

На правах рукописи

ПУТЕЧЕВА Ольга Анатольевна

**ФОРМЫ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ
В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ
ТЕАТРА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Краснодар
2026

Работа выполнена в отделе комплексных проблем изучения культуры федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

ВОЛКОВА Полина Станиславовна,

доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Официальные оппоненты:

КРЫЛОВА Александра Владимировна,

доктор культурологии, профессор, ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова», проректор по научной работе, профессор кафедры теории музыки и композиции

ЛЫСЕНКО Светлана Юрьевна,

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

ЭЛЬКАН Ольга Борисовна,

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», проектор по молодежной политике; профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Защита состоится 28 декабря 2026 г. в 11.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета 99.0.131.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350063, г. Краснодар, ул. Красная, д. 28, каб. 28.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 08 сентября 2026 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета 99.0.131.03: http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2026/09/Putecheva_dis.pdf.

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 28 сентября 2026 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета 99.0.131.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования напрямую связана с тем, что роль музыки в театре конца XX и первых десятилетий XXI века выходит за рамки традиционной. Этот период, названный Х.-Т. Леманом «постдраматический», особенно ярко высвечивает новые тенденции в использовании музыки. В отличие от классического театра, где основное внимание уделяется тексту, сюжету и развитию персонажей, постдраматический театр сосредоточивается на визуальных, звуковых и телесных элементах, создавая новые формы сценического выражения. Оригинальную позицию в отношении постдраматического театра высказал А. М. Бакши, отметивший в числе его главных особенностей «ненарративность» и «интерпретационность»¹.

Точка зрения современного композитора отчасти созвучна установке Х.-Т. Лемана, согласно которому постдраматический театр являет собой не столько некий новый тип театра, сколько новые возможности «в использовании знаков»², когда «нарративность редуцируется, а действие “эмансипируется” от драматического текста»³. Причины подобных трансформаций коренятся в сложных процессах как внутри самого театра, так и во внешней среде его функционирования, что обусловлено социальными сдвигами и культурными преобразованиями.

В первом случае речь идет об экспериментах с театральной лексикой, осуществляемой в рамках синтеза искусств, во втором – о росте информационных технологий, набирающих обороты под знаком визуального поворота (Ф. Джеймисон). Не случайно разыгрываемые на театральных подмостках события уподобляются зрелищной философии, а их суть раскрывается посредством понятий *метафизика театра*, *театр как поиск истины*, *вещь в себе*, *рассекречивание*, *перформативная акцидентальность* и т.п. При этом жизненность театра определяется его способностью развиваться, изменяться, аккумулировать специфику действительности, вследствие чего этот вид искусства предоставляет широкую панораму современной культурной парадигмы в ее многомерности и противоречивости.

В данном контексте особая роль музыки (как одного из значимых компонентов постдраматического театра) связывается с кардинальным переворотом в понимании музыкальной составляющей синтетического художественного целого – ее содержательности, самодостаточности, многообразия ее культурных форм. Последние вбирают в себя различные аспекты композиторского творчества, начиная от отдельного звука, в том числе немusicalного, интонации, лада, ритма, жанра, стиля, инструментария и приемов звукоизвлечения, которые маркируют принадлежность композитора к определенной культуре, и заканчивая музыкальной

¹ Бакши А. М. Постдраматический театр – панацея или болезнь? [Материал подготовлен Н.Ю. Казьминой] // Вопросы театра. 2011. №1–2. С. 121.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М. : Изд-во ABCdesian, 2013. С. 138.

³ Руднев П. А. Усекновение события. Как меняется отношение к термину «событие» в современном драматическом театре // Петербургский театральный журнал. 2018. № 1(91). С. 13.

инсталляцией. Обладая возможностью моделировать миф, а также архетипы коллективного бессознательного, рассматриваемые в качестве «исторически сложившихся репрезентативных культурных форм»¹, музыкальные культурные формы как в совокупности, так и по отдельности инициируют процесс смыслообразования, зарождающийся в лоне театрального действия.

Подчеркнем, доминирование музыки среди других видов искусства, определяющих собственно театральную специфику, обусловлено ее очевидной ценностью в эпоху «цифровой цивилизации» (С. А. Маленко), закрепляющей за субъектом статус «электронного кочевника» (Е. Л. Яковлева). Именно музыка «доставляет материал для выражения тех интимных движений духа, которые сами еще остаются неопределенными, давая возможность сердцу полностью отразиться в этих звуках, прозвучать и отзвучать во всей шкале своих чувств и страстей»². (В скобках заметим, что музыка понимается здесь не только как искусство звуков, но и как инициируемая содержанием театрального действия творческая деятельность композитора и режиссера, осуществляемая в области звуковых представлений).

Поиск ответа на вопросы, каким образом возникает смысл, как он формируется, на каком уровне, какие мыслительные механизмы оказываются задействованы, как искомый смысл выражается в творчестве конкретного мастера, ставит ученого перед необходимостью сосредоточиться на исследовании приемов смыслообразования, которые обнаруживают себя на пересечении многих музыкальных культурных форм. Их актуализация осуществляется как на материале классического художественного наследия, фольклорных образцов, так и посредством современных композиторских техник. Выявление когнитивной специфики искомых форм позволяет понять процесс организации звукового пространства, раскрыть диалектику языка и мышления, обнаружить общее и особенное в диалоге вербального, аудиального и визуального, складывающегося в постдраматическом театре.

Одновременно установки когнитологии позволяют открыть новую главу в культурологических исследованиях, затрагивающих область музыкально-семантических единиц, стилистических особенностей, композиционного и драматургического планов, реализуемых в театральной музыке³ в их проекции на другие виды искусства, вовлеченные в характерный для театра синтез, в первую очередь, вербальный и визуальный (пластический). Выделение смыслообразующих механизмов, изучение их возможностей становится основанием для проникновения в «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй) как условия постижения концепции, возникающей в творческом взаимодействии всех участвующих в создании спектакля субъектов.

¹ Колчева Э. М. Понятие «культурный архетип» как инструментальный анализ национального искусства // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. 2015. № 1. С. 256.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах. М.: Искусство. 1968. Т. 1. С. 93–94.

³ Под театральной музыкой понимаются музыкальные произведения, в числе которых как привносимые извне, так сочиненные композиторами, сотрудничающими с театральными режиссерами. При этом само музыкальное произведение рассматривается с позиции конечного результата композиторской деятельности, ограниченного историческими и культурными рамками.

Принципиальным здесь оказывается тот факт, что смысл не может быть зафиксирован как нечто статичное, изначально наличествующее. Напротив, процесс смыслообразования видится в качестве подвижных, постоянно изменяющихся комбинаций значений, обусловленных как общехудожественными установками¹, национальными или этническими особенностями, так и духовными доминантами их носителей. Причем, в постдраматическом театре возможны различные степени воплощения смысла – с позиции абстрактного и конкретного, логически упорядоченного и чувственного, аналитического и синтетического.

Учитывая, что становление театрального действия происходит на пересечении различных видов искусства, на взаимодействии авторских интенций режиссера и композитора, традиций и новаций, проблема, в центре которой оказываются музыкальные культурные формы, инициирующие процесс смыслообразования в музыкально-сценическом пространстве современного театра, представляется как актуальной, так и своевременной.

Степень научной разработанности проблемы. Специальных работ, посвященных особенностям музыкального мышления, его когнитивным законам и принципам, реализуемым в уже существующих произведениях или же специально написанных для постдраматического театра, немного. Точно так же далеко не полностью в отечественной и зарубежной культурологии раскрыт процесс зарождения и формирования в музыкальном пространстве постдраматического театра значений и смыслов. Подобное положение дел обусловлено не только тем, что «музыкальная сфера художественной культурологии находится в начале своего становления», но и дискуссионностью вопроса о проявлении «общекультурных закономерностей, понятий и феноменов музыкальной культуры ... в проблематике общей культурологии»².

Тем не менее, основания для развития когнитивных исследований в области музыкальной культуры обнаруживают себя в работах М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, О. В. Соколова и др., посвященных музыкальному мышлению. Таковое предстает в качестве основы коммуникативной деятельности, реализуемой на уровне звуковой (невербальной) художественной речи, адресованной слушателю в единстве ее аналитической и интонационной составляющих.

Пересечения разных уровней и степеней осознания музыкального содержания в процессе интерпретации и реинтерпретации прослеживаются в работах П. С. Волковой, А. И. Демченко. Значительный вклад в развитие музыкальной когнитологии внесли работы А. А. Амраховой, И. М. Кривошей, В. Н. Холоповой, А. Л. Хохловой, Л. Н. Шаймухаметовой. В этом же ряду заслуживает упоминания научная школа профессора Л. П. Казанцевой, под

¹ Общехудожественные установки – это представления о закономерностях и свойствах мышления в сфере искусства определенного времени или эпохи.

² Романова Л. В. Музыкальный жанр как культурная форма // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3. С. 67.

знаком которой рассмотрение процесса мыследеятельности осуществляется сквозь призму общекультурных установок и дискурса эпох. Не менее важными представляются и область музыкальной психологии в аспекте синестезии как свойства музыкально-художественного сознания. Одним из первопроходцев в осмыслении этого феномена выступила Н. П. Коляденко, и исследование интерпретации и ее смыслопорождающего потенциала в работах С. Ю. Лысенко.

В музыкальной науке пути и возможности претворения музыкой черт театральности в XX–XXI веках изучались в трудах М. Г. Арановского, Б. В. Асафьева, В. Д. Конен, А. Н. Сохора и др. М. Д. Сабинина акцентирует прием театрализации, идущий от киноискусства с его динамикой кадрового монтажа. На проблеме кадровости как методе театрализации, характерной для музыки XX века, останавливается М. Е. Тараканов в монографии «Творчество Родина Щедрина», отмечая господство в музыке принципа частых и резких смен кадров.

Теория режиссерского подхода театрального композитора находит отражение в работах Г. И. Панкевич, разрабатывающей вопросы пространственно-временной организации музыкального произведения. Пространственные аспекты музыкального искусства затрагивались в трудах А. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвили.

В музыковедении вопросы пространственных координат исследовали М. Г. Арановский, О. М. Гудачев, В. В. Медушевский, С. А. Мозгот, Г. И. Панкевич и др. Дискуссия по проблеме подходов к возможностям осознания пространственной организации музыки развернута в трудах Е. В. Назайкинского, В. Н. Холоповой, М. Н. Лобановой.

В русле изучения творчества конкретного композитора анализ музыкальной составной драматических произведений приводится в работах Л. С. Бакши, М. И. Катунян и др. О плодотворности взаимодействия культур Востока и Запада пишет Л. А. Вишневская, обозначая круг проблем, связанных с усвоением и творческим воплощением особенностей восточного музицирования.

Отдельного внимания заслуживают научные штудии, посвященные вопросам синтеза искусств, стилей, жанров. С этой точки зрения показательны фундаментальные труды классиков российской гуманитаристики П. А. Флоренского и И. И. Иоффе. Концепция последнего, изложенная в работе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления», сыграла для нас решающую роль в процессе исследования. Имеется в виду ситуация, согласно которой синтез возможен в результате конфликта временных и пространственных параметров взаимодействующих видов искусства.

Процессуальность синтеза искусств, приведшая к трансформации музыкальных жанров, находится в фокусе научного интереса В. Д. Конен. Идеи синтеза развиваются М. Д. Сабининой в книге «Шостакович-симфонист». О. Б. Элькан выдвигает положение, согласно которому основой синтеза может быть музыка и игра. В работах В. В. Ванслова,

А. Г. Габричевского, И. Г. Хангельдиевой, В. П. Толстого, И. Н. Лисаковского синтез предстает как соединение и взаимодействие элементов музыки с другими видами искусства, задающее тип связей и отношений, направленных на постижение глубин смысла произведения.

Среди важнейших особенностей синтеза современного типа – не только понимание всех его составных частей как равноправных, но и их стремление к более тесному взаимодействию друг с другом. При этом увеличивается роль таких компонентов, как музыка и хореографическая (отчасти спортивная) пластика, пространство, свет, визуальность. Связь в таком представлении держится эмоциональным развитием, что открывает прямой путь к увеличению роли звукового оформления и собственно музыки как одному из самых эмоциональных видов искусства, названным П. И. Чайковским «искусством чувств».

