выделить и обобщить принципы включения музыки и законов ее композиции в художественную ткань спектакля, используя их как теоретико-методологическую базу для анализа эмпирического материала, позволит нам научно-инновационно изучить репертуар Театра драмы имени Федора Волкова более чем пятидесятилетнего периода.

Глава 2. Музыкальная компонента драматического спектакля в Театре драмы имени Федора Волкова в исторической ретроспективе (1960 – 1999 гг.)

2.1. Основные тенденции музыкального решения спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в 1960–конце 1970 гг.

Региональным культурным, в частности театральным, процессам посвятили свои исследования такие современные ученые как Н.И. Воронина [53], О.С. Копалова [127], Р.Р. Романов [179], А.П. Свободин [188], К.О.Чепеленко [232] и другие. Е.Я. Бурлина [35] и Д.С. Бокурадзе [30, 35] рассматривают взаимодействие города и театра как процесс создания единого культурного пространства на примере театров Самары и Новокуйбышевска. Материалы, касающиеся исследований отдельного провинциального театра как специфического культурного феномена, имеются в отдельных статьях журналов «Страстной бульвар» и «Петербургский театральный журнал». Однако картина жизни провинциального театра не имеет ни целостного обобщения, ни последовательного выявления тенденций.

Различные периоды творческой деятельности Театра драмы имени Федора Волкова изучались такими исследователями как М.Г. Ваяншова [41, 43, 45], К.В. Евграфов [80], К.Ф. Куликова [136] М.Н. Любомудров [145], Н.М. Север [189]. Авторы монографий, с различной по степени глубиной, либо описывают историю создания театра, либо посвящают их биографиям отдельных крупных артистов и режиссеров. Системное исследование театрального процесса остается за рамками критической рефлексии. Музыка же в драматических спектаклях впервые становится предметом специального исследования.

Изучение музыкальной компоненты драматических спектаклей провинциального театра вообще не имеет научной традиции и поэтому

требует синхронизации с социокультурными процессами, происходившими во второй половине XX века, в первую очередь, безусловно, в области театра и музыки, в столицах.

Нижняя граница нашего исследования ограничена 1960 годом. Именно в этот год Министерство культуры назначает главным режиссером Театра драмы имени Федора Волкова Ф.Е. Шишигина, призванного нормализовать работу театра, находившегося к тому времени в кризисном состоянии.

Конец 1950-х – 1960-е годы, эпоха так называемой «оттепели», явились временем глобального поворота в социокультурной жизни страны. Этот период ослабления, хотя и временного, тоталитарного контроля государства и демократизации способов управления культурой отмечен значительным оживлением творческих процессов.

1960-е годы явились в отечественной культуре рубежным десятилетием, в течение которого новые веяния охватывают весь диапазон отечественной музыкальной культуры. Для нашего исследования целесообразно более подробно остановиться на панораме музыкальной жизни рассматриваемого периода, главной особенностью которой является преодоление изолированности музыкальной культуры СССР от мирового музыкального процесса. Молодые композиторы знакомятся с новейшими техниками музыкальной композиции (додекафония, пуантилизм, серийность, алеаторика, конкретная музыка), открывают для себя И.Ф. Стравинского, а также Б. Бартока, Г. Малера, нововенцев (А. Шёнберга, А. Берга), и других композиторов зарубежья. Отечественные музыканты в своем творчестве не копировали образцы западного авангарда, а находили самостоятельные интерпретации этих идей, таким образом, в профессиональной лексике появилось понятие «советский авангард». Ярчайшими представителями направления стали А.Г. Шнитке, С.А. Губайдулина, Э.В. Денисов, Р.К.Щедрин, С.М. Слонимский, А.М. Волконский. Однако известно, что развитие культуры изучаемого периода носило противоречивый характер: одновременно с мощным импульсом для развития отечественного искусства

и расширением международных связей в условиях тоталитарного государства существовали жесткие рамки и контроль со стороны партийной бюрократии, ограничивающей свободу творчества. Сочинения авангардной ориентации нередко запрещались, и, как реакция на идеологическую цензуру, в 60-е годы возник такой жанр как «авторская песня», получившая широчайшую популярность и служившая необходимым компонентом неформального общения и важным атрибутом музыкального андеграунда. Концерты таких авторов как Б.Ш. Окуджава, А.А. Галич, В.С. Высоцкий, Ю.Ч. Ким сопровождались таким же аншлагом, как выступления поэтов Б.А. Ахмадулиной, Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского и других представителей возникшего в годы «оттепели» жанра «эстрадной поэзии».

«Оттепель» в театре, как и в области музыкальной культуры, была неоднозначной и даже парадоксальной: в театральном искусстве по-прежнему господствовал произвол чиновников «от искусства», выражающийся в командном стиле администрирования, однако создание «Студии молодых актеров» (впоследствии - театр «Современник») в 1956 году обозначило новую эру в советском театре, став своеобразным вызовом устаревшим и косным принципам последнего. Программное устремление О.Н. Ефремова, лидера театра, и его соратников – говорить с современниками языком современности – было поддержано зрителями. Театральными символами «оттепели» являлись также БДТ им. М. Горького (Г.А. Товстоногов, пришедший в театр в 1957 году одним из первых осознал новые возможности в изменившейся атмосфере), Ленком (благодаря приходу в него А.В. Эфроса в 1963 году) и открытый в 1964 году Театр драмы и комедии на Таганке во главе с Ю.П. Любимовым. Названные театры стали не только основными точками театральной жизни тех лет, но и своеобразными центрами инакомыслия, их постановки, всегда воспринимаемые с особым подтекстом, были своего рода протестом против надвигающегося холодного дыхания нового времени.

Во второй половине 1960-х годов время относительной свободы сменилось новым усилением тоталитарного режима, который породил состояние стагнации в общественно-культурной жизни СССР. Все произведения искусства, литературы, кинематографа создавались под контролем партии [89, 247].

Музыкальная жизнь СССР указанного периода характеризовалась пестротой и очевидной противоречивостью. Свое понимание музыкальной культуры в стране выразил канадский пианист Г. Гульд, посетивший с концертами СССР в конце 50-х годов: «"Кредо" советского музыкознания ... основано на том, что смысл искусства зависит от общества и, с другой стороны, что задача искусства – быть хроникером и дополнением метаморфоз Государства». Музыкант подчеркивал также, что государство «отвергает любую индивидуальную ориентацию артистического сознания, чья энергия питается противостоянием основным идеям общества» [63]. Несмотря на то, что этот период отмечен творчеством таких мастеров как Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин, А.Г. Шнитке, усложнение музыкального языка симфонической музыки второй половины XX века постепенно привело к потере массовой аудитории в области академической музыки и способствовало тому, что основным культурным пространством советского общества стала эстрада, чутко улавливающая специфику социокультурной ситуации. Представители альтернативного искусства находились в состоянии активного неприятия происходившего в официальной культуре советского общества. Рок, как культура андеграунда, стремился преодолеть нормативность официального искусства, ужесточение контроля со стороны государства усиливало иронию в текстах и скоморошничество в исполнении. Важной особенностью этой музыкальной эпохи явилось также возвращение на новом историческом витке к волне фольклоризма, корреспондирующей с первой, существовавшей в начале века. [108].

Плюрализм творческих направлений наблюдался и в 1960–1970-е годы в области театра. «Период, начавшийся после ломки устоев одних и

завершившийся ломкой других <...>, окрасил существование личности оттенками непрекращающегося духовного дискомфорта. Личность художника <...> сконцентрировала в своем существовании и отразила в своей сущности драматизм времени», - отмечает Т.С. Злотникова в работе «Публичное одиночество» [96, с. 4]. Анализ театральных процессов столичных театров находится за рамками нашего исследования, однако необходимо подчеркнуть тенденцию к синтезу, усложнению диалектических связей между слагаемыми театрального искусства, широкому использованию невербальных сценических средств, в первую очередь музыки. Режиссерские решения драматургического материала в период «застоя» основывались на потребности в органическом включении музыкального звучания в ткань спектакля. Отношение к музыке как к элементу «оформления», «сопровождения» становится все более редким, театр, отмечал Ю.И.Козюренко в работе «Музыкальное оформление спектакля», «руководствуется идеей глубокого синтеза искусства, в котором музыка в спектакле присутствовала бы не в примитивном, иллюстративном виде, а в многообразии всех свойств и возможностей» [122, с. 2].

Немалое значение уделял музыкальной компоненте в ткани спектакля Ю.А. Завадский. В 1969 году режиссер опубликовал в журнале «Советская музыка» [90] статью «Будущее – за музыкальным театром». Его инсценировка романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» – «Петербургские сновидения» (Театр имени Моссовета) – стремление дать средствами театра художественный синтез романа. Композитор (Ю.М.Буцко) стал соавтором режиссера, а музыка не только «воплощала экспрессивную силу сновидений, трагически запутавшееся сознание героя» [208, с. 72], но и выражала «представленный на сцене мир в его крайностях» [208, с. 72]. Столь же значимое место принадлежит музыкальной компоненте и в инсценировке указанного произведения И.П. Владимировым (Театр имени Ленсовета), в которой произошло попадание композиторской мысли

В.А.Гаврилина в «реальную суть “поэтической мысли” Достоевского» [208,с.72].

Г.А. Товстоногов не только ставит свои великие музыкально-драматические спектакли в АБДТ им. М. Горького – музыкальную комедию «Ханума» (композитор Г.А. Канчели), «оперу-фарс» «Смерть Тарелкина» (композитор А.Н. Колкер), а также «мистериальный эпос с элементами балагана» – «История лошади» (музыкальное оформление М.Г. Розовского и С.Е. Веткина), но и теоретически обосновывает принцип введения музыки в спектакль в сборнике «О профессии режиссера» [213].

Без музыки, вошедшей в режиссерскую партитуру с самой первой постановки Театра на Таганке, немислимо творчество этого театра. «Хоровое начало, утвердившее себя в “Добром человеке из Сезуана”, в следующих спектаклях театра развилось, драматизировалось, обрело большое значение для всего хода действия, для расстановки конфликтных сил в спектакле» [208, с. 54], «режиссер поручает ей <...> важные задачи; <...> музыка является <...> голосом исторического суда, гражданской совести и памяти». Музыка у Ю.П. Любимова выполняет и структурно-композиционную функцию, особенно при сотрудничестве режиссера с композитором Ю.М.Буцко.

Важное место занимала музыкальная компонента в постановках А.В.Эфроса эпохи «застоя». Трудно переоценить роль музыки в таких спектаклях как «Женитьба» (Театр на Малой Бронной), где «режиссер часто прибегает к музыке как средству сближения авторского голоса с голосом театра» [208, с. 70], «Ромео и Джульетта», где музыка буквально «прошивает ткань спектакля» [208, с.77], участвуя в происходящей трагедии, раскрывая ее смысл, «Месяц в деревне», в котором «основной конфликт спектакля <...> звучит и в музыке» [208, с. 81].

В 1973 году Г.Б. Волчек поставила драму «Восхождение на Фудзияму» Ч.Т. Айтматова (в театре «Современник») по законам «бедного театра». Оформлением были только свет и музыка М.Л. Таривердиева. Эксперимент

был доброжелательно принят публикой и получил развитие в ряде следующих постановок театра.

На исходе 1960-х М.А. Захаров выразил стремление следовать принципам музыкальной драматургии в процессе монтирования действия спектакля «Разгром» (Театр им. В. Маяковского): «стал рождаться неизвестный для меня жанр музыкального спектакля, где поют достаточно мало, однако текст и движения людей распределяются в связи с музыкальной фразой, сообразно с законами и логикой музыкального развития» [180]. В театре Ленком режиссер начал свою деятельность с постановки музыкального спектакля «Автоград XXI» (композитор Г.И. Гладков), следом вышел «Тиль» (композитор Г.И. Гладков), в котором роль и значение музыки увеличились. Музыкальная линия спектаклей Ленкома продолжилась в рок-операх (в афишах они значились «современными операми») «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (композитор А.Л. Рыбников) и «Юнона и Авось» (композитор А.Л. Рыбников).

Таким образом, можно констатировать, что столичные театры преодолели «музыкальную тишину» [208, с. 48], характеризовавшую послевоенный театр, и музыка вновь обрела свою важнейшую роль в партитуре драматического спектакля.

Логично предположить, что деятельность одного из значительных провинциальных театров должна детерминироваться тенденциями, характерными для столичных театральных процессов.

Как отмечалось выше, в 1960 году Театр драмы имени Федора Волкова возглавил Ф.Е. Шишигин. Именно с этим режиссером связан практически весь рассматриваемый период, объединивший годы «оттепели» и «застоя»; возглавивший театр на рубеже 1970–1980-х годов В.В. Кузьмин, станет продолжателем традиций, заложенных Ф.Е. Шишигиным. Разным периодам и граням биографии и творческой деятельности режиссера посвящена книга, подготовленная М.Г. Ваняшовой [45], в поле же нашего зрения будут находиться лишь те грани его творчества, которые помогут изучить

проблему использования музыки в драматических спектаклях Театра драмы имени Федора Волкова обозначенного периода.

Ф.Е. Шишигин, как свидетельствуют его современники, очень любил музыку и обладал незаурядным музыкальным даром. Сам режиссер признавался, что желал бы быть музыкантом и уточнял – дирижером [217,218]. Не имея музыкального образования, Ф.Е. Шишигин по слуху играл на фортепиано, а также разбирался в вопросах инструментоведения, благодаря чуткому тембровому слуху. К настольным книгам Ф.Е. Шишигина принадлежали учебники по теории музыки и книги Г.Г. Нейгауза, в котором он, в первую очередь, видел именно теоретика игры на фортепиано; второй книгой, которую Ф.Е. Шишигин, мастер курса театрального училища, рекомендовал для обязательного прочтения студентам после К.С.Станиславского, была «Искусство фортепьянной игры» пианиста. Шишигин считал, что тот, кто умеет грамотно разбираться и понимать музыкальную пьесу, сможет разбираться и в театре.

Можно предположить, что в постановках Ф.Е. Шишигина музыкальная компонента занимала художественно полноценное место. И действительно, если многие режиссеры, работавшие в Театре драмы имени Федора Волкова до Ф.Е. Шишигина и постановщики, создававшие спектакли в одну эпоху с ним, прибегали к помощи музыки в ее ограниченном, служебном, аспекте (увертюра и финал, несколько симфонических кусков в перипетийных и кульминационных сценах, механическое заполнение в переходах и пустотах в сценических построениях, а также песенки и игривые интермедии в комедиях), то Ф.Е. Шишигин с первых своих ярославских сценических работ утверждает новое существование музыкального начала на ярославской драматической сцене.

В 1960-е годы в штате театра имелся оркестр, состоявший из двенадцати музыкантов, который, как указывалось выше, исполнял в основном «штамповую» музыку. Исключением явился спектакль по пьесе Н.М. Севера «Федор Волков» (1960), для постановки которого режиссером

Р.Р. Вартапетовым была заказана партитура горьковскому композитору, доценту консерватории А.А. Нестерову. Несмотря на то, что, по отзывам современников, спектакль был «средним»¹, главный режиссер театра обратил внимание на высокое качество музыки, звучащей в постановке.

В сезон 1962–1963 Ф.Е. Шишигин ставит новый спектакль по пьесе ярославского автора, оказавшийся, «безусловно», лучшим: «Спектакль обрел недостававшие ранее монументальность, эпичность». Можно оспорить категоричность высказывания рецензента, так как постановки пьесы выдержаны в разных жанровых направлениях: если спектакль Р.Р.Вартапетова представляет собой драму, то Ф.Е. Шишигин смело соединяет различные стили – и народный фарс, и гротеск, и патетику, и комизм, его спектакль одновременно становится трагедией, народной драмой и карнавальным действием. И здесь нам важно столь разное музыкальное решение, которое в каждом случае соответствует режиссерской концепции. В контексте нашей работы показательным является факт привлечения Шишигиным композитора, написавшего музыку к первой постановке «Федора Волкова». Главному режиссеру оказалась близка ее интонационная выразительность, в основе которой находятся народные напевы.

В. Рымашевский в своей статье немногословно характеризует музыкальную компоненту в спектакле: «Музыка в начале каждого действия хорошо гармонирует с общим художественным настроением» [186], однако в других строках этого автора выражено более глубокое участие музыки в драматическом действии: «Спектакль начинался превосходной массовой сценой с бурлаками, задорным “игрищем”, ... хоровой песней. ... Вероятно, присев где-нибудь на берегу Волги, задумчиво вслушивался юный Федор в горькие и вместе с тем непокорные бурлацкие песни» [186]. И действительно, если в постановке Р.Р. Вартапетова музыка, несмотря на положительные характеристики, играла привычную – служебную – роль и

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным, 15.10.2016. Личный архив автора. Ниже ссылки даются на этот же источник.

представляла собой оркестровые фрагменты в переходах, то в новом спектакле она чутко следует поступательному развитию драмы, участвует в ней, раскрывая ее смысл.

Благодаря имеющимся в фонде Ярославского радио аудиозаписям, мы получили возможность прослушать несколько сцен спектакля, поэтому музыка в спектакле «Федор Волков» в постановке Ф.Е. Шишигина будет проанализирована нами подробно, с учетом не только текстов статей рецензентов и воспоминаний современников, но и опираясь на собственные впечатления. Важно подчеркнуть, что нами осуществлена первая попытка реконструкции этого важнейшего для истории ярославского театра спектакля.

Увертюра спектакля являлась своеобразной экспозицией первого действия. Она не только передает атмосферу его, а скорее напоминает увертюру классических опер, построенных в форме сонатного аллегро, в основе которой находится диалектическое противопоставление двух тем, и именно ее музыкальные интонации будут лежать в основе мотивов песен первой картины – встречи актеров с бурлаками, «веселого переклика-переговора, ставшим своеобразным театрализованным представлением»¹.

Картина условно называлась «Лодка» (свидетельствует В.М. Селютин, музыкальный руководитель и дирижер постановки) и представляла собой репетицию ярославскими актерами пьесы, название которой и стало условным обозначением всей картины. Раннее утро, звон колоколов, которые озвучивает оркестр в оркестровой яме; актеры пришли искупаться на Волгу и встречаются с бурлаками, с которыми, по пьесе, был знаком Федор Волков (Ф. Макеев, Ф. Раздьяконов). Вся сцена построена как музыкальный номер (сохранилась аудиозапись этой сцены), напоминающий народные сцены из опер (в первую очередь «Борис Годунов») М.П. Мусоргского. Актеры предлагают разыграть перед бурлаками пьесу и запевают а капелла хоровую

¹ Волковцы на сцене МХАТа: репортаж М. Ваяншовой. 1963. Аудиозапись из фонда Ярославского радио.

песню «Эй, да что ж там плывут, что за лодочки». Мелодия первой строфы звучит раздольно, интонационно близко к возгласам и былинным распевам и своим мажорным ладом, маршеобразным ритмом, подчеркнутым стаккатированием каждого звука контрастирует с музыкальным звучанием следующей строфы: «Облака плывут в небе северном, бурлаки бредут низким берегом» (минорный лад, более медленный, протяжный темп, приглушенная звучность). Вспомним рецензию В. Рымашевского: «Горькие и вместе с тем непокорные песни бурлаков», в которые вероятно «вслушивался юный Федор», здесь с помощью музыкальной драматургии не только и не столько выражены воспоминания Волкова, но подчеркивается близость актера к народу, сочувствие к непосильному бурлацкому труду: «По камням, по пескам спотыкаются...».

В следующей далее контрастной комической вербальной перекличке в действие включаются бурлаки, они знают пьесу, и, вероятно, именно они являются ее авторами, их творчество вдохновило Волкова на создание спектакля. Веселый переклик-переговор близок по своему решению к разговорной сцене из первой картины упоминавшейся выше оперы «Борис Годунов»: «Митюх, а Митюх, чего орем?». Реплики звучат на фоне оркестра, в котором звучит мотив первой строфы хоровой песни актеров «Эй, да что ж там плывут, что за лодочки», и каждая из них произносится с различной интонацией, разнотемброво, актеры комически изображают персонажей переклички.

И вновь контраст: один из бурлаков затягивает песню «А по-над Волгой, да что по-над кручей», вторая строфа звучит двухголосно, припев исполняется многоголосно всеми участниками сцены. Песня, интонационно выдержанная в стиле бурлацких напевов (минорный лад, медленный темп, нисходящие однообразные ходы в мелодии, напоминающие интонации вздоха, равномерные ритмические фигуры, изображающие тяжелую поступь) не только завершает эту большую сцену, и заключает в себе характеристику

бурлаков, но и несет на себе смысловую нагрузку: актерам действительно хорошо знакомо и близко творчество народа.

Таким образом, песня в постановке Шишигина порывает со своей жанровой локальностью и воспринимается в сложной системе спектакля и как структурообразующий элемент (проанализированная картина композиционно гармонична, безупречно выстроена благодаря цельности партитуры), и как компонент, напрямую участвующий в развитии действия.

Финал первого акта представляет собой воспроизведение картины Крестного хода в Ярославле XVIII века. Не углубляясь в описание этого грандиозного эпизода с хоругвями, иконами и прочими атрибутами действия, остановимся лишь на музыкальном решении. Сцена начиналась со звона колоколов, на фоне которых из-за кулис начинал звучать тропарь (исполняла solo Н.И. Терентьева), постепенно из глубин сцены появлялась вся процессия, двигаясь прямо на зрительный зал, под мощное пение хора: «Днесь светло сияет на Толге образ твой, Пречистая Дево Богородица». Мелодия тропаря была написана композитором спектакля, но А.А. Нестеров настолько точно приблизился в интонациях песнопения к оригинальным мотивам православных канонов, что создавалось ощущение аутентичного тропаря. Эта сцена, несмотря на всю свою кажущуюся декоративность, как и пение бурлаков, имеет важнейшее значение в драматургии спектакля: талант основателя русского театра возвращался на постижении таинств православной литургической драмы и проникновения в стихию народного творчества.

Второй акт не менее музыкален, однако, музыка его имела совсем другое образное решение и жанровые характеристики. В «дворцовых» картинах музыка существует как прием стилизации: на смену русским народным вокальным номерам приходят инструментальная танцевальная западноевропейская музыка – сарабанда, экосез, гавот озвучивают переходы к картинам. Однако и здесь музыкальные фрагменты играют более важную, нежели чисто инструктивную, роль: на фоне изящных, грациозных, но

легкомысленных танцевально-оркестровых пьес еще более проникновенно и глубоко вновь звучит русский напев (в исполнении актеров) из первого акта в сцене маскарада как воспоминание, как тема народа, как русская песня из детских лет Ф.Г. Волкова.

Как нами было отмечено выше, мелодии песен из первой картины звучали в увертюре, в сцене маскарада, но также зазвучит в оркестре вольный музыкальный мотив первой строфы песни актеров «Эй, да что ж там плывут, что за лодочки» в сцене полемики с епископом Феофаном (В.С.Нельский), выступая контрапунктом к трагической кульминации спектакля: смерть, оборвавшая короткую жизнь Ф.Г. Волкова, не помешает утверждению на русской земле народного театра, за который боролся актер до последней минуты.

Финал представляет собой массовую сцену – вновь бурлаки поют суровую песню из первого акта, и вслед ей звучат последние слова Федора Волкова: «А мне еще долгим путем идти по Руси родной, долгим, долгим». Так песня бурлаков закольцовывает весь спектакль, придавая ему художественную целостность, а также подчеркивает трансформацию жанра романтической пьесы в народную драму.

Очевидно, что важнейшее место в постановке занимала хоровая музыка. Закономерно встает вопрос об участниках хора. А.А. Нестеров, композитор постановки, предполагал приглашение профессионального коллектива для исполнения сложных хоровых номеров. Однако, благодаря дирижерскому мастерству музыкального руководителя театра и самоотверженности и азарту, с которыми актеры театра взялись за разучивание хоровых партий, отпала необходимость в ангажировании дорогостоящего академического хора, а многоголосные вокальные партии прозвучали на высоком уровне.

Таким образом, анализ музыкальной компоненты спектакля Ф.Е.Шишигина «Федор Волков» позволяет утверждать, что режиссер чувствовал музыку и умел использовать ее как органичную ткань спектакля.

Композитор А.А. Нестеров стал соавтором режиссера, так как музыка напрямую участвует в драматургии спектакля. Музыка не только раздвигает эмоциональные границы и участвует в построении стройной композиции спектакля, не обслуживая частности сюжета, различно сочетается с действием, вступая с ним, следуя логике развития сюжета, в контрапунктные соотношения. Музыкальная партитура, представленная песнями и фрагментами танцевальной оркестровой музыки, представляет собой строго организованную, цельную структуру, а оркестровое вступление к спектаклю близко по форме оперным классическим увертюрам. Но главное предназначение музыкальных номеров в спектакле – раскрыть народные истоки драматического дарования главного персонажа, основателя народного театра, его духовную сущность. Ясно, что создание музыкального ряда, способного решить многочисленные творческие задачи, под силу только талантливому и опытному композитору, каким и был А.А. Нестеров.

Обратимся к кратким биографическим сведениям и характеристике творческих особенностей композитора.

А.А. Нестеров в 1948 году окончил Московскую консерваторию (класс композиции В.Я. Шебалина). После окончания переехал в город Горький (Нижний Новгород), где стал преподавать, а вскоре заведовать кафедрой композиции. Нестеров создал более сорока произведений в различных жанрах, но главное место в его творчестве занимает симфоническая и оперно-театральная музыка. Масштабность образного воплощения, драматургическая насыщенность, интенсивное музыкальное развитие, а также мелодизм языка, мелодическая протяженность, певучесть, задушевность и искренность, отличающие композиторское письмо Нестерова, безусловно, импонировали Ф.Е. Шишигину, но отправной точкой многолетнего творческого союза режиссера и композитора стало тяготение к широкой, общественно-гражданской тематике, которое было присуще обоим художникам. Объединила их и национальная основа сочинений А.А.Нестерова (он был собирателем народных песен, составил сборник из

более двухсот произведений), Шишигин «любил музыку в русском народном стиле»¹.

А.А. Нестеров сотрудничал с главным режиссером Театра драмы имени Федора Волкова с 1962 по 1976 год, за этот период было совместно создано одиннадцать спектаклей, такие постановки как «Панфиловцы» (1965) и «Царь Юрий» (1967) стали событиями ярославской театральной жизни того периода.

В.М. Селютин, заведующий музыкальной частью театра, и сегодня вспоминает репетиционный процесс и сам спектакль «Панфиловцы» (именно эта постановка (16, 17 ноября 1965 года) шла в Кремлевском дворце съездов в Москве на церемонии представления Театра драмы имени Федора Волкова к званию академического театра). Режиссер не только обозначал количество и «местоположение» звучащей музыки, но сам напевал или наигрывал на фортепиано мелодии или мотивы, сочиненные им для спектакля, А.А.Нестеров гармонизовал эти «эскизы» и предлагал варианты фактуры. Как правило, композитор моментально находил верные музыкальные решения, записывал темы, которые Ф.Е. Шишигин затем самостоятельно инструментовал, нами уже отмечалась чуткость его тембрового слуха. Далее следовали репетиции хора и оркестра. Оркестр для спектакля был увеличен и усилен музыкантами из филармонического оркестра под управлением Ю.М.Арановича, где особую гордость составляли исполнители духовой группы. Высокопрофессиональные музыканты были необходимы, так как музыкальная драматургия была построена на лейтмотивном развитии. «Из посредственной пьесы режиссер и композитор сотворили музыкально-драматический шедевр», – считает В.М. Селютин. Военные песни в исполнении хора, оркестровая музыка с пронзительными сольными фрагментами в мастерском исполнении духовых проникали в самую сердцевину спектакля, прошивали всю ткань его, складывались в единый реквием по погибшим панфиловцам. В.М. Селютин ставит этот спектакль, в

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным, 15.10.16. Личный архив автора

котором раскрывается подлинное богатство возможностей музыки в драматическом спектакле, в один ряд со спектаклями Г.А. Товстоногова и Ю.А. Завадского.

«Царь Юрий» (1967) продолжает линию спектаклей, в которых композитор А.А. Нестеров являлся сорежиссером Ф.Е. Шишигина. Постановка стала заметным явлением, во многом благодаря музыкальной партитуре спектакля, о чем свидетельствуют критические статьи. Рецензенты противоречиво высказывались о почти четырехчасовом сценическом действе. Так, Р. Кублицкий [132], известный ярославский врач и театрал, критиковал продолжительность спектакля («...к концу его внимание зрителей ослабевает»), пенял на возникающие «противоречия исторического, логического ... характера» и даже указывал на то, что в некоторых сценах постановщику изменяло чувство меры. Безусловным достижением автор статьи называет большое умение и такт, с которым режиссер «использовал кинематограф, музыку, хоровое пение, освещение, тональность декораций для выразительного показа исторических событий», констатируя: «С полным основанием можно охарактеризовать постановку в целом как пример синтетического театрального искусства» [132].

Е. Злотина в своей рецензии «Песнь о пробуждении» [95] определяет звучание спектакля «как песнь о пробуждении, песнь о силе русского духа». Автор выделяет выразительное подкрепление образного строя декорациями и музыкой. Е. Злотина также заостряет внимание на контрастности звучания («оттененности») «надменной, холодно, как клинок, поблескивающей мелодией полонеза» и «пронзительно-печальных русских напевов», этот способ использовался композитором ранее в постановке «Федор Волков» и дает основание предположить, что автор музыки, перенося определенный принцип музыкального включения в различные спектакли, имеет свою систему использования музыки.

Для нас важно понять, не является ли этот факт свидетельством существования музыкальных штампов у композитора? Однако анализ

рецензий и отзывов очевидцев о постановках Ф.Е. Шишигина этого периода позволяет сделать вывод об определенных предпочтениях режиссера, как в выборе драматургического материала, так и в выборе концепций спектаклей.

«Ф.Е. Шишигин, – утверждает В.В. Томашов, вспоминая давний спектакль, – создавал пафосный театр, который был по-своему хорош для своего времени. Картины его были пастозные, написанные маслом, он был мастером грандиозного монументального ряда. Режиссер ярко разворачивал сценографию на всю сцену, использовал много массовок (так как начинал работать с массового площадного театра), при этом и сценография, и режиссерские решения были не очень подвижны, не динамичны, как правило, в одной стилистике. Ф.Е. Шишигин не шел в углубление психологических портретов, поэтому по ходу спектакля зритель начинал скучать, и здесь музыка приходила на помощь, она буквально вела спектакль»¹.

Показательно, что пристрастие режиссера накладывать «на палитру спектакля плотные, густые мазки, практически избегая полутонов», отмечала и Е. Злотина, характеризуя постановку «Царь Юрий». Музыкальный руководитель В.М. Селютин также подчеркивает особую симпатию Ф.Е.Шишигина к патетическим спектаклям. Само собой разумеется, что подобные сценические произведения требуют «крупногабаритного» музыкального оформления с участием хора и расширенного состава оркестра (к десяти-двенадцати музыкантам штатного музыкального коллектива в театр приглашали до десяти оркестрантов из филармонии).

Другим характерным приемом Ф.Е. Шишигина (подчеркнем, что мы изучаем и отбираем те конструктивные элементы из режиссерского инструментария, которые помогают выявить особенности музыкальной компоненты спектаклей этого постановщика, оставляя за рамками другие составляющие его художественного языка) является контрастное сопоставление двух драматургических начал, при котором углубление

¹ Из личной беседы с В.В. Томашовым 5.06.18. Личный архив автора.

конфликта идет через музыку. Так было в спектаклях «Федор Волков» (проникновенные, глубокие русские напевы противопоставлялись грациозным, но легкомысленным мотивам западноевропейской придворной танцевальной музыки) и в «Царе Юрии» (надменная, холодная мелодия полонеза оттеняла пронзительно-печальные русские напевы).

Этот же прием прослеживается и в грандиозной (в спектакле был занят весь творческий состав театра и студенты театрального училища) постановке «Посольский дневник» (1970).

Указанная нами тенденция творчества Ф.Е. Шишигина – создание скорее пафосных спектаклей-«полотен», нежели спектаклей с углубленными психологическими портретами, подтверждается специальным корреспондентом газеты «Правда» Г. Кожуховой. В статье «Пути в революцию»[121], автор сопоставляет постановки произведений советских авторов, воспроизводившие события революционной эпохи – «Посольский дневник» (по пьесе «Дипломаты» С.А. Дангулова) в Театре драмы имени Федора Волкова и «Беспокойная старость» Л.Н. Рахманова в Ленинградском академическом большом драматическом театре им. М. Горького (1970, постановка Г.А. Товстоногова, режиссер Р.А. Сирота, музыкальное оформление С.Е. Розенцвейга). Г. Кожухова констатирует, что даже в тексте, отражающем революционную атмосферу строительства советского государства, сверхзадачей Г.А. Товстоногова являлось «выявление тончайших движений человеческой судьбы», подчеркивая и детерминированность музыкального решения главной идеей режиссера: «...музыка не сопровождает действие, а живет внутри него, как бы сама становясь драматургией» [121]. То есть «все средства сценической выразительности существуют для того, и только для того, чтобы максимально точно и предельно эмоционально заострить мысль, которую театр считает важной для сегодняшней жизни» [121], при этом расширялись «сами границы мира, которые способен охватить взглядом театр» [121].

Напротив, в спектакле ярославского театра рецензенты увидели «силу ленинской мысли, ее воздействие на людей, даже не принимавших революцию», - констатируется в Акте приема спектакля¹. В этом же документе выражено важнейшее значение звучания музыкального сопровождения, «соответствующего режиссерскому замыслу» и помогающего создать «впечатляющую атмосферу спектакля» в сочетании с декорационным монументальным оформлением, отражающим «напряжение борьбы молодого советского государства с империалистическим окружением» [121].

Таким образом, выявляются не только разные концептуальные режиссерские решения, но и разновекторные направленности музыкального решения спектаклей, строго следующие за генеральной мыслью каждого постановщика.

Если в спектакле БДТ, по свидетельству Г. Кожуховой, музыка стала драматургическим компонентом в русле напряженного психологического действия, то в случае с Театром драмы имени Федора Волкова постановщик использует различные возможности существования музыки в спектакле, такие, как идейное и эмоциональное дополнение, а также уже неоднократно привлекаемый Ф.Е. Шишигиным и А.А. Нестеровым метод контрастного сопоставления двух драматургических линий. И здесь важно, что этот принцип «работает» на трактовку авторского текста Ф.Е. Шишигиным, на выявление основной мысли режиссера, заключающейся в непоколебимой уверенности в окончательной победе советской власти. Подтверждение этому мы находим как в статье московского критика, так и в ярославской прессе: «...сопоставление романса «Белой акации гроздь душистые» и революционного марша «Смело, товарищи, в ногу» рождает здесь отчетливое ощущение смены эпох, времен», – отмечает Г. Кожухова. М. Ваняшова еще более детально и конкретно характеризует важность этого способа введения

¹ Выписка из протокола заседания представителей художественного совета Театра драмы имени Федора Волкова и общественности города от 21.04.70.

музыки для выражения главной концептуальной идеи режиссера: «Вот мимо окон особняка, где устроил очередной бал дипломатический корпус, проходит отряд красногвардейцев. На полуслове обрывается романс про “белую акацию – цветы душистые”...Мотив возникает вновь, многократно сбитый и усиленный твердой и быстрой поступью матросских полков. “Смело мы в бой пойдем”. Это уже песня-марш революции. Эпизод времени. “Старый мир, как пес безродный”, притихший в ужасе» [42]. Мы намеренно цитируем отрывок из статьи М. Ваняшовой, так как поэтические речевые обороты автора, интонирующие, с помощью сопоставления музыкальных образов, два противоборствующих «лагеря», педалируют симпатию, сопричастность к творцам революции – «рабочи (м) и крестьяна(м), солдат(ам) и матрос(ам), изумительно красивы(м) в каждом своем движении, горды(м) и радостны(м)» [42].

