Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

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

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
ВОЛКОВА Полина Станиславовна,
доктор философских наук,
доктор искусствоведения, профессор

Краснодар
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ …….. 3

ГЛАВА 1. Приемы и функции использования музыки в постдраматическом театре …….. 29
1.1. Музыкально-эмоциональные звуковые маркеры …… 29
1.2. Язык телодвижений как опыт интонирования ……..…… 47
1.3. Вокализация речи ……..... 60
1.4. Пространственность как театрально-музыкальная координата …..... 70
1.5. Музыкальное мышление в процессе освоения литературных текстов …… 89

ГЛАВА 2. Музыка в театре режиссерского эксперимента ……. 106
2.1. Миф и метафора в театре Ю. П. Любимова (композиторы Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке) …… 106
2.2. Театр пластического интонирования Р. Г. Виктюка ……..... 125
2.3. Тотальная музыка театра А. А. Могучего и А. П. Маноцкова …..... 142
2.4. Театр подсознания (музыка в театре Т. А. Кулябина) ……... 153
2.5. Театр музыкальной инсталляции Д. А. Крымова …….. 165

ГЛАВА 3. Моделирующие уровни смыслообразования музыки (на примере творчества А. М. Бакши) ……... 179
3.1. Архетипические основания музыкальной среды ……..……..... 179
3.2. Символ и его функции в музыкальном произведении …….. 192
3.3. Смыслообразующая роль тембра …… 204
3.4. Полифония звуков и смыслов ……..……..…… 218
3.5. Музыкальная композиция в структуре спектакля …… 230

ГЛАВА 4. Механизмы смыслообразования в музыке театра А. М. Бакши …….. 246
4.1. «Говорящие» модели стиля: цитирование и интертекстуальность …….. 246
4.2. Особенности воплощения черт национальных культур ……..... 261
4.3. Жанровые фреймы ……... 276
4.4. Концепция инструментального театра и театра звука …….. 286
4.5. Мистериальность как новый синтез …… 302

ЗАКЛЮЧЕНИЕ …… 324

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ …… 340

ПРИЛОЖЕНИЯ ……..…….. 394
Интервью О. А. Путечевой с А. М. Бакши ...…… 395
Список исследуемых спектаклей …….. 397
Редкие музыкальные инструменты в произведениях А. М. Бакши ……... 401
Глоссарий …… 418
Нотные примеры ……..... 424

ВВЕДЕНИЕ

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

---

[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.

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 немузыкального, интонации, лада, ритма, жанра, стиля, инструментария и приемов звукоизвлечения, которые маркируют принадлежность композитора к определенной культуре, и заканчивая музыкальной инсталляцией. Обладая возможностью моделировать миф[1], а также архетипы коллективного бессознательного, рассматриваемые в качестве «исторически сложившихся репрезентативных культурных форм»[2], музыкальные культурные формы как в совокупности, так и по отдельности инициируют процесс смыслообразования, зарождающийся в лоне театрального действа.

Подчеркнем, доминирование музыки среди других видов искусства, определяющих собственно театральную специфику, обусловлено ее очевидной ценностью в эпоху «цифровой цивилизации» (С. А. Маленко)[3], закрепляющей за субъектом статус «электронного кочевника» (Е. Л. Яковлева)[4]. Именно музыка «доставляет материал для выражения тех интимных движений духа, которые сами еще остаются неопределенными,

---

[1] Подробнее по данному вопросу см.: *Рязанова С.В*. Специфика мифа как культурной формы // Вестник Пермского научного центра. 2014. № 4. С. 37–44.

[2] *Колчева Э. М*. Понятие «культурный архетип» как инструментарий анализа национального искусства // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. 2015. № 1. С. 256.

[3] *Корешков П. В*., *Маленко С. А*., *Некита А. Г*. Творчество в виртуальном пространстве // Бренное и вечное: мифология цифровой цивилизации. Материалы Международной научной конференции. Великий Новгород. 27–28 октября 2020. Издательство: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого. 2021. С. 25.

[4] *Яковлева Е. Л.* Электронный кочевник как новая форма идентификации личности // Философия и культура. 2015. № 11 (95). С. 1655.

давая возможность сердцу полностью отразиться в этих звуках, прозвучать и отзвучать во всей шкале своих чувств и страстей»[1]. (В скобках заметим, что музыка понимается здесь не только как искусство звуков, но и как инициируемая содержанием театрального действа 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 музыке[2] 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)

---

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

[2] 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.

как условия постижения концепции, возникающей в творческом взаимодействии всех участвующих с создании спектакля субъектов.

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 установками[1], 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 действа 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,

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

понятий и феноменов музыкальной культуры … в проблематике общей культурологии» [1].

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[2] 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[3]. Значительный вклад в развитие музыкальной когнитологии внесли работы А. А. Амраховой[4], И. М. Кривошей, В. Н. Холоповой, А. Л. Хохловой, Л. Н. Шаймухаметовой[5]. В этом же ряду заслуживает упоминания научная школа профессора

---

[1] Романова Л. В. Музыкальный жанр как культурная форма // Вестник Челябинской государственной Академии культуры и искусств. 2011. № 3. С. 67.

[2] *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева. URL: http: aranovski.pdf (sias.ru) (дата обращения: 10.02.2023); *Он же*. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М. : Гос. ин-т искусствознания. 2012. 440 с.; *Он же*. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.; *Бонфельд М. Ш.* Музыка как мышление / М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, В. И. Шаховский // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань ; М.: НТЦ «Консерватория», 1995. С. 129–203; *Медушеский В. В*. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: сб. статей. М. : Сов. Композитор, 1984. Вып. 5. 288 с.; *Он же*. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1996. 254 с.; *Назайкинский Е. В*. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.; *Он же*. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.; *Соколов О. В*. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 1995. 39 с.

[3] *Волкова П. С*. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар : Изд. дом ХОРС, 2008. 200 с.; *Демченко А. И.* Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов // Искусство и культура. 2016. № 4. С. 70–80.

[4] *Амрахова А. А*. Как возможна музыкальная форма «без музыки»? // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3. С. 45–51.

[5] *Кривошей И. М*. Когнитивная философия русского романса : автореф. … д-ра искусствоведения. Уфа, 2016. 22 с.; *Холопова В. Н*. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. 226 с.; *Она же*. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 15–25; *Она же*. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014/1. № 3. С. 20–42; *Хохлова А. Л*. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: Саратов, 2013. 46 с.; *Шаймухаметова Л. Н*. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 44 с.

Л. П. Казанцевой[1], под 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[2].

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[3] и др. М. Д. Сабинина акцентирует прием театрализации, идущий от киноискусства с его динамикой кадрового монтажа[4]. На проблеме кадровости как методе театрализации, характерной для музыки XX века, останавливается М. Е. Тараканов[5] 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[6].

---

[1] *Казанцева Л. П.* Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 5–2. С. 90–94. *Она же*. Понятие музыкального содержания. URL: http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva- (дата обращения: 12.06.2024).

[2] *Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века: автореф. дис… докт. искусствоведения. Новосибирск, 2006. 47 с.; *Лысенко С. Ю.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. дис… докт. искусствоведения. Новосибирск, 2014. 49 с.

[3] Вопросы музыкального стиля : сб. ст. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; отв. ред. и сост. М. Г. Арановский. Л. : ЛГИТМИК, 1978. 176 с.; *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, 1971. 376 с.; *Он же*. Русская инструментальная музыка // Русская музыка. 2-е изд. Л. : Музыка, 1979. 341 с.; *Конен В. Д.* Театр и симфония. М. : Сов. Композитор, 1975. 320 с.; *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М. : Музыка, 1968. 103 с.

[4] *Сабинина М. Д.* Шостакович – симфонист: драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М. : Музыка, 1976. 477 с.

[5] *Тараканов М. Е.* Творчество Родиона Щедрина. М. : Сов. композитор, 1980. 328 с.

[6] *Панкевич Г. И.* Проблемы анализа пространственно-временных отношений в искусстве // Некоторые методологические проблемы исследования. Саратов : Юл, 1985. 129 с.; *Она же.* Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания: [сб. ст.] / АН СССР, ВНИИ искусствознания м-ва культуры СССР; [отв. ред. А. Я. Зись]. М. : Наука, 1983. С. 299–316.

Пространственные аспекты музыкального искусства затрагивались в трудах А. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвили[1].

В музыковедении вопросы пространственных координат исследовали М. Г. Арановский, О. М. Гудачев, В. В. Медушевский, С. А. Мозгот, Г. И. Панкевич[2] и др. Дискуссия по проблеме подходов к возможностям осознания пространственной организации музыки развернута в трудах Е. В. Назайкинского, В. Н. Холоповой, М. Н. Лобановой[3].

В русле изучения творчества конкретного композитора анализ музыкальной составной драматических произведений приводится в работах Л. С. Бакши, М. И. Катунян[4] и др. О плодотворности взаимодействия культур Востока и Запада пишет Л. А. Вишневская[5], 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

---

[1] *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М. : Мысль, 1996. 537 с.; *Мамардашвили М.К.* Введение в философию (Феноменология философии) // Новый круг. 1993. № 1. С. 54–100.

[2] *Арановский М. Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения худож. творчества, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; [сост. и ред. М. Г. Арановского]. М. : Музыка, 1974. С. 252–272; *Гудачев О. М.* Пространственная композиция в новой музыке конца XX века – начала XXI века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2019. 24 с.; *Медушевский В. В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : дис. … д-ра искусствоведения. М., 1981. 380 с.; *Мозгот С. А.* К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 39–45; *Панкевич Г. И.* Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания : [сб. ст.] / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР; [отв. ред. А. Я. Зись]. М. : Наука, 1983. С. 299–316.

[3] *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.; *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. М. : Планета музыки, 2014. 320 с.*;* *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. Композитор, 1990. 221 с.

[4] *Бакши Л. С.* Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 76–84; *Она же*. О театре звука: показания свидетеля // Вопросы театра. 2017. № 1/2. С. 88–98; *Она же*. Сидур-Мистерия // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 63–65; *Катунян М. А*. На границе реального и виртуального: хеппенинг, игровая структура, мультимедиа // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб. ст. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 294–307.

[5] *Вишневская Л. А.* К вопросу типологии традиционной вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция. 2015. № 2. С. 3–11.

П. А. Флоренского[1] и И. И. Иоффе. Концепция последнего, изложенная в работе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления»[2], 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[3]. Идеи синтеза развиваются М. Д. Сабининой в книге «Шостакович-симфонист»[4]. О. Б. Элькан выдвигает положение, согласно которому основой синтеза может быть музыка и игра[5]. В работах В. В. Ванслова, А. Г. Габричевского, И. Г. Хангельдиевой, В. П. Толстого, И. Н. Лисаковского[6] 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

---

[1] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Фамильный фонд Флоренских. М. : Изд. группа Прогресс, 1993. 329 с.; *Он же*. Сочинения в 4-х томах. М. : Мысль, 1996. Т. 2. 877 с.

[2] *Иоффе И. И.* Избранное. Часть 1: Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М. : Говорящая книга, 2010. 655 с.

[3] *Конен В. Д.* Театр и симфония. М. : Сов. Композитор, 1975. 320 с.

[4] *Сабинина М. Д.* Шостакович – симфонист: драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М. : Музыка, 1976. 477 с.

[5] *Элькан О. Б.* Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 28. С. 68–82.

[6] *Ванслов В. В.* Синтез искусств в оперном спектакле : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1963. 511 с.; *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М. : Аграф, 2002. 864 с.; *Хангельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств. М. : Знание, 1982. 62 с.; Художественные модели мироздания. Кн. 2-я. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под ред. В. П. Толстого. М. : Наука, 1999. 366 с.; *Лисаковский И. Н.* Художественная культура: термины, понятия, значения: [слов.-справ.]. М. : Изд-во РАГС, 2002. 238 с.

увеличению роли звукового оформления и собственно музыки как одному из самых эмоционалльных 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[1]. Бросив вызов академическим традициям, эти композиторы внесли новые представления о возможностях музыкального искусства. Особенности и черты становления инструментального театра рассматривались Ф. К. Караевым[2]. Четкие границы и особенности существования данного жанра обозначил В. О. Петров[3], выделив его разновидности. В осмыслении современных арт-практик заметен весомый вклад А. В. Крыловой[4], 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.

---

[1] *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства Цит. изд.

[2] *Караев Ф. К.* Лекция об инструментальном театре. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения: 21.06.2024).

[3] *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 48 с.

[4] *Крылова А. В.* О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10. Вып. 2. С. 230–247.