К безусловным проявлениям стратегии синтеза искусств можно отнести и жанр инструментального театра. О необходимости изучения инструментального театра и его западных истоках пишет В. Н. Холопова, указывая на новаторские идеи Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Д. Крама. Бросив вызов академическим традициям, эти композиторы внесли новые представления о возможностях музыкального искусства. Особенности и черты становления инструментального театра рассматривались Ф. К. Караевым. Четкие границы и особенности существования данного жанра обозначил В. О. Петров, выделив его разновидности. В осмыслении современных арт-практик заметен весомый вклад А. В. Крыловой, сосредоточившей свой научный интерес на специфике интерактивных форм в искусстве.

Несмотря на значительный корпус работ, прямо или косвенно затрагивающих проблему музыки, выступающей неотъемлемой частью синтетического художественного целого, исследований, сфокусированных на формах смыслообразования в музыкально-сценическом пространстве театра конца XX – начала XXI века, до настоящего времени не обнаружено.

Объект исследования: музыка в современном театре 70–90-х годов XX – начала XXI века.

Предмет исследования: музыкальные культурные формы, составляющие основу театрального синтеза как концептуально представленные, развивающиеся звуковые структуры в единстве выразительных и содержательных аспектов.

Цель исследования состоит в выявлении музыкальных механизмов и факторов смыслообразования в произведениях современных композиторов, способствующих пониманию театральной материи в живом диалектическом становлении и развитии.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть музыкально-сценическое пространство современного театра с точки зрения зарождающихся в его лоне процессов смыслообразования.
2. Типологизировать музыкальные приемы, используемые в современном театре в процессе смыслополагания/смыслопостижения.

3. Проанализировать звучащую в постдраматическом театре музыку как, с одной стороны, привнесенную в театральное действо извне, так и, с другой стороны, специально созданную для театра композиторами А. М. Бакши, Э. В. Денисовым, А. П. Маноцковым, А. Г. Шнитке в творческом содружестве с экспериментирующими режиссерами Р. Г. Виктюком, Д. А. Крымовым, Т. А. Кулябиным, Ю. П. Любимовым, А. А. Могучим, В. В. Фокиным.

4. Определить специфику музыкальных культурных форм в режиссерских экспериментах Р. Г. Виктюка, Д. А. Крымова, Т. А. Кулябина, Ю. П. Любимова, А. А. Могучего, В. В. Фокина, рождающихся на пересечении академической, народной, церковной (сакральной) музыки и музыки шансон, различных жанровых наклонений, стилевой полифоничности, классического, традиционного и экспериментального инструментария и т.п.

5. Аргументировать смыслообразующую роль тембра, актуализируемого в процессе игры на музыкальных инструментах в творчестве А. М. Бакши.

6. Выявить архетипические системообразующие основания в творчестве композиторов, пишущих музыку для постдраматического театра, как универсальные глубинные структуры, которые определяют художественные решения и организацию авторских произведений.

7. Артикулировать процесс жанрового развития на примере театральной музыки А. М. Бакши и А. Г. Шнитке.

8. Обозначить место перформативности в музыкальной парадигме творчества А. М. Бакши, а также пути подхода к мистериальности и ритуалу в произведениях композитора.

9. Раскрыть процесс смыслообразования в театральной постановке как синтетическом художественном целом.

10. Представить особенности процесса создания музыкального ряда в опусах театральных композиторов.

Хронологические рамки исследования заданы его проблематикой и необходимостью описать диалектический процесс смысломоделирования в отечественной театрально-музыкальной культуре 70–90-х годов XX века и первых десятилетий века XXI.

Территориальные границы исследования определяются спецификой профессиональной деятельности отечественных режиссеров, постановщиков, композиторов и музыкантов, работавших в русле развития российской сцены в обозначенный временной период.

Методология и методы исследования. Теоретические основы исследования складывались в опоре на театроведческие работы, затрагивающие проблему музыки в драматическом театре (В. Б. Блок, О. Я. Ремез, П. А. Руднев, В. Г. Сахновский и др.). Ряд ценных фактологических материалов исторического плана был почерпнут из трудов Л. В. Варпаховского. Серьезным подспорьем в работе стало монографическое исследование музыки спектакля Н. А. Таршис, в котором анализируются нестандартные решения музыкального элемента спектакля в работах таких известных композиторов, писавших для театра, как А. И. Хачатурян,

К. В. Молчанов, Н. И. Пейко, Н. Н. Сидельников, В. С. Дашкевич, А. Б. Журбин, Г. И. Гладков, А. Л. Рыбников.

Подчеркнем, вклад музыковедов в решение обозначенной проблемы ограничивается, как правило, соответствующими разделами в монографиях, посвященных отечественным композиторам. Тем не менее, в работах такого рода можно встретить немало важных замечаний по вопросам взаимоотношения музыки и театра. В их числе исследования В.А. Юзефовича о музыке А. И. Хачатуряна, А. М. Цукера о произведениях М. Л. Таривердиева, А. Я. Селицкого о наследии Н. Н. Каретникова. Еще реже тема «композитор – театр» попадает в проблемное поле диссертационных трудов.

Значительный интерес в данном контексте представляет работа Т. А. Курышевой «Театральность и музыка». Анализируя музыкальную составляющую ряда спектаклей, российский ученый отмечает наличие «прямого контакта» между музыкальным мышлением и мышлением внемузыкальным. Переориентация театра на новый тип связей и отношений подводит его к «звуковому лицедейству».

Философско-эстетическое осмысление явлений музыкального искусства предпринято на основе работ Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского. Философская традиция изучения мифа осваивалась в опоре на труды Й. Хейзинга, К. К. Хюбнера, М. Элиаде. Историко-культурологической и эволюционной направленности в изучении мифа придерживались А. М. Лобок, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, О. М. Фрейденберг. Поиски общих структурных закономерностей между мифом и музыкой предприняты в работах С. Ю. Гуцол, К. Леви-Стросса и др. Рассмотрение музыкального пространства с точки зрения его архетипических истоков привело к необходимости изучения теории мифа, развернутой в трудах А. А. Асояна, А. Ф. Лосева и др.

Идеи перформативности, сформулированные в работах Ю. В. Кривцовой, А. В. Крыловой Э. Фишер-Лихте и др., позволили обнаружить аналогичные принципы, воплощенные в произведениях А. М. Бакши. Понимание творческого процесса композитора как процесса мыследеятельности связано с адаптацией идей представителей зарубежной науки: А. Бадью, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, М. Тернера, Ч. Филлмора, М. Фуко. Для исследования музыкально-театральных сочинений ряда российских композиторов привлекались научные изыскания А. Арто, Д. Р. Брауна, Х. - Т. Лемана. В изучение вопросов театра звука определенный вклад внесли американские историки и теоретики искусства перформанса и инсталляции К. Бишоп, Э. Фишер-Лихте и др. Разработка понятия *жанровый фрейм* оказалась возможной благодаря научным штудиям Г. Бейтсона и Э. Гоффмана. В качестве многокомпонентного иерархического концепта фрейм был изучен Н. Н. Болдыревым.

Серьезным подспорьем в работе над диссертацией стали труды В. Н. Алесенковой, А. В. Бартошевича, А. Н. Зорина, рассматривающие современный театр под разными углами зрения. Не менее ценным оказалось

исследование Л. В. Романовой, в центре которого находятся «метамодели культурной формы ... музыкальной сферы художественной культурологии»¹.

Методология исследования определяется междисциплинарным статусом научной работы, возникшей на пересечении музыкознания, театроведения, эстетики, литературоведения, рассматриваемых в русле культурологического знания. В числе методов, применяемых в процессе изучения современного искусства и используемых в диссертации, назовем:

- герменевтический метод как необходимое условие понимания концепции конкретного произведения, способствующий выявлению скрытого в нем смысла и его истолкованию;

- системный анализ, обусловивший комплексное изучение культурных форм, инициирующих процесс смыслообразования;

- структурный анализ, опора на который обеспечила декомпозицию такого сложного феномена, как современный постдраматический театр, на его составные элементы с последующим изучением механизма их взаимодействия;

- интертекстуальный анализ, призванный обнаружить межтекстовые связи и пересечения, которые влияют на процесс смыслополагания/смыслопостижения.

Вместе с тем в проблемном поле настоящего диссертационного исследования были задействованы терминологический аппарат и методологическая база музыковедения, в которой основополагающими являются теория интонации, теория музыкального содержания, музыкальная семантика, проблемы специфики музыкального тембра.

Изучение вопросов функционирования музыки в постдраматическом театре потребовало обращения к междисциплинарным работам, включающим эстетический и социокультурный аспекты с привлечением методов когнитивного анализа. В целом использованная в работе методология раздвигает рамки научного исследования, учитывая его культурологическую направленность, включающую методы и принципы высокой степени обобщения, а также театроведческий и музыковедческий аспекты.

Материал исследования составляют такие артефакты культуры, как:

- видеозаписи театральных постановок Ю. П. Любимова, Р. Г. Виктюка, С. А. Враговой, К. М. Гинкаса, Д. В. Егорова, Д. А. Крымова, Т. А. Кулябина, А. А. Могучего, Э. П. Някрошюса, К. С. Серебренникова, С. Я. Спивака, В. В. Фокина, в которых звучат фрагменты академической и популярной музыки («Dies irae» из «Реквиема» Д. Верди, «Колыбельная» из оперы «Порги и Бесс», мелодии Д. Гершвина, регтаймы, Вступление к опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, ноктюрны Ф. Шопена, отрывки из «Симфонии гудков» А. М. Аврамова, танго «Кумпарсита» Х. Родригеса, французский шансон, лейтмотив из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда», отрывки из балета «Жизель» А. Адана, «Мимолетности» С. С. Прокофьева, «Ода к радости» Л. ван Бетховена, баллада «Лесной царь» Ф. Шуберта, отрывки из

¹ Романова Л. В. Музыкальный жанр как культурная форма. Цит. изд. С. 67.

Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича), образцы народного творчества и авторской музыки композиторов А. М. Бакши, Э. В. Денисова, А. П. Маноцкова, А. Г. Шнитке;

– аудиозаписи исполнителей музыки А. М. Бакши Т. Т. Гринденко, Г. М. Кремера, ансамбля ударных инструментов под руководством М. И. Пекарского;

– клавиш сюиты «Ревизская сказка», созданной на основе музыки А. Г. Шнитке к одноименному спектаклю Ю. П. Любимова;

– партитура Э. В. Денисова к спектаклю Ю. П. Любимова «Медя»¹;

– фрагменты партитур к спектаклям режиссеров В. В. Агеева, В. В. Фокина, К. М. Гинкаса, Д. А. Крымова, К. С. Серебренникова, работающих в содружестве с композитором А. М. Бакши;

Помимо этого, материалом исследования послужила беседа композитора А. М. Бакши с художником С. М. Бархиным; радиопередача «Технология творчества А. Бакши», представленная ведущими эфира И. Меркуловой и М. Багдасарян; интервью с композиторами, чьи театральные работы находятся в центре научной рефлексии диссертанта (А. М. Бакши, Т. А. Кулябин; А. П. Маноцков), в том числе экспертное интервью соискателя с А. М. Бакши.

Поскольку из 73-х спектаклей (перечень дается в приложении), рассмотренных в диссертационном исследовании, 27 непосредственно связаны с именем А. М. Бакши, творчеству этого композитора уделяется особое внимание. Правомерность такого решения обусловлена очевидным диссонансом между мировым признанием достижений мастера и весьма скромным количеством работ, посвященных изучению его художественного наследия.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые:

1) изучено музыкально-сценическое пространство современного театра, в котором процесс смыслообразования определяются музыкальными культурными формами, порождающими такие его разновидности, как мифологическое, ирреальное, зеркальное, иммерсивное пространства;

2) типологизированы музыкальные приемы (звуковая репетиция, цитирование, стилизация, жанровые модификации, вокализация речи, система лейтмотивов, стилистический контрапункт, развитие, продвижение, переключение, подсказка, эмоционально-психологическая поддержка, философское размышление), продуцирующие новые смысловые связи, актуализируемые в театральном дискурсе;

3) проанализирована музыкальная линия в современном театральном процессе, выступающая драматургическим инструментом, который охватывает широкий спектр подходов к работе со звуковой партитурой:

– смысловое моделирование звука (в постановках Ю. П. Любимова и Э. В. Денисова);

¹ Представлена в виде хоров.