Ряд монументальных идеологически актуальных спектаклей, включающих, как и в проанализированных нами спектаклях, хоры и оркестровые фрагменты, продолжают следующие постановки: «Снега» (1971), «Штурманы грядущих дней» (1971), «Год в тысячу дней» (1974). Композитором этих постановок являлся также А.А. Нестеров. И здесь необходимо заметить, что в начале 1960-х годов музыка для постановок заказывалась московскому композитору А.Г. Шенгелая, который присылал фонограммы к спектаклям театра. Однако критика оставила без внимания музыкальное решение спектаклей этим композитором (не считая короткой фразы о постановке «Кредит у нибелунгов» (режиссер Ф.Е. Шишигин, 1960), где используется уже описываемый нами прием сопоставления, в данном случае – джаз, как метафора американской жизни и фортепианная музыка, как характеристика советского человека [191]. После знакомства с музыкой А.А. Нестерова, заказанной горьковскому композитору для постановки Р.Р.Вартапетова «Федор Волков», которой, как нами отмечалось выше, главный режиссер дал высокую оценку, Ф.Е. Шишигин выбирает для сотрудничества в подавляющем большинстве своих постановок именно этого

композитора (исключение составили лишь три спектакля – «Мятеж на Волге» (1967), «Солдатская вдова» (1971), «Третье поколение» (1977), музыку к которым написали Л.В. Присс и Л.Г. Дергачев).

Особняком в плане музыкального решения среди спектаклей режиссера стоят две постановки – «Дети солнца» (1962) и «Человек и глобус» (1969): музыка к ним не писалась специально, а составлялась из подбора. В обоих спектаклях постановщик использует произведения А.Н. Скрябина.

«Дети солнца» стали событием в театральной жизни не только Ярославля, но и города Горького, где театр побывал с гастролью, и одной из лучших постановок Ф.Е. Шишигина. «Зарево заката» - так обозначил режиссер образ спектакля, в котором «впервые задумался о самой сути революции, <...> о слепой стихийной силе народного гнева, способного <...> разрушить то, что создано гением и разумом человека» [41].

Несмотря на скромное указание в программке к спектаклю об исполнении произведений (без обозначения названий) А.Н. Скрябина пианисткой Н. Баюровой, в постановке музыкальному решению отводилась колоссальная роль. Специально на каждый спектакль, а он шел почти десять лет, приглашалась пианистка, и практически все действие шло под звуки произведений А. Н. Скрябина, в исполнении Н. Баюровой на рояле, который был установлен в глубине сцены.

Архив театра хранит наибольшее количество статей, посвященных этой постановке, в сравнении с откликами на другие спектакли 1960-х годов. «Дети солнца», действительно, стали значимым явлением Театра драмы имени Федора Волкова, а все рецензенты чутко отреагировали не только на режиссерское прочтение пьесы М. Горького и слаженный актерский ансамбль, но и на необыкновенное существование музыки, решительно и последовательно соотнесенное с драматическим действием постановки.

Каждый критик по-своему трактовал звучание музыки А.Н. Скрябина в художественной ткани спектакля. Сам режиссер постановки аргументировал свой выбор тем, что только Скрябин, «со всей его тревожной теорией

светозвука», наиболее ярко отражал дух эпохи, в которой существуют герои, современники Блока, Комиссаржевской, Скрябина, Врубеля, Гаршина, чье творчество отзывается «смертельной тревогой полетов и падений» [41] Ф.Е.Шишигину вторит М. Ваяшова, также акцентируя в музыке Скрябина «потрясающ(ей) провалами в бездны глубинного “я”, “языческими экстазами”», воспроизведение «атмосферы жизни на рубеже двух веков» (41).

Н. Васильев, корреспондент «Горьковской правды», отмечает, что «динамичность, драматизм и высокая эмоциональность музыки органически вливаются в словесную ткань пьесы и хорошо подчеркивают самые глубокие и тайные движения человеческих душ...Это нечто вроде внутреннего монолога, выраженного в музыкальных звуках» [48].

Его коллега, Н. Барсуков дает название своей статье «Руки Протасова» [21]. «Изумительной красоты» руки актера Г. Белова автор сравнивает с руками пианиста и дает им во всей характеристике образа персонажа столь же необъемлемую важность, какая только может обнаруживаться у музыкантов: «Для Белова руки Протасова – это продолжение его мысли, оружие, при помощи которого мысль проверяет себя практически <...>, это зеркало переживания», выдающие «горечь и волнение». Смеем предположить, что столь оригинальная метафора возникла у Н. Барсукова благодаря присутствию в сценическом действии пианистки, виртуозно исполняющей свою партию – партию фортепиано, которая вошла в плоть и кровь всей постановки.

Другие рецензенты не «визуализируют» музыкальную компоненту спектакля, а вглядываются в ее сущностное предназначение в ткани постановки либо соотносят ее с персонажами. Показательны разночтения и в этом случае. А. Алексеева, корреспондент ярославской газеты, отдает музыке фактически главную роль. «Музыка Скрябина, звучащая в спектакле, <...> не имеет прямого отношения к тому, что происходит в душах персонажей, совсем не “сопровождает” действие, не “соответствует” ему и

даже не контрастирует. Она – редчайшее явление в театре! – сама по себе, как грозная совесть, как разум, она судит героев суровым и страстным судом Человека» [2], - так осмысляет функционирование музыкального начала рецензент.

В свою очередь И. Патрикеева видит в музыкальном решении именно прямое отношение к душевному состоянию одного из главных персонажей – Лизы, которой, как рассуждает И. Патрикеева, дана «в сопровождение одна тревожная музыкальная тема. Не случайно так настойчиво звучит смятенность, тревога, нарастающее отчаяние в интонациях ее голоса <...>. И все сильнее, как нарастающее безумие, звучит, сопровождая ее мысли, Скрябин» [169].

Е. Филатов («Горьковская правда») всю свою рецензию «Перед восходом солнца» строит как анализ музыкального произведения. «Солнце уже дрогнуло <...>. Еще бы совсем немного и оно покатилося и покатилося бы на восход. Но...нет. Еще не настала пора. Еще только звучит прелюдия – вступление. Си бемоль минорная прелюдия Скрябина, современника Горького. Нет, не революционный этюд. А прелюдия» [216], – благодаря автору, безусловно обладающему профессиональным музыкальным образованием, мы узнаем конкретные названия звучащих произведений А.Н.Скрябина (нами указывалось выше, что в программке они не прописаны). Подобно И. Патрикеевой, Е. Филатов рассматривает музыкальную компоненту спектакля как живое движение человеческого духа, называя Прелудию Си бемоль минор лейтмотивом спектакля и темой Лизы, воссоздающей атмосферу душевной напряженности: «в жизни что-то не в порядке». Новое произведение в музыкальной партитуре, Прелюдия ми минор – новая тема, которую автор обозначает как тему любви к Чапурнову. «Вот она все чаще и чаще вытесняет первую, трагическую, но и в ней заложена какая-то безысходность, высокие ее регистры только внешне контрастируют с первой темой, по существу же в ней нет выхода», – это совершенно новый (в копилке режиссера Ф.Е. Шишигина) принцип

использования музыки, новая художественная перспектива ее, заключающаяся в разворачивании музыкальной драматургии по подобию мейерхольдовского музыкального реализма. Более того, Е. Филатов выводит музыкальное решение этого спектакля на философский уровень, прочувствовав «удивительное слияние мыслей драматурга и композитора <...> в этом спектакле» [216].

Резюмируя обзор довольно многочисленных отзывов о музыкальной компоненте спектакля «Дети солнца», мы можем заключить, что музыкальное начало в этой постановке стало гораздо более емким, содержательным, чем это было задумано самим постановщиком. Музыкальное решение способствовало созданию самых различных концепций его – от иллюстративных до философских, при этом, оно, практически выйдя на авансцену, избежало банальной концертности.

Режиссер еще раз обратится к музыке А.Н. Скрябина в постановке «Человек и глобус» (1969). Из рецензии М. Ваняшовой [39] мы узнаем, что «дерзкие, космические звуки симфонических поэм Скрябина, напоминавшие стремительный полет в безбрежность», символизируют «образ яростного Прометея», с которым режиссер ассоциировал главного персонажа спектакля, советского ученого В.П. Бармина. «Человек и глобус» – одна из немногих постановок Ф.Е. Шишигина, к которым музыка не писалась специально. Можно предположить, что в данном случае музыкальное решение не явилось органическим компонентом спектакля. Наша догадка не беспочвенна: в той же статье автор пеняет на диссонанс декорационного оформления (художник А.М. Левитан отказался от цвета, предельно лаконично организовав сценическое пространство) и использовании в музыкальной партитуре «Поэмы огня», создавая которую, А.Н. Скрябин «думал о музыке цвета» [39]. Таким образом режиссер добивался формального добавления масштаба схематичной пьесе.

Итак, на примере проанализированных спектаклей, которые нами отбирались исходя из наибольшего числа достоверно установленных фактов

присутствия музыки, мы можем сделать вывод о существовании определенной системы использования музыки режиссером Ф.Е.Шишигиным. Несмотря на небольшой перечень приемов в этой системе (контрапунктное введение, стилизация, сопоставление, лейтмотивная драматургия – приемы, разработанные Вс.Э. Мейерхольдом и подробно описанные нами выше), постановщик находился в подлинном поиске интенсивных связей музыки со сценическим действием. Возымели действие опосредованное ученичество у великих мастеров, в первую очередь у Вс.Э. Мейерхольда, благодаря юношеским непосредственным зрительским впечатлениям, а также преклонение перед музыкальным искусством, пронесенное через всю жизнь.

Нами отмечалась некоторая узость в использовании способов введения музыки, приводящая к самоповторам, можно также говорить о том, что Театр драмы имени Федора Волкова остался позади новых, активных веяний музыкального оформления спектаклей столичных театров (краткий обзор социально-культурной жизни и отклик на новые условия в театрах Москвы и Ленинграда нами был сделан в начале параграфа), которые восприняли и внедрили новейшие течения музыкальной жизни эпох «оттепели» и «застоя».

В.М. Селютин подчеркивает, что в ярославском театре меньше всего заботились о современном, актуальном звучании спектаклей: «Мы не ощущали ни «оттепели», ни «застоя», так как во главу угла ставили профессионализм и высокое качество используемой музыки в постановках. Мы знали об остросоциальных столичных постановках, но не подражали им, ставили спектакли о России, о народе России, прославляли государство и заботились о доходчивости рядовому зрителю»¹. Такова была генеральная линия Ф.Е. Шишигина и которой он, человек, «эстетически воспитанный в сталинское время»² неукоснительно следовал. Поэтому неудивительно стремление режиссера к монументальным, пафосным постановкам, в которые

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным 15.10.16. Личный архив автора.

² Из личной беседы с В.В. Томашовым 5.06.18. Личный архив автора.

органично включались хор и большой (по меркам драматического театра) оркестр, поэтому постановщик привлекал к большинству своих спектаклей горьковского композитора, художника с идентичными эстетическими и идеологическими взглядами.

Исследуя общую картину репертуара Театра драмы имени Федора Волкова в 1960–1980 годы с точки зрения присутствия музыкальной компоненты в спектаклях, мы приходим к выводу, что в работах других режиссеров также проявлялось пристрастие к активизации музыкальной компоненты сценического действия. Отношение к музыке как к элементу «иллюстрирования», «сопровождения» становится все более редким, в некоторых спектаклях имелись тенденции к многостороннему синтезу.

Завершая характеристику особенностей работы с музыкальной компонентой в спектаклях 1960-х годов в театре драмы имени Федора Волкова, отметим, что наряду с масштабными (и широко освещенными в прессе) спектаклями Ф.Е. Шишигина, театр имел в репертуаре и другие постановки. В этих постановках принцип работы с музыкальной компонентой был несколько иным, что отражало как особенности режиссерской индивидуальности, так и специфику воплощения литературного материала, который чаще всего не отличался масштабностью и пафосностью, как это было в постановках Ф.Е. Шишигина.

Спектакль «Вендетта» (1961, режиссер Н.С. Михоэлс), по утверждению В.М. Селютина, в жанровом отношении был близок к оперетте и игрался на протяжении многих сезонов при аншлагах. Автором музыки к постановке был А.Г. Шенгелая. Музыкальный руководитель театра отмечает, что А.Г.Шенгелая и А.А. Нестеров исповедовали разные художественные стили: в отличие от музыки А.А. Нестерова, базирующейся на глубоко народных, национальных интонациях, основой музыкального стиля А.Г. Шенгелая была острая, современная звукопись и соответствующая аранжировка, которая предназначалась для эстрадно-джазового коллектива исполнителей (бас-кларнет, саксофон, бас-гитара).

Многие очевидцы вспоминают спектакль «Каса маре» (1962, режиссер Л.Г. Волчков) именно благодаря музыкальному оформлению пьесы И.П.Друцэ. Композитор постановки, В.А. Ефремов, насытил постановку музыкальными номерами (песни, пляски), стилизованными под молдавскую музыку. «Сыграй, кобзарь, мою лучшую песню» в исполнении Л.Я.Макаровой (в сопровождении оркестра театра) осталась в памяти современников как блестящая по исполнению и глубокая по содержанию сцена постановки. К сожалению, этот спектакль был единственной постановкой, которую оформил двадцатисемилетний композитор из Брянской области, работавший в те годы концертмейстером ярославского музыкального училища и пианистом в эстрадно-симфоническом оркестре. В.А. Ефремов в 1964 году закончил Ленинградскую консерваторию (класс композиции) и дальнейшую жизнь связал с этим городом.

Также лишь к одному спектаклю для ярославского театра написали музыку композиторы В.М. Евстратов, Н.Г. Грунский, В.М. Петров.

В.М. Евстратов после окончания Казанской консерватории получил направление в ЯМУ им. Л.В. Собинова, где преподавал теоретические дисциплины. «Музыкант стал знаковой фигурой Ярославля, кругом его общения была артистическая и художественная среда города. Им был написан целый ряд произведений (симфония, концерт для фортепиано с оркестром, кантата, прелюдии для фортепиано, хоровые обработки русских народных песен), стиль которых скорее можно назвать традиционным», – вспоминает преподаватель ЯМУ Г.С. Дегтярева¹. В.М. Евстратов написал музыку к спектаклю Театра драмы имени Федора Волкова «Знакомьтесь, Балугев» (режиссер В.А. Давыдов, 1962), однако этот опыт стал разовым, так как, по заверению В.М. Селютина, В.М. Евстратов оказался композитором «нетеатральным». То есть, несмотря на владение языком композиции, его дар оказался неорганичным в области специфической театральной музыки.

¹ Из личной беседы с Г.С. Дегтяревой 20.07.18. Личный архив автора.

Аналогичным является и опыт работы в театре Н.Г. Грунского, художественного руководителя ярославской филармонии с 1951 по 1965 годы, автором кантат, произведений для фортепиано и скрипки, хоровых произведений. Его творчество также оказалось несовместимо с «форматом» музыки для драматических постановок. Мы обнаружили единственную рефлексию о музыкальном сопровождении спектакля «Мнимый больной» (режиссер В.С. Нельский, 1963) в рецензии А. Семенова, констатирующую «мелодичность музыки» [189] в драматическом действии. Стоит ли говорить о минимальной информативности такой характеристики, подчеркивающей эстетический анахронизм музыкального оформления спектакля.

К трем спектаклям Театра драмы имени Федора Волкова («Солдатская вдова» – 1972, «Тартюф» – 1973, «Двенадцатая ночь» – 1974) написал музыку Л.Г. Дергачев. Л.Г. Дергачев, родившийся в Батуми, вскоре после окончания Тбилисской консерватории (класс фортепиано) приехал в Ярославль, где стал артистом Ярославской филармонии (1963), а через год – ведущим преподавателем ЯМУ им. Л.В. Собинова. «Работа в Театре имени Федора Волкова <...> позволила Леониду Георгиевичу реализовать свой композиторский дар»¹. Приходится констатировать отсутствие каких-либо сведений в прессе об этих театральном-музыкальных опытах Л.Г. Дергачева.

Дважды в программках мы встречаем имя композитора Л.П. Сухоруковой («Дом Бернарды Альбы» – 1968 и «Стеклянный зверинец» – 1971). Л.П. Сухорукова закончила ЯМУ им. Л.В. Собинова и поступила в Ленинградскую консерваторию (класс композиции). Ее творчество в Театре драмы имени Федора Волкова связано с режиссерской деятельностью З.Д. Притулы. В спектакле «Дом Бернарды Альбы» музыка подчеркивала испанский колорит пьесы, музыкальная партитура включала в себя вокальные и танцевальные номера, а также фоновое, сопровождающее действие музыкальное звучание, усиливая эмоциональное воздействие. К спектаклю по пьесе Т. Уильямса Л.П. Сухорукова написала «Стеклянный

¹ Из личной беседы с Г.С. Дегтяревой 20.07.18. Личный архив автора.

вальс» (звучал в записи), сконцентрировавший в своем проникновенном звучании (минорная тональность, легкие взлетающие пассажи в мелодии на пиано, равномерные ритмические фигуры) и поэтичность драматургии, и поэтический образ главной героини, и положение ее в происходящей драме¹.

В 1966 году в афишах театра появляется новое имя – Л.В. Присса, ярославского композитора. Л.В. Присс родился в Ярославле, здесь же получил профессиональное образование в ЯМУ им. Л. В. Собинова (историко-теоретическое отделение). После окончания Казанской консерватории (класс композиции) Л. В. вернулся в Ярославль и преподавал в музыкальном училище. Композитор написал две оперы, несколько симфоний, кантат, концертов для различных инструментов с оркестром, которые исполнялись во многих городах Советского Союза. Музыка для драматического театра стоит особняком в творчестве Л.В. Присса. Композитор написал музыку более, чем к двадцати спектаклям Театра драмы имени Федора Волкова, а также к спектаклям Саратовского ТЮЗа. Его музыка на фестивале детских театров в Лионе была удостоена Золотой медали. Л.В. Присс – музыкант яркий и самобытный. Если А.А. Нестеров занял нишу музыки эпического, монументального склада, то Л.В. Присс был композитором многожанровым. Кроме достоинств отличного мелодиста, изобретательного аранжировщика, он поражал и необыкновенными стилизаторскими способностями, а также редким талантом писать музыку к комедийным эпизодам.

Творчество Л.В. Присса оказалось наиболее плодотворным с режиссерами В.Н. Давыдовым и В.И. Цветковым.

Если о первой его работе в театре – постановка «Великий Бобби» (режиссер В.Н. Давыдов, 1966) – мы находим лишь лаконичное замечание критика о музыкальном сопровождении, повышающем эмоциональный уровень восприятия комедии (В. Иванова), то уже в рецензии на следующий спектакль, для которого композитор написал музыку («Дурочка», режиссер

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным 15.10.16. Личный архив автора.

В.Н. Давыдов, 1967), А. Семенов [191] видит важную роль звучащей в постановке музыки: «Режиссер обрел союзника в лице композитора Л.В.Присса, музыка которого пронизывает весь спектакль», так автор статьи подчеркивает взаимосвязанность музыкальной линии со всеми компонентами режиссуры В.Н. Давыдова. Музыка интонационно и ритмически имела испанский колорит, при этом «звучала современно и иронично» [191]. А.Семенов заостряет свое внимание и на музыкально-исполнительских качествах актеров театра, подчеркнув, что танцевальные номера им удаются лучше, чем вокальные.

Важно отметить, что Л.В. Присс работал и с главным режиссером театра, Ф.Е. Шишигиным. Их совместными работами стали постановки «Мятеж на Волге» (1967) и «Третье поколение» (1976). И вариативное изложение революционных песен в спектакле «Мятеж на Волге», и современная музыка в пьесе о молодом поколении, по воспоминаниям В.М.Селютина, были органично интегрированы в ткань действия, так как композитор умел высказываться веско, его талант позволял проникать в самую суть как авторского текста, так и режиссерского замысла¹.

Во второй половине 1970-х годов, получив «уроки» у многочисленных композиторов, работающих в Театре драмы имени Федора Волкова, начинает писать музыку к спектаклям заведующий музыкальной частью и дирижер театрального оркестра – В.М. Селютин. За свою продолжительную деятельность в театре (почти сорок лет) он написал музыку более, чем к сорока постановкам. Именно с именем В.М. Селютина на первый план выходит музыка с более современными ритмами и гармониями, он соединил в своем композиторском почерке и народную напевность и эпичность А.А.Нестерова, и характерность и разноплановость Л.В. Присса, и эстрадно-джазовые аранжировки А.Г. Шенгелая.

Уже первый спектакль – «Тревожный месяц вересень» (режиссер Н.В.Коваль, 1976), в котором В.М. Селютин дебютировал в качестве

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным 15.10.16. Личный архив автора.

композитора постановки, стал нестандартным, нетрадиционным для репертуара ярославского театра в плане интересного решения проблемы «режиссер – композитор – автор текста» (спектакль поставлен по одноименной повести В.В. Смирнова). «По замыслу режиссера «Тревожный месяц вересень» – спектакль-песня о героическом времени. Эту особенность его художественной формы ощущают и несут все участники: и хор-оркестр во главе со своим руководителем – дирижером, поэтом и ведущим, автором и героем, и музыканты, и актеры-исполнители главных ролей», – пишет в своей рецензии М. Ваняшова [44]. Композитор определяет жанр постановки как спектакль-баллада.

1978 год стал переломным в истории Театра драмы имени Федора Волкова. Уходит с поста главного режиссера и художественного руководителя Ф.Е. Шишигин. Важным фактом культурной жизни, на который следует обратить внимание в аспекте нашего исследования, является также решение Министерства культуры о реорганизации театральных оркестров в связи с сокращением финансирования, музыкальные руководители многих театров теперь вынуждены выстраивать музыкальное оформление спектаклей без участия живой музыки. Показательно, что театр отреагировал на эти события музыкальной немотой: из семи премьер сезона 1978–1979 в программках нет упоминаний ни о композиторе, ни о музыкальном оформителе постановок, из аналогичного числа премьерных спектаклей следующего театрального сезона лишь в одном из них обозначен композитор – В.А. Ходяшев («Как вам это понравится», режиссер В.Н. Соловьев), отметим, что имя этого композитора больше ни разу не появится в афишах Театра драмы имени Федора Волкова.

На рубеже 1970–1980-х годов место руководителя театра занимает В.В. Кузьмин, который стал продолжателем традиций, заложенных Ф.Е.Шишигиным и характеризующихся «охранительными», консервативными, тенденциями политики ярославского театра.

Анализируя особенности существования музыки в постановках Театра драмы имени Федора Волкова, мы разделили последние четыре десятилетия XX века на два хронологических отрезка –1960–1970-е годы и 1980–1990-е. Такое деление противоречит более коротким столичным социально-культурным периодам «оттепели», «застоя», «перестройки» и вхождения в рыночную экономику, которые обусловили эстетику и художественные поиски в ведущих театрах Москвы и Ленинграда (несмотря на все их разнообразие). Провинциальный, ярославский театр оказался менее отзывчивым на политические события и, как следствие, социокультурные движения страны, в то время как выделенная нами демаркация корректно отображает изменения, происходившие в жизни театра.

Выше нами был сделан вывод о самостоятельном пути Театра драмы имени Федора Волкова, исповедующем охранительные, консервативные тенденции в столь неоднородную, противоречивую эпоху 1960–1970-х годов. Безусловно, это явилось отражением творческой и идеологической линии художественного лидера театра (Ф.Е. Шишигина). С другой стороны, этот период, бесспорно, характеризуется возникновением принципиально новых взаимоотношений театра и музыки, в первую очередь обусловленных плодотворным сотрудничеством тандема режиссер – композитор.

2.2. Трансформация культурного опыта Театра драмы имени Федора Волкова в работе с музыкальной компонентой спектаклей (конец 1980–конец 1990-х гг.)

Прежде, чем перейти к исследованию роли музыкальной компоненты в спектаклях Театра драмы имени Федора Волкова в последнее двадцатилетие XX века, кратко охарактеризуем панораму культурной (в первую очередь, театральной) столичной жизни и определим ее основные тенденции, значимые именно в аспекте общесоюзных (на то время) влияний на провинциальный театр.

Культура этого периода переживала кардинальные изменения. Постепенно на смену идеологическому диктату КПСС в искусство стремительно приходит диктат рынка, где основным критерием оценки творчества становится спрос, доминирующий над качеством.

В театре второй половины 1980-х годов, с одной стороны, начинаются неограниченные творческие поиски. В 1986 году состоялся учредительный съезд Союза театральных деятелей, где были приняты решения, призванные обеспечить дальнейшее развитие театрального искусства: открытие многочисленных театров-студий, ликвидация театральной цензуры.

1987 год для драматического театра ознаменовался, как потерями, так и художественными приобретениями, ценность которых станет ясна гораздо позже. Самая обсуждаемая в обществе и в профессиональном (культурном) сообществе, в частности, тема года – театральный эксперимент, заключающийся в самоокупаемости, самофинансировании, так как театральные деятели понимали, что переход к полной самостоятельности грозит коммерциализацией театральной деятельности, которая повлечет за собой творчество в угоду публике, по поводу которой люди от театра иллюзий не питали. Впрочем, и этот год отмечается необычайным творческим подъемом, подтверждающимся многочисленными дискуссиями и фестивалями.

1988 год вносит новые перемены: театр зависит от нового общекультурного контекста и вбирает в себя достижения смежных искусств – литературы, кино и музыки, в первую очередь рока (мода на мюзиклы, рок-оперы).

На исходе 1980-х годов начинается один из самых сложных периодов в жизни советского театра. Искусство сцены не может состязаться в актуальности с более мобильными конкурентами. Посещаемость залов стремительно падает. Продолжают уходить великие режиссеры. Театр переживает период дисгармонии, появляется альтернатива модели репертуарного театра – антреприза. Наблюдалось «ностальгическое отношение к прошлому <...>, вызва(н)ное утратой ставшего традиционным для России представление о “театре-доме”. Распад духовной преемственности между эпохами и людьми олицетворялся распадом внутритеатральных связей, следствием чего стала <...> актерская миграция» [96, с. 230].

В 1990-е годы продолжались культурные процессы, начавшиеся в период перестройки. Основным мотивом культурной деятельности становится ирония, выражающая разочарование результатами перестройки и рыночных реформ. Продолжается коммерциализация искусства, при которой основным мерилом творческого достижения стал кассовый успех произведения. «Потакая массовому зрителю, российское искусство в целом резко снизило свой художественный уровень, переориентировалось на западные “эстетические” стандарты» [96, с. 180]. «Самым массовым из искусств» стало телевидение, делающее ставку на сериалы и шоу. «Театр перестал быть духовным наставником» [96, с.180]. В самом же театре, отмечает Т.С. Злотникова, исследовавшая творчество крупнейших театральных деятелей последних четырех десятилетий XX века, «завершилась смена “агитпропа” на “ширпотреб”» [96, с. 180].

Итак, в 1980–1990-е годы театральная жизнь столиц по-прежнему чутко реагировала на социально-политические события. Провинциальный,

ярославский театр, однако, как показало наше исследование, по-прежнему определял свой курс, опираясь на установки художественного лидера театра. Именно этой причиной обусловлены наши более широкие хронологические сегменты деятельности театра.

В репертуаре Театра драмы имени Федора Волкова 1980-х годов, невозможно не отметить коренные изменения: на смену «датским» и монументально-патетическим (составляющим ядро репертуара при Ф.Е.Шишигине) спектаклям приходят постановки не только разных авторов, но и жанров и направлений – В. Шекспир в афише находился рядом с Х.Вуолийоки, Ч. Айтматов – с А. Хмеликом и Т. Уайдлером, имя М.Горького соседствовало с именами Г. Боровика и А. Юлина.

Столь же пестрая картина наблюдается и в выборе композиторов для спектаклей. Так, из семи премьерных постановок в сезон 1980–1981 в программках указаны пять спектаклей с музыкой, при этом имена авторов музыкального оформления не повторяются. В.М. Селютин, заведующий музыкальной частью театра, объясняет этот факт довольно прозаически: возможностью сэкономить на авторских гонорарах в одних случаях (тогда музыка заказывалась ярославским композиторам, в первую очередь – самому музыкальному руководителю) и желанием режиссера сотрудничать с музыкантом, с которым он уже находился в творческих (а иногда – в дружеских) контактах. Именно так в ярославских постановках появилось имя Г.Я. Гоберника (заслуженного деятеля искусств, заместителя художественного руководителя Малого театра сегодня и художественного руководителя театра «Глобус» в 1980-х). Г.Я. Гоберник написал музыку к трем спектаклям В.В. Кузьмина в Театре драмы имени Федора Волкова («Материнское поле» 1980, «Фальшивая монета» 1983, «Не бросай огонь, Прометей» 1983), с которым находился в «хороших отношениях» [175]. В.М.Селютин отмечает широкий диапазон театрально-музыкального «арсенала» композитора, а также «богатые» аранжировки, так как он записывал их с большим по составу (московским) оркестром. «Одним словом

– очень хорошая музыка»¹, – лаконично характеризует, избегая анализа, музыкальный ряд спектаклей с музыкой Г.Я. Гоберника В.В. Томашов.

В 1981 году состоялась премьера музыкальной комедии Т. Уайлдера «Сваха» (режиссер С.С. Клитин, музыкальный руководитель Я.Л.Казьянский). Спектакль оказался ярким благодаря блестящему исполнению заглавной роли Н.И. Терентьевой, музыкальная же сторона комедии была отмечена респондентами довольно равнодушно.

В этом же театральном сезоне на сцене театра прозвучали финские народные песни («Устина» по одноименной пьесе Х. Вуолийоки, режиссер В.Аувинен), тщательно разученные под руководством финского постановщика и исполненные Т.И. Исаевой.

Событием следующего сезона стала постановка «Трехгрошовая опера» Б. Брехта – К. Вайля (1982, режиссер В.А. Воронцов). Парадоксально, но архив театра не хранит статей с отзывами о музыкальной составляющей этого спектакля, партитура которого, кроме великолепных зонгов Вайля, исполняемых актерским составом театра вживую (под фонограмму) подчас в сложнейших, с элементами эквилибристики, мизансценах (В.В. Томашов с удивлением вспоминает, как немолодой уже Ф.И. Раздьяконов пел в микрофон, раскачиваясь вниз головой на перекладине), была «насыщена очень выразительной фоновой музыкой (композитор постановки В.М.Селютин) и музыкой переходов»². Как нами было указано выше, актеры, по категоричному решению режиссера, пели живым звуком. Для качественного воплощения режиссерского замысла в театре был издан приказ, обязывающий участников «Оперы» посещать занятия по вокалу, организованные специально для подготовки этого спектакля. Также тщательно готовилась и запись фонограммы: музыкальный руководитель вынужден был отправиться в Рыбинск для работы (и записи) с эстрадным

¹ Из личной беседы с В.В. Томашовым 5.06.18. Личный архив автора.

² Из личной беседы с В.В. Томашовым 5.06.18. Личный архив автора.

оркестром под управлением А.И. Шацкого, так как в Ярославле не существовало коллектива подобного профессионального уровня.

В.А. Воронцов стал одним из немногих постановщиков Театра драмы имени Федора Волкова XX века, чья режиссура была не только активно музыкально оснащена, но и предрасположена к живому звуку на сцене. Режиссер предъявлял самые высокие требования к качеству исполнения вокальных номеров, о чем уже было сказано нами в характеристике «Трехгрошовой оперы».

С 1983 по 1987 год театром руководил режиссер Г.Б. Дроздов. Для ярославского театра начинается новая эра, в которой руководитель открыто декларирует установку на отказ от прежних традиций, оправдывая это необходимостью освобождения от «академизма» и консервативных способов сценического существования, так режиссер вводит академический театр в наступающую стихию рынка и коммерциализации зрелищных предприятий. Оставляя за рамками нашего исследования обзор репертуара и его характеристику, мы сосредоточим свое внимание на музыкальной компоненте спектаклей в период руководства Г.Б. Дроздова. Проанализировав контент афиш (программок) спектаклей пятилетнего периода руководства Г.Б. Дроздова в Театре драмы имени Федора Волкова, мы установили преобладание специально написанной музыки.

Г.Б. Дроздов считал музыку «необходимым компонентом спектакля»¹, поэтому призывал «относиться серьезно к созданию музыки» (В.М.Селютин). Сам режиссер «практически не вмешивался в создание музыкальной партитуры спектакля, полностью полагаясь на театральную интуицию композиторов» (В.М. Селютин), выбор которых был для Г.Б.Дроздова залогом успешности постановки.

Продолжает композиторскую деятельность в этот период В.М.Селютин, музыка к постановкам «Змеелов» (режиссер Г.Б. Дроздов, 1984), «Зинуля» (Режиссер Г.Б. Дроздов», 1985), «Целители» (режиссер

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным 29.11.17. Личный архив автора.

В.И.Крымко, 1986) отличается сформированным индивидуальным стилем: музыкант предпочитает работать по вариационному принципу развития музыкальной драматургии в спектакле, который заключается в постоянном развитии основных тем, обеспечивая таким образом процессуальность действия. Излюбленный музыкально-тематический «фонд» - народные напевы, которые В.М. Селютин, аранжируя в современном стиле, обрабатывает подчас до неузнаваемости мелодическую и ритмическую стороны выбранных композитором музыкальных тем, оставляя «нетронутой» лишь гармоническую основу мотивов и подчиняя варьирование логике развертывания драматургии спектакля. Продолжает и линию песенной лирики (с которой он успешно дебютировал в постановке «Тревожный месяц вересень»), так в спектакле «Змеелов» песня «Проезжаем закаты» (слова Э.И.Пашнева) становится «рефреном спектакля, ее мелодия <...> сопровождает переломные моменты в судьбе» [170] главного героя, Павла Шорохова.

Для режиссера Г.Б. Дроздова песни в драматическом театре были не только публицистическим или «острающим» актом, но и эмоциональной доминантой и способом погружения в суть драмы (и не только драмы). Режиссер отвергал мнение о песнях для спектаклей как о прикладной поэзии, для него они «излучали и свой свет», «мне, – утверждал режиссер, – эти песни помогали ставить современно звучащий спектакль, проследить меняющуюся, но в чем-то все же неизменную природу человека» [171].

По свидетельству поэта Э.И. Пашнева, заветной мечтой Г.Б. Дроздова было поставить классический мюзикл [171]. В семидесятые годы режиссер осуществил мечту: на сцене Воронежского театра драмы состоялась премьера «мюзикла» по пьесе М. Горького «На дне», в котором, в соответствии с режиссерской концепцией, пелось «о мечте и достоинстве, которые резко контрастируют с теми условиями, в которых мы все находимся» [171]. Костяк постановки составляли десять песен (стихи Э.И.Пашнева), которые режиссер называл «песни-мостики между прошлым и

настоящим, перекинутым над рекой по имени “реально победивший социализм”» [171]. После первой постановки все песни были запрещены цензурой.