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[1] и др.). Ряд ценных фактологических материалов исторического плана был почерпнут из трудов Л. В. Варпаховского[2]. Серьезным подспорьем в работе стало монографическое исследование музыки спектакля Н. А. Таршис[3], в котором анализируются

[1] *Блок В. Б.* Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М. : Искусство, 1983. 294 с.; *Ремез О. Я.* Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля : [учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов культуры]. М. : Просвещение, 1983. 144 с.; *Руднев П. А.* Вне зоны действия сети // Петербургский театральный журнал. 2015. № 1. URL: https://ptj.spb.ru/archive/79/process-79/vne-zony-dejstviya-seti/ (дата обращения: 18.02.2024); *Он же*. Усекновение события. Как меняется отношение к термину «событие» в современном драматическом театре // Петербургский театральный журнал. 2018. № 1. С. 67–72; *Сахновский В. Г.* Режиссура и методика ее преподавания. М.; Л. : Искусство, 1939. 238 с.

[2] *Варпаховский Л. В.* Наблюдения. Анализ. Опыт / ред. Л. Д. Вендровская; предисл. А. Н. Анастасьев. М. : ВТО, 1978. 278 с.

[3] *Таршис Н. А.* Музыка спектакля. Л. : Искусство, 1978. 128 с.

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[1] о музыке А. И. Хачатуряна, А. М. Цукера[2] о произведениях М. Л. Таривердиева, А. Я. Селицкого[3] 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»[4].

Философско-эстетическое осмысление явлений музыкального искусства предпринято на основе работ Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского[5]. Философская традиция изучения мифа осваивалась в опоре на труды Й. Хейзинга, К. К. Хюбнера, М. Элиаде[6]. Историко-культурологической и эволюционной направленности в изучении мифа придерживались

---

[1] *Юзефович В. А*. Арам Хачатурян. М. : Сов. Композитор, 1990. 296 с.

[2] *Цукер А. М*. Микаэл Таривердиев. М. : Советский Композитор, 1985. 288 с.

[3] *Селицкий А. Я*. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование. Ростов-на-Дону : Книга, 1997. 368 с.

[4] *Курышева Т. А*. Театральность и музыка. М. : Советский композитор, 1984. С. 11.

[5] *Мазель Л. А*. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. М. : Музыка, 1986. 528 с.; *Назайкинский Е. В*. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

[6] *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. и примеч. В. В. Ошиса; общ. ред. и послеслов. Г. М. Тавризян. М. : Прогресс, 1992. 424 с.; *Хюбнер К*. Истина мифа / пер. с нем. М. : Республика, 1996. 448 с.; *Элиаде М*. Словарь религий, обрядов и верований / науч. ред. Е. Мурашкинцева. М. : ВГБИЛ «Рудомино» ; СПб. : Университетская книга, 1997. 413 с.

А. М. Лобок, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, О. М. Фрейденберг[1]. Поиски общих структурных закономерностей между мифом и музыкой предприняты в работах С. Ю. Гуцол, К. Леви-Стросса[2] 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.[3]

Идеи перформативности, сформулированные в работах Ю. В. Кривцовой, А. В. Крыловой Э. Фишер-Лихте[4] 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[5]. Для исследования музыкально-театральных сочинений ряда российских композиторов привлекались научные изыскания А. Арто, Д. Р. Брауна, Х. - Т. Лемана[6]. В изучение вопросов театра звука определенный вклад внесли

---

[1] *Лобок А. М*. Антропология мифа. Екатеринбург : Отд. образования Администрации Окт. р-на : Банк культур. информ, 1997. 685 с.; *Лотман Ю. М*. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб., 2001. 703 с.; *Мелетинский Е. М*. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. М. : Сов. Энциклопедия, 1998. Т. 2. С. 25–28*; Он же.* Миф и XX век. URL: https://studylib.ru/doc/485011/mif-i-dvadcatyj-vek-e.m.-meletinskij (дата обращения: 12.05.2023); *Фрейденберг О. М*. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М. : Восточная литература, 1998. 800 с.

[2] *Гуцол С. Ю*. Между мифосом и мелосом // Вісник Національного технічного університету України “Київський політехнічний інститут”. Філософія. Психологія. Педагогіка. 2013. № 1. С. 72–80. *Леви-Стросс К*. Болеро Мориса Равеля // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 167–173.

[3] *Асоян А. А*. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Сибирский филологический журнал. 2004. № 1. С. 4–25; *Лосев А.Ф*. Мифология греков и римлян / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М. : Мысль, 1996. 537 с.

[4] *Кривцова Ю. В*. Перформанс в пространстве современной культуры: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ярославль, 2006. 24 с.; *Крылова А. В.* Перформативная инсталляция как социально значимая форма современного музыкального искусства // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 5. С. 126–136; *Фишер-Лихте Э*. Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Play&Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.

[5] *Бадью А*. 19 ответов на много большее число возражений. // Ежедневные новости искусства. Art.info. 2014. URL: http://goo.gl/voQPSv (дата обращения: 10.02.2023); *Делёз Ж*. Критика и клиника / пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб. : Machina, 2002. 240 с.; *Делёз Ж*., *Гваттари Ф*. Что такое философия? / пер. с фр. и послесловие С. Н. Зенкина. М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. 288 с.; *Деррида Ж*. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб. : Алетейя, 1999. 208 с.; *Тернер В. У*. Символ и ритуал. / пер. с англ.; вступ. ст. В. А. Бейлиса. М. : Наука, 1983. 277 с.; *Филлмор Ч*. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. М. : Прогресс, 1988. С. 52–92; *Фуко М*. Археология знания / пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб. : Гуманитарная Академия; Университетская книга, 2004. 416 с.; *Он же*. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с фр. С. Ч. Офертаса; под общ. ред. В. П.Визгина, Б. М. Скуратова. М. : Праксис, 2002. 384 с.

[6] *Арто А*. Чувственный атлетизм // Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М. : Симпозиум, 2000. 442 с.; Иллюстрированная история мирового театра. Под ред.

американские историки и теоретики искусства перформанса и инсталляции К. Бишоп, Э. Фишер-Лихте[1] и др. Разработка понятия *жанровый фрейм* оказалась возможной благодаря научным штудиям Г. Бейтсона и Э. Гоффмана[2]. В качестве многокомпонентного иерархического концепта фрейм был изучен Н. Н. Болдыревым[3].

Серьезным подспорьем в работе над диссертацией стали труды В. Н. Алесенковой, А. В. Бартошевича, А. Н. Зорина[4], рассматривающих 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»[5].

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;

Д. Р. Брауна; пер. с англ. М. : БММ А, 1999. 582 с.; *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М. : Изд-во ABCdesian, 2013. 312 с.

[1] *Бишоп К.* Искусство инсталляции / пер. А. Фоменко. М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. 192 с.; *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Цит. изд.

[2] *Бейтсон Г.* Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / пер. с англ. М. : Смысл, 2000. 476 с.; *Гоффман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневдневного опыта / пер. с англ. Р. Е. Бумагина и др. М. : Ин-т социологии РАН : Ин-т Фонда «Обществ. мнение». М. , 2003. 1710 с.

[3] *Болдырев Н. Н.* Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. Воронеж : Воронежский гос. Ун-т. 2001. С. 25–36; *Он же*. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка. М. : Изд. дом ЯСК, 2018. 478 с.

[4] *Алесенкова В. Н.* Транссмысловые конструкции в постдраматическом театре: дис… д-ра искусствоведения. Саратов, 2021. 350 с.; *Бартошевич А. В*. Русский Гамлет // «Коммерсантъ Weekend» № 15. 25.04.2014. URL: https://www.kommersant.ru/doc/2458233 (дата обращения: 15.11.2023); *Зорин А. Н*. Мистериальность «Женитьбы» (О жанровом синтетизме гоголевской комедии) // Автор. Текст. Аудитория : межвуз. сб. науч. трудов. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2002. С. 14–18; *Он же*. Потерянный браслет «Золушки» Дж. Россини и «Цимбелина» В. Шекспира в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова: интертекстуальные перспективы предметного мотива // Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т. 2. Вып. 2. С. 158–162.

[5] *Романова Л. В.* Музыкальный жанр как культурная форма. Цит. изд. С. 67.

– 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 обнародовать 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. Авраамова, 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 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;

– клавир 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 «Медея»[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.

[1] Представлена в виде хоров.

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);

– 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 действа), В. В. Фокина (особая роль звука, уподобляемого действующему на сцене персонажу);

5) аргументирована смыслообразующая роль тембра, обусловливающая 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 инструментарий 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, обусловливающей становление специфической логики театрального действа. 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, обусловливающих 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), «Медея» (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 обусловливает 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 «первоэлементами» 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 действа.

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 действа 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, преображающих театральное действо в многоуровневую иерархическую систему, что способствуют 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 немузыкальных 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 в*и*дения 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 действа;

– 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 пострадраматического 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 К1–К2; 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.

Глава 1.
ПРИЕМЫ И ФУНКЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

1.1. Музыкально-эмоциональные звуковые маркеры[1]

В драматическом театре музыка прошла путь от иллюстративности к равноправию с другими элементами текста, «персонажности» и действенности, что в общих чертах сопровождает развитие театральных форм от традиционных к постдраматическим[2]. Задача данного раздела в том, чтобы определить основные функции звуковой материи, представить музыкальный элемент современного спектакля как активное начало, влияющее на характеристики действующих лиц, мизансцен, ситуаций.

Поскольку в современной театральной среде музыка все более расширяет свои полномочия, представляется необходимым проследить особенности функционирования звуковой материи в спектакле. Подобный шаг оправдан тем, что данная составная нередко выступает в качестве направляющего мышление режиссера вектора. На микроуровне он определяется подчас лишь отдельными звуковыми точками, тогда как на макроуровне возникают звуковые линии, связь которых обусловливает формирование целостной композиционной организации театрального действа. Соответственно, звуковая среда[3] становится не только важнейшим импульсом развития действия в спектакле, но и проводником эмоциональной динамики,

---

[1] Под звуковыми маркерами понимаются звуковые ориентиры для идентификации смыслов, стоящих за тем или иным музыкальным построением, которые в совокупности образуют звуковую материю спектакля или иначе – его звуковую среду.

[2] К постдраматическим театральным формам мы относим спектакль-исследование, театральный документ, театр без слов, театр пространств, иммерсивный театр и т.п., которые будут рассмотрены в § 4 Первой главы.

[3] Звуковая среда представляет собой совокупность интонационно-звуковых комбинаций, используемых для дифференциации значений и передачи таких параметров, как коммуникативный тип, смысловая важность составляющих высказывания и актуальное членение. Звуковая среда формирует уникальное музыкальное пространство, которое может отражать характеристики местности, культуры и деятельности людей.

создаваемой средствами звукового дизайна[1], который предопределяет гармонию или дисгармонию сценического действия.

Играя ключевую роль в современном спектакле, звуковая среда выступает в качестве выразителя психологических нюансов. Благодаря тонкой работе звукового дизайна, зритель ощущает всю эмоциональную динамику постановки. Именно звуковые решения предопределяют, насколько гармонично или напряженно будет восприниматься сценическое действие.

Музыка может звучать как параллельно ситуации драмы, так и прямо противоположным образом, выступать в качестве фона или опознаваться на уровне музыкального ключа к постижению смысла. Чем разнообразнее сочетание содержаний драматической и музыкальной линий, тем больший интерес и внимание привлекается к происходящему на сцене.

Спектр музыкально-звуковых ресурсов очень широк – начиная от немузыкальных шумов, скрипов, гулов, шорохов, не имеющих звуковысотности, до разнообразных по жанру музыкальных фрагментов. В их числе устойчивые интонационные обороты, гармонические формулы, ритмические фигуры, сигналы, жанровые модели, тембровые знаки, отдельные оркестрово-инструментальные средства, с устоявшейся семантикой вокальных и инструментальных средств выразительности. При этом используется специфика звука, а именно его подвижность и постоянные трансформации, определяющие параметры атмосферы, темп действия, состояния, вследствие чего звуку оказываются подвластны как создание условий, обеспечивающих яркость сценическому действу, так и участие в формировании событий.

В данном контексте звуковая среда предстает полем взаимодействия музыкальных культурных форм, призванных воплощать посредством системы

---

[1] Звуковой дизайн или иначе – саунд-дизайн – процесс определения (управления) звукошумовыми эффектами или процесс их создания. В широком понимании – вид творческой деятельности, объектом которой является звук, его носители (цифровые, аналоговые) и в некоторых случаях акустика пространств и помещений. Цель звукового дизайна – усилить передачу настроения и атмосферы происходящего на экране или в зрительном зале. Подробнее по данному вопросу см.: *Хруст Н. Ю.* Сауднддизайн в современном выставочном пространстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 123–134.

музыкальных грамматик интонационную образность. Уподобляясь по своим онтологическим и семантическим параметрам тексту культуры[1], складывающемуся в опоре на различные (традиционные и нетрадиционные) способы организации как музыкального, так и немузыкального материала, музыкальная культурная форма актуализируется в единстве своих аналитической и интонационной сторон[2]. Фокусируя узловые точки в драматургии спектакля, инициируя смысловые тяготения, к которым устремляется действие, музыкальные культурные формы позволяют динамизировать движущие силы развития театрального действа, создавая ритмическую сетку или образ спектакля.