- звук как метафора невербального ряда (в спектаклях А. А. Могучего и А. П. Маноцкова);
- столкновение миров (в творчестве Т. А. Кулябина);
- экспериментальная звуковая среда (сотрудничество В. В. Фокина и А. М. Бакши);

– установка на реализацию телесного логоса (в работах Р. Г. Виктюка);

4) определена специфика музыкальных культурных форм в режиссерских экспериментах Р. Г. Виктюка (пластическое интонирование), Д. А. Крымова (музыкальная инсталляция), Т. А. Кулябина (музыка как зримая иррациональность), Ю. П. Любимова (метафоризация музыки), А. А. Могучего (тотальность музыки, проникающей во все компоненты театрального действия), В. В. Фокина (особая роль звука, уподобляемого действующему на сцене персонажу);

5) аргументирована смыслообразующая роль тембра, обуславливающая уникальность звуковой материи А. М. Бакши, создаваемой за счет особых приемов звукоизвлечения, акустических эффектов, электронных колоритов, звучания редких, подготовленных и изобретенных инструментов;

6) выявлены архетипические системообразующие основания в творчестве композиторов, пишущих музыку для постдраматического театра, в числе которых природные стихии (земля, вода, огонь, воздух) и культурная память (своеобразие национальной специфики, передаваемое через характерный инструментальный и особенности интонирования);

7) артикулирован на примере театральной музыки А. М. Бакши и А. Г. Шнитке процесс жанрового развития, в результате которого жанр обретает новое измерение, выступая в качестве инструмента исследования человеческой драмы (у А. М. Бакши таковым становится микст, синтезирующий танцевальные модели и жанр духовной музыки, у А. Г. Шнитке – песенный жанровый микст);

8) обозначено особое место перформативности в музыкальной парадигме творчества А. М. Бакши, где музыкальный сюжет излагается актером-музыкантом посредством звуковых структур, в числе которых монодрамы, дуодрамы, полидрамы, актуализируемых в полифонической интеграции музыкального и визуального/вербального рядов, инициируя образование новых смыслов;

9) раскрыта специфика процесса смыслообразования в постдраматическом театре, которая напрямую связана с нарушением равновесия между неотъемлемыми составляющими синтетического художественного целого в пользу музыкального ряда, проявляющегося на всех уровнях организации спектакля от архетипических оснований музыкального образа до жанровых и стилевых модификаций;

10) показано, что в процессе создания музыкального ряда опусы театральных композиторов проходят глубокий эволюционный путь развития, который определяется рядом факторов. В их числе литературный первоисточник, режиссерский замысел, цели и задачи спектакля, специфика и объем музыкального материала. Все это требует от театрального композитора

свободного владения различными композиторскими техниками; профессиональной работы с разными музыкальными направлениями и формами; готовность к творческим экспериментам и новациям в сфере музыкальной культуры.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Процесс смыслообразования в музыкально-сценическом пространстве современного театра осуществляется посредством музыкальных культурных форм, которые создают прецедент для понимания целостной концепции спектакля, выступая маркерами панмузыкальности, обуславливающей становление специфической логики театрального действия. Моделирование таких разновидностей музыкального пространства, как мифологическое, ирреальное (сюрреалистическое) пространство или пространство сновидений, зеркальное, иммерсивное происходит за счет музыкально-театральных параллелизмов, пересечений и взаимодействий, вследствие чего само музыкально-сценическое пространство обретает статус содержательно значимого феномена.

2. Сочетание музыкальных приемов, обуславливающих звуковое решение в постдраматическом театре (имеются в виду звуковая репетиция, цитирование, стилизация, жанровые модификации, вокализация речи, система лейтмотивов, стилистический контрапункт, развитие, продвижение, переключение, подсказка, эмоционально-психологическая поддержка, философское размышление), может быть реализовано посредством прямого соответствия действию, контрастной линии, смыслового контрапункта, иронического снижения и т.п. Достигая высокой степени обобщения, музыкальные приемы кристаллизуются в звуковые формулы, опознаваемые на уровне *образа-движения, образа-длительности, образа-изменения, образа-состояния, образа-импульса* и др., обеспечивая семантическое единство синтетического художественного целого.

3. В результате анализа музыкальной составной спектакля выявлена ее квинтэссенционная роль, представленная:

– интонационно-звуковыми комбинациями (мелодические фразы, аккорды, соноры) и музыкальными построениями (завершенные и незавершенные композиции), призванными раскрыть авторский замысел в спектаклях «Мастер и Маргарита» (1977), «Медя» (1995) Ю. П. Любимова и Э. В. Денисова;

– сонорными эффектами, маркирующими невербальную речь при отсутствии вербального ряда и знаменующими собой концептуальные уровни спектаклей «Иваны» (2007), «Счастье» (2011) А. А. Могучего и А. П. Маноцкова;

– контрастированием музыки классического и бытового образца, отмеченной непосредственной эмоциональностью и отстраненным характером, что обуславливает водораздел между культурными территориями, мировоззрениями и эпохами в спектакле «Онегин» (2012) Т. А. Кулябина на музыку П. И. Чайковского и французский шансон;

– музыкально-звуковыми экспериментами в области звукоизвлечения, задающими импульс движения в спектаклях «Превращение» (1995), «Еще Ван Гог» (1998) В. В. Фокина и А. М. Бакши;

– композициями, инициирующими опыт музыкальной организации телесного логоса в спектаклях «Служанки» (1988), «Коварство и любовь» (2011) Р. Г. Виктюка на французский шансон “Je suis malade” из репертуара Далиды и рок-музыку.

4. Специфика музыкальных культурных форм, опознаваемая посредством **пластического интонирования**, звуковой **инсталляции**, овеществленной рациональности, тотальной музыки, персонажности звука, выступает в качестве смысловой доминанты в режиссерских стратегиях Р. Г. Виктюка, Д. А. Крымова, Т. А. Кулябина, А. П. Могучего, В. В. Фокина.

5. Смыслообразующая роль тембра в сочинениях А. М. Бакши основывается на филигранном подборе тембровых микстов. Звуковая палитра возникает в соединении специфических приемов и техник звукоизвлечения, а также акустических эффектов, связанных с применением электронных колоритов, экзотических и архаических звучаний (куика, кокирико, темпл-блоки). Особое место занимают подготовленные (фортепиано, гитара) и специально изготовленные инструменты (овалоид, звуковые скульптуры). Тембр становится глубоко продуманным смысловым жестом, формирующим уникальный звуковой ландшафт.

6. Системообразующим основанием в творчестве композиторов, пишущих музыку для постдраматического театра, является опора на фундаментальные, архетипические пласты человеческой психики. Обращения к звуковым проявлениям природных стихий (земле, воде, огню, воздуху) становятся не просто фоном, а своего рода «первозлементами» музыкальной ткани, задающими ритм и динамику спектакля. Культурная память позволяет интегрировать в партитуры национальный код, используя характерный инструментарий и специфические особенности интонирования, которые считываются зрителем на подсознательном уровне.

7. Процесс жанрового развития осуществляется через столкновение разных жанровых моделей. Благодаря дополнительным коннотациям, возникающим за счет их взаимодействия, а также особым условиям существования жанровых микстов, жанр обретает новое измерение. В случае с музыкой А. М. Бакши речь идет о звуковой текстуре, вбирающей в себя черты танго, вальса и церковного песнопения. У А. Г. Шнитке обращает на себя внимание песенный жанровый микст, в котором обнаруживаются приметы городского романса, деревенского фольклора и эстрадной песни. Жанры перестают быть фиксированными категориями, поскольку процесс их «сборки» происходит на протяжении всего театрального действия.

8. Перформативность в творчестве А. М. Бакши становится мощным инструментом смыслообразования, инициирующим рождение новых смыслов, которые возникают на стыке звука, образа и слова в полифонической интеграции музыкального ряда с визуальными и вербальными компонентами. Среди них различаются монодрамы, дуодрамы, полидрамы. Эти формы

представляют собой разные уровни драматургической и музыкальной сложности, где один или несколько исполнителей создают многогранное звуковое пространство.

9. Специфика театра звука А. М. Бакши заключается в первостепенном значении для раскрытия художественной концепции театрального действия параметров и качества звука. В работе композитор использует несколько принципов становления звукового материала: принцип транспонирования, принцип побуждения, принцип смысловых вибраций. Работа со звуком, звуковые трансформации усложняют процесс смыслопорождения, что ведет к изменению типа коммуникации (монолог, диалог, полилог). В результате взаимодействия разнонаправленных тенденций становится возможным существование в одном музыкально-сценическом пространстве нескольких типов звукоорганизации, преобразующих театральное действие в многоуровневую иерархическую систему, что способствует объемности его восприятия в полисемантическом целом.

10. Работа театрального композитора – это динамичный эволюционный процесс, в котором создание музыкального ряда напрямую зависит от интерпретации (или реинтерпретации) литературной основы, задач режиссера и масштабов самого спектакля. В результате творческий диапазон композиторов, пишущих музыку для театра, оказывается невероятно широким: от ироничных игровых моделей и музыкального акционизма до глубоких мистериальных структур, опирающихся на мифологические архетипы.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в разработке целостного анализа музыкально-звуковой сферы постдраматического театра как совокупности музыкальных и немзыкальных звуков, воспринимаемых органами слуха, в ее динамичном развитии, рассмотренной с точки зрения смысломоделирующих процессов. В работе выделяются и категоризируются концептуальные модели, составляющие основу формирования образных систем художественного видения режиссера и композитора. В диссертации достигнуты следующие результаты:

- дана типология музыкальных приемов, продуцирующих процесс смыслообразования;
- представлен опыт взаимодействия режиссера и композитора с осмыслением характерных для каждого из них особенностей постановочных решений на примере творческих тандемов Ю. П. Любимов – А. Г. Шнитке, А. А. Могучий – А. П. Маноцков, В. В. Фокин – А. М. Бакши и др.;
- введено понятие жанрового фрейма как категории, обозначающей процесс «сборки» жанра;
- определены способы построения концептуальных пространств в звуковой материи, представленной многообразием музыкальных культурных форм, определяющих характер и смысл театрального действия;
- изучены вопросы синтеза искусств на основе взаимодействия музыкального вида искусства с театром, акционизмом, скульптурой и другими проявлениями художественного творчества;

– представлен целостный анализ и эволюция творчества российского композитора А. М. Бакши.

Практическая значимость диссертационного исследования определяется введением нового музыкального материала, показательного для революционных духовных преобразований, отражающих основные культурные процессы. Положения диссертации могут быть использованы для дальнейших когнитивных опытов, а также в курсе предметов общегуманитарной направленности («Мировая художественная культура», «Культурология», «Музыкальная эстетика») и ряда музыкально-теоретических дисциплин («Семинар по современной музыке», «Анализ музыкального произведения», «Музыкально-теоретические системы», «Музыкальная журналистика», «Музыкальная семиотика»).

Личный вклад соискателя состоит в:

- изучении музыкальных тенденций в современном театре 70–90-х годов XX – начала XXI века;
- целостном анализе творчества композитора А. М. Бакши;
- постановке и решении проблемы роли архетипических оснований музыки;
- выделении стилистических звуковых маркеров театрального спектакля;
- анализе функционирования жанровых фреймов в музыке постдраматического театра;
- выявлении смыслообразующей функции тембра;
- типологизации концептуальных пространств театральной музыки;
- обозначении путей формирования музыкально-звуковой символики.

Достоверность результатов исследования обусловлена:

- опорой на обширную базу источников, которая включает фундаментальные работы российских и зарубежных специалистов в области культурологии, философии, музыковедения, театроведения, когнитологии, современной теории мифа, перформанса, инструментального театра;
- работой с нотными текстами, которые обеспечивают верифицируемость отстаиваемых положений;
- слуховым анализом музыкальной составляющей образцов постдраматического театра, представленных как в видеозаписи, так и непосредственно увиденных на сценах российских театров.

Апробация работы осуществлялась в рамках региональных, всероссийских, международных научных и научно-практических конференций, конгрессов, круглых столов и чтений, таких как «30 лет консерваторской науки» (Ростов-на-Дону, 2000); «Проблемы истории и теории музыкального исполнительства» (Краснодар, 2001); «Этнос, язык, культура: национальное и индивидуальное мировидение» (Славянск-на-Кубани, 2001); «Этнос, язык, культура: культурные смыслы в народном языке и художественных текстах» (Славянск-на-Кубани, 2002); «Культура и образование: проблема качества подготовки педагогических кадров» (Славянск-на-Кубани, 2003); «Традиционная культура славянских народов в

современном социокультурном пространстве» (Славянск-на-Кубани, 2005); «Путь в большую науку. К 10-летию диссертационного совета» (Ростов-на-Дону, 2007); «Актуальные проблемы современной политики и культуры глазами молодежи» (Славянск-на-Кубани, 2008); «Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания» (Пермь, 2009); ACA International Scientific Conferences «Jerusalem and World» (New York – Jerusalem – Krasnodar, 2009); ACA International Scientific Conferences Series «Russia-France Dialogue of cultures» (New York – Paris – Krasnodar, 2010); «Фундаментальные и прикладные исследования науки XXI века. Шаг в будущее» (Санкт-Петербург, 2017); «Актуальные проблемы современного социокультурного пространства» (Краснодар, 2017); «XLIII международные научные чтения памяти И.И. Ползунова» (Москва, 2019); «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (Краснодар, 2024–2026).