Музыку к новому проекту ярославского театра, «осуществленному не полностью» [171], написал композитор Р.Р. Левитан, с которым Г.Б. Дроздов сотрудничал ранее в городе Горьком. В 1985 году маститый ленинградский театальный композитор по приглашению Г.Б. Дроздова приехал в ярославский театр для работы над спектаклем «Женитьба» по Н.В. Гоголю, в котором режиссер продолжил эксперимент с вокальными номерами: восемь песен, два дуэта, а также сцены с хором вошли в единую партитуру спектакля.

Анализ текстов песен «Женитьбы» и воронежской постановки «На дне» позволяет установить не только их аналогичность, но и опровергнуть жанровое определение спектакля, поставленного в Воронеже, как мюзикла: несмотря на выделение режиссером эмоциональной доминанты песен в сценическом действии, по своей сути они являются зонгами в их «классическом», брехтовском, понимании, так как выражают в концентрированном поэтическом виде авторские мысли и комментарии (стихи куплетов содержат едкую сатиру и критику общества). Стоит ли говорить, о том, что само понятие мюзикла предполагает многократно большее, чем представление со вставными музыкальными номерами. Для нашего же исследования здесь важен факт самоповтора режиссера в работе с музыкальной компонентой в постановке «Женитьбы».

Р.Р. Левитан стал автором музыки к спектаклям Театра драмы имени Федора Волкова «Ангелы дьявола» (режиссер Г.Б. Дроздов, 1986) и «Вишневый сад» (режиссер Б.А. Глаголин, 1987). Показательно, что в постановке Б.А. Глаголина музыка существовала в виде инструментального сопровождения, не только «гибко следуя за разворачивающейся

драматургией, но и придавая каждой новой картине новую тональность»¹, «Начинаясь со звуков традиционного оркестрика (в живом звучании), эдакого простого развлечения, она уходила в самую суть драмы и, переходя в мощное звучание фонограммы, сливалась с ней», – вспоминает В.В. Томашов. В спектакле же Г.Б. Дроздова музыка вновь «выходит» на авансцену в виде вставных вокальных номеров (восемь песен) которые, как и в «Женитьбе», исполнялись под фонограмму.

Смеем предположить, что, вводя зонги практически во все свои постановки (исключение составляет «Третья патетическая», где музыка вводится на подборе – звучат фрагменты из произведений Л. Бетховена и Д.Д. Шостаковича), режиссер использовал не только формулу Б. Брехта как теоретика эпического театра, но и воспринял опыт синтеза искусств у Ю.П.Любимова. Мы не имеем возможности (в связи с отсутствием записей спектаклей, а также партитур в архиве театра) составить полное и объемное представление о том, насколько вокальные номера, являющиеся неотъемлемой частью постановок Г.Б. Дроздова, представляли собой целостный и органичный сценический цикл (как это было в Театре на Таганке), но мы можем сделать вывод, что музыка в спектаклях режиссера ярославского театра служила механизмом воздействия на зрителя, средством апеллирования к его общественному сознанию и придавала социально-политическое звучание.

Мы имеем возможность (благодаря наличию в Интернете аудиозаписей) подробно рассмотреть музыкальную компоненту в двух уникальных, по нашему мнению, в истории Театра драмы имени Федора Волкова постановках Г.Б. Дроздова. 1985–1986 годы прошли под знаком успеха спектаклей «Рождает птица птицу» (1985) и «Ярославна» (1986), которые объединило имя композитора (напомним, что выбор музыкального соавтора был чрезвычайно важным моментом для режиссера при работе над созданием постановки). В 1985 году при замысле создания спектакля об

¹ Из личной беседы с В.В. Томашовым 5.06.18. Личный архив автора.

афганских событиях режиссер приглашает к сотрудничеству великого певца М.М. Магомаева, так как в музыке нужно было отразить тему Востока. По мнению режиссера, лучше всего это могли сделать азербайджанские музыканты (Г.Б. Дроздов имел успешный опыт работы с П. Бюльбюль-оглы, который написал музыку к его спектаклю «Бал воров», поставленному в Баку). В связи с тем, что с П. Бюльбюль-оглы оказалось невозможно связаться (свидетельствует музыкальный руководитель постановки – В.М.Селютин¹), Дроздов принимает решение обратиться для создания музыкальной партитуры спектакля к М.М. Магомаеву.

«Сначала я удивился этому предложению, – пишет в книге «Любовь моя – мелодия» М.М. Магомаев, – но пьесу все-таки попросил прислать. Начал читать, стали проясняться характеры героев, и тут же возникло несколько восточных тем <...>, после беседы с ним (*режиссером – прим. авт. дисс.*) определился лейтмотив главного героя. Я написал песню, получившую то же название, что и пьеса. Позже записал ее на радио. Премьера спектакля прошла с успехом» [146, с. 288].

«Знаменитый певец сходу включился в работу. Он чувствовал себя полноценным соавтором будущего спектакля», [171] – вспоминает Э.И.Пашнев, автор пьесы. Это был первый опыт музыканта, работать над музыкальным оформлением театральных постановок никогда не приходилось, однако «Муслим Магомаев написал замечательную музыку к спектаклю. И песня получилась красивая. Он сам же исполнил ее, как говорится, во весь голос. Летящей песней, мощным голосом Муслима Магомаева заканчивался <...> спектакль» [171].

Постановку «Рождает птица птицу» также невозможно увидеть, однако можно составить представление о музыке, звучавшей в спектакле: М.М.Магомаев сделал на ее основе музыкальную пьесу для оркестра «Восточная легенда», которую можно услышать на сайте певца в Интернете. Музыка сочетает в себе восточный колорит (плавная, мягкая орнаментальная

¹ Из личной беседы с В.М. Селютиным 29.11.17. Личный архив автора.

мелодия построена на интонациях, близких восточным лирическим напевам: интервал увеличенной секунды, сопоставление мажора-минора, нисходящее построение фразы, орнаментальные украшения (трели, группетто) в ритмических фигурах – сочетание дуолей и триолей, инструментовка, создающая имитацию восточных духовых инструментов) и нежную романтическую выразительность. Можно услышать на сайте и песню «Жила-была», которая звучала в финале спектакля. Финальная песня М.М.Магомаева к спектаклю соответствует жанру саундтрека в киноискусстве: мелодия песни построена на яркой, запоминающейся, легко воспринимаемой теме и способствует дополнительному эмоциональному восприятию постановки, обобщая и выражая идею и настроение спектакля в целом. Параллель с киномузыкой нами выделена неслучайно – певец годом ранее работал над созданием музыки к фильму Э.Р.оглы Кулиева («Легенда серебряного озера») и, вероятно, перенес указанный кино-прием в театр.

Г.Б. Дроздов решил продолжить сотрудничество с великим певцом и предложил написать музыку к спектаклю «Ярославна» по мотивам «Слова о полку Игореве». Поводом к его созданию стали две даты – 975-летие Ярославля и 800 лет «Слова о полку Игореве». Музыкант стал сопротивляться: <...> «Давайте не будем кощунствовать. После Бородина можно или слушать его шедевр, или молчать. Режиссер оказался человеком настойчивым» [146, с. 288], подчеркнув «несравненную скромность задачи» [146, с. 288]: написать «немного русской музыки, хорошей, колоритной» [146, с. 288]. М.М. Магомаев увлекся темой: «Где-то в глубине души мне захотелось испытать свои силы в русской теме. Я с детства люблю и, надеюсь, неплохо знаю русскую музыку» [146, с. 288].

Постановка была весьма оригинальная для своего времени. Драматический спектакль с активно внедренной музыкальной компонентой, «Ярославна» представлял собой новую ступень для Театра драмы имени Федора Волкова в системе отношений музыки и театра. Главная особенность спектакля в том, что, принадлежа по жанровым характеристикам к

драматическому театру, он построен в традиции музыкального (оперного) произведения, и, возможно, именно здесь режиссер оказался наиболее близок к воплощению мечты о мюзикле, так как «удельный вес» музыки был весьма необычен для драматического спектакля. Кстати, сам композитор называл драматический текст исключительно «либретто», а вокальные номера – «ариями». Музыкальное сопровождение было записано в исполнении Государственного оркестра кинематографии (дирижер А.А. Петухов), хоровые партии записал Камерный хор под управлением В.Н. Минина.

По завершении работы над спектаклем певец-композитор остался доволен результатом: «Получились хорошие музыкальные номера. Перекликаясь, сплетаясь в русский венок, зазвучали три темы: плач Ярославны (его записала Т.И. Синявская), песнь Бояна (В.А. Атлантов) и романс князя Игоря. Эту тему записал я. <...> Спектакль шел не на сцене театра, а на площади в стенах Спасо-Преображенского монастыря. <...> Стены монастыря и колокольня стали лучшей декорацией» [146, с. 288].

Вновь отметим, что архив театра не сохранил записей и этой постановки (Э.И. Пашнев делал запросы от своего имени, но даже автор пьесы не смог получить видеозапись), нет и полезных для нашего исследования откликов в прессе. Спектакль (после премьеры он был перенесен на сцену театра) сняли из репертуара сразу после ухода Г.Б.Дроздова (в 1988), о чем очень жалел композитор. В 2005 году он писал команде Сайта МММ («Муслим Магометович Магомаев»): «Из всего, что я сочинил, мне больше всего жаль “Ярославну”...Она прошла в Ярославле несколько раз, а потом была забыта. А я считаю эту музыку ОДНОЙ ИЗ САМЫХ УДАЧНЫХ» [164].

Объем и качество музыки значительно превышали обычное музыкальное оформление драматического спектакля, и в 2005 году М.М. Магомаев на основе музыки к спектаклю «Ярославна» создал симфо-вокальную поэму. Благодаря размещению ее на сайте певца, сегодня можно прослушать музыку, которая звучала в постановке 1985 года.

Музыкальную партитуру, кроме названных выше арий-песен Бояна, Ярославны и князя Игоря, составили оркестровые эпизоды: «Битва с половцами» и «Марш половцев», а также песня скоморохов и заключительный хор. «Слушателям предстала удивительная музыка, рождающая яркие, практически зримые, образы, произведение автора – великого музыканта, обладающего талантом думать музыкой, музыкой выражать свои чувства» [164], - так характеризует поэму один из гостей сайта М.М. Магомаева. Рассмотрим каждый номер подробно.

В прологе звучит песня Бояна, выдержанная в духе старинных былинных мелодий. Спокойный темп, переменный лад, движение мелодии по звукам пентатоники в сочетании со старинными трихордовыми ходами, нисходящие мелодические обороты, плагальность в гармонической основе, арпеджированные аккорды у арфы в аккомпанементе, имитирующие звуки гусель – такими средствами музыкальной выразительности акцентируются архаика, колорит древности, изображается неторопливое повествование. Композитор, избегая цитирования музыки русских композиторов (например, А.П. Бородина и Н.А. Римского-Корсакова) очень корректно использовал традиционные приемы, используемые для создания атмосферы далекой старины.

Плач Ярославны, в свою очередь, резко отличен от аналогов в русской музыкальной литературе. Если Плач Ярославны в опере А.П. Бородина написан в форме старинных русских плачей-причитаний (минорные лады, нисходящие секунды в мелодии, многократно повторяющийся основной мотив), то в анализируемом спектакле этот музыкальный номер имеет ярко выраженную в своей жанровой основе романсовость (мажорный лад чередуется с параллельным минорным, аккордовый аккомпанемент, восходящие скачки на сексту и октаву в свободно льющейся мелодии). В «Ярославне» Дроздова-Магомаева заглавная героиня, обращаясь к силам природы и прося у них помощи, выступает не только как любящая женщина, оплакивающая разлуку с мужем, но и как мужественная княгиня, умеющая

быть решительной в нужную минуту. Лаконичность, строгость, кантиленность мелодической линии, равномерное чередование длительностей в неторопливом темпе, четкое квадратное построение музыкальных периодов в четырехдольном размере, монументальная цельность формы и мажорный лад передают достоинство и непоколебимость княгини. Глубокая боль за судьбу родной земли и женское горе в величественном исполнении Т.И. Синявской соединяются с надеждой в близкой победе.

В основу монолога Игоря положена мелодия арии Ярославны, что логично – князь и княгиня предстают как согласная чета и воплощают собой совершенную гармонию любви. Глубокое, проникновенное исполнение гениального певца этой арии демонстрирует героическое начало, жизненную энергию, мудрость правителя и душевные свет и тепло любящего супруга.

В совсем ином ключе выдержана песня скоморохов. Композитор, точно используя музыкально-семантические приемы, вводит зрителя в атмосферу русской балаганной стихии и дает яркий портрет его главных «персонажей» – народных музыкантов. Песня написана в форме народных частушек с захватским свистом и выкриками. Интонационная основа построена на народных попевках с их характерным нешироким диапазоном, переменностью тонической терции и повторами одного мотива. В ее жанровой основе – танцевальность. Оркестр имитирует звучание инструментов русского народного оркестра: наигрыши деревянных духовых в сочетании с гармошкой и шумовыми инструментами.

М.М. Магомаев использовал принципы эпического симфонизма, предполагающего не конфликт между основными темами, но их контрастное сопоставление. Так, традиционно, если характеристика русского народа дана преимущественно через вокальные номера, то образ чужеземных захватчиков раскрывается в инструментальных эпизодах.

Музыка эпизода нашествия половцев отличается механической стремительностью, бедными интонационно, однообразными мелодическими

ходами медной духовой группы – на кварту вверх, квинту вниз (сигналы), диссонирующими созвучиями, напористыми повторяющимися секундовыми ходами у низких медных и барабанной дробью в аккомпанементе.

Победный марш половцев, построенный на двух темах, также отличается интонационной бедностью. Первая тема вырастает из сигнальной кварты эпизода нашествия, вторая тема содержит черты ориентальной музыки: краска фригийского лада, хроматизмы, трели, форшлагги, увеличенная секунда в мелодических оборотах, «пряная» (уменьшенные и увеличенные трезвучия) гармония на фоне оstinatного сопровождения (ритмическая фигура болеро). Композитор постановки использует в аккомпанементе ритм испанского танца (у А.П. Бородина половцев характеризует лезгинка) не с целью национальной восточной «привязки», а для создания необходимой ему ритмической энергии и в то же время статичности (при этом возникает элемент сказочной комичности, сродни тому, что присуще «Маршу Черномора» М.И. Глинки); не используя народных инструментов, он добивается блестящей имитации их звучания.

Завершает спектакль традиционный (для опер русских композиторов) заключительный хор-гимн с колокольным звоном в честь победы русского народа над врагом.

Спектакль «Ярославна» стоит особняком не только в режиссерском творчестве Г.Б. Дроздова, но и, безусловно, в творчестве М.М. Магомаева. Композитор сделал музыку основным элементом драматического языка театра. Объем и качество музыки явно превышали обычное музыкальное сопровождение для драматического сценического произведения. Парадоксально, но, в связи с административными пертурбациями (как в Театре драмы имени Федора Волкова, так и в Министерстве культуры), М.М.Магомаев «не получил за свою работу ничего» [167], хотя театр обратился в Министерство с просьбой оплатить музыку по отделу музыкальных учреждений (то есть, как музыкальный жанр), и предварительное согласие было получено.

Анализ музыкальной компоненты спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в период руководства Г.Б. Дроздова (1983–1987) позволил сделать вывод о приобретении музыки существенной роли в партитуре постановок. Можно отметить новое качество авторской музыки как органичной компоненты режиссерских концепций. В связи с расформированием театрального оркестра, музыкальное сопровождение звучит в записи, при этом заведующий музыкальной частью театра (В.М.Селютин) ответственно относится к звучанию музыки: подавляющее число фонограмм записывалось с эстрадным оркестром А.И. Шацкого в городе Рыбинск Ярославской области.

Как и Ф.Е. Шишигин, Г.Б. Дроздов активно внедрял музыку в ткань спектакля, также скрупулезно относился к выбору соавтора-композитора, однако в своих, ориентированных на публицистичность, концепциях режиссер использует прием введения зонгов как механизм воздействия на зрителя. Он переносит этот, апробированный ранее, способ из постановки в постановку, вызывая к сознанию общества. Однако существуют две постановки, ставшие знаменательным событием в истории Театра драмы имени Федора Волкова (и незаслуженно преданные забвению), в которых, благодаря необычному выбору композитора, певца М.М. Магомаева, порог ограниченного применения музыкального ряда был преодолен.

Подчеркнем еще раз, что для Ф.Е. Шишигина музыкальная компонента была данью традиции, и факт ее включения являлся необходимым, хотя стилистически музыкальное решение могло повторяться. Для Г.Б. Дроздова музыкальная компонента была средством психо-эмоционального воздействия на публику.

В начале 1990-х годов Театр драмы имени Федора Волкова возглавил режиссер В.А. Воронцов, уже имевший опыт работы в этом театре (об одной его постановке мы уже писали выше) и прославившийся одним из самых музыкальных постановщиков Театра драмы имени Федора Волкова конца XX века. И здесь мы столкнулись с парадоксальной ситуацией (равно как и

отсутствием видеозаписей и нотных партитур спектаклей): ни в одном из критических отзывов нет фиксации музыкального оформления спектаклей «одного из самых музыкальных постановщиков» Театра драмы имени Федора Волкова конца XX века. В справке правления Ярославской организации СТД РФ (июнь, 1993) о премьере спектакля В.А. Воронцова по пьесе Т. Уильямса «Вье Карре» имеется лаконичная фраза: «Спектакль построен очень музыкально: действие развивается кантиленно, на перетеканиях сюжетных линий. <...> Жесткий реализм возвышается до поэзии и музыки жизни». Наше исследование осложняется и тем, что композитор А.Л. Долгов, которого режиссер пригласил для совместной работы из Брянска (где они раньше сотрудничали), не оставил партитур и записей. Не работал в этот период в театре и В.М. Селютин, который мог бы дать характеристику звучащей в спектакле музыки. В.А. Воронцов, ныне руководящий Камерным театром, в силу особенностей взаимодействия с администрацией театра и свойств его характера, решил вычеркнуть из своей памяти, а также памяти окружающих, факт своей работы в театре и закрыл страницу творчества в Театре драмы имени Федора Волкова для любых воспоминаний.

Не удалось получить внятные ответы о роли музыки в спектаклях Воронцова и в беседах с актерами театра, исполнявшими роли в постановках. Т.Б. Иванова¹, исполнявшая роль Миссис Уайр в спектакле «Вье Карре», так вспоминает музыку в этой постановке: «Там было совершенно потрясающее музыкальное оформление, ну, совершенно потрясающее! Написал музыку композитор Долгов, замечательный композитор! В фонограмме звучал оркестр, и с первой ноты мы выходили на сцену уже эмоционально погруженные в другое время, в другое измерение, в другой образ жизни. Музыка лилась в душу неведомо откуда, как будто из щелей этого дома, находившегося в старом квартале».

¹ Из личной беседы с Т.Б. Ивановой 10.11.16. Личный архив автора.

И другие актеры, и критики (В.В. Томашов, М.Г. Ваяшова, Г.С. Шпак – заведующая литературной частью театра), и зрители «не от театра» могли лишь высказать свою эмоциональную рефлексию в адрес звучащей в постановке музыки.

Однако мы смогли составить представление о музыкальной компоненте в работах тандема Воронцов–Долгов. Нами была найдена запись первого спектакля режиссера в Камерном театре – «Интервью», в котором, по заверению Е.В. Долговой¹ (супруги ушедшего из жизни композитора А.Л.Долгова), «отражена вся сущность музыки Долгова в театральных постановках Воронцова». Синтез нашего анализа музыки, звучащей в указанном спектакле, и учет эмоционально лапидарных высказываний респондентами в адрес этой составляющей спектаклей позволил прийти к пониманию ее роли в художественном тексте других постановок режиссера.

Нами будет сделана попытка реконструировать музыкальное решение «знакового» спектакля «Вье Карре» В.А. Воронцова, поставленного им в Театре драмы имени Федора Волкова: «Никогда более – ни до, ни после – он не брал драматургию столь композиционно созвучную его режиссуре. Никогда более сама природа пьесы – воспоминания – не была более схожей с природой воронцовских спектаклей. Никогда более сценография <...>, световая и звуковая партитуры так не подчеркивали зыбкость, призрачность, непрочность бытия» [70]. «Сквозным мотивом творчества режиссера является конфликт творческой личности и окружения, а метасюжет его спектаклей – крах человека, вечно обреченного на одиночество»², – утверждает А.И. Смоленская, художественный руководитель Театра под управлением В.А. Воронцова. Постановки В.А. Воронцова могут показаться старомодными своей сосредоточенностью на себе, полным отказом от развлекательности и формальных экспериментов. Сложно назвать и собственно психологической манеру актерской игры: режиссера не

¹ Из личной беседы с Е.В. Долговой 29.08.18. Личный архив автора.

² Из личной беседы с А.И. Смоленской 25.08.18. Личный архив автора.

интересуют нюансы изменения внутреннего состояния персонажей. Сверхзадача В.А. Воронцова – «донести до зрителя некое духовное послание» [178].

Творческое кредо режиссера – «впитывание художественного образа не столько в сознание, сколько в подсознание»¹. То есть его творчество ориентировано не на внешнюю канву, а на скрытую и субъективно воспринимаемую сущность.

Здесь следует сделать небольшое отступление и заметить, что, пожалуй, впервые Театр драмы имени Федора Волкова оказался, выражаясь современным языком, в тренде театральной жизни: «театр переживания <...> (в 1990-е годы – прим. авт.дисс.) превращается в «театр подсознания» [178]. «Внешние проявления человеческих страстей театру уже неинтересны – его теперь привлекают их “подкорковые провокаторы”» [178].

Внимание режиссера теперь обращено на внутренние механизмы сложных психологических явлений, находящихся вне обыденного сознания. Воронцов, как и многие столичные постановщики, преследовал цель изучить со всех сторон чувства, корни которых спрятаны на подсознательном уровне. Музыка же, благодаря своей абстрактной природе, может стать лучшим ключом к подсознанию. Но в связи с усложненностью театрального языка в процессе создания таких спектаклей, усложняется и роль музыкальной компоненты как проводника в тайны подсознания. Безусловно, в таких творческих концепциях практически невозможным становится использование музыки на подборе, лишь союз режиссера и композитора может решить задачу музыкального решения спектакля, где музыка играет совершенно особенную роль в драматическом сценическом произведении.

В спектакле «Вье Карре» В.А. Воронцов, используя посыл драматурга, развивает тему «противопоставления рутинного повседневного существования человека и духовного прорыва, преображения в акте творчества. <...> Поэтому (актеры – прим. авт. дисс.), скорее, показывают,

¹ Из личной беседы с В.М. Шибанковым 20.08.18. Личный архив автора.

что имеют в виду, чем, собственно, играют» [70]. Поток сознания, внутренний монолог, зоны молчания становятся сущностными конструктами сценического действия, именно в них сосредоточена эмоционально-энергетическая квинтэссенция авторского посыла. И точно также как режиссер пытается уйти от прямолинейности и смысловой однозначности, конкретности слова, так и музыка вплетается в ткань спектакля подспудно, суггестивно – «из щелей». Именно этим объясняется столь эмоциональный отзыв о музыке А.Л. Долгова в этом спектакле актрисы Т.Б. Ивановой, именно поэтому все, кто видел спектакли В.А. Воронцова констатируют музыкальность режиссера, но не могут выделить сам звучащий ряд из тела спектакля.

Неотъемлемой сценографической особенностью постановок режиссера является темнота, обладавшая гораздо большим смысловым наполнением, чем буквально используемый прием светотени. «Темнота определяет саму природу спектаклей. Спектакли-воспоминания, спектакли-видения, сцены которых выхвачены из подсознания. <...> Актеры будто бы кожей ощущают тьму, постоянно находящуюся рядом» [70]. Однако в спектаклях Воронцова всегда появлялся «мотив знания о чем-то большем. Всегда был персонаж, который “что-то знал” [70]. Этим персонажем становилась музыка, которую, как и тьму, ощущали актеры кожей.

Нами уже было выше замечено, что никаких достоверных источников, относящихся к музыке «Вье Карре», мы не смогли получить, но используя в качестве аналога спектакль «Интервью» (воспользовавшись предложением Е.В. Долговой), мы можем составить представление и о характере музыкального решения рассматриваемой постановки. Музыкальная компонента в указанных спектаклях представляла собой инструментальные композиции, записанные с помощью синтезатора. Музыка начинала звучать в момент перипетии спектакля, «выходила» на первый план (диалог прерывался, музыка звучала на форте) и далее, по ходу развертывания драматического действия, ее звучание становится практически

перманентным. Собственно музыкальный ряд – это одна тема, которая иногда «вплетается» в ткань диалогов, звуча на деликатнейшем пианиссимо, в других же случаях «обращает» все внимание на себя, звуча объемно, ярко. Композитор сочетал в партитуре имитацию инструментов классического (симфонического) оркестра и тембры электронных инструментов, благодаря чему создается особое, характерное именно для театральной сцены, звучание.

Т. Уильямс, характеризуя Французский квартал (Вье Карре) в пьесе «Трамвай “Желание”» писал: «...всему здесь под настроение игра <...> музыкантов в баре за углом. Да и куда ни кинь, в этой части Нью-Орлеана вечно где-то рядом, <...> – за первым же поворотом, в соседнем ли доме какое-нибудь разбитое пианино отчаянно заходится от <...> пассажиров <...> » (Уильямс Т. Трамвай желание). Пьеса «Вье Карре» насыщена многочисленными ремарками о звучащей музыке («Слышатся звуки пианино», «Слышатся мягкие звуки блюза», «Нежная, струящаяся мелодия», «Музыка», «Мягкие звуки пианино» и т.д.). Также и в спектакле В.А.Воронцова – музыка вечно где-то рядом, участвовала в действии спектакля, озвучивала душевный голос и драматурга, и постановщика. «Интеллектуальный отклик на спектакли Воронцова вряд ли может быть однозначным, эмоционально же его спектакли, несомненно, эффектны» [234]. Именно поэтому так сложно дать определение музыкальному ряду, который стал органичным вплетением в драматическое действие постановки.

Одновременно с В.А. Воронцовым в Театре драмы имени Федора Волкова ставил спектакли М.Г. Мамедов. Режиссер не скрывал, что он создавал «кассовые спектакли»: «В девяностые я начал делать комедии, за что меня прозвали комедиографом. <...> Около дюжины постановок легкого жанра сделал в голодные годы» [147]. Композитором постановок М.Г.Мамедова также стал А.Л. Долгов. В отличие от спектаклей В.А.Воронцова, в которых музыка завуалировано вплеталась в драматическое действие, в комедиях М.Г. Мамедова музыка предполагала «открытое», традиционное существование, выполняя роль буквального

аккомпанемента и акцентирования отдельных кульминационных моментов. Талант А.Л. Долгова, как театрального композитора, настолько всеобъемлющ, что позволял музыканту с одинаковым успехом создавать как музыку, действующую в спектакле «по внутреннему ходу», так и «бойкий канканый мотивчик “кувырком, кувырком”» [85] в «неутомительн(ом), забавн(ом), виртуозн(ом) пустяк(е)» [85] – водевиле «Похождение повесы» (режиссер М.Г. Мамедов, 1993).

Мы намеренно сосредоточили внимание на изучении роли музыки в постановках Г.Б. Дроздова и В.А. Воронцова, так как в творчестве этих режиссеров (как и в творчестве Ф.Е. Шишигина, рассмотренного нами ранее) выявляется вполне внятная (хотя далеко не оригинальная в общем театральном процессе) система музыкального решения спектаклей. Дальнейшее отношение к музыкальной компоненте в Театре имени Федора Волкова в течение очередного переходного периода будет примыкать, несмотря на индивидуальные варианты в каждом отдельном случае, к способам музыкального решения этих режиссеров.

Так В.Г. Боголепов, пришедший руководить театром (1996-2006) вслед за В.А. Воронцовым, использовал музыку в спектаклях, идентично Г.Б.Дроздову, однако, как выпускник ярославской театральной школы, он впитал и исторические традиции Театра драмы имени Федора Волкова. «Щи с шампанским» - так называет свою статью об одной из первых постановок режиссера, «Жених в шкафу или Страсти на Козьем болоте» (1995), М.Ваняшова. Жанр спектакля – водевиль, назначение которого – «развлекать, смешить, увеселять. А еще – трогать души. Занимательная интрига, легкость, куплеты и танцы, наконец!» [46]. Однако, несмотря на претензии на искрометность музыки куплетов (автор музыки театральный московский композитор Ю.В. Прялкин (В.Г. Боголепов сотрудничал ранее с музыкантом в Театре им. Гоголя), «пение ярославских актеров представляло собой скорее

речитатив»¹, - отмечает Г.С. Шпак, завлит Театра драмы имени Федора Волкова. «Квазиводевиль. Подделка. <...> Скучно» – резюмирует свои ощущения о спектакле М. Ваяшова [46], отмечая сходство приемов спектакля с постановкой Г.Б. Дроздова «Женитьба». Подобную, развлекательную роль играет музыкальная компонента и в других комедийных постановках: «Честный авантюрист» (1998), «Настоящий смех» (2000), «Ревизор» (2000). Однако выделяется в его творчестве спектакль «Кавказский роман» (1996), музыкальное решение которого отсылает к монументальным постановкам Ф.Е. Шишигина: мощное звучание многоголосного хора (в записи) в начале каждого акта не только создавало ощущение бескрайних просторов (мелодизм Ю.В. Прялкина здесь интонационно близок хорам Г.В. Свиридова), но и задавало темпоритм всему спектаклю. В.Г. Боголепов не копирует метод Ф.Е. Шишигина, это уже музыка другого качества, но музыкальные традиции Ф. Е. Шишигина «вошли в плоть спектакля» [46].

С.В. Таюшев, А.А. Бейрак, А.А. Гурьев, Л.В. Зотова, В.Ю. Кириллов, осуществлявшие постановки в Театре драмы имени Федора Волкова на рубеже XX–XXI веков (во время руководства В.Г. Боголепова) также не отличились оригинальностью музыкальной компоненты и пошли по пути эмоционального стимулирования действия либо его «омузыкаливания» (вследствие введения в ткань спектакля многочисленных вокальных и танцевальных номеров), при котором музыка существует помимо драматического развития, скорее выполняя развлекательную (в виде отдельных вокальных номеров) функцию. Наше перечисление через запятую нескольких режиссеров детерминировано отсутствием качественно полноценного включения в свои постановки музыкального ряда.

Итак, мы изучили значение музыки в драматических постановках Театра имени Федора Волкова в период 1960 – 1999 гг. в историческом аспекте. Основным фактором складывания представлений о роли

¹ Из личной беседы с Г.С. Шпак 8.08.18. Личный архив автора.

музыкальной компоненты в спектаклях для нас являлись сведения из статей в газетах, а также информация, полученная в интервью с актерами театра, музыкантами, критиками и зрителями, видевшими спектакли. Кроме того, нами были прослушаны уникальные аудиозаписи музыкальных номеров к четырем спектаклям («Федор Волков», «Рождает птица птицу», «Ярославна», «Испанский священник», «Тревожный месяц вересень»). Нами была выявлена специфичность, самостоятельность пути Театра имени Федора Волкова, его независимость от общетеатрального процесса: театр определял свой курс, опираясь на установки художественных лидеров. Можно констатировать, что в рассматриваемый период возникают принципиально новые взаимоотношения театра и музыки. Образовались творческие содружества режиссер-композитор. Несмотря на индивидуальные различия использования музыкального начала каждым режиссером, можно выделить три варианта принципов существования музыки в постановках этого периода:

1. принцип, характеризующийся не только многокомпонентностью включения музыки в драматургию спектаклей, но и предпочтением к масштабным, массовым формам музыкальной компоненты (хоры, звучание живого оркестра) – модель Ф.Е. Шишигина;
2. принцип, подразумевающий использование музыкальных номеров, в том числе зонгов, как механизм воздействия на зрителя, средство апеллирования к его общественному сознанию, а в некоторых случаях – как эффектный концертный, развлекательный, прием (такое значение имела музыка в постановках Г.Б. Дроздова и некоторых других режиссеров);
3. принцип органичного включения музыкальной компоненты в художественную ткань спектакля, при котором музыкальное решение каждый раз соответствует жанру и стилю спектакля, следует за развитием драматического действия, вплетаясь в его

ткань, что, однако, не исключает эстетической эклектичности спектаклей (принцип музыкального решения В.А. Воронцова).

Глава 3. Актуальные практики Театра драмы имени Федора Волкова в музыкальном решении спектаклей (начало XXI века)

3.1. Культурный опыт ведущих режиссеров в работе с музыкальной компонентой спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова

Выше нами была сделана попытка систематизировать имеющуюся информацию, относящуюся к проблеме использования музыки в драматических спектаклях Театра драмы имени Федора Волкова последних четырех десятилетий XX века. Мы пришли к выводу, что в Театре драмы имени Федора Волкова сложились определенные традиции в области музыкального оформления постановок. В результате анализа спектаклей, которые, на наш взгляд, наиболее точно отражают характерные для того или иного режиссера принципы «работы» с музыкальной компонентой спектакля и о которых мы смогли собрать наибольший объем информации о музыкальном ряде, нами были выявлены три принципа существования музыки в спектаклях Театра драмы имени Федора Волкова, о которых нами было сказано выше.

Мы зафиксировали самостоятельность пути ярославского театра 1960 – 1999 годов, находившимся, за редким исключением, в стороне от новых (столичных) тенденций. Культурная картина начала XXI века отличается сложностью и многозначностью: художественная жизнь оказалась под влиянием постмодернистских установок, принесших тотальную плюрализацию культуры, и господства масскульта. Культуролог и философ, Е.Н. Шапинская, исследующая особенности современной «посткультуры» [237], определяет современную эпоху как лиминальную и подчеркивает присущие ей «многообразие интерпретаций, переосмысление традиционных понятий, соседство разных представлений» [237, с. 53]. Лиминальность характеризуется расплывчатостью понятий и сопротивлением к

систематизации, однако при этом отмечается однообразие музыкальных приемов, возведенных в последнее время в своеобразный культ: так все чаще мы наблюдаем пристрастие современного театра к фигуре рояля или пианино на сцене (чаще всего с расчлененным корпусом, сорванными струнами), как метафора разрушения гармонии в жизни, а подчас и самой жизни.

Одной из самых важных проблем, характерных для бытования в спектаклях музыкальной компоненты становится проблема границ музыки. Эти границы сегодня представляются многими режиссерами неограниченными. Однако музыке в рамках драматического театра не все «позволено». Существуют как «писанные» [122, 146] так и негласные правила включения музыки в ткань драматического сценического произведения. Обозначив важнейшие особенности – постмодернистский плюрализм в искусстве начала XXI века и безграничье включения музыки в драматические постановки, рассмотрим вопрос о музыкальном оформлении спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова.

Как нами было выявлено выше, наличие и качество музыкальной компоненты в спектаклях ярославского театра определялась в первую очередь политикой художественных руководителей. До 2006 года им являлся В.Г. Боголепов, и музыкальный ряд спектаклей был насыщен вокальными (и танцевальными) номерами (система Г.Б. Дроздова, подразумевающая использование зонгов, в том числе как эстрадно-концертный прием).

Один из режиссеров Театра драмы имени Федора Волкова, Д.В.Кожевников, так характеризует ситуацию в театре в сезон 2007 – 2008: «...сейчас такая тенденция в театре, что коммерческое направление вытесняет серьезное искусство, репертуар <...> преимущественно состоит из песен и танцев, фривольных комедий» [75]. «Мечется театр, особенно провинциальный. <...> Его бросает из огня да в полымя» [134, с. 238], – скажет немного позже режиссер А.С. Кузин, эти слова точно определяют ситуацию Театра драмы имени Федора Волкова начала XXI века.