Вместе с тем музыкальные культурные формы оказывают непосредственное влияние на функции, которые музыка выполняет в театральном действе (от иллюстративной, оттеняющей основную линию постановки и семантической, нацеленной на идейное раскрытие произведения, до драматургической, подводящей к кульминации спектакля). Потому звуковая среда может служить как проводником в раскрываемую в театральном дискурсе эпоху, быть знаком времени, маркировать характер событий, так и обозначать позицию авторов произведения, обнаруживая тенденцию к постоянному усложнению и напряжению внутренних взаимодействий. При этом сонористические построения, будучи метафорой высказывания акустическими средствами, увеличивают свой арсенал возможностей для выражения нового содержания.

Остановимся на наиболее востребованных в художественной ткани спектакля музыкальных функциях.

Иллюстративная функция. Иллюстративную функцию музыка выполняет при соответствующем подборе или сочинении конкретным

---

[1] Под текстом культуры мы, вслед за А. А. Брудным, понимаем «связную, компактную, воспроизводимую последовательность знаков или образов, развернутую по стреле времени, выражающую некоторое содержание и обладающую смыслом, в принципе доступным пониманию». *Брудный А. А*. Психологическая герменевтика. М. : Лабиринт, 1998. С. 60.

[2] Подробнее по данному вопросу см.: *Медушевский В. В*. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 265 с.

композитором музыкального материала, отвечающем эпохе, стилю постановки или бытовым особенностям, близким содержанию событий, отраженных в пьесе. Саунд-фрагменты, прежде всего, создают определенную атмосферу, характер сценического эпизода в спектакле. Они в наибольшей степени обобщенно передают состояния или образ. В этом направлении написано немало талантливой музыки. Здесь уместно назвать широко известные работы Т. Н. Хренникова (спектакль «Много шума из ничего» У. Шекспира в Московском театре им. Е. Б. Вахтангова, 1936–1956), А. И. Хачатуряна (спектакли «Валенсианская вдова» (1940) Лопе де Вега и, особенно, «Маскарад» Ю. М. Лермонтова, также в театре им. Е. Б. Вахтангова, 1941), музыку Г. В. Свиридова к спектаклю «Царь Федор Иоаннович», поставленному в 1973 году на сцене московского Малого театра и др.

Наряду с авторской музыкой, созданной для конкретного спектакля, режиссеры охотно используют музыку «на подборе» – то есть записи (реже «живое» исполнение, как правило, небольшой группой музыкантов) произведений, не созданных специально для данного спектакля, более того, подчас относящихся к области музыкального театра, написанных в другом веке и по другому поводу. Например, в знаменитых «Служанках» Ж. Жене Р. Г. Виктюка, премьера которых прошла в театре «Сатирикон» (1988), звучит “Dies irae” из «Реквиема» Д. Верди). Иногда один и тот же музыкальный материал становится поводом для иллюстрации совершенно разных сюжетов, идей, режиссерских решений.

Так, невероятную популярность среди театральных режиссеров получила музыка А. Г. Шнитке к спектаклю Ю. П. Любимова «Ревизская сказка» по «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, родившегося на подмостках Театра на Таганке в 1978 году. Спустя девять лет со дня премьерной постановки этого спектакля в Челябинском академическом театре драмы музыка А. Г. Шнитке звучит в постановке режиссера Н. Ю. Орлова, который представил зрителям свою интерпретацию пьесы «Лес» А. Н. Островского. Помимо личного пристрастия, к причинам, побуждающим режиссера

использовать определенное музыкальное произведение, можно отнести исторические параллели. В частности, по сегодняшний день в Московском Малом театре «Горе от ума» А. С. Грибоедова сопровождает вальс, некогда созданный самим драматургом. Сочетание традиционной режиссуры с классическим типом вальса, отмеченного изяществом, чуть меланхоличного, оказывается вполне уместным.

Драматургическая функция музыки. Весьма продуктивным музыкальным ресурсом драматургической функции музыки выступают образы-состояния, которые концентрируют типичные черты действующего лица, национальности, культуры, ситуации. Подобную функцию выполняет музыка в спектакле Московского академического театра им. В. В. Маяковского «В баре токийского отеля» (1996) по пьесе Т. Уильямса, поставленном режиссером А. Я. Шапиро, где звуковыми средствами дается образ двух национальных культур – американской и японской. Музыка участвует в противопоставлении двух образных сфер. Американскую культуру характеризует использование мелодий Д. Гершвина, регтаймов. Стилизация японской культуры создается за счет использования пентатонной песенности. На протяжении спектакля происходит звуковое взаимодействие двух культур, достигающее драматизма в момент смерти героя.

Светлыми звуковыми красками передается образ-состояние и в другом спектакле, поставленном Е. Б. Каменькович (мастерская П. Н. Фоменко) по пьесе О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (1994). В какой-то мере сама пьеса – сколок с жизни ее автора, который создавал из нее феерию с каскадом импровизаций, шуток, розыгрышей, афоризмов и парадоксов. Жизнерадостный характер спектаклю придают отрывки музыкальной коллекции, собранной по типу коллажа. В нем аналогичен параллелизм развития драматической и музыкальной составной. Это тонкая, веселая, по-английски элегантная пьеса со счастливой развязкой. В спектакле звучит музыка Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Дж. Кейджа, В. Юманса, которая, подобно палитре художника, переливается всеми красками: мягкий, чарующий колорит

фортепианных произведений Ф. Шуберта, бриллиантовые пассажи концертов Ф. Шопена, эксцентрика В. Юманса, царапающие, шелестяще-звенящие отрывки музыки для ударных Дж. Кейджа. Калейдоскоп изысканных мелодий создает атмосферу блестящей игры-импровизации, резонируя драматическому действию.

Иной образ-состояние катастрофической атмосферы задается звуковыми ресурсами в спектакле А. А. Могучего “Circo ambulante” («Подвижной цирк», 2011), осуществленного Театром Наций (звуковой дизайн DJ Pestel). Характер спектакля скорее напоминает суггестивное ритуальное действо с его образной и звуковой застылостью, воздействующей на зрительское восприятие атмосферой сакральности, в которой музыка под стать происходящему мистериальному действу. Ее статичность и отсутствие в ней какой бы то ни было событийности создают безжизненную механистичную звуковую среду, наполненную шумами, которые выступают маркерами разрушительных сил, доводящих до предела страдания людей. В их числе:

– отрешенные от всего мирского звуки органа, погружающие в небытие;

– тревожный тремолирующий тембр низких струнных в состоянии нескончаемого гула;

– завораживающая восточная мелодия циркового заклинателя змей на фоне остинато низких струнных и тубы и др.

Не менее ярко атмосфера ожидания неизбежной смерти складывается в постановке А. А. Могучего «Губернатор» (театр БДТ им. Г. Товстоногова, 2016). В интервью режиссер отмечал, что образ спектакля на 70% создается за счет специфической музыки, созданной О. Н. Каравайчуком, а также «Симфонии гудков» А. М. Авраамова. Музыка здесь способствует пробуждению тягостных чувств, превращающихся в непреодолимое наваждение, избавление от которого не происходит и после завершения спектакля. Звуковая ткань спектакля окрашивает в мрачные тона возникающие на сцене ситуации, сцены и положения. Наложенные на

звуковой образ, конкретные мизансцены трансформируются и приобретают все более драматичный характер.

Основной музыкальный образ инертен, создается за счет бесконечных однообразных фортепианных повторений, лейтмотивом объединяя многие сцены. Время как бы перестает существовать, уступая место отчаянной безысходности. Пассивный образ усилен кластерными формульными повторениями у фортепиано. Звон разбившегося стекла становится символом потери спокойствия и прежней радости жизни, что предвещает трагическую развязку. «Бездна» (название одного из эпизодов) зла распространяется как фантасмагория кошмара, назойливый сон призраков, в звуковом отношении решенный в характере фиксированного марева диссонирующих секунд, усиливающихся, переходящих в кластеры, обрывающихся выстрелом и криком.

Помимо образов-состояний, музыка способна оживлять образы исторического прошлого. В одних случаях акцентируется стремление к достоверности в использовании музыкальных тембров, в других – обнаруживается музейно-этнографический подход. Реже встречается пародийное осмысление известных исторических событий.

Колористический музейно-этнографический подход к музыкальной составляющей сценического действа формируется в спектакле режиссера Д. Е. Волкострелова, который поставил спектакль «Пермские боги» (2019) на основе музейных впечатлений от коллекции деревянных скульптур XVII – начала XX века, собранных по северным деревням Пермского края. Данный спектакль – копродукция Театра-Театра и художественной галереи, рисующая образы крестьянского быта далекого прошлого. Музыкальный ряд, соединяя отдельные блоки, вводит их в круговорот смен времен года, а «композитор Дмитрий Власик объединяет эти природные циклы то музыкой, то звуками, перекликающимися с простой жизнью: стуком молотка, звяканьем ложек,

шумом льющейся из ведра воды»[1]. Музыка обеспечивает здесь погружение в мир простой сельской жизни с этнографическим колоритом сценического действия.

Стремление к достоверности в использовании музыкальных тембров обнаруживается в другом спектакле. Обращаясь к центральной части трилогии А. К. Толстого, режиссер А. С. Кузин на сцене Ведогонь-театра ставит «Царя Федора Иоанновича» (2006) в традициях отечественного драматического театра, подчеркивая ее трагедийное звучание музыкальными образами. Атмосфера создается характерными для той исторической эпохи тембрами колоколов, роговых оркестров и суровым церковным пением.

Необходимо напомнить, что «Трагедия А. К. Толстого – одна из вершин мировой драматургии и одна из самых сложных пьес. Так, постановка К. С. Станиславского и А. А. Санина, с которой начиналась история Московского Художественного театра, была окрашена тембром колокола, песней гусляра и церковным пением. В спектакле Б. И. Равенских (1973) звучала музыка Г. В. Свиридова (последний раз спектакль был показан в 2004 году). В хоровых молитвах проступала светлая печаль, горечь страдания Русской земли, обнажая общую идею произведения. Музыка в постанове А. С. Кузина «Царь Федор Иоаннович» (2006) предстает в качестве исторической звуковой среды, придающей сочность, правдивость, живость действию. Она формируется из трех звуковых образов.

Первая сфера, представленная религиозной хоровой музыкой С. В. Рахманинова, выполняет роль авторского слова, концентрирующего действие в едином узле, связывающем многие исторические линии развития, проецируемые на думу о судьбах России. Другая сфера призвана передать впечатления о ярких бытовых зарисовках, воплощенных сплетающимися мелодиями придворных роговых оркестров и наигрышей сельских рожков танцевального характера. Третья сфера по традиции – колокольная, где

[1] *Тихоновец Т. Н.* В деревне бог живет не по углам…// Петербургский театральный журнал. 2019. № 1 (95). URL: https://ptj.spb.ru/archive/95/process-95/v-derevne-bog-zhivet-ne-po-uglam…/ (дата обращения: 03.12.2021).

различаются звучание низкого колокола, отмечающего резкую смену событий, своеобразные жизненные перипетии, и трезвона высоких по тембру колоколов, выражающих особый душевный подъем, радостное настроение. Таким образом, музыка поддерживает развитие основных драматургических линий, конфликтные точки столкновений и создает суровый древний колорит.

В противоположность ранее созданным спектаклям, постановка «Борис» по мотивам исторической драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов» в трактовке режиссера Д. А. Крымова (2019) решена в русле пародийного осмысления. Через музыкальные образы и призму современного восприятия режиссер пытается провести аналогии хитросплетений исторического сюжета и явлений жизни XX – начала XXI века. «Остов сегодняшнего спектакля – торжественный концерт в честь вступления царя в должность... Бесконечный концерт – единственное предлагаемое обстоятельство, хронотоп спектакля и источник “всех узнаваний” Бориса»[1]. Хоровое начало выступает здесь в функции комментатора, аналогично действию античного хора.

Семантическая функция музыки. Стремление к использованию музыки для «расшифровки» психологической мотивации обнаруживается в другой серии спектаклей. Вступая в сценическое действие в качестве маркера, инициирующего все происходящие на сцене события, музыка в спектакле Б. Д. Павловича, представленного на сцене театра «Глобус» (Новосибирск), способствует обнаружению подтекста в пьесе К. Бьёрнстада «Пианисты» (2018). «Сцена дебюта Ани в среде молодых пианистов… решена Борисом Павловичем и композитором спектакля Романом Столяром как хоровое исполнение звуковой партитуры, положенной на метроном. Хор, у которого нет слов: до-до-до-до-до-додо-до-ре-до»[2]. Хоровое скандирование в духе минимализма начинается закрытым ртом, прерываясь скупыми звуками с добавлением стуков и отдельных точечных построений. Контрапункт

[1] *Тильга Л. В.* Были ли там окна? // Петербургский театральный журнал, 2019. № 4 (98). URL: https://ptj.spb.ru/archive/98/process-98/byli-litam-okna/ (дата обращения: 23.10.2021).