Материалы диссертационного исследования нашли отражение в публикациях автора, в числе которых две монографии; 21 статья, опубликованная в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, 10 из которых относятся к категориям K1–K2; 20 статей, опубликованных в других научных изданиях; семь учебно-методических и научно-методических работ. Общее количество публикаций диссертанта по теме исследования составляет 50 работ общим объемом 100,74 п.л.

Диссертация соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры и искусства по отрасли искусствоведение: 25. Искусство как феномен культуры; 45. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции. Эволюция художественной культуры; 46. Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствознание, эстетика; 78. Синтез искусств и синестезия как культурологические проблемы; 112. Природа искусства. Сущность художественного образа; 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; 114. Закономерности динамики художественного процесса; 115. Закономерности формирования образных систем и языка искусств; 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века; 127. Современный художественный процесс; 126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX–XXI века.

Структура работы определяется логикой изложения материала исследования. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 456 наименований, а также пяти приложений: Приложение А представлено текстом интервью соискателя с композитором А. М. Бакши; Приложение Б включает в себя названия спектаклей, рассматриваемых в диссертационном исследовании (73 наименования); Приложение В содержит информацию о редких музыкальных инструментах, используемых композитором А. М. Бакши, а также иллюстративный материал; Приложение Г основано на опорных

понятиях диссертационного исследования. Нотное приложение (39 примеров) демонстрирует музыкальные фрагменты, звучащие в рассматриваемых театральных работах современных режиссеров и композиторов. Общий объем диссертации – 454 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы, ее актуальность, раскрывается степень изученности проблемы, определяются цель, объект, предмет и задачи исследования, излагаются теоретические и методологические основы работы, дается ее характеристика с точки зрения новизны, теоретической и практической значимости, излагаются выносимые на защиту положения, описывается структура и объем работы.

В первой главе **«Приемы и функции использования музыки в постдраматическом театре»** представлен культурологический анализ исходных глубинных структур образных систем в формировании смысловых дискурсов музыки. В § 1.1. **«Музыкально-эмоциональные звуковые маркеры»** констатируется, что формируемая в лоне театра звуковая среда предстает полем взаимодействия музыкальных культурных форм, призванных воплощать посредством системы музыкальных грамматик интонационную образность. Это характерные звуки, которые определяют акустическую идентичность театрального действия воплощенному в нем культурному феномену, выступая саунд-ориентирами. Последние становятся узнаваемыми символами условий и обстоятельств звукового выражения жизни. Речь идет о концентрате эмоций и их одновременной фиксации на уровне *образов-движений, образов-длительностей, образов-изменений, образов-состояний, образах-импульсов*, обуславливающих зрителю возможность погружаться в раскрываемую в театральном дискурсе эпоху, выступать знаком времени, определять характер событий, демонстрируя тенденцию к постоянному усложнению, напряжению внутренних взаимодействий. Будучи метафорой высказывания акустическими средствами, данные сонористические построения увеличивают арсенал возможностей для выражения авторской позиции. Обладая исторической и культурной значимостью, искомые маркеры задают актуальные для каждого конкретного спектакля реперные точки, в числе которых нередко оказываются бой курантов, колокольный звон, гудки, тембр инструмента, темп, регистр, звуковая динамика. Все это инициирует незримую связь персонажа и/или зрителя с пространством в его культурном значении, способствуя усилению звукового поля спектакля за счет прямого соответствия действию, смыслового контрапункта, контраста, иронического снижения и т.п., что приводит ткань спектакля в движение, активизирует ее за счет вибраций, отсветов, отражений, тяготений, изменяя ракурс видения и создавая многозначность исходных смысловых образований. К специфическим приемам, нацеленным на становление музыкально-звукового пространства в драматическом спектакле, относятся ритмо-формулы,

лейтмотивы, звуковые репетиции, повторения, группировки, историко-стилистические параллели, жанровые модификации, свидетельствующие об обновлении содержания и формы музыкальной речи. При этом важен не только инструментальный состав, посредством которого музыка обретает свой голос, но ее структурная организация, обуславливающая развитие спектакля. В итоге театральное действо предстает в качестве «хранилища культурной памяти» (П. А. Руднев), в котором музыка выступает в качестве механизма создания и транспонирования смысла.

§ 1.2. **«Язык телодвижений как опыт интонирования»** исследует выразительные возможности театральной пластики как невербального дискурса, включающего мимику, выразительность глаз, жесты, позы. Более развернутые номера дают пантомиму, танец, гимнастические и цирковые телодвижения, используются особенности театра теней. Новаторские формы поисков выразительности тела связаны со звуковой стороной спектакля. Заботой о пластических мизансценах отмечены работы Ю. П. Любимова, Г. К. Мацквичюса, К. С. Серебренникова, А. А. Адасинского. В частности, подход Ю. П. Любимова, во многом восходящий к традициям биомеханики В. Э. Мейерхольда, строится на контрастах, ритмической выверенности и связи внутреннего состояния актера с внешним рисунком. Г. К. Мацквичюс средствами балета и пантомимы формирует представление о сокрытых глубоко внутри психологических пружинах, обуславливающих считываемое извне состояние человеческого духа и интеллекта. Пластика у К. С. Серебренникова «работает» на общую идею, помогая создать сложный, многогранный образ, где телесное движение опознается на уровне языка, призванного передавать игру смыслов, служить для раскрытия тонких, подчас парадоксальных идей. Выразительность тела в проектах А. А. Адасинского базируется на сочетании контрастных техник, запускаемых звуковым сопровождением. В спектаклях режиссера сплавлены пантомима, современный танец, клоунада, акробатика, приемы из театра кукол, элементы восточных боевых искусств. В основу актерского тренинга положены техники модерн-танца, комедии dell'arte, театра но и кабуки, пантомимы, джаз-балета, африканского танца, японского буюто, ритуальных формул, под знаком которых происходит проекция музыкального ряда в телесный логос. Иллюстрацией языка телодвижений как опыта интонирования служат следующие спектакли: «Кецаль» (2004), поставленный А. А. Адасинским по пьесе Ф. Дюрренматта «Портрет планеты» с саундом натуральных звуков и шумовыми эффектами; состоявшийся во дворе Михайловского (Инженерного) замка в Санкт-Петербурге перформанс-импровизация «Кошка на баяне» (2011), в котором импульсом телесных и звуковых экспериментов стал «Трепак» из «Песен и плясок смерти» М. П. Мусоргского и др.

В § 1.3. **«Вокализация речи»** раскрываются потенциальные возможности приема, который усиливает смысловые акценты текста. Речь идет об особом внимании к аудио процессам в современном театре, пронизывающим речь актеров, их пластику, движения и среду. Преобразование включает как пропевание, растягивание слов, утрирование

гласных и согласных звуков, так и речитацию, изменения интонации и ритма. Подобный опыт позволяет не только трансформировать речь за счет подчеркивания ее музыкальности, ритмичности, мелодичности, но и увести от значения в пользу намеренной аффектации либо словесной редукции. Главный интерес постановщиков сосредоточен на поисках звука, тождественного внутреннему состоянию через крик, стон, шепот. Процесс диффузности музыки охватывает все стороны и все составные театрального действия, начиная от манеры произнесения слов, хореографического дискурса, времени протяженности сцен, сценического пространства и пространства театральной среды до организации и структуры спектакля. Интенсивность интонации произнесения слов и звучащей среды – важнейший элемент спектакля, в котором запечатлена энергия действия. Блистательными мастерами модулирования энергетики эмоционально заряженного звука являются Е. Гротовский и Ю. П. Любимов. При этом для Е. Гротовского тело актера предстает особым инструментом, работа с которым способствует зарождению и фиксации звука. Создавая голосовую партитуру роли, режиссер демонстрирует конфликт интонаций, противостояние которых определяется резкими переходами от низких к высоким, от тихих к громким, от выражающих радость к погружающим в печаль. Резонаторами, участвующими в передаче звука, становятся голос рта, голос затылка, голос груди, голос живота. Напротив, в театре Ю. П. Любимова вокализация речи достигается через разбивку текста на паузы, акценты, регистровые сопоставления, растягивание слогов и их пропевание, а также синтез ритма, звуковысотности, метафоричности. Все это работает на создание высокого уровня обобщения, доступного, по мнению режиссера, только музыке. В качестве художественных образцов, демонстрирующих многообразие приемов вокализации речи, рассматриваются спектакли «Этюды о Гамлете» по У. Шекспиру (1964), «Стойкий принц» (1965) по пьесе П. Кальдерона в постановке Е. Гротовского и «Ревизская сказка» (1978) на сюжет Н. В. Гоголя, «Живаго (Доктор)» (1993) по роману Б. Л. Пастернака Ю. П. Любимова.

§ 1.4. **«Пространственность как театрально-музыкальная координата»** раскрывает особенности звуковой динамики сценической площадки с точки зрения процессуальности смен локусов. Система звуковых напряженностей служит построению концепции постановщиков посредством создания мифологического, ирреального (сюрреалистического), зеркального пространства. В частности, мифологический принцип *бесконечного пространства* находит воплощение в работах режиссеров А. А. Васильева («Божественное пространство комедии “Ревизор”» (1992) с музыкой Э. В. Денисова) и В. А. Клименко (моноспектакль «Возмездие 12» (2013) по поэмам А. А. Блока, в котором музыкальный ряд складывается из пения актрисы и взаимодействия ее голоса с акустической средой сценической площадки). Осуществляемый на основе музыки перевод из реального пространства в пространство мифа и подсознания, обнаруживает себя в спектакле К. С. Серебренникова «Человек без имени» (2021) о творчестве В. Ф. Одоевского с музыкой П. Айду. В качестве примера использования

музыкально-звукового ряда как механизма транспонирования в инобытие показателен спектакль «Превращение» (1995) В. В. Фокина – А. М. Бакши, в котором изменение пространства обнажает экзистенциальную проблему отчуждения. Саунд-характеристики главного действующего лица (Грегора) и его окружения от однородности, гармонии и согласия развиваются в сторону разнородности, диссонанса, разногласия. При этом культурный мир героя выстраивается через символы дома, комнаты, того угла, где разворачивается действие. Зеркальная модель пространственных координат представлена в постановке В. В. Фокина – А. М. Бакши «Двойник» (2005) по Ф. М. Достоевскому. Движущим механизмом в повести, кресчендирующим с нарастающей силой, является линия столкновения с двойником, обыгранная через смысловые трансформации звона колокольчика, диссонантности заглавной темы, оказывающей гипнотическое воздействие, хоровых скандирований и марша. Создавая эффект присутствия и погружения, пространственность в реальном движении осваивается также театральномызыкальными средствами иммерсивного театра. Экспериментирование в этом направлении осуществлено: В. В. Фокиным в спектакле «Татьяна Репина» (1998), созданным совместно с композитором А. М. Бакши; Д. Е. Волкостреловым, Ю. Л. Квятковским, Т. А. Кулябиным при участии ведущих представителей современного театра в постановке «Шекспир. Лабиринт» (2014), где соавторами саунд-дизайна выступили А. Яхонтов (Patrick K.-H.) и О. Макаров (их усилиями был создан многослойный звуковой ландшафт, вобравший в себя музыку композиторов Дж. Верди, С. Касича, А. А. тен Кейта); К. С. Серебренниковым в театральном проекте «Русские сказки» (2015) на музыку А.Ю. Сысоева.