В 2008 году на должность директора театра был назначен Б.М.Мездрич, открывший новый этап в развитии театра, в первую очередь, благодаря приглашению на постановки лучших режиссеров страны и мира. Имена С.В. Пускепалиса (главный режиссер), А.С. Кузина, В.С. Петрова, Т.А. Кулябина, Г. Барановского, Е.Ж. Марчелли (назначенного художественным руководителем в 2011 году) появились в афишах театра.

С этого периода начинается и новая веха в подходе к введению музыки в спектакли. Если ранее мы констатировали практически прямую детерминацию музыкального решения сценического действия от музыкальных предпочтений художественных лидеров театра, то в современном театральном процессе ситуация становится более разнообразной и эклектичной. Сложно наметить какие-либо музыкальные парадигмы даже в творчестве одного режиссера. При этом наблюдается насыщение музыкой спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова: подавляющее число спектаклей включают в себя музыкальные (эстрадно-вокальные, танцевальные) номера, благо, в театре появился заведующий музыкальной частью (он же композитор) – И.М. Есипович, способный удовлетворить многие творческие запросы режиссеров. Так постановщики восприняли тот самый плюрализм, характерный для эпохи (пост)постмодерна. И если лиминальной эпохе присуще сопротивление к систематизации, как нами было указано ранее, то музыкальная компонента спектаклей на сцене Театра драмы имени Федора Волкова, при всей ее эклектике и мозаичности, все же поддается классификации.

Прежде, чем перейти к анализу постановок современного театрального процесса, а точнее, к рассмотрению присутствия музыки в них, необходимо отметить тот факт, что, несмотря на объемность музыкального ряда в спектаклях, критика существенно меньше, чем во второй половине XX века, отражает музыкальную сторону драматического действия. Мы можем предположить, что такое игнорирование музыкальной компоненты связано с тем, что объем и качество звучащей музыки чаще всего оставляет

равнодушным рецензентов, вследствие формального либо неорганичного (часто назойливого) ее включения в ткань постановок.

Как и в XX веке, мы выделяем спектакли, основанные на трех принципах участия музыки в постановках Театра драмы имени Федора Волкова в начале XXI века:

- спектакли, в которых музыка выполняет сугубо служебную (формальную, функциональную) роль; сюда мы относим постановки, в которых музыка выполняет служебную роль в виде увертюры, финала, музыки переходов и музыки для озвучивания перипетийных и (или) кульминационных сцен;

- спектакли, в которых музыкальная компонента интегрирована в художественную ткань на основе эстетически-содержательного принципа: выступает в роли партнера со всеми элементами сценического действия, в которых режиссеры не только следуют традициям театра, но и привносят авторские, индивидуально-личностные ноты в музыкальное решение;

- спектакли, в которых музыкальные включения (представляющие собой модные, узнаваемые номера) предназначены главным образом для развлекательных целей, для реализации задачи повышения кассового сбора.

Рассмотрим спектакли Театра драмы имени Федора Волкова периода 2008 – 2015 годов, которые мы относим к первой группе («спектакли со служебным использованием музыкального начала»). Несмотря на современную тенденцию к «наводнению» драматической сцены музыкой, группа спектаклей, где музыкальное оформление выполняет служебную роль, является довольно многочисленной. Сюда относятся спектакли С.В.Пускепалиса: «С любимыми не расставайтесь» (2009), «Три сестры» (2010), «Бедный миллионер» (2010), Е.Ж. Марчелли: «Цианистый калий... С молоком или без» (2013), «Человек и джентльмен» (2015), а также «Гроза» (2015) Д.Н. Азарова и «Прекрасный мир» В.М. Петрова. Увертюра, финал, музыка переходов и музыка, сопровождающая кульминационные моменты – таков архаический арсенал включения музыки в эти постановки,

«штамповый» набор, присущий спектаклям более чем пятидесятилетней давности.

Из этой группы можно выделить два спектакля («С любимыми не расставайтесь» и «Гроза»), в которых отмечается больший, чем указано выше, количественный объем музыкальной компоненты.

С.В. Пускепалис в спектакле «С любимыми не расставайтесь» (2009) – вводит в композицию постановки эпизод дискотеки. «По замыслу режиссера, правит бал азартный Ди-джей <...> – Ловец душ в яркой мантии. Дискотека втягивает зрителей и персонажей спектакля в одну воронку. Как соблазнительна слитность массы, актеров и свето-звукотехники! <...> Катя и Митя в круговерти дьяволиады потеряли себя», – комментируя прием контраста пародии и трагического абсурда, перебивки психологических сцен эстрадными эпизодами пытается осмыслить режиссуру С.В. Пускепалиса М.Ваняшова [40]. Однако приходится констатировать, что в тексте спектакля данное аргументирование не прочитывается, и «реалити-буфф» выглядит шумным вставным номером для зрителей, уже успевших ощутить не только недоумение интерпретацией текста А.М. Володина, но и отсутствие драматического общения героев. Так или иначе, музыка в этом спектакле не становится действенной в драматургии постановки.

Выделяется и «Гроза» Д.Н. Азарова: к спектаклю специально написана музыкальная пьеса «Екатерина» (композитор Д.В. Хоров), которую на протяжении всего действия исполняют за сценой «вживую» четыре инструмента (туба, тромбон, труба и баян). Однако, музыка, перерастающая по ходу разворачивания действия в нойз («шум»), по-видимому, призванная возвещать об агонии главной героини, все же играет иллюстративную роль и скорее соответствует парадигме киномузыки с ее характерным принципом нагнетания эмоционального напряжения.

В «пограничном» положении (между клишированным использованием музыки в спектаклях и решением постановок, где музыка не только выступает в роли партнера со всеми элементами сценического произведения,

но имеет авторское, индивидуально-личностное воплощение) находятся два спектакля Е.Ж. Марчелли – «Екатерина Ивановна» (2010) и «Без названия» (2011).

Несмотря на то, что в постановке по пьесе Л.Н. Андреева практически не звучит музыка, однако об этом спектакле необходимо сказать отдельно. Мы устранимся от анализа «драмы с разрывом» (так определил жанровую специфику постановки режиссер), нас будет интересовать лишь один, но очень значимый, элемент обозначения музыки в этом «спектакле для взрослых» (определение в афише). Мы отмечаем выше пристрастие современного театра к метафорическому использованию инструмента фортепиано в сценографии спектаклей (чаще как выражение разрушения гармонии в мире): нависающий над сценой разбитый рояль с сорванными струнами («Пир во время Чччумы» режиссер М.З. Левитин), срывающееся с грохотом с тросов фортепиано («Иваны» режиссер А.А. Могучий), расчлененное пианино («Липсинк» Р. Лепаж), два рояля – черный и белый – в глубине сцены в «Отелло» Л. Персеваля, разбиваемое пианино, символизирующее угрозу иссякания музыки в мире, в «Маскараде» Р.Туминаса.

В спектакле «Екатерина Ивановна» на сцене Театра драмы имени Федора Волкова появляется зеленый рояль. Цвет инструмента требует отдельного пояснения: безусловно, рояли выпускаются не только в черном цвете, также популярны белые рояли, встречаются (правда, вне концертных сцен) коричневые, красные и даже прозрачные рояли. Однако, зеленый цвет для этого «королевского» инструмента представляется нонсенсом. Столь же парадоксальна и игра на этом рояле: Тепловский щиплет струны (верхняя крышка инструмента снята), медленно проводит по ним рукой, предлагая при этом Екатерине Ивановне прокатиться с ним на автомобиле. Вся сцена исполняется актерами статично, застыло, в оцепенении. Ирреальность звучания струн рояля (такое ощущение появляется не только вследствие нетрадиционного – извлечение звука непосредственным прикосновением к

струнам – способа игры, также оно обусловлено ритмической неорганизованностью, хаотичностью и преувеличенно медленным темпом) передает «надтекстовый» смысл происходящего на сцене действия, поскольку он не может быть понят только через слово. Музыка (в ее звуковом эквиваленте) здесь является средством характеристики состояния опустошенности прощающейся со всеми (и с жизнью) Екатерины Ивановны. Рояль со снятой верхней крышкой метафорирует не только «сорванные покрывала» с души (и тела): нелепый попугайски-зеленый инструмент на фоне inferнально-красных стен мастерской «кричит» о трагизме сложившейся ситуации, о невозможности продолжения жизни в условиях исчезнувшего доверия между самыми близкими людьми. И если в мировом театральном пространстве режиссеры на протяжении последних десятилетий охотно прибегали к использованию инструмента на сцене как знаку жестокой дисгармонии жизни, то на сцене Театра драмы имени Федора Волкова такой прием был использован впервые.

Е.Ж. Марчелли довольно неординарно «работает» с музыкой в спектакле «Без названия». «Выпустив на сцену оркестрик, играющий залихватские мотивы в моменты мелодраматического напряжения, режиссер усиливает <...> фарсовую сторону пьесы» [17]. Т. Тихоновец находит в музыкальном решении появление театральных смыслов, которые «комментиру(ют) действие самым неожиданным образом. Иногда весьма насмешливо, иногда театрально, а то вдруг предлагая музыкальную цитату из Шопена» [212]. Однако музыка вводится в спектакль дискретно, выполняя, по большей части, иллюстративную функцию.

Спектакли первой (в нашей классификации постановок Театра драмы имени Федора Волкова периода 2008-2015 годов по принципу музыкального оформления – «служебный принцип») группы вследствие ограниченного использования музыки в них не являются репрезентативным материалом в контексте нашего исследования. Мы сосредоточили внимание на постановках А.С. Кузина («Тартюф») и Е.Ж. Марчелли («Месяц в деревне»),

которые формируют вторую группу; это – спектакли, в которых музыка не только становится равноценным участником драматического действия, но и отражает индивидуально-личностные грани творчества режиссеров – «эстетически-содержательный принцип».

Спектакль «Месяц в деревне» (2015) по одноименной пьесе И.С.Тургенева нетрадиционен для режиссуры Е.Ж. Марчелли, которая обычно содержит локальное музыкальное решение либо довольно формальное включение музыки (вступление, финал). В данной постановке музыка не только участвует в построении целого, но и концептуализирует происходящее на сцене.

Известно, что музыка занимала важное место в жизни писателя, что отразилось и на его творчестве. Герои многих его произведений играют на музыкальных инструментах, поют или же разговаривают о музыке. Литературоведы отмечают и музыкальность текста тургеньевских романов, например, А.В. Чичерин пишет о музыкальности «и в пластическом, уравновешенном ритме самих звуков речи и в той звуковой гамме, которая в этой речи бывает изображена» [236, с.35-36].

Пьеса «Месяц в деревне» стоит особняком в творчестве И.С.Тургенева: в дисгармоничном пространстве людей, где каждый – кузнец своего несчастья и не-счастья близких, казалось бы, нет места музыке. По мере развертывания спектакля по пьесе И.С. Тургенева, однако, приходит понимание того, что музыкальной компоненте здесь отведена особая роль, что делает эту постановку необычной, парадоксальной для режиссера.

Основным приемом в постановке станет прямое введение музыканта в мизансцену – внутрикадровая музыка, как бы сказали в кино. Слуга Матвей по режиссерской воле становится виртуозным исполнителем на фортепиано. Благодаря музыкальному ряду, постановка приобретает философский объем. Это дает основание поставить вопрос о своеобразии музыкального решения спектакля. Будут проанализированы лишь некоторые сцены, выбор основан

задачей рассмотреть музыкальную компоненту спектакля и понять ее место в целостном мире сценического произведения.

Музыкальная партитура спектакля представлена двумя различными произведениями – это «Менуэт» Леопольда Моцарта и собственное сочинение музыкального руководителя постановки, И.М. Есиповича. Рискованный ход: слишком разные сочинения и в стилевом отношении, и в жанровом аспекте – известное классическое произведение и экспромт, родившийся буквально во время репетиций. Однако в контексте спектакля такое решение «работает» на режиссерский замысел: с одной стороны, подчеркивает игру со временем в современном театре, с другой стороны, такая полистилистика есть выражение двух антагонистичных начал, в столкновении которых заключен основной драматический конфликт постановки: академичность и «правильность» «Менуэта» Моцарта-отца – нормы, мораль и, увы, скука обыденной жизни, и эмоциональные всплески в музыкально-патетических экспромтах Есиповича-Матвея раскрывают противостояние вневременного, фундаментального и субъективного, лирического.

Спектакль идет на Средней сцене. В фанерном коробе с песчаным дном (автор сценографии – режиссер) играют в карты, играют на пианино и «играют в чтение» «Графа Монте-Кристо» на французском. Все на месте и всё уже давно вошло в привычку. Летнее усадебное блаженство. Настроение, исключаящее катаклизмы. Только голос Натальи Петровны (А.А. Светлова) напряжен да наигрываемая на пианино мелодия «Менуэта» Л. Моцарта звучит меланхолически печально.

Первый эпизод выстроен полифонически: на сцене два дуэта и трио, и в каждом из ансамблей интервалы диссонантны, но диссонансы эти разного качества. Самые жаркие, громко озвученные страсти разгораются за игральным столом, но они и заканчиваются скоро – «устали сидеть ноги». В глубине сцены слуга Матвей (И.М. Есипович) обучает служанку Катю (А.Б.Ткачева) игре на пианино. Все, когда-то обучавшиеся музыке,

исполняли этот «Менуэт» Моцарта-старшего. Обучение игре на фортепиано в дворянских семьях было *comme il faut*. Поэтому включение музыкального урока в эпизод вполне естественно и органично. Но «Менуэт» звучит, своеобразно аккомпанируя происходящему на сцене, на протяжении 20 (!) минут, что довольно долго для спектакля драматического. Соответственно для постановщика важна не только декоративно-прикладная функция этого музыкального урока, здесь призыв к осмыслению самого музыкального материала, а также к расшифровке подтекстов, возникающих в этой сцене.

Музыка Л. Моцарта – это строгие пропорции, мелодико-гармоническая прозрачность и ясность, менуэт – один из самых церемонных, чинных танцев. В исполнении Матвея произведение Л. Моцарта так и звучит. Однако для Кати урок музыки лишь предлог, чтобы реализовать другие свои желания, которые далеки от духовного, музыкального общения. Она лишь делает вид, что занимается музыкой, она давно выучила эту пьесу, но сбивается, фальшивит и жеманничает, добиваясь внимания Матвея. И она не одинока: все здесь лишь делают вид, что занимаются чем-то. Души обитателей этого предместья (так обозначает место действия режиссер постановки) обезвожены, как песок, покрывающий планшет сцены.

На фоне звучащей пьесы, параллельно ведется еще одна двухголосная партия. Удивительным образом создается ощущение, что музыка печального менуэта служит аккомпанементом именно этому самому тихому, но самому пронзительно диссонантному дуэту – Ракитин (Н.Я. Шрайбер) и Наталья Петровна. Он, давно и безнадежно влюбленный, пытается развлечь визави, она, в свою очередь, пытается из последних сил соблюсти приличия, вслушиваясь во что-то новое, клокочущее, зарождающееся в ней против ее воли. Тоска, меланхоличность мотивов «Менуэта» (умеренный темп *модерато*, равномерные метрические фигуры, нисходящие мелодические ходы в басовой партии, полутоновые интонации, тональность *ре минор*, в которой он написан – такой семантический «набор» средств музыкальной выразительности традиционно используется композиторами для написания

музыки ламентозного характера – например, знаменитая «Мелодия» К.В.Глюка из оперы «Орфей»), величие, статичность его звучания, гармоничная (совершенная, незыблемая) завершенность композиции (в исполнении Матвея) и фальшивые ноты «Катиных экзерсисов» – иллюстрация душевных терзаний Натальи Петровны, вызванных борьбой между зарождающимся чувством и семейным долгом.

Режиссер пользуется системой тематических повторений-реминисценций: «Менуэт» неоднократно прозвучит в различных ситуационных контекстах, варьируясь иногда до неузнаваемости.

Так музыкальный мотив «Менуэта» расплзется, изломается, распадется на отдельные короткие мотивчики в сложнейшем в эмоциональном плане эпизоде объяснения двух не-соперников – Ислаева (О.Г. Павлов) и Ракитина. Матвей играет-щиплет намеренно искаженную тему Менуэта на открытых струнах пианино. Такт за тактом в мелодической линии появляются диссонирующие звуки, теряются присущие любым музыкальным фразам мелодические либо ритмические соотношения. Гармония покинула не только жизненную среду, это «дворянское гнездо», но и эмоциональную атмосферу – музыку, которая здесь звучит. Мотивы, вырванные из «Менуэта», щемящие, нескладные, приобретшие ламентозность, но «потерявшие» метрическую пульсацию и ритмическую упругость – это легко читаемая метафора оголенных нервов Ракитина, его прощания с многолетними грезами, надеждами, мечтами.

Зазвучит «Менуэт» и в самой нежной и проникновенной сцене спектакля, которую можно назвать тихой кульминацией чувств Натальи Петровны. Героиня, никого не замечая, словно ведомая внутренним навигатором, идет навстречу своему счастью – Беляеву (М.Е. Подзин). Шаг – звук фортепиано, еще шаг – и вновь нежнейший звук. Матвей берет звуки на клавишах, однако крышка пианино остается открытой, что придает нематериальное, метафизическое звучание инструменту (и символизирует открытую, распахнутую душу помолодевшей Натальи Петровны). Ее слова

звучат едва уловимыми нотами, и инструмент звучит на пианиссимо – очень тихо. Несмотря на спокойное течение этого светлого эпизода, вдруг появляется едва осознаваемое чувство тревоги. В музыкальной линии начинает звучать «Менуэт», он модулировал в мажорную тональность, однако само его появление «возвещает», что в скором времени все надежды будут похоронены. Мечты также далеки от реальности, как далека эпоха менуэтов.

Кроме «Менуэта» и вариаций на его тему, в постановке звучит музыка И.М. Есиповича. Два его импровизационных экспромта интонационно близки: мощнейший туттийный аккорд *fff* – очень-очень громко – прорезает сцену. Сила звучания, смелый размах стремительно-страстного аллегро напоминают произведения И. Брамса и позднего Л. Бетховена. Стремительно взмывающие до самых высот звуковых арпеджированные пассажи также стремительно, на огромной скорости несутся вниз и сменяются громовыми аккордами. Но вот фактура «разрезается», грозный до минор (до минор в музыкально-семантическом контексте – тональность, выражающая роковое либо революционное начало: Симфония №5 Л. Бетховена, «Революционный» этюд Ф. Шопена, Соната-фантазия В. Моцарта) сменяется мажорной тональностью, пафосное *agitato* переходит в инструментальную «песнь», мелодия которой передает тончайшие оттенки разнообразных эмоциональных состояний. В этом экспрессивном музыкальном моменте (4 минуты сценического времени) количество содержательных слоев в контексте сценической ситуации умножается. Возникает своеобразная концентрация, «сгущение» смыслов. Первый – патетическая, отчаянная рефлексия Матвея на произошедшее, его лирическое высказывание, и музыка – суть передачи его чувств. Но это и предчувствие-предсказание драмы, которая в скором времени произойдет. Кроме того, звучащий экспромт – это и иллюстрация зарождающейся любви в душе Верочки.

Второй экспромт (в эпизоде драматического объяснения Ислаева и Анны Семеновны) Матвей играет еще более экспрессивно. Его октавные

пассажи звучат, словно голос рока. Во втором авторском экспромте И.М.Есиповича уже не появится льющаяся кантилена, сочная мелодия. Музыкант играет неистово, создается ощущение, что своими громоподобными аккордовыми глыбами он пытается разбить клавиатуру. На стене появляются титры: проецируется текст диалога Ислаева и его матушки. Музыка становится транслятором человеческих аффектов, перед которыми вербальный язык бессилен. В процессе развертывания сцены музыкальное произведение становится практически концертным номером (и вызывает аплодисменты зрителей). В этом безудержно разбухающем, насыщаемом ударностью, мощной энергетикой, аккордовой пульсацией и волновой динамикой и завершающемся разрешением в тоническое мажорное трезвучие невероятной силы музыкальном моменте подспудно определяется новая детерминанта – «метафорическая симуляция сексуальной активности» [237,с.235]. Длительное, на протяжении всего спектакля, накопление мощнейшей энергии нашло выход в музыкальной сублимации.

Финал спектакля решен без надрыва, присутствующего в других эпизодах. На сцене словно возникает эмоциональный стоп-кадр: диалоги транслируются на стене, а героиня зациклена только на письме Беляева, как символе крушения мира. Любовь, не встретившая отклика, похожа на смерть. Звучит фонограмма с записью «белого» – амузыкального – звука. Гармония навсегда покинула этот дом.

Завершается спектакль музыкой Л. Моцарта. Звучание «Менуэта» – приближение к классическому эффекту катарсиса после пережитых испытаний и потрясений. «Менуэт» в финале формирует и стройность композиции постановки, он «закольцовывает» форму. Такая «арка», перекинутая из начала действия в его окончание, выполняет и задачу подчеркивания вневременности ситуаций, отношений. Человек по-прежнему не может познать себя, он стремится к счастью, которое дает любовь, но любовь приносит разбитые мечты и сломанные судьбы. Так с помощью музыки у спектакля появляется объем и своего рода философское звучание.

Подчеркнем, что такой прием музыкальной арки впервые был использован Вс.Э Мейерхольдом – «классиком» интегрирования музыки в партитуру драматического спектакля – в постановке «Горе уму».

Таким образом, в спектакле Е.Ж Марчелли по пьесе И.С. Тургенева выявляются: многообразие приемов использования музыки, содержательный контакт музыки с действием, а также авторское отношение к включению музыки в художественную ткань спектакля.

Ко второй же, малочисленной, группе спектаклей, где музыка напрямую участвует в трактовке конфликта драмы, а режиссер не только следует традициям музыкального оформления, заложенным в Театре драмы имени Федора Волкова в XX веке, но и привносит авторские ноты в музыкальное решение («эстетически-содержательный принцип»), мы (кроме проанализированного спектакля Е.Ж. Марчелли «Месяц в деревне») относим постановки А.С. Кузина.

Свою ярославскую карьеру режиссер начинал с совместной с Я.Л.Казьянским постановки на сцене ТЮЗа рок-оперы: «Иисус Христос – суперзвезда» Л. Уэббера, первого спектакля в Ярославле в этом жанре. А.С.Кузин являлся главным режиссером ярославского ТЮЗа с 1990 по 2003 год, и этот период был одним из самых ярких, полнокровных и содержательных этапов жизни этого театра.

В 1998 году А.С. Кузиным была осуществлена постановка «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Театра драмы имени Федора Волкова. Критики и участники спектакля отмечали качественно новое место музыкального начала в сценической концепции.

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» «нагнетающая напряжение музыка» [128] не только внутренне объединяла, логически сопоставляла звуковой материал на разных уровнях музыкальной драматургии, но и становилась метафорой «страшного “золотого” общества, готового идти по трупам» [128]. Кроме данной музыкальной аллюзии, в спектакле появлялась лейт-тема – изящный «вальс... дамы с собачкой» [128],

играющий роль не только характеристики двуличности Мамаевой, но и приема интертекстуальности, синонимы XX века. Персонифицированный тематизм наряду с метафоризированным обобщением, являются музыкальной эссенцией идейного содержания постановки. Музыкальная компонента спектакля была сложно связана со всем происходящим на сцене, а творческий поиск режиссера велся рука об руку с композитором. А.С.Кузин привлек для создания музыкального ряда, органично вошедшего в суть режиссерской версии, Г.Я. Гоберника, московского композитора, уже известного ярославскому зрителю по постановкам режиссера В.В. Кузьмина.

Почти через десять лет (2009) на сцене Театра драмы имени Федора Волкова состоялась следующая премьера режиссера – совместный проект театрального института и театра, музыкальный спектакль «Сильва» (музыка И. Кальмана). А.С. Кузин вспоминает, как по окончании Ташкентского театрального института его курс буквально «ворвался в театральную жизнь города со своим дипломным спектаклем «Вестсайдская история». Это было именно театральное событие, а не просто удачный спектакль» [134]. Таким же событием стала премьера «Сильвы» в Ярославле: все показы (дипломный спектакль «кузинцев» был включен в репертуарную афишу театра с декабря до конца текущего театрального сезона) сопровождались аншлагами. Успех был обусловлен сразу несколькими факторами: впервые за всю историю существования театрального ВУЗа его студенты вышли на Большую сцену Театра драмы имени Федора Волкова, впервые на ярославской драматической сцене состоялась премьера музыкального спектакля, впервые мастер четвертого курса артистов драматического театра и кино «выбрал для итоговой работы не просто музыкальный спектакль – “оперетту номер один” в мире, “Королеву чардаша” [76].

Однако А.С. Кузин не делает случайных постановок, пытаясь создать «кассовый» спектакль, и в данном случае режиссер меньше всего думал о триумфе. Идея постановки на драматической сцене оперетты Кальмана вынашивалась А.С. Кузиным с юности, так как «Королева Чардаша»

была, по признанию режиссера, его самым любимым произведением при знакомстве с музыкальным театром¹. Таким образом, при появлении в ярославском театральном институте курса, на котором студенты «не только замечательно двигались, но и прилично пели»², возникла надежда на возможность осуществления данной музыкальной постановки. Выбор режиссером столь сложного материала («оперетта номер один») был обусловлен и другими причинами. А.С. Кузин полагал, что во времена кризисов, катаклизмов и катастроф «людям необходима надежда, им надо дать шанс передохнуть и улыбнуться»³. Кроме того А.С. Кузин, выбрав первоклассное музыкально-сценическое произведение, пытается таким образом противостоять экспансии «ширпотреба» в культуру в начале XXI века: «Зачем выдумывать какие-то “Песни о главном”, когда можно обратиться к творчеству Кальмана», – рассуждает режиссер.

В рамки нашего исследования не входит анализ *музыкального* спектакля, отметим лишь, что постановка не только имела оглушительный успех у публики, но и была благожелательно оценена Б.М. Мездричем, который до того, как возглавить Театр драмы имени Федора Волкова, семь лет руководил Новосибирским академическим театром оперы и балета.

Обращаясь к изучению музыкальной компоненты в драматических спектаклях А.С. Кузина необходимо подчеркнуть, что режиссер работает, не подвергаясь веяниям моды, однако это не значит, что он не занимается поиском нового театрального языка. «Театр не должен быть скучным. Театр не должен быть привычным, он должен быть неожиданным» [134], – таково творческое кредо Кузина, которое проявляется и в разнообразии принципов введения музыки в спектакли.

¹Из личной беседы с А.С. Кузиным 3.06.16. Личный архив автора. Далее ссылки даются на этот же источник.

А.С. Кузин, режиссер с высокой музыкальной культурой, никогда не идет по принципу формального наличия звучащей музыки в постановках. Создавая спектакли, он не прибегает к музыке, как к «художественн(ому) “допинг(у)”, прищипывающ(ему)» [96, с. 201] сценическое действие. Режиссер зачастую предельно «дозировано» включает музыкальный ряд в постановки, отмечая усталость современного зрителя «от агрессивного театра – от резких решений, от музыкальных всхрипов»¹. Так только в конце каждого акта звучала музыка в спектакле «Последние» (Ярославский ТЮЗ, 2001), однако Е.А. Ермолин «услышал» музыкальное начало в композиции постановки, «спектакль звучит подобно симфонии» [84], - утверждает критик (в отличие от постановки «Недоросль» (режиссер С.В. Таюшев, 2002), которую Е.А. Ермолин назвал «музыкально-концертным представлением»).

Точно так же – по музыкальным законам – существует драматическое действие спектакля «Тартюф», поставленного А.С. Кузиным в Театре драмы имени Федора Волкова в 2011 году.

Современная режиссура склонна к тому, чтобы различные тексты открывать одним и тем же незатейливым ключом: произвольный перенос времени действия в реалии современного общества (об этом будет сказано ниже). Создается ощущение, что многие режиссеры не доверяют зрителю, считая, что если персонажи не выйдут на сцену в современных костюмах, и весь спектакль не будет «залит» «современной драйвовой музыкой, то в зале никто не догадается, что Чехов, Шекспир – это про них» [123]. Мы разделяем точку зрения В.В. Долгачева, художественного руководителя МНДТ (Московский новый драматический театр), отмечающего, что в результате «осовременивания», примитивной популяризации драматических текстов, публика приучается «считывать не очень сложное содержание без особых усилий, и в результате можем получить зрителя, неспособного воспринимать сложную реальность в формах самой реальности» [123]. Об этом же говорит

¹ Из личной беседы с А.С. Кузиным 3.06.16. Личный архив автора.

и А.С. Кузин: «Мне кажется, наступило такое время, когда нужно перестать развлекать. Развлечение – это прерогатива шоу» [220].

Вернув на сцену Театра драмы имени Федора Волкова костюмный, исторический спектакль, А.С. Кузин из придворного барокко эпохи Короля-Солнца выносит на передний план запутанный клубок семейных противоречий. Спектакль привлекает не столько интригой, сколько тонкой нюансировкой, детальной проработкой и глубиной образов, поэтому создается ощущение, что пьеса была написана не в середине XVII века, а вчера. Сам режиссер называет пьесу абсолютно сегодняшней и модулирует на сцене ситуацию разрушения счастливой семьи вследствие ложной идеи.

Создавая «Тартюф», А.С. Кузин, следуя своим творческим заповедям, отказался от эпатажных приемов, а также от музыкальной экспансии. Режиссер, поставивший музыкальный спектакль («Сильва»), очень бережно относился к присутствию музыки в спектакле драматическом, осознавая, что, в отличие от музыкальных постановок, в которых музыка – основа спектакля, в драматическом театре ей отведена подчиненная роль, хотя и достаточно важная.

Современный драматический спектакль считается музыкальным не только благодаря звучащей в нем музыке. Более высокий уровень – музыкальность внутренняя, при которой словесная ткань передается как поэтическая, а мелодика важна не меньше, чем смысл слов: «Музыки в этом эпизоде нет, и все же она есть. Музыка слышится, потому, что видится», – отмечал музыкант Э.И. Каплан, анализируя спектакль Вс.Э. Мейерхольда. В таких случаях музыка обнаруживается в драматическом действии «то в отдельном голосе, то в ансамбле..., то в хоре, либо в многоголосной фуге или в простом каноне, слышишь нечто вроде «гармонии» или контрапункта...» [118, с. 88]. Именно такая музыкальность находится в основе спектакля «Тартюф» в постановке А.С. Кузина (композитор И.М. Есипович).

Режиссер чувствует родство образной природы музыкального и сценического мышления, выстраивая сценическую форму точно и строго, как

музыкальную (как и завещал «законодатель» музыкального оформления драматических спектаклей – Вс.Э. Мейерхольд, чьи новаторские методы применения музыки нами были подробно проанализированы выше). И если Е.А. Ермолин сравнивал спектакль «Последние» с симфонией, то «Тартюф» тождественен опере. Каждый сценический эпизод органично сочетается с другим, следующим моментом, драматургическая линия спектакля развивается непрерывно от комического стремительного пролога к торжественно-гимническому эпилогу.

В форме пролога (сцена госпожи Пернель с семьей Оргона) угадывается классическое репризное трехчастное построение арий в опере: мощной динамике (музыкальный эквивалент – двойное форте), оживленному темпу, быстрому чередованию длительностей в ритме речевых оборотов (интонационно соответствующих жанру скерцо в инструментальной музыке) крайних частей контрастирует спокойная средняя часть: мелодика речи становится более певучей, ритмические фигуры характеризуются ровным движением длительностей, темп замедляется, динамика – приглушенное пиано. Госпожа Пернель (Н.И. Терентьева) сменяет гнев на милость, впрочем, ненадолго, и если появление ее было овеяно несокрушимой решительностью, то завершение «арии-монолог», несмотря на возвращение преувеличенно громкой динамики и речевого скандирования, носит скорее комичный оттенок. Музыкальна и соответствует характерным оперным позам и жестикуляции пластика актрисы, что еще больше подчеркивает комическое начало.

Кроме опосредованно представленного музыкального начала, выражающегося в композиции этой первой сцены, режиссер использует и непосредственное введение музыкального компонента. Музыка здесь играет двоякую роль: во-первых, с ее помощью дается характеристика госпожи Пернель (персонифицированный музыкальный образ), во-вторых, и это не менее важно, конкретный музыкальный номер звучит контрапунктом к эпизоду. Комичная патетика Пернель и суетливая беготня вокруг нее

домочадцев, уворачивающихся от ее замахиваний, а иногда и получавших оплеухи, вступала в союз с тревожной минорной музыкальной темой у струнных с возгласами деревянных духовых (в спектакле звучит фонограмма), и на сцене, в эпизоде традиционно комедийном, появлялась настороженность и предчувствие событий отнюдь не смешного плана. Эта музыкальная тема станет сквозной в развитии музыкальной драматургии и будет появляться в кульминационные моменты.

Следующая музыкальная тема ярчайшим образом характеризует Оргона (С.Ф. Куценко), охваченного благоговением перед Тартюфом: на фоне ритмически упругих фигур пиццикато у низких струнных звучит извилистый стаккатированный мотив в гнусавом регистре гобоя, интонационно напоминающий комичные мелодии С.С. Прокофьева из симфонической сказки «Петя и Волк».

Дуэт Оргона и Клеанта (А.Е. Кузьмин) плавно переходит в следующий дуэт – Оргона и Марианы (Н.Н. Мацюк), который развивается на фоне той же темы (Оргона), однако в этой сцене основная мелодия исполняется скрипками. Благодаря изменению тембра появляется эмоциональная напряженность: туповатое, капризное звучание гобоя (образ Оргона, благоговеющего перед Тартюфом) сменяется теплым, лиричным звучанием скрипок (образ любви к дочери), однако неизменившаяся мелодия подчеркивает безапелляционность решения Оргона отдать Мариану в жены хитрому проходимцу. Таким образом, музыка способствует драматическому развитию не только каждой сцены, но и всего спектакля, она раскрывает, «уточняет» смысл сцен, комментирует и информирует.

В музыкальной партитуре постановки появится еще одна важная в драматургии спектакля тема – тема отчаяния Марианы (сцена дуэта с Дориной) – повторяющийся нисходящий малотерцовый оборот (интонация жалобы), характерный для жанра причитаний, исполняемый кларнетом от разных ступеней. Однако интервал малой (минорной) терции в конце музыкального построения всегда обращается в восходящую кварту

(утвердительная интонация) – робость, сомнение преобразуются в надежду и решимость в душе Марианы («Мое отчаяние подскажет мне решение»). Здесь музыка выступает не столько комментатором, сколь средством предвосхищения действия, а точнее – благополучной развязки любовной истории.

Короткий лейтмотив появится и у Дамиса, и, безусловно, у Тартюфа. И если мотив юноши (В.А. Даушев) соответствует его пылкой горячности (мажор, живой темп, громкая динамика, быстрые маркатированные восходящие мотивы у низких духовых в жанре скерцо), то музыкальный образ Тартюфа (чередование мажор-минор, при основной минорной тональности, гармоническая неустойчивость – преобладание субдоминантовых и доминантовых функций с оттягивающимся разрешением, упругий ритм сопровождения и быстрые стаккатированные ритмические фигуры у скрипок при отсутствии четкой структуры) является не внешней его характеристикой, а является отражением духовной сущности героя, представляет как бы вывернутый наизнанку мир его чувств (при подчеркиваемой Тартюфом (В.А. Майзингер) степенности и статичности, его помыслы суетливы и коварны). Эти сцены Дорины (И.С. Сидорова) с Дамисом и Дорины с Тартюфом представляют собой образцы оперных речитативных эпизодов, предназначение которых – развитие действия и связка между законченными номерами – ариями и ансамблями.