[2] *Осеева Ю. А.* Жизнь как контрапункт // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3 (93). URL: https://ptj.spb.ru/archive/93/time/zhizn-kak-kontrapunkt (дата обращения: 14.03.2019).

складывается как «ритмически организованный шепот-счет»[1]. Все вместе обеспечивает проникновение в скрытое, потаенное, создавая двойственность в оценке поступков персонажей. Так звуковая основа спектакля образует сильнейшие импульсы для эмпатии и возникновения множественных ассоциаций.

В спектаклях на темы современной жизни нередко применяется такой драматургический прием, как репетиция на одном звуке. Использование повторения – показательно для постмодернистского искусства. Обнаруживаемый в театре, музыке, хореографии, в новых художественных формах (перформанс, пластический театр и др.) данный прием, с одной стороны, связан с процессами минимализации используемых средств. С другой – с погружением в ритуал и усилением отрешенного состояния, которое поглощает личность, приводя к ее «растворению». По сути, повторение звуковых образов связано с особым знаком внимания, подчас опознаваемым на уровне навязчивого сигнала, создающего впечатление закрепощенности, невозможности выйти из сложившейся ситуации. Повторение – изохронное возвращение тождественных элементов, создающих напряженное ожидание продолжения развития. Обозначенный прием использовался многими режиссерами, которые старались придать постановке атмосферу механистичности, бездуховности.

В частности, короткий повторяющийся ритмоинтонационный оборот, знаменующий момент статики, находится в фокусе творческого интереса Е. Гротовского. Через звуковую формулу искомый оборот призван вызвать у зрительской аудитории чувство подавленности и безысходности. В итоге музыка создает ощущение погружения в состояние, приводящее к помутнению сознания. В спектакле “Apocalepsis cum Figuris” («Апокалипсис с рисунками», 1971) лейт-ритмом, скрепляющим все драматургическое развитие, стал мерный ритм звуков деревянных лагерных башмаков, положенный в основу звуковой партитуры.

[1] *Осеева Ю. А*. Жизнь как контрапункт. Цит. ист.

Э. П. Някрошюс также является первооткрывателем многих статичных звуковых формул в своих постановках, играющих не только структурообразующую роль, но и выявляющих определенный смысл. Наиболее яркие и запоминающиеся фрагменты строятся на звуковой работе, приводящей к устойчивой подавляющей атмосфере внутри действия. Таков спектакль «Квадрат» (1980 г.) по документальной повести «А было так» В. И. Елисеевой, считающийся одной из выдающихся работ мастера.

Во-первых, это духовой оркестр. Начинавшаяся, казалось бы, бравурно музыка, неожиданно обнаруживала трагедийный оттенок, что в контексте всего спектакля порождало «сомнение … в возможности по-настоящему свободной жизни»[1]. Во-вторых, это образы «снижения», огротесковывания, одним из которых становится квартирный звонок, преследующий героя.

Повторение звука лопнувшей струны в постановке, основанной на романе В. В. Набокова «Король, дама, валет», которая была представлена Краснодарским театром кукол (2019) с музыкой В. П. Демина, приковывает внимание к инфернальности, таинственности ситуации. В этом же спектакле звучащие музыкальные отрывки выполняют различные функции. В их числе указание на место действия (звуки улиц города), атмосферу карнавала, праздника (граммофон). В целом складывающийся из музыкальных фрагментов (вальса и танцевальных экзерсисов героини) звуковой саунд создает музыкальный мир города с его суетой, а калейдоскоп танцевальных мелодий рисует бытовую обстановку семьи главной героини. Звуки старинного граммофона служат эмоциональным фоном, на котором сменяющийся тонус пьес подчеркивает психологические нюансы происходящего.

Прием введения музыки для усиления впечатления и развития эмоциональной напряженности известен давно. Со времен А. Арто режиссеры работают над смысловым заострением и эмоциональной выразительностью

[1] *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (поэтика) / предисл. Ю.М. Барбоя. М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 258.

всего звучащего в театре материала. Например, значимость эмоциональной поддержки, обеспечиваемой музыкой, очевидна в спектакле «Танго» (1988) Петербургского Молодежного театра по пьесе С. Мрожека «Свадьба в Атомицах». Пьеса насыщена абсурдными ситуациями, юмористическими сценами, оборачивающимися иронией или гротеском, и именно посредством музыки происходит мгновенное переключение из одного состояния в другое так же, как и трансформация смысла, что оказывается приметой стиля режиссера С. Я. Спивака.

Музыка в его спектакле отражает все подспудно сокрытое. Пробуждение эмоции трепетного волнения и эмпатии при помощи фрагментов «Кумпарситы» Х. Родригеса приводит к высокому накалу страстей. Ассоциативно-ирреальная картина приобретает фантастически аффектированный стиль повествования, где приводящие к взрыву эмоции даны как бы в замедленной съемке. Основной нерв, движущая пружина развития – музыка, а эмоциональная кульминация-взрыв – жанр танго. Это своеобразный концентрат эмоций, человеческих желаний, переплавленных в звуковую материю. С учетом того, что танго изначально являет собой танец инстинктивных аффектов, в данном спектакле этот жанр отсылает к первоосновам человеческого существования, актуализируя темы любви, судьбы, смерти, власти, жизни, страдания.

В спектакле режиссера А. В. Янковского «Сивилла» (2018) по роману шведского писателя XX века лауреата Нобелевской премии Пера Лагерквиста (Театральная мастерская «АСБ», театр «Особняк») музыка также призвана регулировать эмоциональное напряжение каждого из происходящих на сцене событий. «В спектакле сам режиссер “поддерживает” огонь, сидя за пультом и отвечая за музыкальную партитуру спектакля… В одном случае музыкальные пассажи А. Дворжака и З. Прайснера, как цунами, накатывали на зрительный зал. В другом случае показ был гораздо тише. Видимо, с помощью музыки режиссер… направляет энергетический поток»[1].

[1] *Тропп Е. Э.* О чем эта весть // Петербургский театральный журнал. 2019. № 1 (95). С. 52–54.

Так музыка в единстве с произносимой речью, пластикой создает симфоническое органическое целое, в котором равно значимы звуки, телодвижения, состояния. Звуковая палитра, выражающая обнаженность человеческой души, сочетает метафорические иносказания с философскими обобщениями невероятно многомерной картины жизни. Финал спектакля также музыкален. Он завершается любовной мелодией теплого глубокого тембра в записи песни латиноамериканской певицы Мерседес Соса[1].

Спектакль по пьесе Т. Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» (2019) режиссера К. М. Гинкаса (Московский ТЮЗ) подает музыку в качестве ключа, открывающего дверь в потаенное. Обнажение тайны происходит посредством квинтэссенции чувств героев. «Моменты страдания здесь четко маркированы… Она [музыка] вклинивается в действие, останавливая его, давая актерам возможность выйти за пределы рисунка роли»[2]. Музыка становится индикатором духовной жизни персонажей.

В спектакле «Священный огонь» (2002) по драме С. Моэма театра МХТ им. А. П. Чехова в постановке С. А. Враговой музыка предстает в нескольких ипостасях – как звуковая характеристика героев, ситуаций, событий, в качестве коррелята основной идеи постановки и как символ «священного огня» жизни. Напряжение в музыкальных отрывках (композитор В. Киляр[3]) возрастает по мере развития пьесы. Создавая эмоциональные акценты за счет обращения к лирической образности и выразительности мелодий скрипки, режиссер далее сгущает «краски», вводя в звуковое пространство спектакля жанр танго, что создает интригующую атмосферу, в центре которой образы лечащего врача и сиделки. Тембр гавайской гитары возникает в романтическом эпизоде рассказа матери о своей девической влюбленности. Жесткая, активная, давящая, трагичная музыка суггестивного характера и ритмического монотона отвечает сути финальной сцены матери и сына.

---

[1] *Мерседес Соса (*Mercedes Sosa) (1935–2009) – представительница движения 1960-х годов, получившего название «новая песня».

[2] *Ивлиева В. Д.* Синдром оборачивания // Петербургский театральный журнал. 2019. № 4. URL: https://ptj.spb.ru/archive/98/process-98/sindrom-oborachivaniya/ (дата обращения: 12.01.2024).

[3] *Войцех Киляр* (Wojciech Kilar) (1932–2013) – представитель польского музыкального авангарда.

В кульминационный момент спектакля, объединяя все характеристики, подводя к основной идее постановки, звучит трагический лейтмотив из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда». В данном контексте музыкальная цитата служит намеком на подобный тристановскому любовный треугольник, который обнаруживается лишь в развязке произведения. Такова семантическая линии спектакля, реализуемая посредством музыки, которая воспринимается как вибрирующий звуковой нерв всего театрального действа, как усиливающая его эмоциональное напряжение движущая пружина.

Аналогичную задачу выполняет музыка классического образца в спектакле БДТ им. Г. А. Товстоногова «Ангелова кукла» (2007), поставленном режиссером Д. В. Егоровым по книге воспоминаний художника этого театра Э. С. Кочергина. Речь идет о ситуации, когда, пережив блокаду, жители самых бедных социальных слоев послевоенного Ленинграда лелеяли мечту не только о сытой, но и исполненной красоты жизни. Потому, с одной стороны, спектакль насыщен отвечающей данной эпохе бытовой музыкой, которую героини исполняют вживую. Речь идет о музыкальных номерах, представленных романсами, нехитрыми песенками, дворовыми шлягерами с аккомпанементом гитары, аккордеона, губной гармошки (частушечные припевки «Мужики в меня стреляли», городской фольклор «Судили девушку одну»).

Смены настроений фиксирует патефон, благодаря которому зритель слышит мелодию забытого фокстрота. При этом не вызывает сомнения тот факт, что в далеко не простых условиях существования бодрящий дух постановки, ее оптимизм, дарующий надежду на лучшую жизнь, «возможность смеха, в котором смешаны ирония и беззаботность»[1], обеспечило обращение режиссера к народному песенному фольклору. На этом фоне бытийственный пласт человеческого существования, знаком которого становятся мечта девочки о красивой говорящей кукле и мечта женщины,

[1] *Щагина С.* Собранье пестрых глав // Петербургский театральный журнал. 2007. № 3. URL: https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/sobrane-pestryx-glav/ (дата обращения: 03.12.2023).

грезящей о судьбе театральной примы-балерины, просвечивает сквозь музыку А. Адана, звучащую в балете «Жизель». Именно этот дискурс в итоге становится путеводной нитью, ведущей героев к новой жизни.

В спектакле Московского театра им. К. С. Станиславского «Взрослая дочь молодого человека» (1979) по пьесе В. И. Славкина режиссера А. А. Васильева музыка вклинивается в ретроактивный поворот развития основного действия спектакля, который имеет сложную структуру, включающую элементы психологического и игрового театра. Джазовые отрывки вкраплены в течение событий очень разнообразно: их напевают сами артисты, наигрывают на фортепиано (фрагмент «Колыбельной» из оперы «Порги и Бесс» Д. Гершвина). Однако лейтмотивом, проходящем через весь спектакль, становится тема «Поезд на Чаттанугу» Г. Миллера из фильма «Серенада солнечной долины», имитирующая старую запись пластинок «на ребрах», а затем звучащая в респектабельном джазбендовом исполнении. Прошлое все явственней проступает в захватывающих музыкальных пассажах и импровизациях. Музыка и звуки выступают «формами опредмечивания и осмысления действия»[1], семантически значимыми подсказками, которые обнажают конфликт прежних приятелей.

В документальном спектакле К. С. Серебренникова «Похороны Сталина», представленном однократно зрителям Гоголь-центра (2016), но сохранившимся в видеозаписи, музыка усиливает конфликтное начало как в содержательном, так и в эмоционально-звуковом планах. Импульсом выстраивания спектакля стал тот факт, что вождь и знаменитый советский композитор С. С. Прокофьев умерли в один день. Постановщики исходили из конфликта двух звуковых сфер – музыки мертвой и живой. Спектакль затрагивает сложный узел переплетенных между собой проблем, где разделяющим моментом выступает его звуковое решение.

[1] *Киреева Н. Ю.* Музыкальная театрализация в аспекте ценностной коммуникации: к вопросу о терминологии // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 3. С. 45.

Сопоставление звуковых сфер в спектакле определяет смысл и дает ключ к пониманию идей поставщиков. Речь идет об осознании силы воздействия Сталина на жизнь каждого человека в стране того времени, запечатленной в документах, свидетельствующих о репрессиях, загубленных судьбах, прерванных начинаниях, несостоявшихся творческих открытиях. Однообразная ритмическая формула предстает гипнотическим паттерном, погружающим в ритуал жертвоприношения.