В § 1.5. «Музыкальное мышление в процессе освоения литературных текстов» отмечается, что литература для композитора нередко предстает в качестве бесконечного источника жизни звука. Как свидетельствует А. М. Бакши, на этапе раннего творчества события и состояния переводятся в музыкальную форму в опоре на иллюстративность, выстраиваемую параллельно вербальному ряду. Сюжеты обретают сценическую жизнь в музыкальном облики, сотканном из плетений звуковысотной и тембровой линий, как это происходит в Поэме-представлении «Я – поэт» (1982) на стихи А. А. Блока, В. В. Маяковского и С. И. Кирсанова; «Сказании о граде Лебединце» (1985) на тексты легенд. В свою очередь, зрелый этап представляет обобщенный и отвлеченный подход к вербальности. Музыкальное решение не столько дублирует смысл текста, сколько контрастирует с ним или ему противоречит, как это заметно на примере постановок К. С. Серебренникова – А. М. Бакши «Демон» (2003) по М. Ю. Лермонтову; Д. А. Крымова «Opus № 7» (2009) на текст Л. С. Рубинштейна и фрагменты произведений Д. Д. Шостаковича (тема «Нашествия» из Седьмой (Ленинградской) симфонии, Трио для фортепиано, виолончели и скрипки, посвященное И.И. Соллертинскому); В. В. Фокина – А. М. Бакши «Гамлет» (2010) по У. Шекспиру. Наибольшее дистанцирование от текста наблюдается в сочинениях, где А. М. Бакши осмысливает

литературный первоисточник в опоре на модель мифа, как это демонстрируют спектакли, возникшие в содружестве с В. В. Фокиным: «Ваш Гоголь. Последний монолог» (2011); «Швейк. Возвращение» (2018). На более зрелом этапе творчества композитор обращается к русской классике, по преимуществу к драматическим произведениям. Имеются в виду спектакли, созданные совместно с режиссером В. В. Фокиным на сюжеты Н. В. Гоголя: «Женитьба» (1991), «Нумер в гостинице города NN» (1994), «Шинель» (2004) и драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад. Воспоминания будущего» (2014). Основанием для экспериментов, реализуемых в творческом тандеме В. В. Фокина – А. М. Бахши, становятся тексты Ф. М. Достоевского («Бобок» (1993); «Карамазовы и ад» (1996); «Двойник» (2005); «Вечер с Достоевским» (2010) по повести «Записки из подполья»; «Литургия ZERO» (2012) по роману «Игрок») и драматургия А. П. Чехова («Татьяна Репина» (1998)). Над театральным шествием «Тарарабумбия» (2010) композитор работал с режиссером Д. А. Крымовым. В итоге музыкально-когнитивная направленность мышления композитора, выступающего в качестве исследователя глубинных духовных первооснов, раскрывается в формировании особых характерных приемов. Их суть составляют: 1) максимальное разведение полюсов; 2) гипертрофия; 3) сопоставление способом вторжения. Музыкае удается прочертить смысловые линии спектакля, обнажая экспрессию мотивов и сюжетных линий.

Во второй главе **«Музыка в театре режиссерского эксперимента»** исследуются проникнутые единством художественной идеи музыкально-театральные тандемы, созданные содружеством режиссера и композитора в поисках полифонии смыслов. В § 2.1. **«Миф и метафора в театре Ю. П. Любимова (композиторы Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке)»** акцентируются характерные для их творчества приемы использования *метафор и мифологических форм* как в развитии действия, так и в музыке. Во взаимодействии с композитором Э. В. Денисовым основная проблематика очерчивается погружением в мифологические образы. Например, к спектаклю «Театра на Таганке» «Мастер и Маргарита» (1977) создается звуковая среда, формирующая атмосферу мистической сакральной образности. Кульминация строится на взаимодействии мистериального и романтического начал в чередовании жанров, обуславливающих музыкальное шествие бала (полонез, вальс Э. В. Денисова, «Танец рыцарей» С. С. Прокофьева из музыки к балету «Ромео и Джульетта»). В театральной постановке «Медея» (1995) в качестве стилевой модели избран античный театр с его структурной функцией хоров и диалогичностью полухорий. Образ античности ассоциируется с повторяющимся кратким остигнато ангемитонных попевок, приемами хорового скандирования и спецификой инструментария. Напротив, для творений Ю. П. Любимова и А. Г. Шнитке (имеются в виду спектакли «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979), «Ревизская сказка» (1978), «Пир во время чумы» (1989) и др.) характерно обращение: к полярным образам (действительно-авантюрным и сказочно-игрушечным, юмористическим и трагическим); музыкальным метафорам (обыгрывание темы судьбы Л. ван

Бетховена или аллюзии темы жужжащей прялки в песнях Ф. Шуберта); коллажным структурам (полижанровое взаимодействие тем «Со святыми упокой» и траурного марша с вальсом, мазуркой и танго в сцене бала «Ревизской сказки», что приводит к полиметрическому соединению трехдольного вальсового аккомпанемента с двухдольным размером гопака). Основным принципом музыкальной драматургии является контраст, воплощаемый разными средствами выразительности: вокальными и инструментальными построениями (в спектакле «Пир во время чумы» (1989) скупая аранжировка в составе флейты и клавесина темы рыцаря противопоставлена драматической хоральной теме смерти барона в исполнении органа, а романтическая тема романса Лауры отстраняется музыкой тяжелых шагов Командора); оркестрово-красочными трансформациями (в спектакле «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979) тема танго, исполняемая фортепиано и контрабасом, оборачивается темой зла, воплощенной медными духовыми и ударными инструментами); жанровыми модификациями (цитата темы В. А. Моцарта из увертюры оперы «Волшебная флейта» в результате вариационного преобразования, создает аллюзию на тему танца маленьких лебедей из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро»).

В § 2.2. «Театр пластического интонирования Р. Г. Виктюка» отмечается, что наиболее значительные работы мастера опираются на образцы классической музыки, которые становятся движущей силой спектакля. Музыкально-театральное видение Виктюка возникает на перекрестке многоуровневых смысловых векторов действия, учитывающих достижения театра абсурда в его парадоксальности. В этом заложены провокативные, эпатажные и мистификаторские свойства звуковых образов разных сфер. Пластическое интонирование идет рука об руку с выразительной музыкой, составляя синкретическое единство. Режиссер переводит текст спектакля на высокий уровень обобщения, вследствие чего слова теряют смысл в подчеркнутой вокализированной манере. Музыкальные метафоры, звуковые символы и лейтмотивы расслаивают текст на смысловые уровни в постоянных переключках, аллюзиях и контаминациях. Музыкально-пластический рисунок актеров отшлифован до автоматизма в спектаклях «Служанки» (1988) с музыкальным оформлением А. А. Фараджева, обратившегося к французскому шансону из репертуара Далиды («*Je suis malade*»/«Я больна») и Даниэля Лавуа («*Ils s'aiment*»/«Они любят друг друга»). В спектакле «Дама без камелий» (1990) звучит музыка из оперы «Травиата» Д. Верди; «Мадам Баттерфляй» (1991) отмечена музыкой из одноименной оперы Д. Пуччини. Звуковая сфера постановки «Коварство и любовь» (2011) двойственна, развивая противоречие, заложенное в названии. На протяжении спектакля прослеживается конфликт музыки тяжелого рока, выражающего коварство (композиции немецкой рок-группы «Rammstein») и романтической образности, представленной отрывками из опер Р. Вагнера и песен Марики Рёкк времен Третьего рейха, концентрирующих идею любви. В основу динамики спектакля кладется музыкальная организация сценического

действия. Звуковая сфера с ее повторяющимися формулами суггестивного воздействия задает характер воспроизведения фраз и многозначность символов. Классический оперный материал становится доминирующим в постановке «Антонио фон Эльба» (1999) по пьесе Р. Майнарди. Собранный воедино, он предстает в качестве системы взаимодополняющих образов: это оркестровое вступление к арии Герцога с кубком из «Риголетто» Дж. Верди, лейтмотивы и арии из оперы «Кармен» Ж. Бизе, “*Miserere*”/«Мизерере» В. А. Моцарта. Знаменательно, что музыкализация пластики, под знаком которой именно музыке отводится решающая роль в создании особой энергетики спектакля, отвечает режиссерскому «кредо» Р. Г. Виктюка. Являясь истоком и призмой рассмотрения жизненных ситуаций, музыка выступает в качестве смысловой доминанты, «собирающей» весь спектакль в целостную концепцию, возвышая действие до ритуала.

В § 2.3. «Тотальная музыка театра А. А. Могучего и А. П. Маноцкова» анализируются драматические спектакли, в которых все уровни существования обусловлены музыкальной составной. В работах режиссера и композитора драматические элементы сопряжены с музыкальным образом и раскрываются посредством работы со звуком, который не только облекает все стороны театрального решения звуковой аурой, но и вызывает к жизни потаенные смыслы текста через акценты *событийности и интеграционный процесс*. Действуя в унисон, А. А. Могучий и А. П. Маноцков подчеркивают важность в своем творчестве самого принципа тотального проникновения одного элемента в другой, взаимосвязанность и взаимообусловленность всех компонентов спектакля. Для достижения исходного принципа А. П. Маноцков сочетает в написанной для театра музыке как академические истоки, так и фольклорный материал, развивающийся в русле неофольклоризма. Одновременно заметна тенденция, определяющая тяготение композитора к старинным музыкальным формулам, аранжированным на современный лад. В творческом тандеме А. А. Могучего и А. П. Маноцкова созданы такие проекты, как «Долгий рождественский обед» (1995), «Между собакой и волком» (2004), «Петербург» (2005), «Гроза» (2013), «Процесс» (2013). Поскольку их содружество основывается на общих подходах к созданию произведения – это обращение к праистокам, древним формам ритуала (имеется в виду воссоздание синкретических форм, в которых действие и музыка находятся в неразрывном единстве), А. А. Могучий признает за А. П. Маноцковым право на композиторскую режиссуру, в рамках которой его собственный опыт сосредоточен на прочерчивании линии действенного становления спектакля. Речь идет о переводе драматического развития в новые плоскости видения и измерения, когда композитор определяет формирование всей линии жизни спектакля, его драматургии, словесной и игровой партитуры. На это указывают решения спектаклей «Лысая певица» (1989) по абсурдистской пьесе Э. Ионеско, где элементы джаза и импровизации усиливают ощущение бессмысленности и бессвязности диалогов персонажей; в постановке «Иваны» (2007) по мотивам «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя,

в которой распев деревенских пономарей преобразуется в плач, хор бурсаков «Русь, куда же несешься ты» в былинное сказание. Обобщая, можно констатировать, что композитор возглавляет тот авангардный процесс, который в корне трансформирует жанры, открывает пути и способы музыкально-драматического осуществления синтеза на новой основе.

В § 2.4. «Театр подсознания (музыка в театре Т. А. Кулябина)» рассмотрены театральные-музыкальные тенденции преодоления вербальной основы спектакля в пользу зрелищной и звуковой составной. Творчество Кулябина демонстрирует возможность невербальной передачи глубинного смысла драматических произведений и анализ бессознательных уровней психики. Отшлифованная семантика кодов музыкального материала заменяет текст. Полифония линий, образов дает необычайную насыщенность действия спектакля, выстраиваясь в философию звуков, красок и жестов. Музыка становится концентратом основных идей произведения, фундирующих все развитие пьесы. В каждом из спектаклей Т. А. Кулябина заложена исходная идея: тема одиночества («Процесс» (2016) с музыкой А. С. Сюмека); конфликт с обществом («KILL» (2013) с музыкой М. Мэнсона); поиск идентичности («Онегин» (2012) с музыкой П. И. Чайковского); самовыражение в любви и танце («Без слов» (2010) с музыкальным оформлением В. В. Бычковского). В творческом портфеле режиссера десятки драматических и музыкальных спектаклей: «Пиковая Дама» (2007), «Макбет» (2008), «Маскарад» (2009), «Кармен» (2010), «Шинель. DRESS CODE» (2012), «Электра» (2013), «#Сонеты Шекспира» (2014) и др. Развивая свой талант в русле постдраматического видения, режиссер поэтапно проводит эксперимент по перенесению смысловой нагрузки с произносимого слова на жесты, телодвижения, музыку. В спектаклях Т. А. Кулябина тембр голоса, произносимого текст, искажается и понижается при помощи электронного моделирования. Следующим шагом в творческих поисках стало использование языка глухонемых в спектакле «Три сестры» (2015) с музыкальным оформлением, включавшим песню М. Сайрус, танцевальные отрывки из мобильных телефонов при отказе от разговорной речи актеров. В этом случае музыка передает тонкую нюансировку и все переходы чувств, которые меняются мгновенно, что создает уникальную по динамике и напряженности звуковую картину процессуальности смыслов. Полный отказ от слова происходит и в выпущенном в 2010 г. спектакле, который так и называется: «Без слов» (2010). К ситуациям, когда слова излишни, режиссер относит пробуждение таких чувств, как страсть, томление, отчаяние и т.п. Именно эти состояния, воплощенные исключительно музыкально-пластическими средствами выразительности, обуславливают многообразие любовных игр-состязаний. По сути, театр Т. А. Кулябина – это театр опредмечивания скрытых уровней человеческой души, которые остаются в области невыразимого. Потому центральная режиссерская задача связывается с необходимостью обнаружить в подсознании иероглифы, трансформировав их в очевидные для всех телесные знаки. Идущая из недр душевных переживаний информация преобразовывается уже на сознательном уровне в

бессловесные повествования, маркерами которых становятся звуки, мизансцены, играющие пространства.