Следующая сцена – дуэт Тартюфа и Эльмиры (А.А. Светлова) – сопровождается совершенно новой музыкальной темой. Необходимо подчеркнуть, что вся звучавшая ранее в спектакле музыка современна по языку, что, прежде всего, ощущается в незамкнутости, импровизационном характере ее построения, а также в тембровой (аранжировка на синтезаторе выполнена по аналогии звучания инструментов симфонического оркестра) и интонационной выразительности (интонационная и ритмическая основы близки музыке современности), то есть в ней отсутствует прием стилизации. Впервые в этом эпизоде звучит музыка, воссоздающая атмосферу времени

Мольера: оркестровой музыке противопоставляется аутентичное барочное звучание клавесина. Музыкальная компонента здесь детально продумана – изысканная и в то же время обладающая задушевностью и изяществом мелодия у клавесина (минорный лад, обилие мелизмов и характерных для музыки барокко украшений в мелодии, в основе которой находится танцевальное начало, сочетающее признаки двух изящных танцев эпохи – менуэта и сарабанды) с одной стороны характеризует Эльмиру. С другой стороны, музыка барокко выполняет здесь функцию интонационной реконструкции, с помощью которой постановщик создает музыкальные знаки эпохи. Звучание клавесина соло также подчеркивает интимность и пикантность этого эпизода, и если Эльмира пытается отвести несчастье от падчерицы (путем легкого шантажа), то намерения Тартюфа недвусмысленны: в его речи появляется пылкость, его прикосновения становятся настойчивыми и смелыми.

Центром этой сцены становится монолог Тартюфа, который можно соотнести с оперным жанром ариозо: жаркое признание в любви (впрочем, в исключительно плотской) звучит под аккомпанемент, в мелодике и ритме которого узнается музыкальный образ Тартюфа, его внутренней суетливости и коварства (переменный лад, гармоническая неустойчивость, упругий ритм сопровождения и стаккатированные ритмические фигуры при отсутствии четкой структуры), но теперь в музыкальном фрагменте слышны новые ноты – прием двойных репетиций у скрипок передает волнение, а ритмические фигуры сопровождения звучат более мягко.

Необходимо заметить, что музыкальное звучание в спектакле никогда не нарушает некоего статус-кво между музыкой и «чистой» драмой, пропорции музыки и слова выдержаны очень корректно, А.С. Кузин никогда не подменяет музыкальным рядом главную составляющую драматического действия – игру актера, который выражает мысли и эмоции в первой очередь через слово. Как нами уже было отмечено, начало нового музыкального эпизода не тождественно началу новой сцены; так и

сопровождение «ариозо» Тартюфа не длится на всем его протяжении, музыка, не прошивая весь эпизод, прерывается, однако ее экспрессия продолжается в мелодике речи персонажа.

Дуэт Эльмиры и Тартюфа сменяется трио и далее переходит в ансамбль, развертывание которого является кульминацией первого акта. Вновь звучит скерцозная тревожная тема пролога, однако теперь после взволнованных пассажей у струнных вступают гневные реплики низких медных духовых, тема пролога перекрещивается с короткими мотивами тем Оргона и Тартюфа (эпизод близок разделу разработки в симфонии, где «сталкиваются» противоборствующие «силы»-темы). Таким образом, музыка здесь не только структурирующий фактор, но и, с особой интенсивностью «скопившись» в перипетийном моменте, является ярким элементом развивающегося действия.

Во втором акте в музыкальной партитуре прозвучат все основные темы первого действия, но они получают большее динамическое развитие и будут звучать (в каждом эпизоде) более продолжительное время. И если в первой части спектакля можно говорить о барочном – по стилистике и сюитном – по композиции – принципе чередования номеров (с элементами развития), то во втором акте мы видим явные признаки крещендо мангеймского типа (то есть драматическое нарастание динамики у оркестра) и симфонический принцип развития тем. В кульминации действия в оркестре «сталкиваются» все ранее звучавшие темы (Эльмиры, Тартюфа, Оргона, Дамиса, темы пролога, Марианы), однако они трансформируются, так как звучат теперь в более подвижных темпах – аллегро и виваче, у других инструментов (появляются виолончели, трубы), появляются резкие, взволнованные пассажи у клавесина. Наступает кульминационный момент, который внезапно обрывается и сменяется гимнической (мажорный лад, динамика – два форте, преобладание интервала кварты и восходящих диатонических интонаций в мелодии, чередование равномерных длительностей с пунктиром в концах фраз, темп

ларго¹, исполнение тутти – все средства музыкальной выразительности подчеркивают торжественный характер музыки) новой музыкальной темой, возвещающей появление традиционного для древнегреческих трагедий *dues ex machine*, в данном случае им является Король-Солнце, Людовик XIV. А.С.Кузин ввел персонаж, которого нет в пьесе Мольера: блистательный и великий король появляется в момент, когда офицер (Р.О. Халюзов) зачитывает высочайшую волю монарха, милосердного и справедливого. Семья Оргона исполняет панегирик Людовику XIV (И.С. Варанкин). Однако во всей этой эффектной сцене сквозит ирония: слишком ослепителен и замысловат костюм правителя на фоне разрушенного (в буквальном смысле слова) дома Оргона, а в музыка гимна написана в трех-, а не в четырехдольном (как принято в этом жанре) размере, что больше соответствует танцевальным жанрам. Кратковременная вспышка радости не развеет мрака, к которому может привести некогда счастливую семью опасная мания (или ложная идея). Этот режиссерский «концепт» постановки ярчайшим образом отражен в музыке коды – после торжественного гимна вновь звучит тревожная, взволнованная минорная тема из пролога.

Таким образом, мы можем отметить сочетание двух музыкальных жанров в основе композиции спектакля. С одной стороны, построение сцен, производящее полную иллюзию музыкальной композиции, их плавные переходы от одной к следующей, пластическое воплощение образов на сцене, ритмически и звуковысотно выверенные речевые обороты, идентичные по принципу построения музыкальным фразам, распределение голосовых тембров, их разнообразие и сочетание, игра голосов и интонаций прямо соответствуют жанру оперы. С другой стороны, мы явно наблюдаем симфонический принцип развития в непосредственно музыкальной партитуре. Вс.Э. Мейерхольд, основоположник широчайшей амплитуды принципов существования музыки в драматическом сценическом действии,

¹ Медленно, широко.

именно так выстраивал свой легендарный «Маскарад» 1917 года, о котором мы подробно писали выше.

Считаем возможным резюмировать, что, несмотря на то, что в постановке «Тартюф» не было ни песен, ни танцевальных номеров, режиссер и композитор постановки воплотили все многообразие использования музыкального начала в драматических спектаклях. Музыка взяла на себя формообразующую роль, раскрывала и уточняла смысл сцен, выполняла предсказывающую и обобщающую функции, создавала атмосферу спектакля, способствовала драматическому развитию спектакля, был применен персонифицированный тематизм, при этом лейт-темы претерпевали симфоническое развитие. Но кроме всех перечисленных функций музыки непосредственно звучащего музыкального ряда, не менее важна опосредованная музыкальность в решении спектакля, заключающаяся как в формообразовании (всего спектакля и отдельных сцен), так и темпоритмической организации и в поэтической словесной ткани, в которой мелодика важна не меньше, чем прямой смысл слов. Режиссером и композитором были найдены верные пропорции между звучащей музыкой и непосредственно драмой. Необходимо отметить и такой технологический фактор, как деликатное, точно выверенное по звуковому эквиваленту звучание фонограммы.

Мы выбрали для анализа один из самых показательных и для режиссера, и для театра примеров, чтобы рассмотреть широкую амплитуду возможностей участия музыки в драматическом действии как его активного элемента. В постановке «Тартюф» (как и в следующем спектакле режиссера в Театре драмы имени Федора Волкова – «Таланты и поклонники», 2013) музыкальное начало было вплетено по внутреннему ходу в самую ткань сценического действия.

Но существует постановка А.С. Кузина, в которой музыка выходит на авансцену. А.С. Кузин создал спектакль по пьесе О.П. Никифоровой «Чертова дюжина», в основу которой легли рассказы А.Т. Аверченко.

Постановка получилась легкая, веселая, в том числе благодаря музыке: на сцене расположился ансамбль из актеров, играющих на альте, фортепиано, гитаре, баяне и контрабасе. Актеры труппы Театра драмы имени Федора Волкова проявили здесь и свой музыкальный талант (В.К. Соколов, С.В.Иванов, К.С. Искратов, Ю.В. Знакомцева, В.А. Майзингер, Н.Н. Мацюк).

Спектакль объединил в себе тринадцать новелл «короля смеха», обобщенные единой темой, которую режиссер иронично обозначил так: «Поговорим о странностях любви». Музыкальные интерлюдии (композитор И.М. Есипович) не только добавляли озорства в пространство сцены, пропитанной добродушием и юмором, но и организовывали калейдоскоп анекдотических ситуаций в художественно целостный спектакль. Музыка «шагнула» на сцену, вплотную к действующим лицам, ансамбль был полноценным сценическим персонажем. Принцип введения в сценическую ткань живого оркестрика оказался настолько успешным, что стал использоваться и другими режиссерами, осуществляющими постановки на сцене Театра драмы имени Федора Волкова («Без названия», «Кармен», «Ромео и Джульетта»).

Мы подробно проанализировали две наиболее репрезентативные постановки из второй группы («эстетически-содержательный принцип использования музыки») спектаклей, в которых не только было реализовано многообразие приемов, накопленных русской режиссурой XX века (в том числе, в Театре им. Федора Волкова во второй половине XX века), но и отмечаются авторские штрихи режиссеров. Приходится констатировать, что данная группа самая малочисленная: ее сформировали спектакли А.С. Кузина («Тартюф», «Таланты и поклонники», «Чертова дюжина») и постановка «Месяц в деревне» Е.Ж. Марчелли.

Более объемной оказалась третья группа: спектакли, в которых музыкальная компонента призвана развлекать, вовлекая зрителя в шоу, разыгрываемое на сцене Театра имени Федора Волкова.

3.2. Музыкальная компонента спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в контексте постмодернистских тенденций современной культуры

Своего рода музыкальный бум, наводнение драматической сцены разнородными звуками мы находим во многих постановках Театра имени Федора Волкова в период 2009 – 2015 годов (эта тенденция явилась буквальным воплощением установки руководства, поэтому эту эпоху Театра драмы имени Федора Волкова мы рассматриваем обособленно в XXI веке). Б.М. Мездрич, возглавив театр в 2008 году, заявил: «Задача регионального театра состоит в том, чтобы зритель максимально расширил диапазон своих художественных впечатлений» [78].

Музыка используется в драматических спектаклях в качестве допинга, будоражащего зрительскую реакцию. Постановщики стремятся максимально сократить путь к эмоции зрителя, усиливая театральный эффект представления в результате музыкальных включений, при этом к собственному содержанию музыки как искусства проявляют равнодушие. Основное в таких постановках – безусловный контакт с залом, который «отдается на волю эмоционального натиска музыки, поглощен напором. А ведь напор этот <...> нехудожествен!» [208, с.100]. Театр скатывается к театрально-музыкальной банальности. В музыкальном решении все чаще ощущается недостаток вкуса как режиссеров, так и их музыкальных соавторов.

Объем нашего исследования не предполагает изучения музыкальной компоненты всех спектаклей этой группы. Поэтому мы, прежде всего, кратко охарактеризуем тенденцию с опорой на имеющиеся критические отзывы, касающиеся музыкального ряда этих спектаклей. Для подробного же рассмотрения музыкальной компоненты мы предоставим постановку по пьесе В. Шекспира «Ромео и Джульетта» как образец, который, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует заявленной проблематике

включения музыки в драматический спектакль по развлекательному принципу.

Одним из первых режиссеров, приглашенных директором для «расширения художественных впечатлений» и осуществления указанной цели, стал И.Г. Селин, постановка которого «Горе от ума» (2009), возможно, отождествлялась для Б.М. Мездрича с прорывом к театру «умн(ому), интеллектуальн(ому), разн(ому)» [78]. Существует довольно много критических статей о спектакле в различной прессе, прокомментируем высказывания в адрес музыкальной компоненты.

«В звуковой ткани спектакля щедро перемешаны все возможные шлягеры французской эстрады последних сорока лет от Мари Лафоре до Джо Дассена. А лица героев <...> постоянно транслируются на гигантском экране, будто во время концерта поп-звезд с СКК. При этом акценты не расставлены. Почему французская эстрада? Чьи это темы? Может быть, Софьи и <...> Молчалина, которые по ночам репетируют дуэт для “Фабрики звезд” или “Народного артиста”?»», – читаем мы в статье Т. Джуровой [72]. А. Карась, в свою очередь, подчеркивает «плохо отрегулированный звук, несовершенную сценическую речь, французский язык, а главное – *зубодробильный саунд* (*курсив авт. дисс.*), которые все время заставляют вас сомневаться, не оказались ли вы по ошибке на отечественной версии мюзикла “Собор Парижской Богоматери”» [119]. И действительно, звучащий ряд представлял собой скорее звуковую захламленность, что вызывало раздражение многих зрителей. Т. Джурова, пытаясь понять смысл музыкальной экспансии, иронично отмечает, что, «возможно, тактически это и правильный ход» [72], так как в театр пришла молодежь, но ответ на вопрос Т. Джуровой: «что их больше привлекает в “Горе” – тема или зрелищность» [72] очевиден.

Сам режиссер, по его словам, был готов к строгому суду зрителей, объясняя это тем, что «художественные задачи не всегда совпадают со вкусом публики» [177]. На наш взгляд, есть доля лукавства в таком заявлении И.Г. Селина, «компот» [115] из французских песенок,

классических па и дискотеки с оглушительной музыкой скорее был рассчитан на кратчайший контакт театра с аудиторией. Однако, публика в Театре драмы имени Федора Волкова разная, встречаются среди нее и знатоки театральной культуры. Один из зрителей, назвавшийся на Интернет-форуме Arlekin, угадал в спектакле связь с эстетикой театра Р.Г. Виктюка (в котором И.Г. Селин работал) и выразил свои впечатления от спектакля следующим образом: «Как будто единственная задача режиссера, которому неинтересна пьеса и он не знает, что с нею делать – разыграть предложенный текст в знакомом ему театральном формате <...>. Так что когда посреди “Горя от ума” начинаются пляски под французский шансон в лучших виктюковских традициях, а в спектакле И.Г. Селина это происходит сплошь и рядом, мне становилось дико смешно» [12]. Ясно, что такое феерическое представление имело свою публику, однако механическое, дежурное заигрывание с ней не должно быть, на наш взгляд, дозволено академическому театру.

Не менее насыщена музыкой и постановка другого молодого режиссера, Т.А. Кулябина – «Кармен. Откровение от Хосе» (2010). «Чувственная стихия музыки, света, энергия тел таковы, что спектакль действует на тебя так, как может действовать балет или современный танец» [211], - так характеризовала Т. Тихоновец другой спектакль режиссера – «Макбет», поставленный двумя годами раньше в театре Красный факел (Новосибирск). Идентичными приемами пользуется Т.А. Кулябин и в ярославской постановке, создав «некий спектакль-танец» [77], в котором «протанцовывается» практически весь сюжет. «Это скорее мюзикл, нежели драматический спектакль», - удивлялись зрители в антракте [77]. Микс, суть музыкального ряда, непрерывно звучащий на протяжении практически всего сценического времени, звучит уже в прологе: перед закрытым занавесом появляется трио уличных музыкантов «Los Panchos» (В. Соколов, В. Квитко, Л. Томилина), пародирующее оперно-балетные постановки новеллы Мериме. На контрасте с этими уличными забавами рождается трагедия. По ходу

развертывания сценически-пластического действия разные музыкальные стили как будто борются друг с другом (музыкальное оформление В.В.Бычковского): песня Эдит Пиаф, в которой явно слышится имя Кармен сменится современными ритмами, хит Лолиты Торрес – необычной интерпретацией мотива «Хабанеры» (Ж. Бизе из знаменитой оперы). Режиссер в одном из интервью признается, что хочет, «чтобы старики не понимали (*его – прим. авт. дисс*) спектакли» [16], хочет «омолодить аудиторию» [16]. И действительно, спектакль «Кармен» Т.А. Кулябина предназначен для молодой – импульсивной, энергичной – аудитории, так как изобилует музыкой, движениями, ритмами, сосредоточен он больше на ощущениях, чем на размышлениях. Форма в этой постановке явно преобладает над содержанием, и человек в его тонких психологических проявлениях, основа основ драматического искусства, оказался лишь средством для создания этого ослепительно красивого и энергично-музыкального представления. Согласимся с Т. Тихоновец, констатирующей: «Наверное, это и есть влияние массовой культуры» [211].

Нами уже была проанализирована музыкальная компонента спектаклей художественного руководителя театра, Е.Ж. Марчелли, и мы отмечали, что режиссер (за исключением постановки «Месяц в деревне» и отчасти спектаклей «Екатерина Ивановна» и «Без названия») не склонен к сценическим решениям, в которых музыкальная компонента становилась существенной в художественной ткани произведений. В силу общности применения музыкальной компоненты в большинстве спектаклей Е.Ж.Марчелли с работой более молодых режиссеров, скажем о его работе и в этом контексте.

Как правило, музыкальная компонента в постановках Е.Ж. Марчелли ограничивается антрактовой и финальной музыкой. Однако режиссер не воздержался от столь модного на драматической сцене пристрастия к спектаклям, обслуживающим гедонистические потребности публики. В спектакле «Зойкина квартира» (2011), как и в рассмотренном нами выше

спектакле «Кармен», содержание пьесы уходит на второй план. В этой постановке, еще более, чем в интерпретации новеллы П. Мериме Т.А.Кулябиным, казавшаяся экстравагантной, мюзикхолльная форма подавляет драматическое действие, в результате чего спектакль становится эстрадным представлением: «Взяв исходные обстоятельства пьесы Булгакова, Марчелли подминает содержание, увлекаясь игрой в жанры. Драма оборачивается ревю. <...> Режиссер выбрасывает все, что ему мешает, заполняя пустоты блестками, перьями, танцами» [73]. По замыслу Е.Ж.Марчелли действие на основе постановки М.А. Булгакова должно было превратиться в «грандиозн(ый) VIP-вечер» [70], где в антракте должен был играть «большой джазовый оркестр» [73]. Такое желание, высказанное режиссером, звучит симптоматично, оно транслирует стирание границ между драматическим искусством и культурой повседневности. Ни большой оркестр в антракте, ни светская вечеринка не были воплощены в сценическую жизнь, однако режиссеру удалось другое намерение, а именно: после второго антракта всех зрителей пересадили на сцену вокруг огромного аквариума, внутри которого – «как бы срез искусства XX века. Произвольный набор номеров. Например, “Money, Money” из “Кабаре” Боба Фосса. Или “Тюремное танго” из “Чикаго”. И чтобы они были сделаны блестяще <...>, безумно красивое действо» [73]. Таким образом, Марчелли игнорирует «булгаковский “канон” в силу своей режиссерской органики, заставляющей переписывать классические тексты в пользу любимых режиссером смыслов» [73].

Показательно, что постановку Е.Ж. Марчелли «Дом Бернарды Альбы» (2012) критик И. Алпатова сравнила с «концертным исполнением» пьесы Лорки [3]. И действительно, здесь вновь много музыки и пластики (музыкальное оформление И.М. Есиповича), средствами которых режиссер «живописует» тайные желания и с трудом скрываемые страсти персонажей. Аккомпанементом к пластическим номерам спектакля служит, как это обычно бывает в постмодернистских постановках, не имеющая отношения

ни к стилистике, ни к эпохе, ни к стране создания пьесы, музыка популярной в среде молодежи группы «Two Siberians» (композиторы Ю.Н. Матвеев и А.Е. Якушенко).

Присутствует в этом спектакле и один из излюбленных постановщиком приемов остранения – «ряженные музыканты» (используемый им в более ранних спектаклях Омского театра драмы, например, в спектаклях «Фрекен Жюли» и «Дачники»), которые в постановке «Дом Бернарды Альбы» предстают в виде «косцов», напоминающих уличные «живые скульптуры» а ля опереточные «маркизы»; в испанской пьесе они исполняют Дуэт Прилепы и Миловзора из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского. Этот дивертисмент, кроме чисто декоративного, развлекательного (спектакль женский, мужчины здесь - декорация) элемента в спектакле, служит очередному подчеркиванию основной режиссерской идеи постановки – изображению с трудом сдерживаемых в «монастыре» Бернарды страстей, раздирающих ее дочерей изнутри. Безобидный (пасторальный) текст дуэта в опере становится в контексте данного спектакля объективизацией эротических грез: «Мой миленький дружок <...>, О ком я воздыхаю И страсть открыть желаю».

Прежде, чем мы обратимся к дальнейшему анализу музыкальной компоненты спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова XXI века, необходимо сделать акцент на выбираемом режиссерами драматургическом материале: все спектакли, отнесенные (по способу включения музыкального материала в ткань постановки) нами к третьей группе, в которой доминируют развлекательные, в том числе эпатирующие, функции музыкального искусства, поставлены на основе классического художественного материала прошлого (таковым можно назвать и текст М.А. Булгакова). Как мы показали в нашем анализе музыкального оформления этих постановок, эти высокохудожественные источники использованы режиссерами для создания театральных форм со смешанными жанровыми признаками. Эклектика, наблюдаемая не только в жанрово-стилистическом решении спектакля, но и в

его музыкальном решении, в обществе призвана стереть грань между высокой и массовой культурой.

В постановке «Золотой теленок» (режиссер В.Г. Сенин, 2015) режиссер сохраняет сценографическую «документальность» и стилизует под эпоху немого синематографа музыкальное сопровождение: практически на всем протяжении сценического действия И.М. Есипович (композитор и музыкальный руководитель постановки) озвучивает спектакль в манере тапера-пианиста. Кроме стилизованного «таперского» аккомпанеента постановка насыщена танцевальными (хореограф И.И. Ляховская), вокальными и хоровыми номерами, благодаря чему и эта постановка превратилась в яркое шоу: «На вас обрушится шквал музыки, танца, беготни, света и мрака <...> Здесь бразильский карнавал с перьями на головах и в ватниках. <...> Сценическое пространство организуется под огромный мюзикл...» [205]. Мы не поддерживаем автора статьи в его желании отождествить действо на сцене Театра драмы имени Федора Волкова с мюзиклом (даже в варианте его российского эрзаца) и констатируем, что и данная интерпретация классического текста выполнена в соответствии с требованиями массовой культуры театральной индустрии нового времени и представляет собой вид театрального шоу, столь характерного для ярославской сцены последних лет.

Одной из распространенных режиссерских тенденцией наших дней является буквальная, основанная на прямолинейном понимании культурно-исторического процесса, модернизация, то есть приближение текста пьесы к реалиям сегодняшнего дня.

Древнегреческий миф об Орфее («Орфей и Эвридика», 2014) в постановке Р.Р. Кудашова (художественный руководитель петербургского БТК) и хореографа И.И. Ляховской на языке пластики рассказывает не совсем свою историю. В контексте легенды предстает буквально понятая и спародированная эпоха И. Бродского: утренний трамвай, вечерняя водка, ночная пишущая машинка – серые будни «Орфея» советской эпохи.

Р.Р.Кудашов «вписался» в один из модных трендов Театра драмы имени Федора Волкова – создание пластических спектаклей. Как и в спектакле Т.А.Кулябина «Кармен», музыкальная компонента спектакля представляет собой микс – в диапазоне от классической музыки (произведения Г. Генделя) до современных, популярных дискотечных композиций.

Безусловно, для восприятия спектакля как рассказа о проблемах, чувствах и переживаниях понятных и близких современнику, важно понимание специфики времени зрителя. Однако при данном способе режиссерского «прочтения» пьесы необходим большой уровень мастерства постановщика, который, «омолаживая» спектакль, ставит своей целью понять и раскрыть глубинный смысл произведения, сделать его предлогом для размышлений о насущных проблемах. В иных случаях такие эксперименты становятся примитивным соотнесением с «вещным» и культурно-развлекательным контекстом наших дней [238], а целью их является скандальный эпатаж и (или) привлечение молодежи в академический театр.

Одним из наиболее характерных примеров режиссерской трактовки классики в постмодернистском духе мы считаем спектакль Театра драмы имени Федора Волкова «Ромео и Джульетта» (режиссер С.Н. Серзин, композитор Е.Н. Серзин, 2014). Остановимся подробно на этой постановке, так как ее музыкальное решение является крайне показательным в проблеме преломления «классики в современной интерпретации, ориентированной на парадигму массовой культуры, то есть совокупность репрезентативных театральных постановок с откровенной «маскультовской» стилистикой и смысловыми акцентами» [67].

Известно, что английский театр елизаветинской эпохи был лаконичен в сценографии, вызывая к воображению зрителей. «Аудиоряд» был чрезвычайно важен для постановок пьес В. Шекспира, в которых музыка звучала повсюду. Песнями и танцами начинались и заканчивались представления, батальные сцены, шествия, праздники сопровождалась музыкой. Музыкальный инструментальный в пьесах представлен довольно

обширно: трубы, кларнеты, флейта, гобой, дудки, барабаны, колокола, тамбурин лютня, кифара, виола, ребек, орган. Показательна музыкальная статистика, приведенная Г.К. Орджоникидзе в работе «Музыка в творчестве Шекспира»: барабаны в 14 пьесах упоминаются 77 раз, фанфары труб – 18, гобои – 14 раз. [168]. Интересным объектом исследования представляются и музыканты, принимавшие участие в спектаклях. Из текстов драматурга следует, что их роль не сводилась к механическому аккомпанированию, и они весьма активно участвовали в действии. Музыка сопровождает спектакли, которые часто разыгрываются в рамках пьес. Звучащая музыка представляла собой самые различные жанры: марши, народно-бытовые песни, баллады, мадригалы, канцонетты, а также сложные арии (которые исполняли вокалисты, находившиеся в музыкальной комнате над сценой в театре «Глобус»). Музыка в пьесах В. Шекспира не только активизировала действие, но и характеризовала героев.

Если в хрониках доминировал служебный, функционально-механический способ использования звучащей музыки, в комедиях, буквально пронизанных музыкальным звучанием, музыка служила своеобразной эмоциональной разрядкой (и «зарядкой»), характеризовала героев (так в «Двенадцатой ночи» музыка сопровождает выходы и содержит «оценочную» категорию каждого героя: меланхолическая музыка у герцога Орсино, лирическая у Оливии, народно-балаганная у компании сэра Тоби) и выполняла функцию фона, создания необходимого настроения, то музыка поздних пьес наполнялась глубочайшим философским смыслом. Музыка характеризует душевное состояние персонажей В. Шекспира, музыка исцеляет), музыка символизирует стихию природы, а в поздних пьесах В. Шекспира основная функция музыки – возвращение гармонии, именно ей доверяет автор исправлять нарушившийся порядок, ведь музыка – категория, существующая априори, ее происхождение внеземно, таинственно, как и природа человеческих чувств.

Таким образом, можно говорить о глубоком пристрастии В. Шекспира к музыке, шкала использования драматургом музыки необъятна – от чисто служебной ее роли к едва ли не смыслообразующей. «Среди тридцати семи пьес «шекспировского канона» лишь в пяти нет речи о музыке», – отмечал И.И. Соллертинский [198, с. 97].

Выдающийся французский композитор Г. Берлиоз произнес: «"Ромео" Шекспира! Боже! Какой сюжет! В нем все как будто предназначено для музыки» [193, с. 159], прежде, чем написал в 1839 году драматическую симфонию «Ромео и Джульетта» на либретто Э. Дешана (для 3 солистов, 98 хористов и 160 музыкантов оркестра). К тому времени на язык музыки пьеса была переложена десятью композиторами (самое известное переложение – опера В. Беллини «Капулетти и Монтекки», 1830 год). В 1867 году Ш. Гуно пишет знаменитую одноименную оперу по пьесе. В 1880 году завершает свою работу над увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» П.И.Чайковского. В XX веке сокровищница мирового музыкального искусства пополнилась великим балетом С.С. Прокофьева (1932 год).

За многие века пьесы великого драматурга превратились в своего рода культурный код, а часто и в набор штампов. Современные постановщики, выбирая различные доминанты для трактовки тех или иных образов произведения, все чаще ломают структуру пьес, насыщают их новым смыслом, переносят действие в более знакомый антураж. «Трудно найти другого классика, сюжеты и проблематика которого так по-разному осмысливались» [208, с. 186]. Знаменитую трагедию «Ромео и Джульетта» в разные времена постановщики преподносили зрителю, подчас занимая крайние позиции в толковании шекспировских влюбленных. Однако, несомненно то, что музыкальной компоненте всегда уделялось особое внимание как в зарубежных, так и в отечественных постановках.

Известно, что уже в XIX веке трагедия «Ромео и Джульетта» ставилась во многих городах России. Известно также, что в драматических спектаклях домхатовского периода от музыки не требовалось органического сплетения с

действием, музыкальные номера исполнялись хаотично, случайно, перед началом спектакля и в антрактах. Поэтому о музыке тех постановок сведений не существует.

Приходится констатировать факт, что нет никаких данных о музыке к спектаклю «Ромео и Джульетта» (1921) одного из самых музыкальных режиссеров первой половины XX века – А.Я. Таирова. Однако о музыкальном материале следующей выдающейся постановки – «Ромео и Джульетта» Театра Революции (постановка А.Д. Попова, композитор В.Н.Крюков 1935) имеется обширная информация, доказывающая органичное включение музыки как творческого элемента в ткань спектакля. И.М. Меерович в своей брошюре «Музыка в спектакле драматического театра» отмечал, что «музыка с большой эмоциональной силой помогала раскрыть замысел спектакля как романтико-трагического полотна о великой всепобеждающей силе любви» [150, с.6]. Музыка звучала не только как вступление к актам, картинам, композитор вводит в театральную музыку опыт использования лейтмотивов. Примечательно то, что кроме тем, связанных с персонажами, была тема первой встречи Ромео (М.Ф. Астангов) и Джульетты (М.И. Бабанова), эта нежная лирическая тема (тихо!) звучала не только до закрытия занавеса в конце первого акта, но и очень тихо начинала звучать в сцене в склепе (как воспоминание о первой встрече), когда Джульетта видит мертвого Ромео. Мотив обрывается после поцелуя, связав, таким образом, первую и последнюю встречу влюбленных сердец.

В 1956 году в Московском театре им. Е.Б. Вахтангова спектакль «Ромео и Джульетта» был поставлен режиссером И.М. Рапопортом. Роль Джульетты исполняли Л.В. Целиковская и Л.А. Пашкова, Ромео – Ю.П.Любимов и В.А. Дугин. Музыку к спектаклю написал Д.Б. Кабалевский. Работа настолько увлекла композитора, что автор составил в этом же году из музыки к спектаклю сюиту – «Музыкальные зарисовки к трагедии У.Шекспира для большого симфонического оркестра». В состав вошли десять номеров: Вступление (Вражда и любовь), Утро в Вероне,

Приготовление к балу, Шествие гостей, Веселый танец, Лирический танец (Встреча Ромео и Джульетты), В келье Лоренцо, Сцена на площади, Ромео и Джульетта, Финал (Смерть и примирение). Несмотря на то, что каждый номер имеет ярко выраженную индивидуальную окраску, все они выдержаны в одном стилистическом музыкальном ключе, имеют схожую интонационную основу, что способствует композиционной целостности и не создает ощущения лоскутности. Д.Б. Кабалевский не стилизует музыкальные темы ни под итальянскую, ни под старинную английскую музыку, в них отчетливо слышны интонации, характерные для русской музыки. Однако музыкальный материал ведет свой «рассказ» истории влюбленных, выражая то, что другими компонентами спектакля выразить нельзя.

А.И. Хачатурян, имевший большой опыт работы в драматическом театре, писал: «...театральная музыка должна быть предельно экономна, выразительна <...>. Мы не имеем права ни на одну безразличную фразу, ни на один безликий переход. Все должно быть предельно конкретно, выпукло, скульптурно» [222]. Все эти требования находят свое воплощение в музыке к «Ромео и Джульетте» Д.Б. Кабалевского. Так, в номере «Утро в Вероне» ясно различимы интонации утренней суеты: мажорный лад, взмывающие легкие пассажи высоких духовых и скрипок, ворчливая «переключка-перебранка» разных групп инструментов; но вот уже раздаются маршевые, надменно-высокомерные интонации с упругой, пунктирной ритмикой, звучность оркестра становится подчеркнуто мрачной – «Шествие гостей»; для передачи зарождающегося трогательного чувства композитор выбирает жанр песни, задумчивым интонациям скрипок вторят альты, но минорный лад, интонации вздоха в аккомпанементе низких струнных, прорезающие внезапно мотивы низких духовых и небольшое, но патетическое соло тромбонов в финале сцены предвещают трагические события.

Ярко в музыкальном отношении была оформлена постановка в Латвийском художественном театре им. Я. Райниса (1953 год, режиссер Э.Я.Смилгис, с В.Ф. Артмане в заглавной роли), где музыка способствовала

созданию романтического настроения, ощущению духа влюбленности, витающего на сцене, постановка изобиловала вокальными и танцевальными номерами, а сами диалоги звучали на фоне чарующей музыки.

И.П. Владимиров (1964 год, Театр им. Ленсовета, роль Джульетты – А.Б. Фрейндлих), в своей постановке стремился придать действию больше психологической конкретности, тревожная музыка А.П. Петрова дополняла атмосферу спектакля.

В спектакле А.В. Эфроса (1970 год, Театр на Малой Бронной, в роли Джульетты О.М. Яковлева) контакт драмы и музыки сказался с особой убедительностью. Несмотря на то, что партитура композитора постановки, О.Н. Каравайчука, состоит из нескольких музыкальных фрагментов, музыка «получила влияние на все происходящее на сцене, <...> стала одним из организующих начал действия. <...> оказалась в состоянии брать на себя основную нагрузку в отдельных сценах». [208, с.76]. О.М. Яковлева в беседе с А. Соломоновым [200] отмечала, что театр Эфроса можно назвать условным «с тончайшей психологической разработкой плюс поэзия <...> и еще что-то, что витало над спектаклем, чему нет названия... Может быть, музыка?»; в телеспектакле же 1982 года А.В. Эфрос выбрал для создания необходимой психо-эмоциональной атмосферы фрагменты концерта для струнного оркестра итальянского композитора Ф. Джеминиани.

Режиссеры XXI века все чаще берут на себя смелость заново рассказать историю любви, отходя в сторону от традиционной интерпретации, по-видимому, считая ее исчерпанной. Современные постановки представляют собой творческие эксперименты. Бесспорно, любое выдающееся драматическое произведение может служить поводом для самых разнообразных прочтений, этот плюрализм интерпретаций связан с безграничным смысловым богатством драматургического материала, и обращаются к В. Шекспиру не для того, чтобы узнать, как жили англичане на рубеже XVI – XVII веков, а прежде всего для того, чтобы понять самих себя и свое время. Однако, все чаще приходится наблюдать, что, в результате

влияния постмодернистских установок и господства масскульта, многочисленные версии гениальной пьесы вовсе не претендуют на глубину мысли, скользя «по тысяче поверхностей», и спектакли «Ромео и Джульетта» превращаются в масштабное (или не очень) красочное действо или в эпатажные эксперименты, игру со зрителями, рассчитанную на популярность. Создается ощущение, что постановщики устроили негласное соревнование в «преступании» границ интерпретации для вполне прозаической цели – попытки приблизить высокое искусство к публике, услаждая ее гедонистические потребности, и одним из главных средств здесь становится музыкальное решение спектаклей. И вот уже мы видим смешение музыкальных стилей в ... саунд-драме по пьесе «Ромео и Джульетта» (Театр Наций, режиссер В.Н. Панков), драматическая основа которой затерялась в буйстве звуков; грандиозное музыкальное шоу с элементами цирка, спортивных состязаний, компьютерными примочками («Сатирикон», режиссер К.А. Райкин); игру, «матч» между Монтекки и Капулетти (которыми становятся и зрители), напоминающая новогодний утренник с призывом Ромео под оглушающую музыкальную эклектику (Театр Спесивцева); постановка на фоне (именно на фоне) рок-группы (Театр «Окно» и рок-группа «Навигатор»).