Мертвой звуковой среде противостоит живая многообразная музыка С. С. Прокофьева, маркирующая этапы творческого становления композитора от «Мимолетностей», Первого фортепианного концерта до Пятой симфонии и Шестой фортепианной сонаты. Жизнерадостностью проникнуты и такие редко исполняемые произведения С.С. Прокофьева, как «Здравица Сталину», «Растет страна», «Песня о Родине». Вся музыка С. С. Прокофьева звучит вживую в исполнении молодых музыкантов, принимавших участие в постановке. Противопоставление мертвой фонограммы и сиюминутного исполнения также является своеобразным семантическим приемом, способствующим акцентированию конфликта образных и звуковых сфер. Так музыка становится живой вестью, обличением в звуках, заменяющих слова, противопоставляющих мертвое, безжизненное всему светлому и живому.

В другом спектакле этого режиссера, показанном на сцене театра Гоголь-центра – имеется в виду «Кафка» по пьесе В. В. Печейкина (2016), К.С. Серебренников «с помощью музыки подымает вопросы экзистенциальной сущности человека»[1]. Соответственно, в данном случае мы можем говорить о том, что музыка выполняет здесь роль философского обобщения. Звуковым эпиграфом стала «Ода к радости» Л. ван Бетховена из Девятой симфонии, которая призвана подвести зрителей к необходимости ответить на вопрос, который имплицитно присутствует в постановке: «Возможно ли единение людей?». Отсюда романтическая мысль об

[1] *Путечева О. А*. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3(44). С. 72.

избранности творца, невозможности до конца понять его искусство. Тема звучит двусмысленно, иронически и требует расшифровки.

Продолжением романтического восприятия мира становится цитата из вокальной баллады Ф. Шуберта «Лесной царь», которая пропевается актером. Образ царя и тема мертвого ребенка – своего рода звуковая реминисценция того события, которое произошло в душе Кафки. Имеются в виду неоправдавшиеся надежды отца в отношении продолжения сыном его коммерческого дела, вследствие чего душевный мир героя сворачивается до насекомого, от которого хотят избавиться.

В целом цитаты из Девятой симфонии Л. ван Бетховена и «Лесного царя» Ф. Шуберта опознаются на уровне лейтмотивов, многократно проходящих через весь спектакль и связывающих единой мыслью отдельные эпизоды. При этом внешняя ситуативность с едва уловимым налетом эротики передается через популярную музыку спиричуэлс, мюзиклов, канканов и эстрадной танцевальной музыки. Знаменательно, что в контексте легких жанров спиричуэлс (духовное негритянское песнопение) вначале не воспринимается трагически, но, появляясь вновь в качестве заключительного мотива, он достигает полноты всех высоких чувств, выступая в качестве мифологемы спектакля.

По сути, в условиях произошедшей с главным героем трансформации классическая музыка обретает провокативность, тогда как музыке популярной, в частности спиричуэлс в исполнении дуэта актрис, придается возвышенный, глубокий характер. Провокативность использования музыкального материала в “Кафке” приводит к парадоксальной логике событийности»[1].

Обозревая подходы к возможностям использования музыкального материала в драматическом спектакле, необходимо сделать вывод о том, что обозначенные в контексте современного театра ведущие функции музыки,

[1] *Путечева О. А.* Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 73.

среди которых были выделены иллюстративная, драматургическая и семантическая укрупняются изнутри за счет таких дефиниций, как раскрытие места действия, обозначение навязчивого сигнала, звуковая характеристика героев, подсказка, ведущая к актуализации смысла, обнажение тайны, психологическая мотивация, философское обобщение.

Подобный опыт дает основание констатировать, что авторам-постановщикам удается задействовать в своих спектаклях все многообразие звуковой палитры. В зависимости от постановочного материала и воплощенной в нем идеи, последняя реализуется в различных приемах. В их числе: прямое соответствие действию, контрастная линия, смысловой контрапункт, прием звуковой репетиции как момента ожидания, использование лейтмотивов, стилизаций, народно-жанровых формул, коллаж, ироническое снижение. Музыкальный элемент, достигая философской обобщенности, кристаллизуется в эксплицированные формулы: *образы-движения*, *образы-длительности*, *образы-изменения*, *образы-состояния*, *образы-импульсы*.

Звуковая область находит свои решения путем параллелизма, дополнения, снижения, пародирования, провокации, звуковых вызовов и др. Музыка инициирует эмоциональную «растяжку» ситуации, задает темп, ритм, выходит на музыкально-семантический уровень, используя исторически выработанные формулы. Глубокая сонористическая разработка ведет к формированию звуковых персонажей, выполняющих разнообразные функции или лейтмотивные роли. В результате в спектакле возникает своеобразная, иногда сложная звуковая система, опирающаяся на феномен синестезии, где тише – громче означает близко – далеко, а также средства пространственной локализации и звукового ландшафта. В качестве семантических средств выступают возможности жанра, стиля и цитирования.

Важнейшее открытие современного театра состоит в том, что смыслы могут создаваться не только вербальным уровнем текста или в соотношениях таких разных пластов, как текст – подтекст, вербальное – невербальное, но на

уровне бессловесном, выступающим в качестве энигмы, которая требует расшифровки. Подобный опыт вовлекает зрителя в процесс постижения тайны, в игру-головоломку. Звуковой материал приводит ткань спектакля в движение, активизирует ее, изобретая импульсы, вибрации, отсветы, отражения, тяготения, изменяя ракурс видения и создавая принципиально новый тип мышления.

1.2. Язык телодвижений как опыт интонирования

Язык телодвижений с давних времен использовался как одно из важных средств выразительности в театре. Пластика (от греч. plastike – ваяние, скульптура) – это объемная выразительность человеческого тела, его движение в гармонии внутреннего состояния и внешнего выражения. П. Пави в своем «Словаре театра» предлагает следующее определение пластического театра: «…театральная форма, в которой отдается предпочтение жесту и экспрессии телодвижения, не исключая, однако, слова, музыки и всевозможных сценических средств a priori»[1]. Отсюда следует, что основное средство выразительности, призванное способствовать созданию образа, – это тело актера, которое воздействует на зрителя посредством жеста, поз, движения, в том числе и танцевального.

По мнению О. Я. Ремеза, пластическая форма представляет собой «закон бытия»[2], заключенный в пространственно-временной мелодии спектакля, которая дает темпо-ритмическую, временную фактуру, становящуюся овеществленной моделью, модусом существования. Актер, воплощаясь в героя драмы, прежде всего, изображает его манеру поведения, осанку. Пластика в театре – явление очень многообразное, передающее мимику,

[1] *Пави П.* Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. С. 356.

[2] *Ремез О. Я.* Мастерство режиссера : Пространство и время спектакля: Учеб. пособие для театральных вузов и институтов культуры. М. : Просвещение, 1983. С. 143.

выразительность глаз, жесты, позы. Более развернутые номера дают пантомиму, танец, гимнастические и цирковые телодвижения, используются особенности театра теней. Поиски новой выразительности, обозначенной как пластическое интонирование, обусловлены влиянием музыки на телодвижения актера, создавая тем самым пластическую динамику в спектакле.

В современных пластических решениях наблюдается несколько разнонаправленных тенденций, одна из которых связана с развитием традиционных хореографических форм, приспособленных к возможностям драматического актера. Другая тенденция вырабатывает свои позиции в поисках новизны широкого поля постмодернистского направления, более или менее радикально изменяющая пластические фигуры, их смыслы, лексику выразительности, приближающуюся то к абстрактным формам, то к восточным единоборствам, то к молодежной пластике улиц и площадей. Тенденция, развивающая классические установки[1], работает в русле хореографической эстетики выражения внутренних чувств, для которой характерно движение вверх, олицетворяющее восхождение, жизнь, развитие, стремление к свету и добру. Пластика имитирует преодоление тяготения, легкость, полетность, духовность.

Линия, декларирующая опору на постмодернистскую эстетику, в телесных формах аккумулирует тенденции распада, умирания, смерти, нисхождения, тьмы. Преобладающие движения направлены вниз, в пластике утрируется ощущение тяжести, материальности, жесткой энергии, резкости движений.

Выдающиеся открытия в области традиционной пластики драматического театра современности обнаруживаются в Театре пластической драмы Г. К. Мацкявичюса, пластических мизансценах Ю. П. Любимова, М. А. Захарова, К. С. Серебренникова. Такого рода

[1] Обозначенная тенденция рассматривается как «ретроспективная ветвь балетного театра XX – начала XXI века». Подробнее по данному вопросу см.: *Попова А. Ю.* Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского: идеи, стилистика, контекст: дис. … канд. искусствоведения. Саратов, 2024. С. 8.

пластические решения в театральных работах опираются на опыт выдающихся отечественных режиссеров. Заботясь о пластической выразительности актера, К. С. Станиславский выдвигал тезис о единстве психического и физического в человеке. Его тренинг был направлен на восстановление в человеке естественной телесной формы экспрессии, поскольку тела повествуют без слов и до слов. М. А. Чехов, развивая учение своего мастера, вводит в театральную практику и педагогику понятие «психологического жеста».

Для понимания всей сложности телесного языка необходимо обратиться к идеям В. Э. Мейерхольда. В основе «Биомеханики» великого режиссера лежит мысль о том, что эмоции можно вызвать определенными телодвижениями и жестами. Тело актера при этом уподоблялось музыкальному инструменту, которым исполнитель должен владеть в совершенстве. С этой целью с самого начала актерской тренировки все пластические упражнения ложились на музыку, благодаря которой актер не только руководствовался в своих пластических опытах темпом и ритмом. Вся его пластика (как и речь) были строго обусловлены развитием музыкальной мысли. Подобные поиски привели к осознанию того, что музыка обладает способностью создавать единство композиционной организации всего спектакля.

Поскольку как в основе сценического действия, так и музыкального развития лежит движение, в одном и другом обнаруживается много общих аспектов, зафиксированных В. Э. Мейерхольдом. Примечательно, что в своей «Биомеханике», которая ассоциировалась у режиссера с техническими упражнениями, используемыми пианистами для овладения исполнительским мастерством, Мейерхольд опирался на трехчастную структуру, опознаваемую во всяком сценическом движении. Речь идет об «отказе» (или иначе – «бекаре»), как необходимости замахнуться перед основным движением; «посыле», рифмующимся с самим основным движением; «стойке» (или иначе – «тормозе»), как остановке, закреплении движения.

Аналогично такой трехчленной формуле движения, характерной для театра, композитор и теоретик музыки Б. В. Асафьев выстраивает идею становления музыкальной интонации, которая вбирает в себя «импульс», «движение» и «завершение» (i-m-t). Обнаруженные совпадения не случайны, ибо сценическое движение, организованное музыкой, приобретает особую ритмичность, понимаемую великим режиссером как пластическое интонирование, выстраивающееся в пластические фразы, пластические композиции.

Примечательно, что, разрабатывая конкретные постановки, В. Э. Мейерхольд видел как основную пластическую линию, так и пластический аккомпанемент. Что же касается движения, то таковое рассматривалось с позиции контрапунктического отражения музыкального фона. Причем в области пластической композиции В. Э. Мейерхольдом были выявлены специфические законы развития.

В. Э. Мейерхольд говорил о необходимости контраста движения и статики, что использовалось для построения мизансцен каждого эпизода. Далее он вводил контрастные характеристики движения: временные (контрасты скоростей) и пространственные (контраст направлений движения – концентрического и эксцентрического). По законам визуального восприятия, концентрическое движение (т. е. направленное от периферии к центру и сверху вниз) кажется сжимающимся, сворачивающимся, «закрывающимся» от внешнего мира и несвободным от его давления, вследствие чего у зрителя возникает эмоциональное ощущение отчетливо негативного свойства.

Напротив, движение эксцентрическое (направленное от центра и снизу вверх) ассоциируется с раскрытием, освобождением, облегчением, что вызывает светлые, положительные эмоциональные ощущения в зрительном зале. Опыт В. Э. Мейерхольда становится основой разработок телесной выразительности театрального искусства второй половины XX века.

В частности, понятие «пластический театр» оказывается в фокусе творческого поиска Г. К. Мацкявичюса. Речь идет о таком театре, который

наряду с вербальным дискурсом использует «выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады»[1]. Поскольку неисчерпаемое богатство языка пластики подчас снимает необходимость в слове, именно движущееся тело актера выступает основным компонентом театра. По сути, выступая в роли хореографа, режиссер Г. К. Мацкявичюс «стремится к поэтическому обобщению действительности, глубинных психологических состояний человеческого духа и интеллекта, средствами балета и пантомимы, света и звука, слитых в единое эмоциональное и эстетическое целое»[2].