§ 2.5 **«Театр музыкальной инсталляции Д. А. Крымова»** рассматривает творческий поиск, как камертон созвучий колоритного сложения образов инсталляции. Театр Крымова называют театром художника, в котором визуальные формы вызывают поиски звуковых аналогий в виде тембровых, жанровых, стилевых микстов. На визуальные ребусы отвечают музыкальные коды, что говорит о парадоксальном видении режиссера. Музыкальность, как временной фактор, складывается не только в поступенном становлении, но и в необходимости перебрасывать арки, сопоставлять отдельные сцены и образы, возобновлять в памяти мизансцены. Визуальный импульс спектаклей Д. А. Крымова дает возможность воспринимать музыку как систему знаков. Музыкант становится действующей фигурой, откликающейся звуком на все события и потрясения. Темы цыганского романса, шансон, матросского танца, старинного вальса, взрывного танго, «Аппассионаты» Л. ван Бетховена, отрывков произведений Д. Д. Шостаковича становятся способом перевода в смысловое русло образных трансформаций спектаклей «Opus № 7» (2008), «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (2011), «Горки-10 (Уроки русской литературы)» (2012). Инсталляционные и хэппенинговые приемы позволяют сделать в спектаклях ряд художественных открытий. Например, спектакль «Тарарабумбия» (2010) интересен тем, что в нем сочетаются приемы инсталляции с чертами мистерии. В основу спектакля положены сцены из наиболее известных и чаще всего ставящихся драм А. П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад». Используемая в постановке музыка А. М. Бакши акцентирует два смысловых центра – карнавальности и мистериальности, между которыми обнаруживаются черты ритуальности, хэппенинга и эстрадно-циркового представления. Главная духовная доминанта таких проектов – проблема памяти и истории. Музыкальные темы сопровождают постановки в качестве своеобразных лейтмотивов, перебрасывая арки из одной ситуации к другой. Они становятся в оппозицию действию, передающему бесчувствие и потерю человеческого облика. Музыка является мерой человечности, обозначая самую высокую планку отсчета. Постановки задают философский уровень художественного обобщения, подводя с помощью музыкального выражения к вопросам жизни и смерти, оценки человеческих поступков, мерила уникальности человеческой жизни.

В третьей главе **«Моделирующие уровни смыслообразования музыки в постдраматическом театре»** обозначены исходные основания и установки композиторского мышления. В § 3.1. **«Архетипические основания музыкальной среды»** исследуется понятие архетип как прообраз психосемантического фундамента, на котором выстраивается смысловая структура сознания и его интонируемые смыслы. Крик, стон, шепот наделяются таким количеством оттенков, что рождают разные внутренние состояния. К древнейшим звуковым прообразами можно отнести вздохи, восклицания, нисходящие глиссандирующие попевки, рождающиеся из

самого дыхания. Потенциал архетипа обусловлен несколькими факторами: типологической повторяемостью, абстрагированностью – отвлеченностью от конкретного материала («проформы»), матричностью. В музыкальном искусстве проекциями архетипа могут выступать звуковые комплексы разного уровня организации, начиная от одного звука, уже имеющего выразительное основание и смысл, до развернутой музыкальной ткани. Рассмотрение архетипических оснований предполагает выделение нескольких уровней претворения данного начала в музыкальных сочинениях А. М. Бакши: образы, связанные со стихиями воздуха, воды, огня и земли; исходные, элементарные звуковые потоки, истекающие из самого дыхания как основы жизни; глубинные пласты формирования устойчивых структур, повторяющихся в звуковых образах национальных культур. Оправданность подобного подхода обусловлена тем, что в освоении тембровой палитры мира человек шел от использования природных материалов (глины, дерева, металла) при производстве музыкальных инструментов. В зависимости от характера материала и способа изготовления музыкальные инструменты демонстрировали способность отражать звучание не только природных стихий, но и мировосприятие самого человека. В силу того, что каждый звук несет особый смысл, заключающийся в характеристике им своего источника, стихия звука опознается на уровне смысловой стихии. Поэтому звук становится характеристикой концептуальных персонажей – предельно сложных, противоречивых образов, чья суть раскрывается посредством напряженного взаимодействия звуковых полей.

В § 3.2. «Символ и его функции в музыкальном произведении» рассматривается проблема современных процессов музыкальной культуры в контексте ее символических структур. Отмечается, что символы – социально и функционально детерминированные модели обобщения опыта широкого смыслового поля, маркерами которых выступают образность, комплексность, архетипичность, универсальность. Будучи поляризован, символ задает духовное напряжение и игру смыслов, формируя идеальное содержание. Тяготение к символизации – одна из примет музыкально-театрального творчества А. М. Бакши. Речь идет о наделении переносным значением музыкальных феноменов. Примером соединения музыкальных и жестовых символов является спектакль «Еще Ван Гог» (1999) режиссера В. В. Фокина, поставленный в Театре-студии О. П. Табакова по пьесе И. К. Савельева. Символом выступает фиксированный ритуальный жест, связанный с комплексом музыкальных звуков. Найденный в спектакле звуковой коллаж – это новая форма сосуществования музыкального звука, натуральных звуковых ресурсов, актерского текста. Качественно символом обладают: *лейттембр*, реализуемый музыкой колоколов («Нумер в гостинице NN» (1994)) благодаря особому инструментарию (с одной стороны, синтезатор с тембрами *vibes* и *contrabass*, агого, колокольчики, вибрафон, миничаймз, колокола, с другой, – *plate bells*, *cassa*, *martello*, *timpani*); *лейтмотив* («Литургия Zero» (2012)), *лейттема* («Швейк. Возвращение» (2018)). В целом звуковая символизация помогает осмыслить пересечение многих культурных уровней –

взаимодействия Востока и Запада, разных национальных традиций, внутренних состояний и внешнего мира героев. Позволяя сосуществовать бинарным оппозициям в их диалектическом единстве, символ инициирует бесконечное разнообразие смыслов, выполняя такие функции, как: обозначение состояния, прояснение глубинного смысла, указание на ситуацию, объединение различных смысловых сфер и переключение из одной смысловой позиции в другую. Носителями символической характерности в произведениях А. М. Бакши выступают музыкальные инструменты; рояль, виолончель, скрипка, контрабас, барабан.

В § 3.3. **«Смыслообразующая роль тембра»** исследуются проблемы фонической стороны произведения. Выстраивая «тембровую драматургию» (термин Д. В. Житомирского), А. М. Бакши опирается на традиционное разделение оркестра на струнную группу, деревянную и медную духовые и группу ударных инструментов. Наиболее значительная работа с тембром заметна в струнной группе инструментов, где композитор использует новые краски. Большинство приемов тембрового характера осуществляются на микроструктурном уровне. Отсюда постоянная текучесть неуловимых изменений колорита, которые придают сонористическую подвижность звучанию. Особое внимание уделяется регистрам, которые обычно редко используются, но, в крайних точках которых происходит много важных событий. Поскольку в произведениях Бакши инструменты уподобляются персонажам, «человеческими» голосами «разговаривают» не только скрипка, альт, виолончель, имеющие теплый человеческий тембр, но и такие далекие от человеческого голоса инструменты, как: туба, контрабас, барабан. Например, в инструментальном сочинении «Гамлет умирает» (1998) контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого датского принца, а большой барабан, сценически зримо стучащий в такт его сердца, выступает метафорой его смерти. Одним штрихом, призывком композитор намечает впечатляющую широту ассоциаций, наполняя смыслами невербальную музыкальную ткань. Основу звукового становления в мистерии «Полифония мира» (2001) составляет контраст тембров, формирующихся в отдельные пласты по родству колористических характеристик. Кодифицируя звуковую информацию, тембр в творчестве А. М. Бакши инициирует новые колористические отношения и уникальную систему смыслов. Инструментальные краски и тембровые техники развиваются у композитора в русле эстетики эксперимента. Использование тембра свидетельствует об устойчивости авторской ассоциативности.

В § 3.4. **«Полифония звуков и смыслов»** обосновывается идея использования полифонии в качестве метасимвола, создаваемого за счет одновременного параллельного (симультанного) действия разных линий, образов и концепций. Важнейшая особенность наиболее значительных произведений Бакши – идея создания полифонической модели мира и понимание ее с мифопоэтической точки зрения, позволяющей полифонию трактовать не только в музыкальном значении, а шире, как явление культуры и межкультурных взаимодействий. В творчестве Бакши обнаруживается два

подхода в понимании полифонии: как музыкальной техники письма и в расширительном значении – как смысловой характеристики сочетания в одновременности образов, пластов, действий. Среди трагедийных произведений, насыщенных полифоническими приемами – «Реквием для Анны Политковской» (2007), созданный как продукция Колумбийского университета США и поставленный в первой редакции на Нью-Йоркской сцене в жанре мистерии. Имеется в виду синтез классической музыкальной формы и обрядово-ритуального представления, в котором полифоническая ткань развивается параллельно пространственно-действенным элементам и звуковой фонограмме в 6 частях: “A-n-n-a”, “Funeral march (Requiem)”, “Anna’s War”, “Devil”, “Lux aeterna”, “Tuba mirum”. Полифонические приемы используются и в музыкальном развитии 1 части спектакля “Opus № 7” (2008) под названием «Родословная». В самые сосредоточенные моменты, отмеченные глубиной философской мысли, композитор использует полифонию мелодических линий, хоральность, каноны, стретты, вдвойне-подвижной контрапункт. Полифонизм А. М. Бакши символизирует интеграцию, взаимообусловленность, взаимодополнительность характеров звучаний, образов, тембров, специфики инструментов, а также западных и восточных принципов мышления и культур.

В § 3.5. **«Музыкальная композиция в структуре спектакля»** раскрывается значение музыкальной формы, обуславливающей кристаллизацию содержательного аспекта спектакля. Потому с точки зрения музыкальной организации театрального действия важны моменты вступления музыки, ее протяженность во времени, место на сценической площадке. Чередования разнохарактерных отрывков в процессе спектакля не только объединяются общей линией развития, но и создают сложные музыкальные композиции. Из прерывистых фрагментов происходит «сборка» звуковой информации и выстраивание логических цепочек. Строение сценических произведений уподобляется законам музыкального развития с их контрастным тематизмом, лейтмотивами и диалектикой. В частности, симфонические процессы в спектакле «Маскарад» возникают за счет остроты внутреннего напряжения контрастных темообразований. Новаторским моментом в формировании композиции спектакля является апробирование литературного приема потока сознания, разработанного в спектакле В. В. Фокина – А. М. Бакши «Еще Ван Гог» (1999). Выполненные этим же творческим тандемом театральные проекты «Нумер в гостинице города NN» (1994) и «Превращение» (1995) приближаются к рондо; спектакль Д. Крымова в содружестве с А. М. Бакши «Opus № 7» (2008) своей композицией тяготеет к сюите. Обобщая, можно констатировать, что в области формообразования спектакля как звуковой целостности композитор находит структуры, адекватные концепции произведения. При этом интрига одного звукового уровня является декодирующей системой для другого уровня, когда именно фонообраз задает смысловую направленность театрального действия.