В Театре драмы имени Федора Волкова спектакль «Ромео и Джульетта» был поставлен в год 450-летнего шекспировского юбилея молодым постановщиком С.Н. Серзиным. Режиссер, по словам И.Алпатовой, «предпринял почти невероятную попытку объять необъятное и представить на сегодняшней сцене весь контекст, в котором ныне существует <...> пьеса <...>. Попытался визуально и звуково внедриться в до- и постшекспировскую эпохи» [4]. Главная идея спектакля С.Н. Серзина – вражда. Декорации создают вневременной образ классики, на который режиссер проецирует современность. Заглавные герои предстают в виде субкультурной молодежи: Ромео (М.Е. Подзин) появляется в образе гота; в «неформальном прикиде» и Джульетта (Е.А. Родина), юный возраст которой

сценически решается с помощью плюшевого мишки, которого она держит в руках. Бал у Капулетти превращен в подобие клубной вечеринки, встреча на балконе трансформируется в свидание у бетонного забора. Так как в нашу задачу входит только анализ аудиоряда, сосредоточим свое внимание именно на определении принципов создания молодым режиссером музыкальной партитуры в спектакле по классической драматургии.

Музыка (композитор Е.Н. Серзин, музыкальный руководитель И.М.Есипович) в спектакле звучит практически всегда и практически всегда звучит очень громко, за клубными композициями следует музыка С.С.Прокофьева, дальше, хип-хоп, а также известные музыкальные цитаты из одноименных фильмов. Именно музыкой задается ритм сценическому действию. Музыка в спектакле выступает в роли рассказчика, берет на себя главную роль, подменяет диалоги, иллюстрирует происходящее на сцене. Мы уже отмечали выше важность музыки в культуре во времена В. Шекспира. Однако композитору, работающему в драматическом театре, необходимо соблюдать законы использования музыки в этом театре, одним из которых является лаконизм. Чрезмерное обилие музыки может привести «к утере ее эмоционального воздействия на зрителей, а также снизить выразительность всего спектакля» [122, с. 12], а «настоящее органическое звучание музыки <...>подменяется наспех подобранной, куда попало “вклеенной” в ткань пьесы “музычкой”, которая явно мешает» [122, с. 12]. Для того чтобы понять, насколько оправдано (или нет) чрезмерное использование в спектакле по классической пьесе «разностильного» музыкального ряда, рассмотрим более подробно наиболее яркие «музыкально-драматические» эпизоды.

Первая музыкальная композиция звучит уже в постмодернистски ироничном прологе, представляющем собой ...похороны В. Шекспира: на сцене появляется квинтет ночных (о чем ярко говорят их рваные чулочки и потекшая тушь на глазах) фей с музыкальными инструментами в руках (контрабас, баян, барабан, электрогитара и...детский ксилофон) во главе с королевой – Меб (И.С. Сидорова). Меб, которая в спектакле

трансформируется в образ судьбы, с портретом (в черной рамке) В. Шекспира в руках с безучастно-скорбным лицом произносит знаменитую фразу о самой печальной повести. Ответом является музыкальная сцена: феи-готки исполняют а capella (точнее – под минималистический аккомпанемент контрабаса) многоголосный минорный напев, напоминающий одну из многочисленных народных песен на слова Хора из пролога (перевод Б.Л.Пастернака), которые не сразу идентифицируются, так как искажаются вследствие разбивки некоторых слов на части, необъяснимые логически:

«Две равно у *важаемых* семьи...

Ведут *междо* *усобные* бои...»

Таким образом, мы делаем вывод о том, что ведется постмодернистская игра, воплощающая шекспировские размышления о разрыве, распаде не только связи времен, но и образование новых, неустойчивых конструкций. Многоголосный запев (надо отдать должное актрисам, многоголосие звучит довольно стройно) обрывается громкими ударами барабана: готическая свита исполняет композицию украинской женской группы «Дак Дотерс» (Dack Daughters), выступающей в жанрах «фрик-кабаре» и театрального перформанса, - «Rosi / Donbass». Этот выбор объясняется режиссером тем, что в основе одноименного видеоклипа, принесшего популярность группе, лежит 35-тый сонет В. Шекспира «У роз есть шипы». Провокативно-агрессивное звучание композиции в спектакле удваивается символическими милитаристскими и сексуальными жестами: гитара становится метафорой автоматического оружия, контрабас – объектом характерных эротических телодвижений. Этот пролог, разыгрываемый на фоне железного занавеса, задает тон (и жанр) всему последующему действию. Важно отметить реакцию материализованной в этой постановке Меб: фея, холодно взирая на шоу разгорячившихся дев, многозначительно закрывает (прикрывает) руками лик В. Шекспира на портрете.

После четырехминутного перерыва в музыкальном ряде звучит следующая композиция - Talk Show Host («Я хочу быть кем-нибудь другим,

или я взорвусь») группы «Радиоhead» (Radiohead), на фоне которой происходит первое знакомство с заглавным героем. Подчеркнуто умеренный темп, остигатный ритмический и мелодический рисунок, прозрачная лаконичная оркестровка аккомпанемента (композиция звучит в записи) характеризуют душевное состояние гота-Ромео, страдающего от неразделенной любви (в данном случае нужно отметить корректную работу звукооператора, регулирующего объемность звучания в зависимости от драматургического плана, благодаря чему звучание фонограммы встроено в сцену органично и воспринимается эквивалентно действию, создавая определенное эмоциональное настроение с одной стороны и не препятствуя произносимому тексту – с другой). Двухминутное звучание хита британской группы отсылает к фильму Б. Лурмана, однако действие спектакля контрастирует с известной картиной «Ромео + Джульетта»: персонаж Л. Ди Каприо на фоне рассвета записывает в блокнот стихи («И ненависть мучительна и нежность»), герой постановки С.Н. Серзина вымученно декламирует эти строки, покачиваясь в ритм музыки (как многочисленные доморощенные поэты), на фоне луны, которая воплощена здесь в виде гигантской маски Тритона. Таким образом, в этой сцене представлена не только одна из попыток, о которых писала в рецензии И. Алпатова «объять необъятное и представить <...> весь контекст, в котором ныне существует <...> пьеса» [4], но и полемика с ним. Ромео Лурмана не хочет возвращаться в мир пентхаусов и «золотой молодежи», так как он ощутил восторг индивидуальности, Ромео в анализируемом спектакле артистично топится ...в фонтане.

Полторы минуты перерыва в музыкальном звучании – сцена «откачивания» Ромео, и вновь звучит фонограмма, и вновь полемика, но уже с самим текстом и смыслами пьесы. Под звуки композиции американской певицы с мексиканскими корнями Лхаса де Села – De Cara A La Pared («Плача лицом к стене, гибнет город») появляется материализованная режиссером постановки Розалина. Следует трехминутный музыкально-

пластический номер, в котором образ объекта душевных терзаний Ромео опрокидывается, трансформируясь из «чистой Дианы» в чувственную Кармен: прекрасная дама в алом платье, с цветком в волосах, двигаясь в стиле стрип-пластики под музыку (напоминающую испанские мотивы), демонстрирует свои способности соблазнения всему мужскому населению Вероны, оставив без внимания Ромео. Песня Лхасы заканчивается словами: «Молясь Святой Марии», и здесь невольно встает вопрос – режиссер продолжает постмодернистскую игру, намеренно обращаясь к ее важнейшему приему деконструкции, либо же эта мелодия (без учета текстового содержания) используется лишь для создания «антуража» бара «Роща сикомор», в который превращается сценическое пространство, и аккомпанирует стрип-танцу «жрицы любви»?

Итак, уже из анализа нескольких эпизодов первого акта выявляется номерная структура композиции спектакля. Основным принципом включения музыки в партитуру спектакля является компиляция, то есть использование фрагментов ранее написанной (на другие темы) музыки. Этот прием требует серьезного вдумчивого решения, так как приводит к переосмыслению как самого музыкального материала, так и драматургического текста. Возможно, молодой режиссер и его музыкальные со-постановщики выбором данных музыкальных композиций подчеркивали постмодернистский метод интерпретации пьесы, в этом случае можно констатировать, что музыкальный ряд органично вписан в постановку.

Однако уже следующее музыкальное «включение» вызывает недоумение: звучит мотив композиции Talk Show Host, которая звучала ранее – при «экспозиции» Ромео. Так как в указанной сцене он звучал объемно и в динамически-звуковом эквиваленте, и во временном, то для зрителей он становится лейтмотивом заглавного героя. Но теперь (уже узнаваемая) мелодия звучит как переход к другой сцене, а также аккомпанируя выходу Кормилицы.

Карнавал в доме Капулетти, как уже говорилось выше, превращен в клубную тусовку – по смыслу и в ревю – по форме. Пятнадцатиминутное концертное шоу представлено самыми разными жанрами: баллада про королеву Меб (положенная на композицию в стиле блюз американской певицы Нины Симон (Nina Simon) «Чувствую себя прекрасно» (Feeling good)) в исполнении Меркуцио (Р.О. Халюзов), исполняемая под живую музыку (ансамбль театра) и с бэк-вокалом (феи-готки из пролога теперь «обернулись» участницами вечеринки), современная характерная клубная танцевальная музыка, а также три отдельных концертных номера.

Первый концертно-эстрадный номер – выступление леди Капулетти (А.Р. Чилин-Гири) с клубной композицией Gus Gus – Arabian Horse. «Ехала верхом и потерялась» – таков перевод песни, но совершенно очевидно, что в данном случае она здесь используется исключительно как громко звучащий (хоть и исполняемый «вживую» под фонограмму) ритмичный фон для незамысловато-развязных современных танцевальных движений. Следующий музыкальный номер является контрастом к первому: Парис (И.С. Варанкин) исполняет печально-нежный вокализ под аккомпанемент фортепиано и скрипки. Вокализ обрывается выкриком Тибальда, обнаружившего среди «клубящихся» Ромео; после небольшой потасовки концертные выступления продолжатся. Звучит номер в исполнении Джульетты (Е.А. Родина). Это кульминация бала-маскарада в доме Капулетти и самый яркий музыкально-пластический номер спектакля. Джульетта исполняет под аккомпанемент эстрадного ансамбля (гитары – С.В. Иванов, К.С. Искратов, ударные В.А. Майзингер) знаменитую композицию Madson – Beggin («Протяни мне руку в знак любви») со вставным рэповым речитативом «Я так страдаю, тебе плевать». Здесь вновь вряд ли следует искать в замысле режиссера трансляцию множественности смыслов. Зажигательные ритмы служат базой для показательного выступления танцующей части труппы театра. Танцы а ля балет «Тодес», акробатические номера, брейк-данс – все составные элементы этого

эффектного шоу показывают, к удовольствию зрителей, хорошую форму молодых актеров Театра драмы имени Федора Волкова и развлекают публику. Но отбросив гедонистические чувства, выясняется, что здесь совершены две грубые ошибки в музыкальном решении сцены. Во-первых, по вполне «писаным» законам использование целиком музыкальных (в том числе эстрадных) произведений для драматического спектакля невозможно, так как «каждое из них <...> самобытно <...> и не может уложиться в режиссерский план построения спектакля, и его звучание в спектакле будет самостоятельным, неорганичным» [122, с. 18]. Зритель же в таких случаях «остается в непрерывной раздвоенности, его напряженное внимание то и дело переносится из настроений концертной акустики в театральную-драматическую <...>. От этого драма теряет в своей непосредственности» [122, с. 19]. Во-вторых, существует правило, согласно которому, при подборе музыки «следует избегать использования широко известных музыкальных произведений (если только их включение не является специально задуманным режиссерским приемом)» [122, с. 21]. Мы уже выяснили, что никаких специальных смысловых нагрузок композиция Beggin не несет, однако ярко доказывает последствия такого ошибочного использования музыкального материала: у многих зрителей порождает психологический эффект «узнавания» и не только отвлекает от сценического действия, но и вызывает отторжение у публики, которой известно, что композиция является саундтреком к фильму «Уличные танцы» (режиссеры М. Джива, Д.Пасквини).

Встреча Ромео и Джульетты выдержана в стилистике всего спектакля: молодые люди выбегают к фонтану (одного тошнит, другая умывает разгоряченное лицо). И в этой сцене не будет романтики, будет ребячья возня в воде, но будет внезапный поцелуй, и будет звучать музыка. В этой сцене музыка вводится по принципу контраста – она скорее напоминает траурный марш (полифонический минорный мотив в очень медленном темпе представляет собой статично ритмически ровные «ухающие» тяжелые звуки

контрабаса в очень низком регистре, которым отвечают пронзительные звуки трубы в дуэте со скрипкой, звучащей на пианиссимо), чем иллюстрацию зарождающегося чувства. Музыка здесь предвещает трагический конец. Может показаться, что это специально написанная для сцены музыка, но это несколько варьированная и исполнена инструментально композиция группы The XX – Together («Вместе»), являющаяся опять же саундтреком к фильму («Великий Гэтсби», режиссер Б. Лурман).

Новый музыкально-сценический «сегмент» постановки возвращает в атмосферу бала-вакханалии в доме Капулетти. Постановщик вновь прибегает к постмодернистским приемам: музыка (звучит в записи) знаменитейшего «Танца рыцарей» С.С. Прокофьева (из балета «Ромео и Джульетта») становится аккомпанементом к «любимому развлечению» Капулетти (Н.Я.Шрайбер), о чем он вещает в микрофон, – к групповому парному танцу с элементами пародии на балет (эдакая игра и с музыкальной классикой, и с танцем мореска из фильма Ф. Дзеффирелли), который в своем финале переходит в откровенную садо-мазохистскую сексуальную оргию. Музыка С.С. Прокофьева с помощью эффекта реверберации затормаживается и без перерыва начинает звучать клубная музыка, которая наилучшим образом «вписывается» в развязное действо.

Вторая часть спектакля уже не будет напоминать концертное шоу, однако музыка и в ней будет (как уже нами замечено выше) звучать практически перманентно. Каждая новая сцена будет сопровождаться звучащей фонограммой, представляющей собой отдельно вычлененные короткие мотивчики из использованных в спектакле композиций. Тема мелодии из саундтрека к фильму «Великий Гэтсби» становится в спектакле рефренной. Прозвучит она и в сцене обручения Ромео и Джульетты, в сцене трагической гибели Меркуцио и Тибальда (которые здесь погибают в результате перестрелки) в измененной инструментовке и аранжировке – теперь она звучит у гитар и синтезатора, ускоряется темп, а ритм приобретает нервную пульсацию. Трагически монументально зазвучит эта

тема в довольно оригинальной сцене, объединившей несколько планов: на вращающемся поворотном круге, перед зрителями разворачиваются сцены сватовства Париса и брачной ночи Ромео и Джульетты, а также сольный номер брейк-данса (в исполнении студента ЯГТИ А. Кудряшова) на авансцене, символизирующий новые страдания. На поворотном круге находится и оркестр, исполняющий мелодию *Together* в траурном характере: метафора бренности всего земного. Эта же музыкальная тема, но уже в виде хорового вокализа, прозвучит в финальной сцене.

Услышим мы и знаменитую мелодию композиции Н. Рота – тему любви *What is a youth* – из фильма («Ромео и Джульетта») Ф. Дзеффирелли – звуки ее доносятся из ...телевизора, перед которым сидит Лоренцо (В.А.Майзингер). Падре (принявший в этом спектакле облик ковбоя), осознающий «ремейковость» ситуации попытается все же изменить ход событий, но, бросив вызов судьбе, проиграет: Меб-судьба бесстрастно сообщит ему, что письмо в Мантую не отправлено.

Подводя итоги исследования музыкальной компоненты спектакля С.Н.Серзина «Ромео и Джульетта» в контексте режиссерской интерпретации важно отметить, что «заявка» (в прологе) на постмодернистскую игру с интертекстами оборачивается в игру со зрителями, рассчитанную на успех у определенной категории зрителей. Несложно догадаться, для какой аудитории в первую очередь предназначены клубные и саундтрековые хиты, эффектные, а часто вызывающие современные пластические постановки. Впрочем, художественный руководитель театра (Е.Ж. Марчелли) и актеры считали, что это история о молодежи и для нее, поэтому следует говорить с ней на их языке. Молодежные субкультуры – это неотъемлемая часть нашей жизни, но столь мощное внедрение продукции масскульта на сцене академического театра не способствует приобретению культурного капитала подростками, их эстетическому и художественному воспитанию. И конечно, такие формы интерпретаций классики не делают богаче и качественнее культурную жизнь современного человека.

В погоне за тем, чтобы спектакль получился «атмосферным» (молодежное выражение), повествование его распалось на отдельные сегменты, напоминая не постановку больших классических пьес, а скорее жанр ревю с его номерной структурой. Сам же текст пьесы стал для режиссера лишь отправной точкой для выражения собственного творческого посыла.

Можно по-разному оценивать культурные эксперименты с классикой, однако приходится констатировать, что «аутентичные» (мы применяем это определение в смысле приближенности к исторической достоверности) постановки не в почете у современных режиссеров Театра драмы имени Федора Волкова. Академический театр считает неактуальной практику постановки шекспировского текста, как поэтическую историю любви в стилистике итальянского Возрождения.

Новое поколение режиссеров не считает театр искусством, которое «всегда давало человеку возможность погрузиться в мир, не похожий на окружающую обыденную реальность» [208, с. 146], «возможность выхода из существования “здесь – и сейчас”» [208, с. 146] и музыке отказывают в ее свойстве выводить человека из мира повседневности. При этом постановщики не всегда осознают, что представление исторических образов в оптике господствующих в обществе настроений и тем самым десакрализация их приводит к примитивизации, а иногда и к вульгаризации персонажей. И, если В. Шекспир ставит вопрос о средствах преобразования мира и человеческого общества, то современные интерпретаторы его пьес на драматической сцене видят своей сверх-задачей отражение (через гениальный текст) состояния современного общества, а также его развлечение, оправдываясь при этом желанием продемонстрировать на знакомом (культмассовом) материале, что творчество великого драматурга не является архаичным и малоинтересным в наши дни.

На наш взгляд, каждое поколение имеет право на «своего Шекспира», на свое понимание его сюжетов, образов, на свои выразительные (в том

числе музыкальные) средства. Но в условиях снижения эстетического образования постановщики спектаклей в академических театрах не должны руководствоваться лишь популяризацией высокого искусства в массовой культуре, не только режиссеры, но все соучастники должны разделять уважение к произведению, которому они дают новую жизнь на сцене, вызывать не только эмоции, но и размышления об уроках, которые дают современному зрителю классические тексты.

В завершение нашего исследования музыкальной компоненты спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова периода 2008 – 2015 годов, где музыка выполняет функцию развлечения публики, охарактеризуем трактовку еще одной пьесы В. Шекспира все в том же постмодернистском духе.

Если С.Н. Серзин приблизил текст пьесы «Ромео и Джульетта» к времени зрителя, то польский режиссер Г. Барановский разворачивал свою философскую постановку «Буря» (2012) в пространстве постапокалиптическом. Вместо сказки постановщик предлагает зрителям антиутопию, мечту о гармонии, невозможной в реальной жизни. Спектакль получился спорный, а точнее – странный, именно так характеризовали его все участники спектакля: «театр вне быта, а поэтому актерам необходимо погрузиться в надбытовое существование», – так объясняет «необъяснимое» В.А. Майзингер [79] Атмосферу метафорического существования создавали костюмы (авторы Д. Моравец и З. де Инес) в стиле «секонд-хенд» (так режиссер воплощал идею о бессмысленности суеты современного человека), необычная пластика (хореограф С. Грицай), а также таинственная («неземная») музыка И.М. Есиповича. Анализ собственно музыкальной компоненты позволил сделать следующие выводы: во-первых, звучащая практически перманентно музыка, представляющая собой сочетание фрагментов из классических произведений (например, «Agnus Dei», «Kyrie» и «Lacrimosa» из Реквиема В. Моцарта, Анданте из Квинтета До мажор Ф.Шуберта) и собственных композиций И.М. Есиповича, иллюстрирующих и

звукоизображающих все происходящее на сцене, а также вокализация некоторых монологов скорее соответствует формату кинематографической сказки; во-вторых, как ни парадоксально, но даже постановщик из страны экстремального театра, театра, нарушающего конвенции, театра, носителя идеи «нового театра», театра, режиссеры которого отвергают возможность сделать из публики массу, не отказывается в стенах Театра имени Федора Волкова от включения в ткань своего «странного», философски-медитативного спектакля зрелищных, развлекательных танцевальных и вокально-эстрадных номеров. Если трепетный танец Ариэлей (шекспировский «дух» в спектакле множится до актерского квартета – Н.Я.Шрайбер, Н.Н. Мацюк, И.В. Наумкина, К.С. Искратов), несмотря на всю свою декоративность, когерентен разворачивающейся линии «сказочного» сценического действия, то десятиминутный вокально-джазовый номер (помолвка Миранды) Ириды (Н.Е. Асанкина) с «подтанцовкой» (в манере клубных вечеринок) Ариэлей неожиданно противостоит всей концепции постановки и вносит ощущение несовместимости посыла режиссера поиска духовности и поэтической метафоризации существования «вне быта» в этой постановке с эффектным концертным эпизодом в современных ритмах.

Итак, нами была представлена характеристика принципов существования музыки в Театре драмы имени Федора Волкова начала XXI века. Мы приходим к выводу, что в театре сложились определенные традиции в области музыкального решения постановок и констатировали, что принципы включения музыкальной компоненты напрямую зависели от установки театрального лидера. XXI век, мы, несмотря на короткий хронологический период, разделили на два отрезка: до 2008 года театр продолжал традиции предыдущей эпохи. С приходом в театр Б.М. Мездрича начинается и новая веха в принципах введения музыкальной компоненты в спектакли.

Несмотря на то, что театральный процесс начала века оказался под влиянием постмодернистских установок, принесшим тотальную

плюрализацию культуры, нам, как и в период последних четырех десятилетий XX века, удалось выделить три принципа присутствия музыкального начала в постановках Театра имени Федора Волкова. Важно, что спектакли одного режиссера теперь могут находиться в разных группах (постановки Е.Ж. Марчелли представлены во всех пунктах).

Нами отмечено увлечение режиссеров чрезмерно обильным насыщением музыкой драматических постановок, при этом музыкальное искусство часто становится способом вовлечения зрителя в разыгрываемое на сцене академического театра шоу, угождая гедонистическим потребностям «человека массы»: аудиальный ряд в таких случаях зачастую диагностирует отсутствие стилистической целостности и концептуально-драматургической последовательности режиссерского решения в целом, сами же музыкальные включения отличаются доступностью, удобством восприятия, узнаваемостью. Таким образом, наибольшее количество спектаклей относятся к третьей группе («развлекательный принцип»). Нами был выбран для подробного анализа спектакль С.Н. Серзина «Ромео и Джульетта», который наиболее типичен для постановок данной группы.

Вопреки интенсивным поискам художественного лидера театра второй половины XX века, Ф.Е. Шишигина, органичного существования музыки в целостной структуре такого сложноорганизованного организма как драматический спектакль, сегодня вновь встречаются постановки с анахроническим, служебным, использованием музыкального начала.

Самой малочисленной оказалась группа № 2 («эстетически-содержательный принцип использования музыки»), в которой музыка в спектаклях не только предстает в широкой амплитуде своих выразительных возможностей, но, следуя традициям театра, имеет и авторские особенности.

Мы сочли нужным рассмотреть подробно музыкальное решение двух постановок из этой группы («эстетически-содержательный принцип использования музыки») – «Месяц в деревне» (режиссер Е.Ж. Марчелли) и «Тартюф» (режиссер А.С. Кузин), компенсируя тем самым наше

«невнимание» к постановкам группы № 1 – «спектакли со служебным использованием музыки». Обе постановки представляют собой интереснейшие образцы различной, но гибко и глубоко разработанной музыкальной организации драматических постановок. Важно отметить, что оба режиссера используют «классические» методы интегрирования музыки в партитуру постановки, сложившиеся в творчестве Вс.Э. Мейерхольда.

Нами была зафиксирована самостоятельность пути ярославского театра в XX веке, находившимся, за редким исключением, в стороне от новых веяний. Изучив существование музыки в спектаклях театра последних лет, мы можем сделать вывод о том, что провинциальный театр вновь остался в стороне от новаторских исканий в этой области в столичных театрах (например, приемы «инструментального театра» (В.В. Фокина – А.М.Бакши), интертекстуальных связей между музыкой и драматическим текстом, ассоциативного музыкального цитирования (Ю.Н. Бутусов, П.Н. Фоменко).

При этом художественная жизнь Театра драмы имени Федора Волкова, деконструировав традиции музыкального решения, накопленные театром во второй половине XX века, оказалась во власти господства масскульта. Музыкальная компонента постановок становится обезличенной, с одной стороны, и универсальной, с другой. Однообразие принципов введения музыкальной компоненты в последнее время возведено в настоящий культ, что говорит о кризисе креативности. Современные режиссеры (в подавляющем большинстве своем) используют как тексты высокой культуры, так и площадку старейшего академического драматического театра для «шоубразных» постановок, пытаясь таким образом найти кратчайший путь к зрителю.

В процессе анализа эмпирического материала мы имплицитно учитывали жанровую специфику спектаклей, которая не всегда аналогична определению жанров драматургами. Стало очевидно, что комедия и социальная драма более отчетливо востребуют определенные мелодические, ритмические, гармонические приемы, однако большая часть репертуара

исследуемого театра оказывается размытой как с точки зрения жанровых идентификаций спектакля, так и нечеткой с точки зрения интеграции музыкальной компоненты в постановки.

Драматический спектакль – сложноструктурированный организм, в котором вербальные, визуальные, музыкальные компоненты не только сочетаются, но и находятся в тесной связи друг с другом. От количества и качества каждого из них зависит общий смысл спектакля. Нахождение равновесия между музыкой и «чистой» драмой, содержательного синтеза звука и слова является серьезной художественной задачей Театра драмы имени Федора Волкова в XXI веке.

Заключение

В данной работе мы исследовали музыкальную компоненту драматических спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в более чем пятидесятилетний период (1960 – 2015), показав необходимость формирования как теоретико-методологического контекста, основанного на представлениях о синтезе искусств, так и историко-культурного контекста, включавшего универсальный опыт первой половины XX века.

Мы пришли к выводу об особом значении для последующего формирования музыкальной компоненты драматического спектакля (в лучших ее образцах) творчества Вс.Э. Мейерхольда, у которого были заложены основные принципы использования музыки в художественной ткани драматического спектакля, ставшие универсальными для всех последующих поколений режиссеров, в том числе для тех постановщиков Театра драмы имени Федора Волкова, в творчестве которых музыкальная компонента спектакля являлась важнейшей органической компонентой художественного мира синтетического произведения, каковым является драматический спектакль.

Собранный нами, систематизированный и проанализированный обширный материал, состоявший из сведений о многих десятках спектаклей, позволил сделать вывод о существовании определенных принципов в музыкальном решении спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова последних четырех десятилетий XX века, которые определялись «политикой» творческих лидеров театра; на новых, выработанных нами основаниях была выявлена специфичность, самостоятельность пути Театра драмы имени Федора Волкова, его контекстуальное соотношение и специфичность по отношению к российским культурным процессам. В ходе исследования мы определили, что в этот период возникли принципиально новые взаимоотношения театра и музыки, образовались творческие

содружества режиссер-композитор. Мы выделили три принципа включения музыки в сценические произведения второй половины XX века:

- принцип, характеризующийся не только многокомпонентностью включения музыки в драматургию спектаклей, но и предпочтением к масштабным, массовым формам музыкальной компоненты, используемого в партитуре спектакля;

- принцип, подразумевающий использование отдельных музыкальных номеров, в том числе зонгов, как механизм воздействия на зрителя, средство апеллирования к его общественному сознанию, а в некоторых случаях – как эффектный концертный прием;

- принцип органичной интеграции музыкальной линии в художественную ткань спектакля, при которой музыкальное решение каждый раз соответствует жанру и стилю спектакля, следует за развитием драматического действия.

Проанализировав актуальные практики Театра драмы имени Федора Волкова в дискурсе музыкальной компоненты, мы пришли к выводу о том, что, за исключением единичных случаев, музыкальное решение спектаклей, составляющих репертуар изучаемого театра в XXI веке, является разрушением как глубоких культурных традиций органичного включения музыки в партитуру драматического произведения, выработанной за всю историю театра и парадигмально сконцентрированной в творчестве Вс.Э.Мейерхольда, так и традиций, заложенных ярославским театром в XX веке.

Несмотря на все кажущееся разнообразие использования музыки в современной режиссуре ярославского театра, нам, как и в период последних четырех десятилетий XX века, удалось выделить спектакли с тремя принципами присутствия музыки в постановках Театра драмы имени Федора Волкова:

- спектакли, в которых музыка выполняет сугубо служебную (так называемую, функциональную) роль: антрактовая музыка, музыка переходов, фоновое звучание, музыка финала;
- спектакли, в которых музыка выступает в роли партнера со всеми элементами сценического действия (эстетически-содержательный принцип);
- спектакли, в которых музыкальная компонента выполняет развлекательную роль.

Мы установили, что, вопреки интенсивным поискам режиссеров Театра драмы имени Федора Волкова второй половины XX века, сегодня вновь встречаются постановки с анахроническим, то есть служебным, функциональным использованием музыки.

Многоаспектный эмпирический анализ позволил нам прийти к выводу, что сценические произведения с глубоко продуманным музыкальным решением представляют в современном художественном процессе Театра драмы имени Федора Волкова единичные случаи. Детальный анализ музыкальной компоненты двух постановок – «Тартюф» по пьесе Ж.-Б. Мольера (режиссер А.С. Кузин, композитор И.М. Есипович) и «Месяц в деревне» по пьесе И.С. Тургенева (режиссер Е.Ж. Марчелли, композитор И.М. Есипович) способствовал выявлению нами не только широкой амплитуды принципов включения музыки (заложенную в творчестве Вс.Э.Мейерхольда) в драматургию постановки, но и определению авторских особенностей.

Таким образом, проведенное нами исследование позволило констатировать тенденцию вытеснения коммерческим направлением серьезного искусства на сцене провинциального, ярославского театра. Подавляющее число спектаклей, составляющих репертуар Театра драмы имени Федора Волкова в XXI веке, включают в себя музыкальные номера, призванные максимально сократить путь к эмоции массового зрителя, развлекая его и угождая его гедонистическим потребностям. При этом постановщики оставляют за скобками самооценку музыкального искусства,

проявляют равнодушие как к накопленному многовековому опытом органичному тандему музыка-драма в художественной ткани синтетического сценического произведения, так и к собственному содержанию музыки.

Сравнив рефлексию критики в отношении музыкального решения драматических спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в прошлом веке и в первые пятнадцать лет XXI века, мы установили, что рецензенты современных постановок уделяют значительно меньше внимания «аудиальному» ряду сценических произведений. Этот факт мы расцениваем как еще одно доказательство инертного, механического либо коммерческого, развлекательного применения музыки на драматической сцене. Единичные случаи органичного включения музыки режиссерами в партитуру постановки становятся исключением из «правила» не мотивированной художественно эксплуатации музыки и еще больше подчеркивают проблему поверхностного взгляда на важнейший компонент сложноструктурированного, синтетического произведения, а, следовательно, и на драматическое искусство.

Выявление определенного дискурса (наличия и трансформации музыкальной компоненты драматического спектакля) придает названному изучению культурного опыта качество модели, которая может быть применена к изучению других, аналогичных культурных феноменов.

Библиографический список

1. Азизян И. А. Архитектура в художественной культуре. Теоретические проблемы взаимодействия искусств / И. А. Азизян. Москва : РААСН, 1996. 160 с.
2. Алексеева А. Суд над «детьми солнца» / А. Алексеева // Северный рабочий. 1962. 29 ноября.
3. Алпатова И. Женская доля в концертном исполнении / И. Алпатова // Петербургский театральный журнал. 2013. № 1 (71).
4. Алпатова И. Стреляют все // Teatral : сайт. URL : [http: www.teatral-online.ru](http://www.teatral-online.ru) (дата обращения : 10.10.2017).
5. Алперс Б. В. О. Мейерхольде / Б. В. Алперс // Искания новой сцены ; вст. ст. и прим. Н. С. Тодрия. Москва : Искусство, 1985. С. 280–310.
6. Аникст А. А. Синтез искусств в театре Шекспира / А. А. Аникст // Шексировские чтения ; под ред. А. Аникста. Москва : Наука, 1978. 275 с.
7. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. Москва : Искусство, 1965. 328 с.
8. Античная музыкальная эстетика / вст. очерк и собр. текстов проф. А. Ф. Лосева ; предисловие и общая ред. В. П. Шестакова. Москва : Музгиз, 1960. 304 с.
9. Арановская И. В. Диалог в проблемном поле искусствознания / И. В. Арановская // Известия Вологодского государственного педагогического университета. Вологда, 2012. С. 85–87.
10. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» / М. Г. Арановский // Советская музыка. 1980. №10. С. 99–109.
11. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. Москва : «Композитор», 1998. 343 с.

12. Арлекин «Горе от ума» А. Грибоедова, Ярославский театр драмы им. Ф. Волкова, режиссер И. Селин // Teatr-live.ru : сайт. URL : <https://teatr-live.ru/2010/04/gore-ot-uma-teatr-dramyi-volkova/> (дата обращения: 04.07.2018)
13. Арнштам Л. О. Музыка героического / Л. О. Арнштам. Москва : Искусство, 1977. 294 с.
14. Асафьев Б. В Избранные труды / Б. В. Асафьев. Москва : Академия наук СССР, 1954. Т. 2. 384 с.
15. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. Москва : Искусство, 1968. 654 с.
16. Банасюкевич А. У нас очень талантливые люди, но мы не свободны // theatretimes.ru : сайт. URL : <http://theatretimes.ru/u-nas-ochen-talantlivye-lyudi-no-my-ne> (дата обращения: 14.07.2018)
17. Банасюкевич А. Чехов без названия от Марчелли из Ярославля // Ria. ru : сайт. URL : https://ria.ru/weekend_theatre/20121016/774718095.html (дата обращения: 30.10.2017).
18. Барабаш Н. А. Телевидение и театр. Игры постмодернизма / Н. А. Барабаш. Москва : КомКнига, 2015. 184 с.
19. Барбой Ю. М. Театр как комплекс и пути его изучения / Ю. М. Барбой. // Ярославский педагогический вестник. 2018. №1. С. 172–176.
20. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
21. Барсуков Н. Руки Протасова / Н. Барсуков // Горьковская правда. 1964. 06 июня.
22. Бартошевич А. В. Театральные хроники. Начало XXI века / А. В. Бартошевич. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2013. 655 с.
23. Белый А. В. Будущее искусство / А. В. Белый // Символизм как миропонимание. Сборник; сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. Москва : Республика, 1994. 528 с.