В целом театр Г. К. Мацкявичуса – это, так сказать, крайнее выражение идеи о ведущей роли пластики, почти балет. Потому для своих представлений режиссер создавал оригинальные сценарии на основе нетрадиционных драматургических источников. В их числе: живописные полотна XIX–XX веков, сонеты У. Шекспира, истории из Ветхого Завета. Пластическое начало вырастает в них в сложную знаковую систему, определяя индивидуальные характеристики героев и их отношения в пьесе. Хореографическая составляющая усиливает исходные точки эмоционального напряжения отдельной сцены постановки или его фрагмента. Через пластические решения спектакль обретал единство соединения разных по характеру выразительности образов, достигая хореографической точности.

В русле новаций, обусловленных освоением хореографической лексики, создается и спектакль «Каин» (2011), основанный на мистерии Дж. Байрона и поставленный К. С. Серебренниковым в «7 студии». Самобытность и уникальность этой режиссерской работы определяется серией акробатических приемов, используемых в пластических мизансценах К. В. Мишина и звуковом решении А. П. Маноцкова. Архетип мистерии, трансформированный современной трактовкой, сохраняется в театральном синтезе за счет следующих маркеров:

---

[1] *Юшкова Е. В*. Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Ярославль : Изд-во ГОУ ВПО Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского (ЯГПУ), 2009. 275 с. URL: https://ridero.ru/books/plastika_preodo leniya/read/ (дата обращения: 17.02.2023).

[2] *Мацкявичус Г. К*. Не могу ставить традиционные пьесы // Театр. 1993. № 11. С. 39.

– виртуозной пластики;

– спектакля звуков, представленных оркестром шумовых инструментов;

– поэтического театра с одновременным сосуществованием слова, произносимого чтецами, и текста, проецируемого на экран.

Перед режиссером стояла сложнейшая задача – передать средствами пластики и динамичных этюдов содержание философско-этического характера. Данный спектакль – попытка обновления мистериального жанра, программирующего установку на сакральность происходящего через динамику движения, нехарактерный лихорадочный темп исполнения, необычные позы, формы, телодвижения. К линии развития телодвижений в спектакле вполне применима музыкальная терминология, так как пластические акценты и музыкальные взрывы совпадают, образы телесные отвечают звуковым «вызовам», что видится вполне оправданным.

Дело в том, что в спектакле запечатлен эпизод, связанный с одним из культурных завоеваний. Это представление, согласно которому в первобытном обществе использовали только звуки природных элементов – барабаны, трещотки, погремушки. Обращение к голосу в его вокальном интонировании было запрещено ввиду резонантного эмотивного воздействия. В данном контексте показателем мистериального начала становится прохождение границы, разделяющей природные стихийные силы, опредмеченные посредством инструментария, от вокального интонирования, т.е. чисто человеческого начала. Такой момент переживается как доминанта сценического действа, дающая импульс к освоению подлинных человеческих эмоций.

Здесь музыка и язык телодвижений актера удивительно гармоничны и едины в своем развитии. Аналогично тому, как в пластике осуществляется переход от первородных природных инстинктов, стихийно зарождающихся чувств к теплоте человеческих прозрений, музыка встраивается в ткань спектакля через шумовые и ударные инструменты, призванные инициировать процесс становления звуков, которые ассоциируются с выражением

первоначальных чувств, развертывающихся до мощи природных стихий. Это музыка вещей и предметов, захватывающая своей первозданностью.

В унисон со звуковым материалом спектакля – своеобразной симфонией немузыкальных, шумовых вибраций, обеспечивающих погружение в спектр металлических холодных звуков, теплых волн шорохов, текучести сыплющегося песка, тарахтящих, трущихся камешков, скрипов, завываний, происходит пластическое раскрытие мировой энергии. Ее преобразование от космического хаоса к космосу человеческих отношений складывается в симфонию телодвижений.

Кульминация спектакля – тишина оцепенения. Отмеченная сменой колорита звучания, она знаменует собой прикосновение к смерти, которая впервые ступает на землю. Возникает чистота горестно стонущих интонаций, передающих страдание глиссандирующими нисходящими попевками женских песнопений. Авеля оплакивает хор голосов. Самым важным становится духовное перерождение, знаком которого выступает регистр собственно человеческих звуков. Параллельно жесткость хореографической лексики сменяется более мягкими телодвижениями, фигурами и акробатическими *pas*. «Трансформация событийности от жестокости звериного начала к человечности происходит под воздействием звукового материала, утверждающего духовное просветление и устремленность к добру»[1].

На рубеже XX и XXI веков на российскую постдраматическую сцену в связи с обновлением и воздействием смежных областей проникают элементы пластического театра, развивавшиеся в западном искусстве. Происходящие простдраматические процессы в области пластического интонирования глубже осознаются и объясняются концепцией А. Я. Бродецкого. Согласно автору, собственно «телесность формируется и проявляется в трех измерениях или психологических координатах:

– сагиттальной;

[1] *Путечева О. А*. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 71–72.

– горизонтальной;

– вертикальной.

Как отмечает А. Я. Бродецкий, сагиттальная проекция представляет собой совокупность трех элементов движения: «устремленность к объекту, достижение его и обладание им»[1]. Режиссеры многократно обыгрывали приемы, создающие контраст действия на авансцене и арьерсцене. Исследуя постановочное искусство режиссера Ю. П. Любимова, О. Н. Мальцева обращает внимание на выразительность смыслового противопоставления именно по сагиттальной координате. В «Обмене» – речь идет о спектакле с музыкой Э. В. Денисова (1976) – танцующая на втором плане пара благодаря своей подвижности, красоте, жизни поначалу воспринималась как антипод статике, мертвенности целлофановой зачехленности авансцены»[2].

В свою очередь, драматизм пластики «Живаго (Доктор)» (1993) Ю. П. Любимов подчеркивал противопоставлением четырех солирующих актеров просцениума и массовой пантомимы второго плана. Так сагиттальная конструкция обусловливает явленность рождающегося в сценическом действии смысла.

Что касается горизонтальной проекции, то главная мысль, которую проводит А. Я. Бродецкий, заключается в ее статичности. То обстоятельство, что воплощающие эту проекцию постановщики часто используют явление асимметрии движения вправо и влево, не влечет за собой существенное развитие, обеспечивая неизменную статику некоторым разнообразием. В этом плане можно вспомнить о работе хореографов, всегда четко указывающих преобладающее направление движения, «ведущую» и «ведомую» руку в смене позиций танца. Горизонтальная проекция учитывается при постановке спектакля А. М. Бакши «Игры в инсталляциях» (1992).

---

[1] *Бродецкий А. Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания. Учебное пособие для вузов. М. : ВЛАДОС, 2000. С. 45.

[2] *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке : 1964 – 1998. СПб. : Российский ин-т истории искусств, 1999. С. 154.

Спектакль строится с использованием игровых возможностей пространства, где в равной степени задействованы музыкальные звуки и шумы, жесты и телодвижения, разные участки сцены: авансцена, зеркало сцены, боковые пространства сцены, арьерсцена, ее глубина, на которых происходят различные события либо параллельно, либо соединяясь или разъединяясь как спонтанно, так и подчиняясь определенной логике. При этом важны схемы движения – далекие или близкие переклички-взаимодействия, круговые линии движения, проходы справа налево (осознаваемые как затрудненное движение) и слева направо (как естественное и потому легкое движение). Рассчитанное направление движения определяет смысловые предпочтения формирующегося ритуала.

Одной из важнейших признается вертикальная психологическая координата. Она определяется в направлениях верх – низ. Эстетика классического балета, например, дает нам образ прекрасного исключительно через верх. Это прыжки, прямые ноги и руки, стремящиеся ввысь. Напряжение в теле сосредоточено только лишь на продлении этого тела в пространстве, на возможности преодоления низа.

Однако, его – низа – игнорирование в искусстве XX веке сменяется прямо противоположной тенденцией, что обусловлено военными катастрофами и утратой ценности самого человека. Это приводит к все большей деформации телесности как свидетельства слабости, беззащитности и беспомощности человека. Постоянно подвергаясь насилию, его тело «испытывает тоску, боль, страх, отчаяние, обезображиваясь и отвергаясь как окружающими, так и самим его носителем[1]. В итоге подобно тому, как это происходит в современной социокультурной ситуации, пластический театр оперирует телом как знаком. Более того, человек предстает на уровне текста,

[1] *Бережная Е. А*. Психологические особенности восприятия тела актера в пластическом театре // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 4. С. 94.

«читаемого, интерпретируемого с той или иной основательностью или глубиной»[1].

С этой точки зрения в постдраматическом театре в области пластического экспериментирования обнаруживается несколько подчас крайне противоположных тенденций, связанных со стремлением к телесной фигуративности без учета эксплицитности внутреннего мира человека. При этом весьма значительна тенденция, привлекающая области «не хореографические», уводящие от «высокого» искусства в почти бытовую сферу.

Так, например, определяющие темы, мотивы театра «Дерево» А. А. Адасинского порождены эстетикой зла, распада, смерти, обозначившиеся в мироощущении человека начала XXI века. В пластических решениях подчеркиваются движения, направленные вниз, что отвечает эстетике данного коллектива. Несмотря на то, что мизансцены А. А. Адасинского вырастают из пластических этюдов, учитывающих законы, открытые В. Э. Мейерхольдом, ключом к пониманию абстрактных образов может послужить концепция порождения телесности А. Я. Бродецкого, раскрывающая специфику информации, которую несет человеческое тело в движении и статике. Исходной точкой такого телесного состояния стали открытия, сделанные в родившемся в лоне страны Восходящего солнца авангардном танцевальном направлении, получившем название *буто*.

«Появившееся после Второй мировой войны, это искусство впитало в себя жестокий опыт ядерной катастрофы в Хиросиме и Нагасаки, и на начальном этапе носило название «кока буто», что означало «танец тьмы». Танец тьмы, безумия и смерти отвергает стремление европейского танца ввысь

[1] *Кисеева Е. В*. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2. Ч. 2. С. 84.

и, напротив, стремится вернуться в родную землю…Буто танцовщики остаются близки земле, центр тяжести занижен»[1].

В целом пластика буто брутальна. Для передачи темных ритуальных импульсов необходима невероятная концентрация психической энергии. Показательно использование подражательных, заземленных телодвижений, утверждающих направленные вниз импульсы танцевальной лексики. В частности, в спектакле «Кецаль» (2004), поставленным А. А. Адасинским по пьесе Ф. Дюрренматта «Портрет планеты», актеры извивались, прыгали и ползали, вызывая аналогию с первыми организмами, попавшими на сушу и проходящими путь превращения из одного вида в другой.

Речь идет о воплощении в хореографической лексике эстетики безобразного, значимость которой оправдывается безыскусностью, естественностью человеческого тела в его переживании физической боли от момента рождения до смерти. Уход от классических *pas* в буто рифмуется с ситуацией, характерной для вербального дискурса, когда не облагороженная человеческим страданием физическая боль не находит своего выражения в языке. Как правило, ее объективация происходит посредством криков, стонов, воя, мычания, телесных судорог и т.п.

Знаменательно, что названный танцем тьмы опыт буто обнаруживает свои элементы в творчестве целого ряда отечественных и зарубежных пластических трупп. Помимо упомянутого ранее «Дерева», назовем «Poema-theatre», «ИнЖест», «ODDDance» и др. Параллельно с движениями, нацеленными на педалирование противостоящего пластическому искусству натурализма неокультуренной телесности, приводящей к активности подчас самые грубые формы жизнедеятельности человеческого организма, буто изобилует падениями и техникой *parterre* (танец внизу), выступая «новым способом телесной выразительности»[2].

---

[1] *Кисеева Е. В*. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2. Ч. 2. С. 20.

[2] *Бережная Е. А.* Психологические особенности восприятия тела актера в пластическом театре // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 4. С. 94.

Существенная сторона произведений «Дерева» – импровизация. Каждый спектакль – бесконечно разворачивающаяся форма. Она основывается на знании многих пластических практик Запада и Востока, благодаря чему актеры труппы хорошо владеют техниками модерн-танца, комедии dell'arte, театром Но и Кабуки, пантомимой, джаз-балетом, модерн-балетом, африканским танцем, японским буто, элементами цирка и клоунады. Все это богатое разнообразие смело используется в спектакле, уподобляя действие ритуалу, возрождая идеи театра «жестокости» А. Арто, где жест трактуется в качестве доминирующего средства выразительности и вовлекая в театральное пространство элементы «театра абсурда».

«Мастерство владения телом, жестом, движением, как средством выражения самых разных физических и душевных состояний, большей частью предельно экспрессивных в их широчайшем диапазоне: от крайних форм смеха до полного отчаяния, причем переход от одного к другому совершается мгновенно»[1], – такую характеристику театру «Дерево» дает профессиональный критик В. И. Березкин. Эксперименты А. А. Адасинского, воспринимающиеся с точки зрения парадоксальной логики и ассоциативности, теоретики называют театром «метафорической пластики», обнаруживающей тем не менее вполне «определенное движение к повествовательности, использованию слова»[2]. За обращением к праистокам и началам пластической выразительности стоит стремление воздействовать на подсознание человека, апеллируя к тем его пластам, которые в достаточной мере не осознаются зрителем.