Глава четвертая **«Механизмы смыслообразования в музыке театра»** посвящена изучению стилистических основ произведений А. М. Бакши, модулирующего как особенности индивидуальных стилей, так и закономерности русского национального или восточного менталитетов. В § 4.1. **«“Говорящие” модели стиля, цитирование и интертекстуальность»** стиль понимается как динамичная структура, которая на протяжении творческого пути композитора непрестанно развивается, обогащаясь всеми возможными для синтетического художественного текста средствами выразительности. Помимо этого, стиль является вектором, указывающим на смыслы в их историко-культурной определенности. В постмодернистской концепции множественность выработанных стилей становится содержательной основой для оперирования стилевыми моделями как смысловыми кодами. Различные противопоставления, стилистические взаимодействия в процессе становления произведения «работают» на осмысление авторской концепции. Проблематика стилевых взаимодействий с наибольшей полнотой раскрывается под знаком интертекстуальности. Подчеркивается, что особенности мышления в музыке нашего времени связаны не столько со стремлением к стилистическому единству и преодолением различий, сколько к выработке уникальности. С этой точки зрения мышление Бакши своеобразно и ярко за счет всевозможных сопоставлений, смещений, трансформаций, придающих внутреннюю динамику его структурам. В музыкальной интертекстуальности Бакши стремится к смысловой наполненности авторского высказывания. В этом отношении его работы смыкаются с поисками целой плеяды режиссеров, среди которых В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров; драматурги С. Беккет, Э. Ионеско, С. Мрожек, Ф. Аррабаль и где банальность воспринимается ложью, а оригинальность – истиной. Принципы интертекстуальности проявляются в использовании чужих музыкальных тем, цитат, звуковых картин. Речь идет о способности музыки управлять драматическим действием и даже замещать его собой. В данном случае музыка выполняет творческие задачи драматурга и актера. Цитаты могут появляться в качестве намека, указателя на обстоятельства, подоплеку, глубинные сущностные основания происходящего. Такие темы, как *Dies irae*, ритм похоронного марша Ф. Шопена, народно-жанровые мелодические обороты, баховский «комплекс», ария из «Роберта-Дьявола» Дж. Мейербера, «вагнеровские созвучия» и т. п., вызывая соответствующие ассоциации, настраивают зрителя на определенное восприятие происходящего на сцене, усиливают содержательную сторону музыкального оформления спектакля. Например, результат интертекстуального взаимодействия в спектакле «Превращение» (1995) достигается не только за счет становления тем разных образных сфер, но и их динамичного преобразования. Так, тема “O, mein Lieben” Шуберта – символ теплоты и недостижимой мечты знаменует собой прошлое без будущего. Мелодия, состоящая из самых изысканных романтических интонаций, постепенно замирает, оледеневая, статизируется. Все светлое пресекается ритмом траурного марша и заглушается стрекотом

швейной машинки. Реальное музыкальное звучание переводится в плоскость ирреального. Звук исчезает, остаются только движения и «антизвуки». Обуславливая возможность наследования стилистических «узлов» эпох во взаимодействии со всем звуковым универсумом, интертекстуальность предстает в музыкальном пространстве Бакши в качестве механизма «взламывания» консервативных устоев, основы переговоров с миром в их культурном пересечении и отражении.

В § 4.2. «**Особенности воплощения черт национальных культур**» исследуются претворенные в музыке А. М. Бакши русские национальные особенности и стилистические элементы восточных моделей. Отмечается, что черты русского национального своеобразия проявились в творчестве мастера как на уровне фольклорных импульсов, когда композитор сочиняет темы в народном духе, так и на основе цитирования известных народных тем. В спектакле «Карамазовы и ад» (1996) В. В. Фокина, опираясь на музыкально-жанровые формулы и фольклорные принципы развития, композитор выстраивает кульминационную сцену смерти Смердякова посредством обращения к русской народной песне «Как уехал Ванька в Питер» с ее свободно льющейся мелодикой, опорой на квинтовые и секундовые интонации, переменный метр. Еще один пример цитирования – использование русского духовного стиха в эпилоге спектакля «Из Красной книги» (2003), созданного А. М. Бакши в содружестве с режиссером И. М. Эпельбаумом. Здесь же звучат частушка и плясовая. Образ русской земли нередко вбирает в себя колокольный звон, являющийся своеобразным духовным символом России. В творчестве Бакши колокольность предстает разными гранями: от светлых надежд юности, мечтаний, разочарований, балансирования на грани жизни и смерти до погружения в трагедию погребального звона. Смысловая насыщенность позволяет звуковому знаку не только выполнять коммуникативные функции, но и маркировать эмоциональное состояние героев. В поэме-представлении «Я – поэт» (1982) тема колокольности задает образный строй всего произведения, начиная с первого блоковского романа «Так окрыленно, так напевно», где исполняемая на фортепиано тема возвышенного характера звучит в сопровождении валдайского колокольчика, вызывая ассоциации с образом дороги. Продолжение обозначенной темы находим в спектакле «Ксения. История любви» (2009) по пьесе В. Н. Леванова. Согласно замыслу В. В. Фокина и А. М. Бакши, прошлое ассоциируется с мерными ударами колокола, трезвонem церковных колоколов, религиозными песнопениями, подчеркивающими звуковую атмосферу эпохи.

В освоении восточного ориентализма композитор использует три модели. *Восток условный* позволяет говорить о наследовании Бакши традиций отечественной классики. В раннем творчестве композитор подходит к передаче восточных черт в области камерного музицирования за счет особой ладовой организации с преобладанием кварто-квинтовых созвучий, используемых по типу задержаний, но разрешающихся в секундовые звуковые комплексы (вокально-инструментальный цикл «Три стихотворения Г. Лорки» (1982) и фортепианная соната «Вспоминая Грузию» (1983)). Образ *подлинного*

востока воплощается на основе лейтмотивов и цитат. Речь идет о моделировании восточных принципов в работе со звуковым материалом, как это происходит в мистерии «Полифония мира» (2001), соединившей голоса хакасского шамана, индейского аборигена, австралийского фольклориста, игрока на раковине, диджериду, дудуке и колесной лире, которые знаменуют многообразие культур. Воссоздание восточного характера звучания связано с ориентацией на закономерности и принципы восточного музицирования посредством восточного инструментария. Еще один принцип работы с восточным материалом – *погружение в систему* замечен в обращении композитора к китайскому культурному наследию. Вживание в строй восточной музыки запускает процесс переосмысления всего музыкального языка, приближая его к восточным прототипам. В спектакле «Прекрасное время» (2005) драматурга Чжао Йаомина характер ориентализма и способы использования музыкально-выразительных средств тесно связаны с содержанием, образным строем и идеей произведения.

В § 4.3. «**Жанровые фреймы**» исследуются вопросы жанрового моделирования. Имеются в виду такие синтетические жанровые образования, как *поэма-представление, сцена, музыкально-сценическое действие, представление, музыкальная мистерия, мистерия-реквием*. Балансировка на грани жанров говорит о стремлении автора к поискам новой содержательности. В силу того, что произведения Бакши имеют уникальную форму существования в виде музыки спектакля, что означает их прерывность, возникает необходимость арочной связи во времени отдельных фраз и построений. Пониманию содержательных процессов в области жанрообразования способствует жанровый фрейм. Выступая аналогом когнитивной модели, фрейм задает границы существования и связи музыкальных образов в единую систему. При этом представление о жанре формируется, «собирается» в течение развития произведения. Эволюция жанрового состава произведений и работы с жанровыми элементами происходит на протяжении всего творческого пути А. М. Бакши. Смена жанровых формул становится основой для темпо-ритмического продвижения спектакля, определяя замедления или ускорения развития. Причем принципы работы с жанрами довольно широки – от ироничного искажения, до саркастического заострения как это представлено в сцене кошмара Чичикова (спектакль «Нумер в гостинице NN» (1994)), где тематические преобразования направлены на усиление inferнального начала. Прием жанровой раскадровки изобретательно применен в спектакле «Двойник» (2005) по повести Ф. М. Достоевского, в котором жанровый фрейм как бы «раскатан» в пространстве и расчленен на свои составные во времени. Именно в опоре на маркирующие тот или иной жанр приметы актуализируется процесс жанровой сборки, длящийся на протяжении всего спектакля. Опора на жанровый фрейм обеспечивает возможность вариативной работы, приводящей к смысловой трансформации материала. Сохраняя устойчивые опорные точки жанра, фрейм позволяет бесконечно модулировать содержание и смыслы. Элементы жанра даются постепенно, присоединяя все более определенные знаки.

Суммирование значений элементов выявляет жанровую принадлежность конкретного музыкального материала. В целом приемы работы с жанром в творчестве А. М. Бакши делают более объемным музыкальное пространство каждой из театральных постановок, придавая ей динамические черты.

§ 4.4. **«Концепция инструментального театра и театра звука»** посвящен рассмотрению таких феноменов музыкальной культуры, как инструментальный театр, театр звука, театр воображения, рождающихся в лоне собственно инструментальной музыки. Как правило, обозначенные культурные формы характеризуются диалогичностью образов, яркой театральностью, атмосферой импровизационной игры. Новая система видения и понимания значения музыки в театре приводит к тому, что в пронизанной игрой инструментальной музыке исполнители участвуют не только как инструменталисты, но и выполняют актерские функции. С точки зрения драматургии показательны монодрамы («*Con Passione*» (2004); «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки» (1995)); дуодрамы («Он и Она» (1997); «Осенняя соната для певицы и пианиста» (1989)); пьесы для трех (трио «Драма» (1977) и более («Звонок, оставшийся без ответа» (1999) участников). По своему объему и структуре это пьесы камерного характера, передающие единое состояние или динамику нарастания чувств. Чаще всего их развитие основывается на монтажном принципе сочленения разнородных разделов, состоящих также из контрастных элементов. Особенностью драматургии всегда становится внутренний конфликт, усиленный внешними противопоставлениями. Звуковые эффекты, обладая особой эмоциональной силой, становятся самостоятельными объектами игры. В ряде случаев театральность у композитора заключена в самом названии пьес и оригинальных составах исполнителей. Театральность иного рода формирует звуковое пространство спектакля режиссера В. В. Фокина «Маскарад. Воспоминания будущего» (2014) по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Оксюморон в названии возникает неслучайно, выступая частью сформированного режиссером игрового пространства. В целом эксперименты композитора дают уникальный результат перевода художественного мышления в план почти зримо осязаемой философии звуков, энергетическое напряжение которых преобразует отношения фигуры и фона, окраины и центра, движения и статики, посылки и следствия, длины и глубины, обеспечивая посредством звуковой материи переход из одного мира в другой.

В § 4.5. **«Мистериальность как новый синтез»** исследованы особенности мистерии Бакши «Полифония мира» (2001), построенной на синтезе философских, космогонических, мифологических, ритуальных и театральных идей. Связь всех разделов мистерии замыкается в цикл, представляющий символику круговорота Жизни и Смерти – своеобразных сверхсимволов, объединяющих все произведение. Этапы мистериального Пути – это рождение звукового мира, не знающего начала и конца, появление человека, познающего и открывающего законы Вселенной. Центральные разделы посвящены Смерти (смерть Эвридики, Орфея, Гамлета), обретающей статус учителя Жизни, призванного открывать ее ценности и возможности.

Произведение уникально тем, что круговорот природы предстает как музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, понимаемым как знак явления или события, увязанного в многообразный венок многоцветных голосов жизненного цикла. Семантический потенциал мистерии включает различные аспекты: Жизнь в ее истаивании, изживании, исчезновении и переходе в иную ипостась; Смерть как предел жизненных страданий человека, возможность постичь мировые законы и тайны; разговор о Смерти как предостережение, своеобразное *memento more*; Жизнь и Смерть как составные круговорота мирового процесса и, одновременно, предельно противоположные точки на вертикальной шкале духовности. Ядро мистерии – идея преобразования и воскрешения в духовном восхождении. Композитор выделяет несколько важных этапов, опирающихся на мифологические сюжеты: космогоническая картина (“Роды Земли”, 1 часть), многообразие звучащего мира (“Люди и звуки”, 2 часть), тема искусства и первый его представитель Орфей, тема преобразования и посвящения в результате спуска в подземный мир. Многоплановое видение композитора, способное возводить приметы повседневности в ранг общечеловеческих феноменов, декларирует посредством притч вневременные универсальные законы. Так события жизни человека, освещенные музыкой, становятся ориентирами истории и символами вечности.

В **Заключении** излагаются результаты исследования, подводятся итоги и намечаются перспективы дальнейших разработок в осмыслении театральной музыки. Имеется в виду расширение представлений о музыкальных культурных формах, которые вбирают в себя помимо собственно музыкальных характеристик и внемузыкальные, опознаваемые на уровне музыки как категория бытия, что потребует интеграции музыкальной культуры с философией музыки, в том числе с музыкальной эстетикой. Не менее перспективной видится проблема сотворчества, выходящая за границы представленной в диссертационном исследовании практики взаимодействия режиссера и композитора в пространство гармонизирующего диалога, вовлекающего в себя зрительскую аудиторию и создателей спектакля как процесс согласования противоречий между авторскими интенциями и ожиданиями публики. Вместе с тем, какие бы метаморфозы не происходили с театром, при всех вариантах его развития богатейший арсенал используемых в нем средств выразительности должен и будет нацелен на пробуждение мыследеятельности как одного из условий формирования субъектности воспринимающего спектакль индивидуума.

Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:

в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки высшего образования Российской Федерации:

1. Путчева, О. А. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши) / О. А. Путчева // Вестник кафедры ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. – 2019. – Т. 7. – № 1. – С. 107–120. (0,8 п.л.).

2. Путчева, О. А. Штрихи театральности в творчестве В. Набокова / О. А. Путчева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25. – № 4. – С. 129–137. (0,59 п.л.).