24. Бердяев Н. А. Творчество и красота. Искусство и теургия / Н. А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства ; в 2-х т. Т.1. Москва : Искусство, 1994. С. 219–224.
25. Бердяев Н. А. Очарование отраженных культур / Н. А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства ; в 2-х т. Т. 2. Москва : Искусство, 1994. 296 с.
26. Блок А. А. Сочинения в двух томах. Т. II. / А. А. Блок. Москва : Гослитиздат. 1955. 846 с.
27. Богданова, П. Б. Историко-культурный цикл: российское театральное режиссерское искусство во второй половине XX – начале XXI века : дис. ... канд. культурол. // Ranepa.ru : сайт. URL : <https://www.ranepa.ru/upload/iblock/59b/bogdanova-p-b-dissertation-.pdf> (дата обращения : 05.03.20)
28. Богданова П. Б. Культурный цикл. Театральная режиссура от шестидесятников к поколению POST / П. Б. Богданова. Москва : Академический проект, 2017. – 480 с.
29. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. / В. И. Божович. Москва : Наука, 1987. 319 с.
30. Бокурадзе, Д. С. Театр как грань города: хронотоп, поэтика, фестивальное пространство : дис. ... канд. культурол. // Dslib.net : сайт. URL : <http://www.dslib.net/teorja-kultury/teatr-kak-gran-goroda-hronotop-pojetika-festivalnoe-prostranstvo.html> (дата обращения : 30.10.2017).
31. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. Санкт-Петербург : Композитор–Санкт-Петербург, 2005. 648 с.
32. Бочкарева О. В. Личность и музыкальное искусство: проблема диалога / О. В.Бочкарева // Актуальные проблемы музыкального образования и этномузыкологии : Материалы I Всероссийской научно-практической конференции (Вологда, 20 мая 2016 г.) / отв. ред. Т. П. Брова. Вологда : ВоГУ, 2017. С. 5–9.

33. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5 / Б. Брехт. Москва : Искусство, 1965. 527 с.
34. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки / И. Ф. Бэлза. Москва : Музыка, 1985. 200 с.
35. Бурлина Е. Я., Бокурадзе Д. С. Театр в городе и город в театре: единое культурное пространство / Е. Я. Бурлина, Д. С. Бокурадзе // Известия Самарского научного центра РАН, 2013. т. 15, №2. С. 10–14.
36. Вагнер Р. Избранные работы. / Р. Вагнер ; сост. и комм. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступ. ст. А. Ф. Лосева. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
37. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. Москва : Искусство, 1966. 397 с.
38. Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание. Вопросы теории и истории / В. В. Ванслов. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 440 с.
39. Ваняшова М. Дар Прометея / М. Ваняшова // Северный рабочий. 1969. 26 июня.
40. Ваняшова М. Не зарастет на сердце рана / М. Ваняшова // Северный край. 2009. 31 марта.
41. Ваняшова М. Парадоксы и прозрения Фирса Шишигина / М. Ваняшова // Северный край. 2008. 30 августа.
42. Ваняшова М. Страницы посольского дневника / М. Ваняшова // Северный рабочий. 1970. 23 апреля.
43. Ваняшова М. Г., Театр Евгения Марчелли. Путешествие на грани возможности / М. Г. Ваняшова. Ярославль : Академия 76, 2017. 304 с.
44. Ваняшова М. Тревожный месяц вересень / М. Ваняшова // Северный рабочий. 1977. 2 марта.
45. Ваняшова М. Г., Фирс Шишигин: Люблю жить в актере! Очерки. Воспоминания. Дневники. Спектакли / авт., ред., сост. М. Г. Ваняшова. Ярославль, Рыбинск : Изд-во ОАО «Рыбинский Дом печати», 2012. 392 с. : ил.

46. Ваяшова М. Шци с шампанским / М. Ваяшова // Золотое кольцо. 1995. 15 мая.
47. Варпаховский Л. В. О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. Сборник / ред. Л. Д. Вендеровская, А. В. Февральский. Москва : ВТО, 1978. С. 301.
48. Васильев Н. Правда жизни / Н. Васильев // Горьковская правда. 1964. 06 августа.
49. Введение в театроведение : учебное пособие / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. 367 с.
50. Взаимодействие и синтез искусств : сб. статей / под ред. Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлоха, Б. М. Твердова и др. Ленинград : Наука, 1978. 270 с.
51. Взаимодействие искусств в современном художественном процессе : сб. по учеб.-метод. вопр. / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина ; научн. ред. О. В. Василенко. Ленинград : ИЖСиА, 1988. 82 с.
52. Волков Н. Д. Мейерхольд. В 2 т. Т 2. 1908 – 1917 / Н. Д. Волков. Москва; Ленинград : Academia, 1929. 493 с.
53. Воронина Н. И. Хронотоп моей судьбы / Н. И. Воронина. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2016. 244 с.
54. Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов. / составление И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. Москва : РАТИ – ГИТИС, 2008. 288 с.
55. Встречи с Мейерхольдом : сборник воспоминаний / ред. кол. М. А. Валентейн [и др.]. Ред.-сост. Л. Д. Вендеровская. Москва : ВТО, 1967. 622 с.
56. Габрический А. Г. «Морфология искусства» / А. Г. Габрический. Москва : Аграф, 2002. 864 с.
57. Гаевский В., Гершензон П. Разговоры о русском балете / В. Гаевский, П. Гершензон. Москва : Новое издательство. 2010. 292 с.
58. Гарин Э. П. С Мейерхольдом / Э. П. Гарин. Москва : Искусство, 1974. 291 с.

59. Гвоздев А. А. «Горе уму» Театр им. Вс. Мейерхольда (В порядке обсуждения) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 271.
60. Гегель Г. В. Ф. «Эстетика» в 4-х томах. Том третий / Г. В. Ф. Гегель. Москва : Искусство, 1971. 623 с.
61. Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете. Ленинград – Москва : Искусство, 1975. 623 с.
62. Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. / А. К. Гладков ; сост. В. В. Забродин, вступ. ст. Ц. Кин. Москва : СТД РСФСР, 1990. 247, 473 с.
63. Гленн Гульд. Избранное. Т. 1 : Музыка в Советском Союзе. part 1. // Gould-ru : сайт. URL : <https://gould-ru.livejournal.com/26478.html> (дата обращения: 1.09.2015).
64. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Д. Гликман. Ленинград : Советский композитор, 1989. 349 с.
65. "Горе уму" Мейерхольда : историческая реконструкция эпизода спектакля // Old.index : сайт. URL : http://old.index-art.info/skena/personality/gore_af/ (дата обращения: 5.12.2015).
66. Григорьев А. В. Волковские сезоны в XXI веке : очерки, интервью, рецензии : в 2 т. / А. В. Григорьев (автор-составитель). Ярославль, «Северный край», 2013. 360 с., 312 с.
67. Густякова Д. Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры : монография / Д. Ю. Густякова. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. 411с.
68. Давыдова М. Ромео и Гюльчатай / М. Давыдова. Текст : непосредственный // Известия. 2010. 19 января.
69. Дадамян Г. Г. Атлантида советского искусства, 1917–1991. Ч.1. 1917–1932 / Г.Г. Дадамян Москва : ГИТИС, 2010. 522 с.
70. Деньгин Н. Из темноты / Н. Деньгин // Страстной бульвар, 10. 2008. №1 – 111. С. 86-93.

71. Джурова Т. Идеальный мир с разрывами / Т. Джурова // Северный край. 2011. 19 мая.
72. Джурова Т. Знаешь ли, с отчизны выбываю / Т. Джурова // Петербургский театральный журнал. 2009. № 4 (58). С. 38-42.
73. Джурова Т. Я остановлю действие / Т. Джурова // Театральный круг. 2011. № 5. С. 56-59.
74. Дидковская, Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX–XXI веков: Ярославская социокультурная модель : автореф. дис. ... канд. культ. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/russkii-provintsialnyi-teatr-rubezha-xx-xxi-vekov-yaroslavskaya-sotsiokulturnaya-model> (дата обращения : 16.05.2016).
75. Драч Л. “Сытое безобразие” убивает театр / Л. Драч // Северный край. 2008. 13 марта.
76. Драч Л. Первая любовь не забывается / Л. Драч // Северный край. 2009. 17 декабря.
77. Драч Л. История Хосе, знакомого и незнакомого / Л. Драч // Северный край. 2010. 26 мая.
78. Драч Л. Простенького театра больше не будет / Л. Драч // Северный край. 2010. 01 сентября.
79. Драч Л. Пусть сильнее грянет буря / Л. Драч // Северный край. 2013. 16 марта.
80. Евграфов К. В. Федор Волков / К. В. Евграфов. Москва : Молодая гвардия, 1989. 288 с.
81. Егошина О. В. Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий / О. В. Егошина. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 276 с.
82. Егошина О. Шекспир на базаре / О. Егошина // Новые известия. 2010. – 18 января.
83. Елагин Ю. Б. Всеволод Мейерхольд темный гений / Ю. Б. Елагин. Москва : Вагриус, 1998. 370 с.

84. Ермолин Е. А. ТЮЗ. Дни и годы. 1984 – 2004 // Alexanderkusin.ru : сайт. URL : <http://www.alexanderkuzin.ru/e-ermolin.html> (дата обращения: 11.07.18).
85. Ермолин Е. Кувыркoм, кувыркoм / Е. Ермолин // Северный рабочий. 1994. 23 апреля.
86. Ерохина Т. И. Жизнетворчество и театрализация повседневности в отечественных эстетических практиках / Т. И. Ерохина // Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ : учебное пособие. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. С. 49–59.
87. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма : научная монография / Т. И. Ерохина. Ярославль : Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К.Д. Ушинского», 2009. 300 с.
88. Ерохина Т. И., Злотникова Т. С., Киященко Л. П., Летина Н. Н. Особенности массовой культуры российской провинции / Ерохина Т. И., Злотникова Т. С., Киященко Л. П., Летина Н. Н. // Социологические исследования. 2016. №5. С.110–114.
89. Жуков В. Ю. Новейшая история России: Перестройка и переходный период. 1985–2005 : учеб. пособие для студ. вузов / В. Ю. Жуков. Санкт-Петербург : СПбГАСУ, 2006. 183 с.
90. Завадский Ю. А. Будущее – за музыкальным театром / Ю. А. Завадский // Советская музыка. 1969. № 12. С. 48.
91. Завадский Ю. А. Учителя и ученики / Ю. А. Завадский. Москва : Искусство, 1975. 400 с.
92. Зингерман Б. И. Шекспир на советской сцене / Б. И. Зингерман. Москва : Знание, 1956. 20 с.
93. Зись А. Я. Виды искусства / А. Я. Зись. Москва : Знание, 1979. 128 с.
94. Зись А. Я. Конфронтация в эстетике / А. Я. Зись. Москва : Искусство, 1980. 239 с.
95. Злотина Е. Песнь о пробуждении / Е. Злотина // Омская правда. 1975. 18 августа.

96. Злотникова Т. С. Публичное одиночество. Творческая личность в русском театре второй половины XX века : актер и режиссер / Т. С. Злотникова. Ярославль : Издательство ЯГПУ, 1998. 234 с.
97. Злотникова Т. С. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное : учебное пособие / Т. С. Злотникова, Д. Ю. Густякова; М-во образования и науки Российской Федерации, ФГБОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского», Научно-образовательный центр "Культуроцентричность науч.-образовательной деятельности". Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. 119 с.
98. Злотникова Т. С. Театр / Т. С. Злотникова // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Москва : РОСПЭН, 2007.
99. Злотникова Т. С. Театр провинциального города: художественный, нравственный, социально-экономический аспекты трансформации / Т. С. Злотникова // Провинциальный идеализм. Ярославль: Департамент культуры Ярославской области; Ярославский художественный музей, 2012. С. 25–42.
100. Злотникова Т. С. Философия творческой личности / Т. С. Злотникова Москва : ООО «Издательство «Согласие», 2017. 918 с.
101. Злотникова Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век : научная монография / Т. С. Злотникова. Ярославль : Издательство ЯГПУ, 2012. 303 с.
102. Золотницкий Д. И. Мейерхольд. Роман с советской властью / Д. И. Золотницкий. Москва : Аграф, 1999. 384 с.
103. Золотухин В. Ю. Юрьев и В. Мейерхольд. «Маскарад». К истории творческих взаимоотношений / В. Ю. Золотухин // Вопросы театра. Proscaenium. Сборник статей. Москва : Государственный институт искусствознания, 2008. С. 226 – 255.
104. Иванов В. В. Русские сезоны театра Габима / В. В. Иванов. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. 317 с.
105. Иванов Вяч. И. Вагнер и дионисово действо / Вяч. И. Иванов // Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. Брюссель, 1979. С. 83–86.

106. Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умном веселии / Вяч. И. Иванов // Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 61–79.
107. Изралеvский Б. Л. Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера / Б. Л. Изралеvский. Москва : ВТО, 1965. 272 с.
108. История музыки народов мира. Русская музыка второй половины XX века ; выпуск IV : учебное пособие / авт.-сост. И.С. Гульзарова. Ташкент, 2008. 377 с.
109. История советского драматического театра : в 6 т. Т. 6 : 1953-1967 / АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР ; ред. коллегия: А. Анастасьев и др. Москва : Наука, 1971. 736 с. : илл.
110. Ито М. Музыкальность «Ревизора» в постановке Вс. Э. Мейерхольда / М. Ито. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. Москва : ГИТИС, №4, 2012. С. 29–42.
111. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. Ленинград : «Искусство», 1972. 440 с.
112. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. Санкт-Петербург. : ТОО ТК «Метрополис», 1996. 414 с.
113. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
114. Каменская Н. Хоть «Sound» назови ее, хоть нет / Н. Каменская // Культура. 2010. 21 января.
115. Каменская Н. Горе на сладком месте / Н. Каменская // Культура. 2010. 22 апреля.
116. Каминарская М. Павел Шорохов вступает в борьбу / М. Каминарская // Литературная Россия. 1984. № 46.
117. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. Москва : Эксмо-Пресс, 2016. 108 с.
118. Каплан Э. Т. Режиссер и музыка / Э. Т. Каплан // Встречи с Мейерхольдом : сборник воспоминаний. Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. Москва : ВТО, 1967. 622 с.

119. Карась, А. Чацкий после Бродского / А. Карась // Российская газета. 2009. № 5024 (200).
120. Коды массовой культуры : российский дискурс : коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. 240 с., илл.
121. Кожухова Г. Пути в революцию / Г. Кожухова // Правда. 1964. 04 июня.
122. Козюренко Ю. И. Музыкальное оформление спектакля : методическое пособие / Ю. И. Козюренко. Москва : Искусство, 1986. 127 с.
123. Колесникова И. Вячеслав Долгачев: «Мы решили попробовать новую форму финансирования» // Teatral.ru : сайт. URL : <http://www.teatral-online.ru/news/19910/> (дата обращения: 16.05.2018).
124. Кондаков И. В. Русская культура : Краткий очерк истории и теории : учебное пособие / И. В. Кондаков. Москва : Книжный дом «Университет» (КДУ), 1998. 360 с.
125. Кондаков И. В. Культурология: История культуры России : курс лекций / И. В. Кондаков. Москва : ИКФ Омега-Л, Высш. шк., 2003. 616 с.
126. Кондаков И. В. Массовая культура: опыт теории и относительности / И. В. Кондаков // Обсерватория культуры, 2017. Т.14, № 5. С. 516–523.
127. Копалова, О. С. Театр и зритель: институциональные аспекты взаимодействия : дис. ... канд. социол. н. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/teatr-i-zritel-institutsionalnye-aspekty-vzaimodeistviya> (дата обращения : 27.09.2018).
128. Кораблева И. Театр, аквариум и золотая рыбка / И. Кораблева // Губернские вести. 1998. 03 марта.
129. Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы / сост. и вст. В. И. Максимов, вст. ст. Н. А. Таршис. Москва : Совпадение, 2007. 502 с.
130. Костриц М. А. Театр и театральность в произведениях советской скульптуры 1970-80-х гг. / М. А. Костриц // Взаимодействие искусств в современном художественном процессе : сборник по учебно-методическим вопросам. Ленинград, 1988. 154 с.

131. Котовская М. П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии / М. П. Котовская. Москва : Наука, 1982. 256 с.
132. Кублицкий Р. Хроника смутного времени / Р. Кублицкий // Юность. 1967. 06 сентября.
133. Кугель А. В. В защиту / А. В. Кугель // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920-1938. Москва : Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 2000. С. 215.
134. Кузин А. С. Театральная школа : к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского / А.С. Кузин // Вестник МГУКИ. Москва : Изд-во МГУКИ. 2013. № 1 (51). С. 238–244.
135. Кузин А. С. Театральная школа : современные смыслы : учебное пособие / А.С. Кузин. Ярославль : Ярославский государственный театральный институт, 2017. Издание 2-е, исправленное и дополненное. 283 с.
136. Куликова К. Ф. Российского театра первые актеры / К. Ф. Куликова. Ленинград : Лениздат, 1991. 336 с.
137. Кухта Е. А. «Ревизор» у Мейерхольда и новая драма / Е. А. Кухта // Мейерхольд : к истории творческого метода. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 1998. С. 138.
138. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и всеобщая лингвистика. Ч.1 / Б. Кроче. Москва : «Intara», 2000. 171 с.
139. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Избранные произведения / пер. Е. Эдельсона. Москва : ГИХЛ. 1953. С. 385–516.
140. Летина Н. Н., Ежгурова Н. А. Воздействие традиционной и массовой культуры в современном отечественном музыкальном фольклоре / Н. Н. Летина, Н. А. Ежгурова // Верхневолжский педагогический вестник. 2018. №1. С. 204–206.
141. Летина Н. Н. Прекрасная дама – творец и персонаж в русской культуре рубежа XIX – XX веков / Н. Н. Летина // Российский дискурс массовой

культуры: эстетические практики и художественный образ : учебное пособие. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. С. 59–78.

142. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник ; в 2-х т. Т. 1. / Т. Н. Ливанова Москва : Музыка, 1983. 696 с., нот.

143. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев Москва : Политиздат, 1991. 524 с.

144. Лукаш, Н. П. Культура и человек в советской повседневности 60-70-х годов : дис. ... канд. культ. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/kultura-i-chelovek-v-sovetskoi-povsednevnosti-60-70-kh-godov> (дата обращения: 17.08.2018).

145. Любомудров М. Н. Федор Волков и русский театр / М. Н. Любомудров. Москва : Знание, 1971. 39 с.

146. Магомаев М. М. Любовь моя – мелодия / М. М. Магомаев. Москва : Вагриус, 1999. 482 с.

147. Мамедов М. Путешествие по Брянску // Puteshestvie32.ru : сайт. URL : <http://www.puteshestvie32.ru/content/mamedov> (дата обращения: 10.05.2018).

148. Марков П. А. О Вс. Э. Мейерхольде / П. А. Марков // Встречи с Мейерхольдом : сборник воспоминаний / ред.-сост. Л. Д. Вендровская. Москва : ВТО, 1967. С.16.

149. Мацкин А. П. Мейерхольд: путь к революции / А. П. Мацкин // Портреты и наблюдения. Москва : Искусство, 1973. С. 179.

150. Меерович, И. М. Музыка в спектакле драматического театра: учебное пособие / И. М. Меерович. Москва : ГИТИС, 1983. 70 с.

151. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918 – 1919 / сост. О. М. Фельдман. Москва : ОГИ, 2001. 280 с.

152. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918 / сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. Москва : Артист. Режиссер. Театр 1997. 527 с.

153. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. 655 с.

154. Мейерхольд В. Э. «Пиковая дама». Замысел, воплощение, судьба / сост. Г. В. Копытова. Москва : Композитор, 1994. 408 с.
155. Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896 – 1939 / сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. Москва : Искусство, 1976. 464 с.
156. Мейерхольд В. Э. Наследие : Т. 2 : Товарищество новой драмы. Создание Студии на Поварской. Лето 1903 – весна 1905 / ред.-сост. О.М. Фельдман. Москва: Новое издательство, 2006. 664 с.
157. Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1881 – 1917 / Вс. Э. Мейерхольд. Москва : Искусство, 1968. 301 с.
158. Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917 – 1939 / Вс. Э. Мейерхольд. Москва : Искусство, 1968. 643 с.
159. Мейерхольд репетирует : в 2 т. / сост. и коммент. М. Ситковецкая. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993. 640 с.
160. Мейерхольдовский сборник : в 2 т. Т. 1 / сост. А. А. Шерель. Москва : Творч. Центр им. Вс. Мейерхольда, 1992. 687 с.
161. Миленская, Г. Д. Значение музыки в воплощении художественной концепции спектаклей В.Э. Мейерхольда (1902-1917 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения // Dissercat.com : сайт. URL : <http://www.dissercat.com/content/problemny-akterskogo-iskusstva-v-teatralnoi-kontseptsii-v-e-meierkholda-1920-1930-gody>, (дата обращения: 10.10.2015).
162. Миронова В. М. Театр Всеволода Вишневского / В. М. Миронова. Ленинград : Искусство, 1986. 143 с.
163. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. Москва : Искусство, 1982. 192 с.
164. Муслим // muslimmagomaev.ru : сайт. URL : <http://www.muslimmagomaev.ru/node/1992> (дата обращения: 11.05.2018)
165. Ницше Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше. Москва : Ad Marginem , 2001. 735с.
166. Новалис Х. Гимны к ночи / Х. Новалис. Москва : Энигма, 1996. 176 с.

167. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX веков / А. Г. Образцова. Москва : «Наука», 1984. 332 с.
168. Орджоникидзе Г. Ш. Музыка в творчестве Шекспира / Г. Ш. Орджоникидзе. // Шекспир и музыка. Ленинград : Музыка, 1964. С. 26–27.
169. Патрикеева И. Дети солнца / И. Патрикеева // Северный рабочий. 1962. 29 ноября.
170. Пашнев Э. И. На дне. Проект мюзикла, осуществленный не полностью / Э. И. Пашнев // Пресс-Волга. 2010. 06 декабря.
171. Пашнев Э. И. Рождает птица птицу (о создании знаменитых спектаклей Волковского театра драмы) // Yarcult.org : сайт. URL : <http://yarcult.org/faceshistory/drozdov/bird/> (дата обращения: 10.05.2018).
172. Полякова Е. И. Станиславский / Е. И. Полякова. Москва : Искусство, 1977. 464 с.
173. Проблемы синтеза в художественной культуре : сб-к ст. / Москва : «Наука», 1985. 286 с.
174. Путчева О. А. Музыка в отечественном драматическом театре 80-90-х годов XX века : дис. ... канд. искусствоведения // Dissercat.com : сайт. URL : <http://www.dissercat.com/content/muzyka-v-otechestvennom-dramaticheskom-teatre-80-90-kh-godov-xx-veka> (дата обращения: 18.06.2018).
175. Пятунина Е. Русский китайский композитор / Е. Пятунина // Золотое кольцо. 2001. 23 февраля.
176. Ревзин Г. И. Синтез искусств в архитектуре и градостроительстве / Г. И. Ревзин // Теория и история архитектуры и градостроительства. Москва : ЦНИИТ ИА, 1990. №1. С.59–65.
177. Режиссер Игорь Селин: «Горе ума – слоган нашего времени» // Yar.aif.ru : сайт. URL : <http://www.yar.aif.ru/archive/1811060> (дата обращения: 22.07.2018).
178. Рогинская О. Последние романтики // Russ.ru : сайт. URL : www.russ.ru/pole/Poslednie-romantiki (дата обращения: 12.06.2018).

179. Романов Р. Р. Феномен провинциального театра: экспериментальные площадки Хабаровского края: дис. ... канд. культур. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/fenomen-provintsialnogo-teatra-eksperimentalnye-ploshchadki-khabarovskogo-kрая> (дата обращения : 11.12.2018).
180. Ромм, М. В. Кинематограф в ряду искусств: письмо С. Герасимову, 19.10.1971 / М. В. Ромм // Искусство кино. 2001. №12. С. 56–63.
181. Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ : учебное пособие по курсу «Эстетика и теория искусства» / под научн. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. 227 с.
182. Ростоцкий Б. О Режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда / Б. О. Ростоцкий. Москва : ВТО, 1960. 100 с.
183. Рудницкий К. Л. Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. Москва : Искусство, 1981. 424 с.
184. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. В 3 кн. Книга третья / редколлегия: А. Д. Алексеев, Ю. Б. Барабаш, С. С. Гинзбург, Ю. С. Калашников, А. А. Сидоров, Г. Ю. Стернин. Москва : «Наука», 1977. 512 с.
185. Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира / под ред. Г. Ю. Стернина. Москва : Наука, 1991. 400 с.
186. Рымашевский В. Второе рождение / В. Рымашевский // Северный рабочий. 1962. 12 июля.
187. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда Режиссер и драматург : структура образа и драматургия спектакля. Санкт-Петербург : РИИ, 2004. 287 с.
188. Свободин А. П. Театральная площадь / А. П. Свободин. Москва : Искусство, 2010. 336 с.
189. Север Н. М. Федор Волков / Н. М. Север. Ярославль : Ярославское книжное издательство, 1961. 136 с.

190. Семенов А. Ее величество комедия / А. Семенов // Северный рабочий. 1967. 23 февраля.
191. Семенов А. Кредит у нибелунгов / А. Семенов // Северный рабочий. 1961. 2 февраля.
192. Сиднева, Т. Б. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм : автореф. дис. ... доктора культур. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/kategoriya-granitsy-v-muzyke-smena-kulturnykh-paradigm> (дата обращения : 23.03.2017)
193. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века / А. М. Смелянский. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
194. Смелянский А. М. Уходящая натура. Голос из нулевых / А. М. Смелянский. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2013. 655 с.
195. Слонимский, А. Л. Сценическая поэма о Чацком-декабристе / Слонимский А. Л. // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920-1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 277.
196. Соловьев, В. С. Общий смысл искусства. Сочинения в 2-х т. Т.2 / В. С. Соловьев. Москва : «Мысль», 1990. С. 140-288.
197. Соловьевские исследования. Периодический сборник научных трудов; выпуск 12 / гл. ред. М. В. Максимов. Иваново : ИГЭУ, 2006. 282 с.
198. Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский. Ленинград : Госмуизд, 1956. 397 с.
199. Соллертинский И. И. Шекспир и мировая музыка / И. И. Соллертинский // Шекспир : сборник. Ленинград – Москва : Музгиз, 1962. 48 с.
200. Соломон А. Никто не простил Эфроса / А. Соломон // Известия. 2004. 7 сентября.
201. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. / К. С. Станиславский. Ред. тома Н. Д. Волков. Москва : Искусство, 1954. 621 с.

202. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств / Г. П. Степанов. Ленинград, изд. Художник РСФСР, 1973. 184 с.
203. Соева Н. Миноги и лета / Н. Соева // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66).
204. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / И. Ф. Стравинский. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
205. Страсти по Остапу, или как Почта России чуть не лишила Бендера миллиона // yarnovosti.com : сайт. URL : <https://yarnovosti.com/news/strasti-po-ostapu/> (дата обращения: 14.07.2018)
206. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / А. Я. Таиров. Москва : изд. ВТО, 1970. 603 с.
207. Тарабукин Н. М. О В.Э. Мейерхольде / подг. О.М. Фельдман и В.А. Щербаков. Москва : ОГИ, 1998. 143 с.
208. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. Спб. : Издательство Санкт-Петербург, ГАТИ, 2010. 163 с.
209. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда : сборник / ред. Л. Д. Вендеровская, А. В. Февральский. Москва : ВТО, 1978. 488 с.
210. Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская. Модерн на пути к условному театру / Г. В. Титова. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2006. 175 с.
211. Тихоновец Т. Переступив черту / Т. Тихоновец // Петербургский театральный журнал. 2009. № 4 (58).
212. Тихоновец Т. Русская болезнь / Т. Тихоновец // Петербургский театральный журнал. 2012. №2 (68).
213. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера / Г. А. Товстоногов. Москва : ВТО, 1967. 355 с.
214. Уильямс Т. Пьесы / Т. Уильямс ; пер. П. В. Мелков, Г. П. Злобин, В. Неделин. Москва : изд-во АСТ, 2011. 576 с.
215. Февральский А. В. Десять лет театра Мейерхольда / А. В. Февральский. Москва : Федерация, 1931. 100 с.

216. Филатов Е. Перед восходом солнца / Е. Филатов // Горьковская правда. 1964. 06 августа.
217. Фирс. К 100-летию со дня рождения : Из бесед с учениками и записей репетиций / рукопись (записала Соколова Л. Б.). Ярославль. 2006.
218. Фирс Шишигин – режиссер и педагог. К 100-летию со дня рождения / рукопись (записала Соколова Л. Б.). Ярославль. 2006.
219. Флоренский Павел. Храмовое действие как синтез искусств / П. А. Флоренский // Маковец. Москва, 1922. №1.
220. Фурманец П. Театр на «Литейном»: «Сегодня зритель подустал от агрессивного театра» // Spb.aif.ru : сайт. URL : <http://www.spb.aif.ru/culture/event/135057> (дата обращения: 14.07.2018).
221. Хангельдиева И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. Москва : «Знание», 1982. 64 с.
222. Хачатурян А. И. Еще раз о наших трудностях / А. И. Хачатурян // Советская музыка. 1958. № 9.
223. Хейзинга И. Осень Средневековья / И. Хейзинга. Москва : Наука, 1988. 563 с.
224. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество : монография. В 2 т. Т. 1 / С. М. Хентова. Ленинград : Сов. Композитор, 1985. 543 с.
225. Холопова В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
226. Хренов Н. А. Избранные работы по теории и истории культуры / Н. А. Хренов. Москва : Издательство «Согласие» – Издательство «Артём», 2014.
227. Хренов Н. А. Публика в истории культуры / Н. А. Хренов. Москва : Гос. Институт искусствознания, 2002. 495 с.
228. Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н. А. Хренов. Москва : Наука, 1981. 304 с.
229. Хренов Н. А. Социальная психология искусства. Теория, методология, история / Н. А. Хренов. Москва : Гос. Институт искусствознания, 1998. 276 с.

230. Хренов Н. А. Телевизионные зрелищные формы и новая психологическая ситуация синтеза / Н. А. Хренов. // Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 1978. С. 183–197.
231. Цендеровский В. М. Пытливый художник / В. М. Цендеровский // Советская музыка, 1966. №1.
232. Чепеленко, К. О. Социокультурные особенности аудитории современного провинциального театра : автореф. дис. ... канд. культ. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/sotsiokulturnye-osobennosti-auditorii-sovremennogo-provintsialnogo-teatra> (дата обращения : 07.09.2016).
233. Чепуров А. А. Мизансцены на музыке / А. А. Чепуров // Мейерхольд. Режиссура в перспективе века : Материалы симпозиума критиков и историков театра : Париж, 6–12 ноября 2000 г. Вып. 1 / ред.- сост. Б. Пикон-Валлен, В. Щербаков. Москва : ОГИ, 2001. с. 357–367.
234. Черникова Ю. Театр соразмерности / Ю. Черникова. Режим доступа: <https://utro.ru/articles/2007/02/07/623139.shtml> (дата обращения: 14.07.2018).
235. Чжун Чжун Ок. Режиссерская методология Вс.Э. Мейерхольда и ее влияние на современный театр : дис. ... канд. искусств. // Dissercat.com : сайт. URL : <https://www.dissercat.com/content/rezhisserskaya-metodologiya-vse-meierkholda-i-ee-vliyanie-na-sovremennyi-teatr> дата обращения: 19.10.2015).
236. Чичерин А. В. Тургенев и его стиль / А. В. Чичерин // Ритм образа. Москва : Советский писатель, 1980. С. 26–52.
237. Шапинская Е. Н. Избранные работы по философии культуры. / Е. Н. Шапинская. Москва : Согласие, 2014. 456 с.
238. Шапинская Е. Н. Массовая культура: теории и практики / Е. Н. Шапинская. Москва : ООО «Издательство «Согласие», 2017. 400 с.
239. Шапинская Е. Н. Музыка на все времена: классическое наследие и современная культура / Е. Н. Шапинская. Ярославль: ЯГПУ. 2015. 426 с.
240. Шапинская Е. Н. Очерки популярной культуры / Е. Н. Шапинская. Москва : Академический проект, 2008. 191 с.

241. Шах-Азизова Т. К. Синтетизм драматического театра / Т. К. Шах-Азизова // Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 1978. С. 55–67.
242. Швидковский О. А. Гармония взаимодействия / О. А. Швидковский. Москва : Стройиздат, 1984. 280 с.
243. Шимадина М. «Ромео и Джульетта» в Театре наций / М. Шимадина // Os.colta.ru : сайт. URL : <http://os.colta.ru/theatre/events/details/15622/> (дата обращения : 22.12.2018).
244. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1 : Образ и действительность / О. Шпенглер. Новосибирск : ВО «Наука», 1993. 592 с.
245. Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919 – 1948. Москва : Новое издательство, 2005. 351 с.
246. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с. : илл.
247. Ямпольская, Е. Время плакать / Е. Ямпольская // Русский курьер. 2004. 6 июля.
248. Finger A. Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen, 2006.
249. Fornoff R. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim, Zürich, New York, 2004.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ИСТОЧНИКИ

А) Документы, хранящиеся в архиве театра:

1. Выписка из протокола заседания представителей художественного совета Театра им.Ф.Г. Волкова и общественности города от 21.04.1970 (архив театра);
2. Протокол №3 по приему спектакля «Ангелы дьявола» от 29 мая 1986 года (архив театра);
3. Запись встречи М. Магомаева с рабочими после просмотра спектакля от 23.01.85 (архив театра);
4. Обсуждение спектаклей московскими театроведами от 4.03.78 (архив театра);
5. Справка «Представление правления ярославской организации СТД РФ» спектакля «Вье Карре» (архив театра)

Б) Аудиозаписи, использованные для получения информации:

1. аудиозаписи фонда ярославского радио;
2. аудиозаписи из личного архива Селютина В.М., музыкального руководителя Театра драмы им. Ф.Г. Волкова последних четырех десятилетий XX века;
3. аудиозаписи ресурсов Интернет.

В) Личные беседы диссертации с респондентами, хранящиеся в личном архиве автора:

1. Ваняшова М.Г. 7.10.2015, 20.08.2018
2. Дегтярева Г.С. 20.07.2018
3. Долгова Е.В. 29.08.2018
4. Есипович И.М. 22.11.2018
5. Иванова Т.Б. 10.11.2016
6. Исаева Т.И. 15.09.2016
7. Клитин С.С. 4.04.2016
8. Кузин А.С. 3.06.2016
9. Курышев В.Н. 25.10.2016
10. Куценко С.Ф. 12.12.2018
11. Макарова Л.В. 3.09.2016
12. Марчелли Е.Ж. 10.01.2016
13. Селютин В.М. 15.10.2016, 29.11.2017, 27.06.2018, 7.07.2019
14. Серебряков А.Е. 30.05.2018, 11.05.2019
15. Смоленская А.И. 20.08.2018
16. Сорокина Н.В. 14.09.2016
17. Сусанина Е.И. 11.02.2015, 07.10.2017
18. Томашов В.В. 5.06.2018
19. Шибанков В.М. 20.08.18
20. Шпак Г.С. 8.08.2018, 10.07.2019

Приложение 2

СВЕДЕНИЯ О ПРИСУТСТВИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОНЕНТЫ В СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА ДРАМЫ ИМЕНИ ФЕДОРА ВОЛКОВА С 1960 ПО 2015 ГГ.