Подытоживая параграф, посвященный рассмотрению интонирования средствами тела, отметим, что именно музыка в данном случае способствует поиску новых выразительных пластических приемов. Это могут быть мимические мизансцены, перформативные практики, в которых акробатика

---

[1] *Березкин В. И.* Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? // Театральная жизнь. 1997. № 1. С. 35.

[2] *Тищенко О. В.* Театр Дерево. Санкт-Петербургская государственная Академия театрального искусства. Дипломная работа студентки театроведческого факультета. СПб., 2006. С. 10.

опознается как часть перформативного высказывания («Каин» К. С. Серебренникова, 2013), подражательные пластические модели, воссоздающие образ человека или животного («Мотыльки» режиссеров-постановщиков И. Л. Григурко и Т. Ю. Смирнягина, 1997), фигуры восточных боевых искусств («М. Баттерфляй» Р. Г. Виктюка, спектакли театра «Дерево» А. А. Адасинского), пластика танцевальных направлений (хип-хоп, street-dance, contemporary-dance).

Поскольку в пластической интерпретации важны «не столько собственно “очертания” созвучий и тембров, сколько “проекции” их движения»[1], пластические фигуры часто называют «искусством рисования телом музыки». В целом музыка и пластика достигают общности на основе важнейших параметров пространства и времени. Достижения одной сферы создают коннотации другой и условия для поисков нового, нетрадиционного, более совершенного воплощения.

Пластика выстраивается в активном экспериментировании и связи со звуковой средой спектакля, раскрывая все более широкие возможности средств, основывающихся как на традиционной хореографии, так и на обновленной пластической лексике, формирующейся путем привлечения абстрактной фигуративности, акробатики, восточных единоборств, пластики хип-хопа, уличных популярных форм и т.д. Насыщаясь новыми лексемами, пластика берет на себя функции порождения смыслов, тем самым преодолевая необходимость словесного выражения. Это возможно на пути сопротивления наличествующему телесному логосу, его преодоления через погружение в его потаенные глубины и, как следствие, порождения нового (универсального и объемного) языка телесности.

[1] *Абдоков Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии. Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: автореф. дис… канд. искусствоведения. М., 2009. С. 19.

1.3. Вокализация речи

Не менее характерно для постдраматического театра сближение пластического интонирования и вокализации речи, поскольку звуки языка, выражающие эмоции, как и невербальные конструкции, не безразличны для театра. Это – не пустые, беспорядочные шумы, вклинивающиеся в действие, а важные точки развития театральных образов. В результате того, что в постдраматическом театре роль слова редуцируется, постановщики используют приемы, направленные на трансформацию речи. Это не только «пропевание», растягивание произнесения слов, но утрирование гласных, согласных звуков, изменение интонации, ритма, речитация. Музыка часто подсказывает приемы работы с текстом. Особый выбор интонационно-звуковых комбинаций и их последовательность раскрывает замысел постановщиков и несет смысловую нагрузку.

Прежде всего, необходимо отметить, что между театральным прочтением речи и музыкой существуют не только параллели, но и тесные связи. Они основываются на определенном тоне произнесения и интонации. Последняя обобщает значительное количество состояний, ситуаций и проявляет себя как выражение эмоции. Любая интонация – словесная или музыкальная – это маркер душевного переживания. Интонация – уникальный смысловой сгусток, призванный демонстрировать внутреннее состояние и передавать эмоцию вовне. Тон – это уровень или степень силы подачи эмоционального напряжения.

Особый вклад в изучение понимания процессов интонирования речи и музыки внес Б. В. Асафьев своим трудом «Музыкальная форма как процесс». Начиная с вопроса о зарождении звука, Б. В. Асафьев фокусирует свой научный интерес на складывающихся в музыкальной речи отношениях между звуками. При этом созданная ученым теория интонации оказалась перспективной не только для теории музыки, но и для психологии, философии.

Не менее продуктивна и ее проекция на изучение театральной речи актеров, а также выразительность последней.

Дело в том, что в статье «Речевая интонация» Б. В. Асафьев обосновывает общность речевой и музыкальной интонаций, считая их ветвями единого звукового потока. Интонирование – это овеществленное звуковое претворение смысла. «Интонация как эмоционально-смысловой тонус звуков, произносимых человеком, ощущается и в слове, и в музыкальном звуке, ибо интонация прежде всего – качество осмысленного произношения»[1]. Интонация, по мнению ученого, выражает длительность и интенсивность тонуса жизненных проявлений человека, обусловленных его силой, энергией, объемом дыхания, деятельностью интеллекта, своего рода «“умственным дыханием” и ритмом, являясь “мыслимым интонированием”»[2].

Развивая идеи Б. В. Асафьева, М. Г. Арановский акцентирует процессуальность самой интонации, заключающейся в постоянных изменениях. В силу того, что такие изменения «создают эффект отношения..., интонация наиболее отчетливо проявляет себя как отношение звуков»[3]. Уровень напряжения, высотность, сила звука выдают эмоциональное состояние человека, поэтому мы прислушивается к тону произнесения речи и к тому мыслительному действию, что за ним скрывается.

В XX веке многие режиссеры, начиная с К. С. Станиславского, обращали пристальное внимание на способ произнесения текста пьесы. Исследователи театра отмечали одну из особенностей работы режиссера в том, чтобы «найти соответственные приемы исполнения как в работе над речью, над лепкой фраз, над расстановкой ударений… Произнесение текста должно отвечать линии мысли, которую стремится донести исполнитель»[4].

---

[1] *Асафьев Б. В*. Музыкальная форма как процесс. Кн. вторая. Интонация. Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1971. С. 259.

[2] *Асафьев Б. В*. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М.–Л. : Музгиз, 1947. С. 152–153.

[3] *Арановский М. Г*. Концепция Б. В. Асафьева. URL : http: aranovski.pdf (sias.ru) (дата обращения: 10.02.2023).

[4] *Сахновский В.Г*. Режиссура и методика ее преподавания. М.; Л. : Искусство, 1939. С. 101.

В. Э. Мейерхольд активно принялся за выполнение этой задачи в процессе работы над спектаклем «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка (1905), сосредоточившись на речевой форме спектакля, его четком ~~и~~ ритмическом построении Режиссер исследовал интонационные, тембровые, мелодические особенности сценической речи. «В “Смерти Тентажиля”, решенной в “барельефной” плоскости, он добивался от актеров опорного звука и “холодной чеканки слов”, отсутствия скороговорки и звуковой расплывчатости»[1]. Язык звуков должен передавать внутренние психические особенности действующего лица, его состояния, ритм действия.

В области вокализации театрального слова осуществлял свой опыт А. Арто, который также нацеливал исследовательскую оптику на процесс взаимовлияния движения, музыки и пластики. Звук он понимал как архетипический иероглиф, неотделенный от развития действия и определяющий собой выразительную сторону спектакля, создающий особую экспрессию, энергию, заключенную в звуках. Линия, идущая от А. Арто – энергетический театр, опирающийся на силу передачи эмоций и чувств посредством музыкальной экспрессии, ярких музыкальных тембров и силы звучаний инструментов, таких как трубы, тромбоны, ударные.

В этом отношении показательны идеи Е. Гротовского, который придавал огромное значение пластике, формам телодвижения актера уже в ранних своих работах. Для достижения максимальной выразительности тела режиссер опирался в своем творчестве на внутренний импульс. Энергия, идущая из самих основ души, придавала глубину и высочайшую напряженность. «Линия роли», основанная на «партитуре физических действий» К. С. Станиславского, трансформировалась в спектаклях польского режиссера в партитуру, «основанную на потоке импульсов…, отборе знаков, а затем создании методом монтажа многоуровневой – вертикально ориентированной – партитуры»[2].

---

[1] *Джунгтак К.* Поэтика и поэзия биомеханики// Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 1. С. 126.

[2] *Кузина Е. Е.* Эволюция актерского тренинга Ежи Гротовского в театре-лаборатории (1959–1969) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 3. С. 19.

Ставя перед собой задачу создания «нового тела», Е. Гротовский начинает собственные эксперименты в опоре на достижения своих великих предшественников – В. Э. Мейерхольда и А. Арто. Рассматривая звуковые знаки с позиции определенных чувств и состояний, основное творческое кредо режиссер выработал уже в «Этюдах о Гамлете» по У. Шекспиру (1964), в которых литературный текст отсутствовал. Спектакль состоял из набора актерских импровизаций на темы У. Шекспира. Репетиции «Гамлета» давали возможность усилить музыкальность, пластичность тела и вместе с тем способствовали нахождению звуковых эквивалентов эмоций, передаваемых посредством жестов и мимики.

В области театральной выразительности режиссер находит звук, тождественный внутреннему переживанию. Крик, стон, шепот наделяются таким количеством оттенков, что рождают различные состояния души, раскрывая многоцветную палитру ее эмоциональных трансформаций. В результате «… звуки становятся архетипами человеческого бытия: в них экстаз, исповедь, рождение, смерть, боль, ликование, схватка и т. д. Звук пробуждает реальность театра, реальность восприятия»[1].

Импульсы, которые идут из определенных точек-резонаторов открывают новые возможности собственного тела. Тело понимается как особый инструмент, работа с которым способствует зарождению звука, его фиксации. Причем, степень нарастания экспрессии должна повышаться с каждым этапом развития спектакля. В целом Е. Гротовский выявляет сокрытые в обыденной жизни звуковые параметры телесного логоса, отвечающие развитию сюжета и определяющие уровень напряжения каждой фазы его развития.

Более того, ощущение мистериальности поставленных режиссером спектаклей связано с тем, что все они пронизаны музыкальным началом речи, качество которой напрямую связано с песенностью, когда специфика

[1] *Степанова П. М.* Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб. : Гиперион, 2008. С. 120.

произнесения слов трансформирует речь в музыкально выразительный и ритмически акцентированный распев. По сути, постановки Е. Гротовского обретают статус музыкальных мистерий, основанных на ритмо-музыкальной драматургии. Рассказывая о работе над спектаклем «Сакунтала» Калидасы, режиссер отмечал необходимость опоры на вокальные и музыкальные знаки: «Надо овладеть морфемами этой театральной партитуры, подобно тому, как ноты служат морфемами партитуры музыкальной»[1].

Примечательно, что, несмотря на интонационное богатство, которое оказывает суггестивное воздействие на зрительскую аудиторию, в своих постановках Е. Гротовский использует минимум средств театральной выразительности. Сосредоточиваясь исключительно на актуализации музыкального бытия актерской телесности, режиссер называл свой театр «Бедным театром».

Одна из главных заповедей «Бедного театра» – звук, который входит в течение действия, становится соучастником и вплетаемой в сценическое развитие линией. В «Бедном театре» Е. Гротовский приходит к мысли максимального очищения театра от внешних приемов, от ненужных вещей вплоть до обнажения человеческой плоти, нагота которой являет собой «знак людской беззащитности».

Избегая всякого напоминания о будничном общении, персонажи Гротовского не разговаривают, а протягивают слоги, звучание которых складывается в песню, исполненную старинных оборотов и молитвенных интонаций. Сталкивая разнородный звуковой материал, режиссер демонстрирует конфликт интонаций, в котором исходный звук может подвергаться осмеянию, глумлению со стороны вновь образованного.

Для объемности и выпуклости используемых интонаций Е. Гротовский разрабатывает новые приемы голосовых звукоизвлечений – горловой скрип, предыкт к произнесению звука и т.п., динамическое противостояние которых определяется резкими переходами от низких к высоким, от тихих к громким,

[1] *Гротовский Е.* Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 68–69.

от выражающих радость к погружению в печаль, осуществляемыми в диапазоне маятника. Также интересны и эксперименты режиссера с звуковыми кластерами, которые создаются в результате наложения распевной речи, смеха, рыдания на звучащий фон скрипки или любого другого инструмента. Параллельно тщательной проработке последовательности телесных фигур и движений, проходит выстраивание «звуковой партитуры» актерской речи.

В частности, известно, что «для музыкальных тренингов Е. Гротовского главными резонаторами, участвующими в передаче звука, становятся:

– голос головы (направленный к потолку);

– голос рта (как будто говорящий с воздухом перед актером);

– голос затылка (направленный к потолку позади актером);

– голос груди (выбрасываемый перед актером);

– голос живота (направленный в пол);

– голос, находящийся в:

а) области лопаток (направленный к потолку позади актера),

б) области спины (направленный к стене позади актера),

с) области поясницы (направленный к полу, стене и комнате позади актера)»[1].