3. Путчева, О. А. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши / О. А. Путчева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 65–76. – DOI : 10.24411/2308-1031-2019-10028. (0,8 п.л.).

4. Путчева, О. А. Черты интертекстуальности в творчестве Александра Бакши / О. А. Путчева // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 1. – С. 151–157. – DOI : 10.33779/2587-6341.2020.1.151-157. (0,8 п.л.).

5. Путчева, О. А. Тенденции развития восточных принципов в творчестве А. Бакши / О. А. Путчева // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2020. – № 1. – С. 189–196. (0,58 п.л.).

6. Путчева, О. А. Культурный код философской игры «Гамлет-машины» Хайнера Мюллера / О. А. Путчева // Вестник Челябинского государственного университета. Философские науки. – 2020. – № 4. – С. 60–67. (0,75 п.л.).

7. Путчева, О. А. Смыслообразующая функция пространственной координаты культуры в философской концепции М. Фуко / О. А. Путчева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. – 2021. – Т. 21. – № 1. – С. 43–47. (0,45 п.л.).

8. Путчева, О. А. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле / О. А. Путчева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3. – С. 69–75. – DOI : 10.52469/20764766_2021_03_69. (0,54 п.л.).

9. Путчева, О. А. Символика колокольности в творчестве А. Бакши / О. А. Путчева // Искусство и образование. – 2022. – № 5. – С. 9–18. – DOI : 10.51631/2072-0432_2022_139_5_9. (0,65 п.л., **издание отнесено к категории K1**).

10. Путчева, О. А. Креативные доминанты философии Ж. Делеза в музыкальном искусстве / О. А. Путчева // Вестник Вятского государственного университета. – 2022. – № 2. – С. 32–40. (0,82 п.л., **издание отнесено к категории K1**).

11. Путечева, О. А. Миф как основа музыкального смысломоделирования в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева // Художественное образование и наука. – 2023. – № 2. – С. 52–60. (0,82 п.л., *издание отнесено к категории К2*).

12. Путечева, О. А. Музыка как основа пластического интонирования в театре Р. Виктюка / О. А. Путечева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2023. – № 3. – С. 61–67. (0,82 п.л., *издание отнесено к категории К2*).

13. Путечева, О. А. Особенности игрового мышления в музыкально-сценических работах А. Бакши / О. А. Путечева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 137–145. – DOI : 10.31773/2078-1768-2023-62-137-145. (0,72 п.л., *издание отнесено к категории К1*).

14. Путечева, О. А. Музыкальные грани мифологического театра России конца XX – начала XXI века / О. А. Путечева // Искусство и образование. – 2023. – № 6. – С. 68–78. (0,69 п.л., *издание отнесено к категории К1*).

15. Путечева, О. А. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2024. – № 1. – С. 83–102. – DOI : 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102. (1,0 п.л., *издание отнесено к категории К2*).

16. Путечева, О. А. Звуковые эксперименты в постдраматической игре спектаклей Т. Кулябина / О. А. Путечева // KANT: Social Sciences & Humanities. – 2024. – № 1. – С. 111–119. – DOI : 10.24923/2305-8757.2024-17.12. (0,65 п. л.).

17. Путечева, О. А. Особенности процессов синтеза в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши / О. А. Путечева // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21. – № 2. – С. 177–187. – DOI : 10.25281/2072-3156-2024-21-2-177-187. (1,1 п.л., *издание отнесено к категории К1*).

18. Путечева, О. А. Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 197–209. – DOI : 10.31773/2078-1768-2024-67-197-209. (0,9 п.л., *издание отнесено к категории К1*).

19. Putecheva, O. A. Total Music in the Creative Experiments of Composer Alexander Manotskov / O. A. Putecheva // Russian Musicology. – 2024. – No. 4. – P. 77–86. – DOI : 10.56620/RM.2024.4.077-086. (1,3 п.л.).

20. Путечева, О. А. Музыка как перформативный элемент сценических проектов Д. Крымова и А. Бакши / О. А. Путечева // Искусство и образование. – 2025. – № 1. – С. 45–55. (0,92 п.л., *издание отнесено к категории К1*).

21. Путечева, О. А. Музыкальная репрезентация женского архетипа в творчестве А. М. Бакши / О. А. Путечева // KANT: Social Sciences & Humanities. – 2026. – № 1. – С. 160–168. – DOI : 10.24923/2305-8757.2026-25.21. (0,68 п.л.)

в монографиях и отдельных изданиях:

22. Путчева, О. А. Музыка в постдраматическом театре : монография / О. А. Путчева. – Краснодар : Изд.-полиграф. центр Кубанского гос. ун-та, 2023. – 256 с. – ISBN : 978-5-91221-643-5. (15,0 п.л.).

23. Путчева, О. А. Звуковой мир А. Бакши : монография / О. А. Путчева. – Краснодар : Магарин О. Г., 2025. – 256 с. – ISBN : 978-5-00238-242-2. (14,88 п.л.).

в других научных изданиях:

24. Путчева, О. А. Пространственно-временные аспекты взаимодействия музыки и драматического театра / О. А. Путчева // 30 лет консерваторской науки : тез. докл. науч.-практ. конфер. педагогов и выпускников Ростовской гос. консерватории 1967–1997 гг. – Ростов-на-Дону : Ростовская гос. консерватория, 2000. – С. 14–16. (0,2 п.л.).

25. Путчева, О. А. Тенденции визуализации музыки в последние десятилетия XX («инструментальный театр») / О. А. Путчева // Проблемы истории и теории музыкального исполнительства : матер. всерос. науч.-практ. конфер. (Краснодар, 20–21 мая 2000 г.). – Краснодар : Эоловы струны, 2001. – С. 10–13. (0,25 п.л.).

26. Путчева, О. А. Постмодернизм. Проблемы музыкальной культуры / О. А. Путчева // Этнос, язык, культура: национальное и индивидуальное мировидение : матер. III науч. конфер. (Славянск-на-Кубани, 29–30 июня 2001 г.). – Славянск-на-Кубани : Изд. центр. СФ АГПИ, 2001. – С. 40–44. (0,3 п.л.).

27. Путчева, О. А. Проблема понимания в искусстве рубежа XX–XXI вв. / О. А. Путчева // Этнос, язык, культура: культурные смыслы в народном языке и художественных текстах : материалы IV всерос. науч. конфер. (Славянск-на-Кубани, 28–30 июня 2002 г.). – Славянск-на-Кубани : Изд. центр. СФ АГПИ, 2002. – С. 171–176. (0,35 п.л.).

28. Путчева, О. А. Парадоксы модели инструментального театра / О. А. Путчева // Вопросы гуманитарных наук. – 2003. – № 2. – С. 218–223. (0,45 п.л.).

29. Путчева, О. А. Выразительные возможности синтеза искусств в XXI веке / О. А. Путчева // Путь в большую науку. К 10-летию Диссертационного совета : сб. науч. ст. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 9–30. (1,1 п.л.).

30. Путчева, О. А. Новые формы существования музыки как отражение полифонического современного западного художественного мышления / О. А. Путчева // Актуальные проблемы современного художественного образования : сб. науч. ст. – Краснодар Б. и., 2009. – Вып. 1. – С. 95–110. (0,9 п.л.).

31. Путчева, О. А. Русские лица парижского авангарда / О. А. Путчева // Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания : сб. матер. всерос. науч.-практ. конфер. с междунар. участ. (Пермь, 26–28 ноября

2009 г.). – Пермь : Изд-во Пермского гос. пед. ун-та, 2009. – С. 31–36. (0,35 п.л.).

32. Putecheva, O. A. The Russian Idea in Modern Art / O. A. Putecheva // ACA International Scientific Conferences Series. Volume 1 : Jerusalem and World. – New York ; Jerusalem ; Krasnodar, 2009. – P. 98–99. (0,2 п.л.).

33. Putecheva, O. A. Russian Avantgardists in Paris / O. A. Putecheva // ACA International Scientific Conferences Series. Volume VI: Russia-France Dialogue of cultures. – New York ; Paris ; Krasnodar, 2010. – P. 26–27. (0,2 п.л.).

34. Путчева, О. А. Джон Кейдж: рождение концепции инструментального театра / О. А. Путчева // Aspectus. Международный научный журнал. – 2017. – № 2. – С. 49–56. (0,68 п.л.).

35. Путчева, О. А. Образ стрелы времени в культуре российского постмодернизма / О. А. Путчева, В. В. Ряполова // Общество: философия, история, культура. – 2017. – № 8. – С. 161–164. (0,24 п.л.).

36. Путчева, О. А. Восточные истоки творчества А. Бакши / О. А. Путчева // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2017. – № 4. – С. 9–14. (0,35 п.л.).

37. Путчева, О. А. Философия музыкального хронотопа А. Ф. Лосева в свете проблем современного творчества / О. А. Путчева, А. В. Выстороп // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 7. – С. 24–29. (0,59 п.л.).

38. Путчева, О. А. Креативные возможности мифологизации в творчестве композитора XXI века / О. А. Путчева // Современные проблемы науки и образования : матер. междунар. науч. конфер. (Москва, 01 апреля – 31 мая 2018 г.). – М. : Изд. дом Академии Естествознания, 2018. – Т. 2. – С. 11–15. (0,3 п.л.).

39. Putecheva, O. A. “Theatre of Sound” – a Musical Challenge A. Bakshi / O. A. Putecheva // European Journal of Natural History. – 2018. – № 5. – P. 3–7. (0,31 п.л.).

40. Путчева, О. А. Эстетические штрихи портрета композитора А. Бакши / О. А. Путчева // XLIII международные научные чтения (памяти И. И. Ползунова) : сб. стат. междунар. науч.-практ. конфер. (Москва, 16 февраля 2019 г.). – М. : ЕФИР, 2019. – С. 111–116. (0,35 п.л.).

41. Путчева, О. А. Философская призма трагедии «Гамлет» У. Шекспира / О. А. Путчева, К. А. Саакова // Общество: философия, история, культура. – 2019. – № 5. – С. 23–28. – DOI : 10.24158/fik.2019.5.3 (0,63 п.л.).

42. Putecheva, O. A. Aspects of the Current Problems of Society in Contemporary Art / M. Yelubayeva, A. Mironov, L. Kharchenko, O. Putecheva // Orpción. – 2019. – Vol. 35. – Edición Especial Nro. 23. – P. 547–562. (0,58 п.л.).

43. Путчева, О. А. Музыка и театр: к вопросу о взаимодействии / О. А. Путчева // Искусствоведение. – 2022. – № 2. – С. 34–40. (0,4 п.л.).

в учебно-методических и научно-методических материалах:

44. Путчева, О. А. Жанрово-стилистические аспекты взаимодействия музыки и драматической сцены : метод. разработка по курсу «Культурология»

для студ. педагог. спец. / О. А. Путчева. – Славянск-на-Кубани : Гефест, 1999. – 37 с. (2,25 п.л.).

45. Путчева, О. А. Современные тенденции развития музыкального искусства в XX веке : метод. рекомен. по курсу «Мировая художественная культура» для студ. педагог. спец. / О. А. Путчева. Славянск-на-Кубани : Изд. центр СФ АГПИ, 2001. – 56 с. (2,75 п.л.).

46. Путчева, О. А. Особенности развития театрального искусства последних десятилетий XX века : метод. пособ. для студ. к разделу «Современное искусство» по курсу «Мировая художественная культура» / О. А. Путчева. – Славянск-на-Кубани : Берегиня, 2001. – 57 с. (3,75 п.л.).

47. Путчева, О. А. Основные этапы развития хореографического искусства : матер. к теме «Виды искусств» по курсу «Культурология» / О. А. Путчева. – Славянск-на-Кубани : Изд. центр СГПИ, 2004. – 60 с. (3,75 п.л.).

48. Путчева, О. А. Материалы к практическим занятиям по курсу «Культурология» / О. А. Путчева. – Славянск-на-Кубани : Изд. центр СГПИ, 2008. – 96 с. (6,0 п.л.).

49. Путчева, О. А. Культурология : конспект лекций / О. А. Путчева. – Славянск-на-Кубани : Изд. центр СГПИ, 2008. – 114 с. (7,25 п.л.)

50. Путчева, О. А. Основные направления развития зарубежной музыки XX века : учеб. пособ. для курса «Семинар по современной музыке» / О. А. Путчева. – Краснодар : ХОРС, 2017. – 348 с. (20,0 п.л.).

Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 100,74 п.л.

Путечева О. А.

**ФОРМЫ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ
В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ
ТЕАТРА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Автореферат

Подписано в печать: 26.09.20026. Объем уч.-изд. л.: 2,67

Отпечатано с оригинал-макета заказчика