№	Сезон	Спектакль / автор пьесы	Режиссёр	Сведения о музыкальной компоненте (в соответствии с указанием в программках спектаклей)	Источник информации
1	1960-1961	ФЕДОР ВОЛКОВ / Н. СЕВЕР	Р.ВАРТАТЕПОВ	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личная беседа с В. Селютиным
2	1960-1961	КРЕДИТ У НИБЕЛУНГОВ / В.КУН	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.ШЕНГЕЛЯ	А. Семенов Кредит у нибелунгов // Северный рабочий, 02.04.61.
3	1960-1961	ОКЕАН / Б. ШТЕЙН	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.ШЕНГЕЛЯ	Личная беседа с В. Селютиным
4	1961-1962	ХОЗЯЕВА ЖИЗНИ / Ю. ЧЕПУРИН	Ф.ШИШИГИН	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. МАСЛЕННИКОВА	В. Рымашевский Люди и время // Северный рабочий, 19.11.1961
5	1961-1962	ЧЕТВЕРТЫЙ / К.СИМОНОВ	Р.ВАРТАТЕПОВ	КОМПОЗИТОР А.ШЕНГЕЛЯ	Личная беседа с В. Селютиным
6	1961-1962	ВЕНДЕТТА / Н.ВИННИКОВ	Н.МИХОЭЛС	КОМПОЗИТОР А.ШЕНГЕЛЯ	Личная беседа с В. Селютиным
7	1961-1962	ЗНАКОМЬТЕСЬ, БАЛУЕВ / ИНСЦЕНИРОВКА О. ТАБАЧНИКОВОЙ ПО ПОВЕСТИ В. КОЖЕВНИКОВА	В.ДАВЫДОВ Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР В.ЕВСТРАТОВ	Сведения отсутствуют

8	1961-1962	КАСА МАРЭ / И. ДРУЦЕ	Л.ВОЛЧКОВ	КОМПОЗИТОР В.ЕФРЕМОВ	А. Медведева. Каса Марэ // Северный рабочий. № и дату установить не удалось. Архив театра
9	1962-1963	ДЕТИ СОЛНЦА / М. ГОРЬКИЙ	Ф.ШИШИГИН	ПОДБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.СКРЯБИНА	Н. Барскуков Руки Протасова; Е.Филатов Перед восходом солнца; Н. Васильев Правда жизни // Горьковская правда, 06.08.64; И. Патрикеева Дети солнца // Северный рабочий, 30.11.62; А. Алексеева Суд на «детьми солнца» // Северный рабочий, 29.11.62.
10	1962-1963	ПОД ОДНОЙ ИЗ КРЫШ / З. АГРАНЕНКО	В.ДАВЫДОВ	ПОДБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д.ШОСТАКОВИЧА	Сведения отсутствуют
11	1962-1963	ФЕДОР ВОЛКОВ / Н. СЕВЕР	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	В. Рымашевский Второе рождение // Северный рабочий, 12.07.63.
12	1963-1964	МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ / Ж.-Б. МОЛЬЕР	В.НЕЛЬСКИЙ	КОМПОЗИТОР Н.ГРУНСКИЙ	А. Семенов Мнимый больной // Северный рабочий, 4. 10 1963
13	1963-1964	СУДЬБА ИНДЕЙКА / А. САФРОНОВ	В.ДАВЫДОВ	МУЗЫКА Б.МОКРОУСОВА	Сведения отсутствуют
14	1963-1964	МЕРА ЗА МЕРУ / В. ШЕКСПИР	В.ЦВЕТКОВ	КОМПОЗИТОР В.ПЕТРОВ	В. Кандорская Мера за меру // Северный рабочий. 30.05 1964
15	1964-1965	ПЕЧОРИН / ИНСЦ. М. ВОЛОБРИНСКОГО ПО РОМАНУ М. ЛЕРМОНТОВА	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личная беседа с В.Селютиным
16	1964-1965	ПАНФИЛОВЦЫ / И. НАЗАРОВ	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личные беседы с В. Селютиным, М. Ваяшовой

17	1965-1966	СТРАНИЦЫ ДНЕВНИКА / А. КОРНЕЙЧУК	В.ЦВЕТКОВ		(СОЛО НА БАЯНЕИСПОЛНЯЛ В. СЕЛЮТИН, НА СКРИПКЕ – Е. МАЗОРСКАЯ)
18	1965-1966	ВЕЛИКИЙ БОББИ / К. ГРУШИНЬСКИЙ	В.ДАВЫДОВ	КОМПОЗИТОР Л.ПРИСС	В. Иванова, И. Каменев Великий Бобби // Северный рабочий, 25.02 1966
19	1966-1967	ДУРОЧКА / ЛОПЕ ДЕ ВЕГА	В.ДАВЫДОВ	КОМПОЗИТОР Л.ПРИСС	А. Семенов Ее величество комедия // Северный рабочий. 23.02 1967
20	1966-1967	СТАКАН ВОДЫ / Э.СКРИБ	В.ЦВЕТКОВ	КОМПОЗИТОР Л.ПРИСС	Личная беседа с В. Селютиным
21	1967-1968	ЦАРЬ ЮРИЙ / В. СОЛОВЬЕВ	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	П. Андреев О новом спектакле театра им. Ф. Волкова // Северный рабочий. 24.09 1967; Е. Злотина Песнь о пробуждении // Омская правда. 18 08. 1974; Р. Кублицкий Хроника «смутного времени» // Юность, 06.09.67.
22	1967-1968	МЯТЕЖ НА ВОЛГЕ / И. НАЗАРОВ	Ф. ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР Л.ПРИСС	Личные беседы с В. Селютиным, В. Томашовым
23	1967-1968	БРАНДЕНБУРГСКИЕ ВОРОТА / М. СВЕТЛОВ	В.ДАВЫДОВ	КОМПОЗИТОР Л.ПРИСС	Личная беседа с В. Селютиным
24	1967-1968	НЕМОЙ РЫЦАРЬ / Е.ХЕЛТАН	В.САЛОПОВ	МУЗЫКА К. КОЛМАНОВСКОГО	Сведения отсутствуют
25	1968-1969	ДОМ БЕРНАРДЫ АЛЬБЫ / Г. ЛОРКА	З.ПРИТУЛА	КОМПОЗИТОР Л.СУХОРУКОВА	А. Семенов Дом Бернарды Альбы // Северный рабочий. 8.01.69; В.Денисов В Моей Андалусии слезной /

					/ Молодой коммунист (г.Воронеж) 16.07.70
26	1968- 1969	ЧЕЛОВЕК И ГЛОБУС / В. ЛАВРЕНТЬЕВ	Ф.ШИШИГИН	ПОБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.СКРЯБИНА	М. Ваяшова Дар Прометея // Северный рабочий. 26.06.1969.
27	1969- 1970	ПОСОЛЬСКИЙ ДНЕВНИК / С. ДАНГУЛОВ	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Г. Кожухова Пути в революцию // Правда. 4.06.1970; М Ваяшова В этой желанной буре // Театральная жизнь №16, 1970; М. Ваяшова Страницы посольского дневника // Северный рабочий. 23.04.1970.
28	1970- 1971	ЕДИНСТВЕННЫЙ СВИДЕТЕЛЬ / А. И П. ТУР	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личная беседа с В. Томашовым
29	1970- 1971	СНЕГА / Ю. ЧЕПУРИН	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личные беседы с В. Селютиным, В.Томашовым
30	1971- 1972	СТЕКЛЯННЫЙ ЗВЕРИНЕЦ / Т. УИЛЬЯМС	З.ПРИТУЛА	АВТОР «СТЕКЛЯННОГО ВАЛЬСА» Л.СУХОРУКОВА ДИРИЖЕР В.СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным
31	1971- 1972	ШТУРМАНЫ ГРЯДУЩИХ БУРЬ / Н. СЕВЕР	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	М. Ваяшова Штурманы грядущих бурь // Северный рабочий. 28.11.71.
32	1971- 1972	ЧЕЛОВЕК СО СТОРОНЫ / А. ДВОРЕЦКИЙ	В.САЛОПОВ	ФРАГМЕНТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.ЛИСТА «СИМФОНИЧЕСКАЯ. ПОЭМА №3»	И. Алексеева Человек со стороны // Северный рабочий, 01.05.72
33	1971- 1972	СОЛДАТСКАЯ ВДОВА / Б. АНКИЛОВ	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР Л.ДЕРГАЧЕВ УЧАСТИЕ ОРКЕСТРА ЯМУ, КВАРТЕТА «АССОЛЬ», ДИРИЖЕР В. СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным

34	1972-1973	В ЭТОМ МИЛОМ СТАРОМ ДОМЕ / А. АРБУЗОВ	Г.МЕНЬШЕНИН	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. СЕЛЮТИНА	В. Воловинский Вот какие бывают чудаки // Вечерняя Пермь. 27.07.73.
35	1972-1973	ТАРТЮФ / Ж. – Б. МОЛЬЕР	Г.МЕНЬШЕНИН	КОМПОЗИТОР Л.ДЕРГАЧЕВ	Личная беседа с Г.Дегтяревой
36	1973-1974	ХАРАКТЕРЫ / В. ПУШКИН	Ф.ШИШИГИН	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. СЕЛЮТИНА	М. Ваяшова Суд на деревенской околице // Северный рабочий; 23.05.74; Н. Козорез Будет музыка // Молодой сибиряк. 8.08.74
37	1973-1974	МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ / А. ПУШКИН	Г.МЕНЬШЕНИН	ПОДБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.ЧАЙКОВСКОГО, Н. РИМСКОГО- КОРСАКОВА, А.ДАРГОМЫЖСКОГО, В.-А.МОЦАРТА МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. СЕЛЮТИНА	Личная беседа с В. Селютиным
38	1973-1974	ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ / В. ШЕКСПИР	Н.КОВАЛЬ	КОМПОЗИТОР Л.ДЕРГАЧЕВ	Личная беседа с Г. Дегтяревой
39	1974-1975	ГОРЕ ОТ УМА / А. ГРИБОЕДОВ	Г.МЕНЬШЕНИН	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. СЕЛЮТИНА	Личная беседа с В. Селютиным
40	1974-1975	ГОД В ТЫСЯЧУ ДНЕЙ / С. ГАНСОВСКИЙ	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Шумо-музыкальная партитура. (Архив театра).
41	1974-1975	ВЛАСТЬ / А. САФРОНОВ	Н.КОВАЛЬ	ПОДБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. БЛАНТЕРА	Сведения отсутствуют
42	1975-1976	ФЕДОР ВОЛКОВ / Н. СЕВЕР	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личные беседы с В. Селютиным, М. Ваяшовой, аудиозаписи радиофонда
43	1975-1976	ТРЕТЬЕ ПОКОЛЕНИЕ / Н.	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР Л.ПРИСС	Текст песен Д. Достюрина

		МИРОШНИЧЕНКО			
44	1976-1977	ТРЕВОЖНЫЙ МЕСЯЦ ВЕРЕСЕНЬ / В. СМЕРНОВ	Н.КОВАЛЬ	КОМПОЗИТОР В.СЕЛЮТИН УЧАСТИЕ КВАРТЕТА «АССОЛЬ»	М. Ваяшова «Тревожный месяц вересень» // Северный рабочий. 2.03.77. Личная беседа с В. Селютиным
45	1976-1977	ДОХОДНОЕ МЕСТО / А. ОСТРОВСКИЙ	Д.ШАМАНИДИ	МУЗЫКА Л. БОГУСЛАВСКОГО	Обсуждение спектаклей московскими театроведами: справка из архива театра от 4.03.78.
46	1977-1978	ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ / Б. ТРЕНЕВ	Ф.ШИШИГИН	КОМПОЗИТОР А.НЕСТЕРОВ	Личные беседы с В. Селютиным, В. Томашовым.
47	1977-1978	ТЕАТРАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ / А. ЧЕХОВ	Н.КОВАЛЬ	КОМПОЗИТОР В.СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным
48	1977-1978	САМЫЙ ПРАВДИВЫЙ / Г. ГОРИН	Н.КОВАЛЬ	КОМПОЗИТОР В.СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным
49	1977-1978	ВЛАСТЬ ТЬМЫ / Л. ТОЛСТОЙ	А.МАТВЕЕВ	КОМПОЗИТОР Л.КОРОЛЕВА	М. Белова Урок нравственности// Северный рабочий, 3.03.78. Личная беседа с Т. Ивановой
50	1979-1980	КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ / В. ШЕКСПИР	В.СОЛОВЬЕВ	КОМПОЗИТОР В.ХОДЯШЕВ ДИРИЖЕР В. СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным
51	1980-1981	ЮСТИНА / Х.ВУОЛИЙОКИ	В. АУВИНЕН	ФИНСКИЕ ПЕСНИ В ИСПОЛНЕНИИ Т.ИСАЕВОЙ	Личные беседы с Т. Исаевой, В. Шибанковым, В. Селютиным
52	1980-1981	МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ / Ч. АЙТМАТОВ	В. КУЗЬМИН	КОМПОЗИТОР Г. ГОБЕРНИК	Личная беседа с В. Селютиным
53	1980-1981	А ВСЕ-ТАКИ ОНА ВЕРТИТСЯ / А.	В. ВОРОНЦОВ	КОМПОЗИТОР В. СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным

		ХМЕЛИК			
54	1980-1981	СВАХА / Т. УАЙДЛЕР	С. КЛИТИН	КОМПОЗИТОР Д. ГЕРМАН МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ Я.КАЗЬЯНСКИЙ	Личная беседа с С. Клитиным
55	1980-1981	НАСЛЕДНИКИ РАБУРДЕНА / Э.ЗОЛЯ	В. АСТАШИН	КОМПОЗИТОР В. ЛЕВАШОВ	Г. Трейманис. Золя – драматург // Ригас Балс. 14.07.82.
56	1981-1982	ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА / Б. БРЕХТ	В. ВОРОНЦОВ	МУЗЫКА К. ВАЙЛЯ	Личные беседы с В. Шибанковым, Т. Ивановой, Т. Исаевой, В. Томашовым
57	1981-1982	ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕЛАНИЙ / Ю. ЧЕРНЯК	В. КУЗЬМИН И С. РОЗОВ	МУЗЫКА А. ФЛЯРКОВСКОГО	Сведения отсутствуют
58	1982-1983	АГЕНТ-00 / Г. БОРОВИК	В. ВОРОНЦОВ	УЧАСТИЕ ВИА «30 ГЕРЛЗ 30»	Личные беседы с В. Селютиным, В. Томашовым
59	1982-1983	УПАЛ Я С КОНЯ / А. ЮЛИН	В. КУЗЬМИН	КОМПОЗИТОР Э. ОЛАХ	Личная беседа с В. Томашовым
60	1982-1983	ФАЛЬШИВАЯ МОНЕТА / М. ГОРЬКИЙ	В. КУЗЬМИН	КОМПОЗИТОР Г. ГОБЕРНИК	Личная беседа с В. Томашовым
61	1983-1984	ТРЕТЬЯ ПАТЕТИЧЕСКАЯ / Н. ПОГОДИН	Г. ДРОЗДОВ	ПОДБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. ШОСТАКОВИЧА	Сведения отсутствуют
62	1983-1984	ВЕЧЕР / А. ДУДАРЕВ	В. ВОРОНЦОВ	ПОДБОР ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. ЧЕКАЛОВА	Сведения отсутствуют
63	1983-1984	ЗМЕЕЛОВ / А. КАРЕЛИН	Г. ДРОЗДОВ	КОМПОЗИТОР В. СЕЛЮТИН	М. Каминарская Павел Шорохов вступает в борьбу // Литературная Россия № 46. 16.11.84. Москва.
64	1984-1985	РОЖДАЕТ ПТИЦА ПТИЦУ / Э. ПАШНЕВ И Г. ДРОЗДОВ	Г. ДРОЗДОВ	КОМПОЗИТОР М. МАГОМАЕВ	Запись встречи М. Магомаева с рабочими после просмотра спектакля 23.01.85. Архив театра;

					корреспонденция «Северного рабочего» В гостях у волковцев Муслим Магомаев // Северный рабочий. 1.01.85. Аудиозаписи в Интернет-источниках
65	1985- 1986	ЯРОСЛАВНА / Э. ПАШНЕВ И Г. ДРОЗДОВ	Г. ДРОЗДОВ	КОМПОЗИТОР М. МАГОМАЕВ	Сайт М. Магомаева и Э. Пашнева. Аудиозаписи в Интернет-источниках
66	1985- 1986	ЖЕНИТЬБА / Н. ГОГОЛЬ	Г. ДРОЗДОВ	КОМПОЗИТОР Р. ЛЕВИТАН	Личная беседа с В. Селютиным
67	1985- 1986	СЕРЕБРЯНАЯ СВАДЬБА / А. МИШАРИН	В. РЫЖИЙ	МУЗЫКА В. НЕМИРОВИЧА- ДАНЧЕНКО (ПЕСНИ В ИСПОЛНЕНИИ А. ПОДБОЛОТНОГО)	М. Ваняшова «Серебряная свадьба // Северный рабочий. 3.04.86.
68	1985- 1986	АЭРОПОРТ / А. ХЕЙЛИ	А. СМЕЛЯКОВ	ФРАГМЕНТЫ 4 СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА	Сведения отсутствуют
69	1985- 1986	АНГЕЛЫ ДЬЯВОЛА / Н. МИРОШНИЧЕНКО И Л. ГЕРЧИКОВ	Г. ДРОЗДОВ	КОМПОЗИТОР Р. ЛЕВИТАН. В СПЕКТАКЛЕ ПРИНИМАЛ УЧАСТИЕ ЭСТРАДНЫЙ ОРКЕСТР.	Протокол №3 по приему спектакля от 29 мая 1986 года. Архив театра. Тексты песен.
70	1986- 1987	ЦЕЛИТЕЛИ / В. КРЫМКО	И. ПОТАПЕНКО	КОМПОЗИТОР В. СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным
71	1986- 1987	ВИШНЕВЫЙ САД / А. ЧЕХОВ	Б. ГЛАГОЛИН	КОМПОЗИТОР Р. ЛЕВИТАН	Личная беседа с В. Томашовым
72	1986- 1987	ЧЕЛОВЕК ЕСТЬ ЧЕЛОВЕК / Б. БРЕХТ	И. ПОТАПЕНКО	МУЗЫКА И АРАНЖИРОВКА Р. БЕРЧЕНКО	Сведения отсутствуют
73	1987- 1988	ГРУППА ЗАХВАТА / Э. ВЕРИНГО И А. ОСОКИН	Е. СТЕПАНЦЕВ	МУЗЫКА Д. ТУХМАНОВА	Сведения отсутствуют

74	1987-1988	МЕТАМОРФОЗЫ / Ю. ЧЕРНЯК	Г. ЭДЖБИЛ	АВТОР ПЕСЕН Е. БЕРШИН	Сведения отсутствуют
75	1987-1988	ЗВЕЗДА НЕМОГО КИНО / И. ОЛЬШАНСКИЙ	Г. БРАЖНИК	КОМПОЗИТОР В. ЧЕЛНОВ	Личная беседа с Г. Дегтяревой
76	1987-1988	ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ / А. ОСТРОВСКИЙ	С. ЯШИН И В. БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю. ПРЯЛКИН	С. Баракин Классика всегда современна. // Звезда. 28.06.88. Пермь; К. Юхотникова Последняя премьера сезона // Северный рабочий. 23.04.88.
77	1989-1990	ХАМ / Б. ЭРИН	Б. ЭРИН	МУЗЫКА В. ГАВРИЛИНА	Сведения отсутствуют
78	1990-1991	ХИТРАЯ ВЫДУМКА / Э. ЛАБИШ	С. КЛИТИН, АССИСТЕНТ С. КУЦЕНКО		Личная беседа с С. Клитиным
79	1990-1991	КОРСИКАНКА / Э. ГУБАЧ	В. ВОРОНЦОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ А. ДОЛГОВА	Личная беседа с Т. Исаевой
80	1992-1993	ЗЕЛЕНАЯ КАРЕТА / А. ГЛАДКОВ	М. МАМЕДОВ	КОМПОЗИТОР А. ДОЛГОВ	Личные беседы с Е. Долговой, В. Селютиным
81	1993-1994	ВЪЕ КАРРЕ / Т. УИЛЬЯМС	В. ВОРОНЦОВ	КОМПОЗИТОР А. ДОЛГОВ	Справка «Представление правления ярославской организации СТД РФ». (Архив театра); Н. Деньгин Из темноты // Страстной бульвар, 10 №1 – 111, 2008.
82	1993-1994	ГОСПОЖА НАТАЛИ / В. БРЮСОВ	М. МАМЕДОВ	КОМПОЗИТОР А. ДОЛГОВ	Личные беседы с Е. Долговой, В. Селютиным

83	1993-1994	ДОМ, ГДЕ ВСЕ КУВЫРКОМ / А. ПОРТЕС	М. МАМЕДОВ	КОМПОЗИТОР А. ДОЛГОВ	Личные беседы с Е. Долговой, В. Селютиным
84	1993-1994	ПОХОЖДЕНИЯ ПОВЕСЫ / А. ПЛЕЩЕЕВ	М. МАМЕДОВ	КОМПОЗИТОР А ДОЛГОВ	Е. Ермолин Кувырком, кувырком // Северный рабочий №64, 23.04.1994
85	1994-1995	СОН РАЗУМА / А ВАЛЬЕХО	В.ВОРОНЦОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ А.ДОЛГОВА	Личные беседы с Е. Долговой, В. Селютиным
86	1994-1995	НОВЫЙ ПИГМАЛИОН / А. ИНИН	М.МАМЕДОВ	КОМПОЗИТОР А.ДОЛГОВ	Личная беседа с Е. Долговой, В. Селютиным
87	1994-1995	ЛГУНЬЯ / М. МЭЙО И М. ЭННЕКЕН	М.МАМЕДОВ	КОМПОЗИТОР А. ДОЛГОВ	Личные беседы с Е.Долговой, В. Селютиным
88	1995-1996	ЖЕНИХ В ШКАФУ ИЛИ СТРАСТИ НА КОЗЬЕМ БОЛОТЕ / Ф. КОНИ	В.БОГОЛЕПОВ	МУЗЫКА И СТИХИ Ю.ПРЯЛКИНА	М. Ваяшова Ши с шампанским // Золотое кольцо. 15.05.95.
89	1995-1996	ВЕНЕЦИАНСКИЕ БЛИЗНЕЦЫ / К. ГОЛЬДОНИ	А.БЕЙРАК	КОМПОЗИТОР Ю.ПРЯЛКИН	Личная беседа с В. Селютиным
90	1996-1997	КАВКАЗСКИЙ РОМАН / Л. ТОЛСТОЙ	В.БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю.ПРЯЛКИН	Личная беседа с Г. Шпак
91	1996-1997	ИСПАНСКИЙ СВЯЩЕННИК / Д. ФЛЕТЧЕР	С.ТАЮШЕВ	КОМПОЗИТОР В.СЕЛЮТИН	АУДИОЗАПИСЬ МУЗЫКИ (ЛИЧНЫЙ АРХИВ), ПЕРЕЧЕНЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ НОМЕРОВ (архив театра) Личная беседа с В. Селютиным
92	1996-1997	ФОМА / Ф. ДОСТОЕВСКИЙ	А. БЕЙРАК	КОМПОЗИТОР В.СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным
93	1996-1997	ЛЕС / А. ОСТРОВСКИЙ	В.РОМАНОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В.СЕЛЮТИН	Личная беседа с В. Селютиным

94	1997-1998	ПЛАТОНОВ / А. ЧЕХОВ	И.РАЙМОНТ	ФРАГМЕНТЫ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.ШУБЕРТА	Сведения отсутствуют
95	1997-1998	ГАМЛЕТ / В. ШЕКСПИР	Б.ЛУЦЕНКО	КОМПОЗИТОР А.ЧЕВСКИЙ	Сведения отсутствуют
96	1997-1998	ЧЕСТНЫЙ АВАНТЮРИСТ / К. ГОЛЬДОНИ	В.БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю.ПРЯЛКИН	ТЕКСТ ПЕСЕН, ПЕРЕЧЕНЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ НОМЕРОВ (архив театра)
97	1997-1998	НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ / А. ОСТРОВСКИЙ	А.КУЗИН	КОМПОЗИТОР Г.ГОБЕРНИК	И. Кораблева Театр, аквариум и золотая рыбка. Губернские вести № 63, 03.04.98
98	1998-1999	ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН / П. КАЛЬДЕРОН	В.КОВЕ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В.КОВЕ	Сведения отсутствуют
99	1998-1999	БЕЗОБРАЗНАЯ ЭЛЬЗА / Э. РИСЛАККИ	В.БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР И.ШАХОВ	Сведения отсутствуют
100	1999-2000	РЕВИЗОР / Н. ГОГОЛЬ	В.БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю.ПРЯЛКИН	Е. Ермолин По усам стекло – в рот не попало//Северный край, 18.03.2000
101	2000-2001	ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ РОГОНОСЕЦ / Ф. КРОММЕЛИНК	В. КРАСОВСКИЙ	КОМПОЗИТОР В. ЕРИЦЯН	Сведения отсутствуют
102	2000-2001	КОРОЛЬ ЛИР / В.ШЕКСПИР	И.РАЙМОНТ	КОМПОЗИТОР М. ДОГНАЛ	Сведения отсутствуют
103	2000-2001	НАСТОЯЩИЙ СМЕХ / Н. КОУРАРД	В. БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю. ПРЯЛКИН	Личная беседа с В. Томашовым
104	2000-2001	ФЕРМОЗА / Л. ФЕЙХТВАНГЕР	С. ТАЮШЕВ	КОМПОЗИТОР Я. КАЗЬЯНСКИЙ	В. Томашов Фермоза: любовь на фоне реконкисты //Ярославская неделя, 23.03.2001

105	2000-2001	СОЛОВЕЙ / СЕБАСТИАН-П. ХАРРИС	ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ П. ХАРРИС, РЕЖИССЕР В. КИРИЛЛОВ	КОМПОЗИТОР СЕБАСТИАН	«МЮЗИКЛ ДЛЯ ВСЕЙ СЕМЬИ» Е.Пятунина Соловей поет не для свиней // Золотое кольцо № 101, 2.06.2001; С. Воскресенская Соловей не поет дуэтом // Городские новости, 14-19.06.2001; Ю. Надеждин Соловей не поет в клетке. Даже золоченой // Северный край, 18.02.2001; М. Гончаревская Соловьина песнь менторским тоном // А.и Ф – Ярославль, №23, июнь, 2001.
106	2001-2002	СПИРИТЫ / Л.ТОЛСТОЙ	В. БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю. ПРЯЛКИН	Сведения отсутствуют
107	2002-2003	ЧТО УВИДЕЛ ДВОРЕЦКИЙ / ДЖ. ОРТОН	А. ГРИГОРЯН	КОМПОЗИТОР М. ВАРТАЗАРЯН	Сведения отсутствуют
108	2002-2003	ПОСЛЕДНИЙ ПЫЛКИЙ ВЛЮБЛЕННЫЙ / Н. САЙМОН	В. БОГОЛЕПОВ	КОМПОЗИТОР Ю. ПРЯЛКИН	ПЕРЕЧЕНЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ НОМЕРОВ
109	2002-2003	ВОЛКИ И ОВЦЫ / А. ОСТРОВСКИЙ	А. ПОПОВ	КОМПОЗИТОР Л. КОЗЛОВА	Сведения отсутствуют
110	2003-2004	ДУРОЧКА / ЛОПЕ ДЕ ВЕГА	А. ГУРЬЕВ	КОМПОЗИТОР Ю. ПРЯЛКИН	Сведения отсутствуют
111	2003-2004	ПТИЧКИ / Ж. АНУЙ	В. БОГОЛЕПОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ А. СЕРЕБРЯКОВА	Сведения отсутствуют
112	2003-2004	ДВА ВЕРОНЦА / В. ШЕКСПИР	А. БЕЙРАК	КОМПОЗИТОР И. КУЗНЕЦОВА	Сведения отсутствуют
113	2004-2005	ДИКАРЬ / А. КАСОНА	В. БОГОЛЕПОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И. КУЗНЕЦОВОЙ	Сведения отсутствуют

114	2004-2005	ДАМСКИЙ ПОРТНОЙ / Ж. ФЕЙДО	В. КИРИЛЛОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ А. СЕРЕБРЯКОВА	Личная беседа с А. Серебряковым
115	2004-2005	БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ / А. ОСТРОВСКИЙ	С. ЯШИН	КОМПОЗИТОР Ю. ПРЯЛКИН	Сведения отсутствуют
116	2004-2005	СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК / Э. РОСТАН	ПОСТАНОВЩИК В. МАГАР, РЕЖИССЕР В. КИРИЛЛОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ Б. ЛЮЛЬ	Сведения отсутствуют
117	2005-2006	СОПЕРНИКИ / Р. ШЕРИДАН	А. БЕЙРАК	КОМПОЗИТОР И. КУЗНЕЦОВА	Сведения отсутствуют
118	2005-2006	ЧАЙКА / А. ЧЕХОВ	В. БОГОЛЕПОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И. КУЗНЕЦОВОЙ	Сведения отсутствуют
119	2006-2007	УТИНАЯ ОХОТА / А. ВАМПИЛОВ	А. ИЩЕНКО	КОМПОЗИТОР Л. СЕНДЕРСКИЙ	Сведения отсутствуют
120	2006-2007	СПИН / Д. ПЭШЛИ	Г. ХЕЛЬГАСОН, А. БЕЙРАК	КОМПОЗИТОР Д. ПЭШЛИ	Сведения отсутствуют
121	2007-2008	ОХОТА ПУЩЕ НЕВОЛИ / А. ОСТРОВСКИЙ	В. ЛУНИНА	КОМПОЗИТОР Л. СЕНДЕРСКИЙ	Сведения отсутствуют
122	2007-2008	ХАНУМА / А. ЦАГАРЕЛИ	А. ГРИГОРЯН	МУЗЫКА Г. КАНЧЕЛИ	Сведения отсутствуют
123	2007-2008	ПОМИНАЛЬНАЯ МОЛИТВА / Г. ГОРИН	Д. КОЖЕВНИКОВ	КОМПОЗИТОР Д. ГОЛЛАНД	В. Томашов И смех, и слезы Антоновки // Северный край, 14.05.2008
124	2007-2008	ТЕТКА ЧАРЛЕЯ / Б. ТОМАС	С. ЯШИН	КОМПОЗИТОР А. ЧЕРНЫЙ	Сведения отсутствуют
125	2007-2008	ТРОЕ / М. ГОРЬКИЙ	В. ПОРТНОВ	КОМПОЗИТОР А. БЕНЬЯМИН	Сведения отсутствуют

126	2008-2009	ГОРЕ ОТ УМА / А. ГРИБОЕДОВ	И. СЕЛИН	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. СЕЛЮТИНА, В. БЫЧКОВСКОГО	Т. Джурова Знаешь ли, с отчизны выбываю // ПТЖ № 4(58), 2009; А. Карась Чацкий после Бродского // Российская газета № 5024 (200), 2009; Н. Каменская Горе на сладком месте // Культура, 21.01.2010.
127	2009-2010	СИЛЬВА	А. КУЗИН	КОМПОЗИТОР И. КАЛЬМАН	Л. Драч Первая любовь не забывается //Северный край, 17.12.2009. Личная беседа с А. Кузиным
128	2009-2010	ЕКАТЕРИНА ИВАНОВНА / Л. АНДРЕЕВ	Е. МАРЧЕЛЛИ	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	Т. Джурова Екатерина Ивановна / Театральный круг №4, 2010
129	2009-2010	ПРЕКРАСНЫЙ МИР / М. ДЕ ГЕЛЬДЕРОД	В. ПЕТРОВ		О. Скобина Апокалипсис вчера // Городские новости, № 95, 9.12.2009; Е. Зайцева Конец света под музыку // Комсомольская правда, 5.12.2009.
130	2009-2010	КАРМЕН / П. МЕРИМЕ	Т. КУЛЯБИН, РЕЖИССЕР ПО ПЛАСТИКЕ И. ЛЯХОВИЦКАЯ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В. БЫЧКОВСКОГО	Л. Драч История Хосе, знакомого и незнакомого // Северный край, 26.05.2010; Т. Тихоновец Переступив черту // ПТЖ №4 (58), 2009.
131	2009-2010	ТРИ СЕСТРЫ / А. ЧЕХОВ	С. ПУСКЕПАЛИС	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	Личная беседа с И. Есиповичем
132	2009-2010	С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ / А. ВОЛОДИН	С. ПУСКЕПАЛИС	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И. ЕСИПОВИЧА	М.Ваняшова Не зарастет на сердце рана // Северный край, 30.08.2009

133	2010-2011	ЧЕРТОВА ДЮЖИНА / А. АВЕРЧЕНКО	А. КУЗИН	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	О. Никифорова О мужчинах и женщинах. И не только... // Северный край, 19.10.2010
134	2011-2012	ЗОЙКИНА КВАРТИРА/ М. БУЛГАКОВ	Е. МАРЧЕЛЛИ	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	Т. Джурова Идеальный мир с разрывами//Северный край, 19.05. 2011; Т. Джурова Я остановлю действие // Театральный круг №5, 2011.
135	2011-2012	БЕЗ НАЗВАНИЯ /А. ЧЕХОВ	Е. МАРЧЕЛЛИ	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	Т. Джурова Формулы любви // Северный край, 7.12.2011; Т. Тихоновец Русская болезнь // ПТЖ № 2 (68), 2012.
136	2011-2012	ТАРТЮФ / Ж.-Б. МОЛЬЕР	А. КУЗИН	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	Л. Драч «Тартюф» хорош тем, что не стареет // Северный край, 6.10.2011 Личные беседы с А. Кузиным, И. Есиповичем
137	2012-2013	БУРЯ / В. ШЕКСПИР	Г. БАРАНОВСКИЙ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И КОМПОЗИТОР - И. ЕСИПОВИЧ	И. Алпатова Как будто в «Буре» есть покой // Культура №11, 6-12.04.2012 Л. Драч Пусть сильнее грянет буря // Северный край, 10.03.2013
138	2012-2013	ДОМ БЕРНАРДЫ АЛЬБЫ / Г. ЛОРКА	Е. МАРЧЕЛЛИ	МУЗЫКА ГРУППЫ «Two Siberians» (КОМПОЗИТОРЫ: Ю. МАТВЕЕВ, А. ЯКУШЕНКО), МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И. ЕСИПОВИЧА	И. Алпатова Женская доля в концертном исполнении // ПТЖ № (71), 2013.
139	2013-2014	ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА	Р. КУДАШОВ	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И. ЕСИПОВИЧА	Сведения отсутствуют

140	2014-2015	РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА / В. ШЕКСПИР	С. СЕРЗИН	КОМПОЗИТОР Е.СЕРЗИН МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И. ЕСИПОВИЧА	Личная беседа с И. Есиповичем
141	2014-2015	ГРОЗА / А. ОСТРОВСКИЙ	Д. АЗАРОВ	КОМПОЗИТОР Д. ХОРОВ	Сведения отсутствуют
142	2014-2015	МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ / И. ТУРГЕНЕВ	Е. МАРЧЕЛЛИ	КОМПОЗИТОР И. ЕСИПОВИЧ	Личная беседа с И. Есиповичем
143	2014-2015	ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК / М. БУЛГАКОВ	В. СЕНИН	КОМПОЗИТОР И МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И. ЕСИПОВИЧ	Личная беседа с И. Есиповичем