Другими словами, звуковые импульсы рождаются в тесном взаимодействии голоса как природного инструмента и человеческого тела, уподобляемого орг*а*ну. Все это создает прецедент для ухода от штампов при демонстрации во вне тех состояний, которые переживаются глубоко внутри как, например, в спектакле Е. Гротовского «Стойкий принц» по пьесе П. Кальдерона (1965). В полном соответствии с названием спектакля творческий коллектив этого театрального действа сосредоточен на изучении «стойкости» как таковой. Потому в центре внимания режиссера и актеров – не политические интриги, приводящие к гибели несчастного Принца, а стойкость

[1] *Степанова П. М.* Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб. : Гиперион, 2008. С. 119.

как психологическое состояние, доходящее до священного экстаза. Ритмо-энергетический монотон разноуровневых голосовых и пластических партий исполнителей составляет общую строго фиксированную музыкальную партитуру. Понятие стойкости благодаря музыкально-звуковым маркерам приобретает символический смысл, достигая философского уровня обобщения.

Для аргументации приведем слова М. К. Мамардашвили, согласно которому «мысль есть то, что является элементом человеческой конституции и стоит … на уровне вещей, обозначаемых, скажем, словом «достоинство»[1]. И, далее: «достоинство происходит от слова «достояние». В нем есть и слово «стояние». До-стояние – это то, что ты сам, это твое до-стояние. Мы, правда, очень редко «до-стаиваемся» до чего-нибудь, мы сотрясаемся, как трупы на проволоке под током высокого напряжения …любовь есть то, что я называю достоинством – это одно и то же»[2].

Возвращаясь к спектаклю, подчеркнем, что звучащая среда и интонация произнесения слов, инициируемые противопоставлением шепота – речи, пения – говора, мужского тембра голоса – женскому, смеха – плачу, пения птиц – оплакиванию – важнейшие составные спектакля, в которых воплощена энергия действия, не замирающая ни на минуту. Столкновение диаметрально противоположных начал, обнаруживаемых в созданном режиссером интонационном конфликте, усиливает эмоциональное воздействие постановки.

Поиски в области речевой выразительности продолжил Ю. П. Любимов, чьи постановки стали своеобразной школой совершенствования искусства декламации. Потому и в спектакле «Живаго (Доктор)» (1993) положенную на музыку А. Г. Шнитке прозу Б. Л. Пастернака, и в «Шарашке» (1998), где проза А. И. Солженицына вступает во взаимодействие с музыкой В. И. Мартынова –

---

[1] *Мамардашвили М. К.* Эстетика мышления. Беседы. М. : Центр гуманитарных технологий, 2000. URL : https://gtmarket.ru/library/basis/5061/5081 (дата обращения : 18.10.2022).

[2] *Мамардашвили М. К.* Эстетика мышления. Беседы. М. : Центр гуманитарных технологий, 2000. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/5061/5081 (дата обращения : 18.10.2022).

«таганковские актеры поют так, как если бы это были стихи»[1]. При этом, в отличие от утрированной пластики Е. Гротовского, у Ю. П. Любимова интонация предстает более крупной, выпуклой.

В своей работе режиссер опирался на исследования внутренних законов текста, прежде всего поэтического, ритм которого становится фундаментом формирования интонации и источником смысла. В спектакле «Медея» (перевод текста Еврипида И. Ф. Анненского, текст хоров – И. А. Бродского, 1995) актрису Л. С. Селютину «вела музыка речи, услышанная режиссером… в стихе… Сценическая речь часто подчинена поэтическому ритму или, во всяком случае, выстроена по музыкальным законам единой звуковой партитуры, обязательной в каждом спектакле»[2]. Вслушиваясь в записи спектаклей Ю.П. Любимова, отмечаешь их ансамблевую спаянность тембров, гармонию сочетания голосов, композиционное единство, музыкальность.

Исключительно по-своему к разработке приемов сценической выразительности речи подходит Р. Г. Виктюк. Следуя принципам драматургии абсурда таких авторов, как С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене, С. Мрожек, Г. Пинтер, он рассматривает текст с позиции фонизма. Драматурги данного направления вслушивались в слова и фразы, иногда лишая их обычного смысла, размывая привычные значения. Их внимание было приковано к звучанию слов, открытию их двойственности, мерцанию смысла.

Одно из важнейших выразительных средств Р. Г. Виктюка – вокализация речи, обусловливающая возможность двусмысленного понимания видимого действия, когда за благожелательными фразами скрывается боль, зависть, злоба. Рассогласовывая высказывание, намерение и действие, режиссер таким образом деформирует смысловые точки, подводя к приему травестировки как в пьесах драматургов, так и в известных мифологических сюжетах.

---

[1] *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964 –1998. СПб. : Российский институт истории искусств, 1999. С. 139.

[2] *Мальцева О.Н.* Указ. соч. С. 142.

Для Р. Г. Виктюка со времен широко известных «Служанок» по Ж. Жене (1988) вплоть до «Саломеи» (1998), поставленной на основе пьесы О. Уайльда, характерна гипнотически завораживающая словесная медитация, которая приходит на смену традиционной речи драматических актеров. Медитация предполагает сосредоточение на каком-либо предмете или состоянии. Поэтому, если режиссеру необходимо зафиксировать тот или иной оттенок чувства, он заставляет актера десятки раз повторять полу-речитативом–полу-распевом нужный текст до тех пор, пока суть этого текста не станет «просвеченной рентгеном», а зритель не подчинится требуемому внушению. Текст, таким образом, превращается в магическое заклинание, его первоначальный смысл становится менее важным, вторичным.

Текст «Служанок» не проговаривается, но при медленном растягивании слогов почти пропевается. Когда речь у служанок заходит о красоте и щедрости Мадам, смесь зависти с любовью превращает их речь в необычное шипение. Как и шелест одежды Мадам, речь служанок вызывает ассоциации с шевелящимся клубком тварей. Режиссер заставляет артистов произносить все свистящие и шипящие звуки нарочито громко и продолжительно. Музыка речи выдает служанок, хотя сам текст не содержит ничего злобного или зловещего, а, напротив, полон комплиментов в адрес Мадам.

Слова теряют свой смысл в звуковых вариациях, переплавляющих их в невербальный эмоциональный ряд междометий. Отдельные слова, как тембровая краска, вплетаются в общий звуковой поток. Преобразование слова заключается в его размежевании со смыслом, придании звуку не свойственной бытовой речи музыкальности, протяжности, эмоциональности.

Таким образом, выступая в качестве одной из важнейших составных синтетического художественного целого, речевая область подчиняется требованиям акционистского характера. Одновременно изменяется как само понимание звука, его состава, так и жизнь звуковой материи в общей партитуре спектакля. Спектакль-представление все больше ориентируется на музыкальные приемы, вплоть до копирования пауз. Так, прямым

цитированием музыкальной пьесы Дж. Кейджа «4′33″» является монолог Мировой души из спектакля Треплева в исполнении Нины Заречной, который представляет собой молчание продолжительностью 4 минуты 33 секунды в спектакле «Чайка» по пьесе А. П. Чехова, поставленном в Пензенском драматическом театре режиссёром А. С. Шляпиным (2013). Молчание понимается как жест, придающий особую художественную выразительность.

Завершая данный параграф, отметим, что используемая режиссерами вокализация речи позволяет почувствовать ее ритмичность, мелодичность, в некоторых случаях отвлекая от отмеченной рациональностью вербальности и ставя акцент на аффектацию. При этом крики, стоны, плач, смех, как правило, связаны с телесным их соответствием и особой пластикой. В этом прослеживается тенденция разрушения текстов и отход от литературной основы в театре. В результате на первое место выступает звуковая выразительность. Семантические функции в значительной мере переходят к звуковой и сигнальной сфере театра – это новый язык звукоподражаний, обеспечивающих тотальное погружение зрителя в поле иррациональности.

Наполняя спектакль звуками, динамика которых работает на соотношение молчащего и озвученного пространства, режиссер воздействует на сознание зрительской аудитории всем комплексом рече-музыкально-пластических средств выразительности. В их числе: протяженность звука и жеста, динамика, тембр, чередование голосов и шепота, движения и статики, мелкой и крупной моторики, разные манеры произношения, свист, крик, плач, переклички инструментов, гулкое эхо звуков приближающихся или удаляющихся шагов и голосов, гармония классических музыкальных произведений. Из всей этой многоголосицы складывается звуковой образ спектакля.

1.4. Пространственность как театрально-музыкальная координата

Понятие пространства в культуре и искусстве осознается как основополагающий фактор, где разворачиваются события жизни, происходят многообразные изменения. Феномен пространства – одна из сложных теоретически разрабатываемых категорий. Наиболее глубокое толкование данному феномену возможно с точки зрения философии, что дает основание для понимания действительной его роли в театре. Ж. Деррида отмечает, что: «Темпорализация смысла с самого начала является пространственной… Внешность пространства, внешность как пространство не овладевает временем, она скорее, открывается как чисто “внешнее” “внутри” движения темпорализации»[1].

Культурологический поворот в осмыслении пространства дает французский мыслитель М. Фуко. Его главная мысль формируется в понимании того, что любые события и явления человеческой жизни разворачиваются в пространстве, они имеют определенное место, территорию, события окрашиваются в тона цветов данного пространства. М. Фуко различает разного рода пространства: священное, профанное, места жизни и места смерти, точки, разрешающие что-либо и запрещающие, пространство реальное и ирреальное. Как резюмирует М. Фуко, существуют пространства, где их свойства постоянно изменяются, как бы играют. Такие локусы мыслитель назвал «гетеротопическими».

Наиболее ярким примером данного рода пространств является театр, где на одной площадке происходит многократная смена мест действия и разыгрываемых событий. Причем, пространство сцены заполняется по-разному в разных типах театральных направлений. Так в «бедном театре» Е. Гротовского используется минимум предметов, но в разных функциональных назначениях. В театре Э. П. Някрошюса сцена заполнена

[1] *Деррида Ж.* Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб. : Алетейя, 1999. С. 90.

многими вещами, используемыми иногда неожиданно и ярко (тающий лед, капающая вода, пламя свечей и др.).

Вовлечение музыки в процесс создания спектакля способствует и изменению ее самой. Последнее заключается в трансформации плоскостной ее подачи в завоевание объемности. Это не единый статичный оркестр, а отдельные подвижные музыканты или небольшие группы артистов, озвучивающих мизансцены. Что касается пространственных эффектов, создаваемых музыкой, то ее возможности довольно широки: это и звукописание места действия, обозначения звуковых источников, их расположение, создающее объем и ощущение глубины пространства. Игра и действия инструменталистов становятся зримыми, развиваются в пространстве, привнося особый сценический эффект, где смысл обретают мизансцены, формы движения, уходы и выходы инструменталистов-актеров. Произведение выстраивается как спектакль, приобретающий не только музыкальную драматургию, но и пространственную режиссуру.

Одним из театральных теоретиков и практиков, кто опирался на пространственные координаты в своей работе, является Р. Шехнер. Им были выдвинуты положения о способах организации театрального места действия, в котором есть:

1) пространства, обусловленные внутренней конструкцией помещений;

2) пространства, выстраивающиеся в зависимости от конкретной идеи пьесы.

Исходная позиция привела к концепции «театра пространств», в котором возникают возможности бесконечного разнообразия пространственных форм жизни спектакля.

Театр пространств преодолевает существовавший столетиями принцип отдельной площадки представления и четвертой стены. Впервые театр уходит от фиксированности зрительских мест и разделения пространства на пространство игровое и пространство зрительское. В процессе спектакля используется площадь всего помещения, зрители могут находиться на

игровом пространстве и даже соприкасаться с актерами. Одним из пионеров в данном формате начинает работать Е. Гротовский, помещая зрителей между действующими актерами «бедного театра». Кроме того, в театре нового типа происходит «расфокусировка» зрительского внимания. Раз нет неподвижной точки обозрения, то зритель волен менять место своего нахождения и соответственно наблюдать действие под разным углом зрения.

Пространственные эффекты, дающие ощущение места действия, его широты и глубины, воссоздаются также в музыкальных решениях композитора А. П. Маноцкова, работающего с выдающимися режиссерами нашего времени (А. Ю. Яковлев, К. С. Серебренников, А. А. Могучий). Композитор музыкально обозначает среду и место действия, насыщая мизансцену характерными звуками и соответствующим материалом. Например, в спектакле К. С. Серебренникова «Господа Головлевы», поставленного на Малой сцене МХТ в 2005 году, теснота камерного пространства подчеркивается исключительно музыкальными средствами. Речь идет о противопоставлении жанров и стилей. Народные напевы, фразы протестантского хорала, колыбельная, бульварная песня в исполнении актрис, тема калимбы (африканского щипкового инструмента) перебивая друг друга создают звуковое нагромождение и скученность.

Для спектакля «Ив*а*ны» А. А. Могучего, поставленного на Александринской сцене в 2007 году, музыка А. П. Маноцкова стала фундаментом, на котором в итоге вырос весь спектакль, поскольку драматическое действие развивается здесь по музыкальным законам. Не случайно режиссер считает возможным утверждать, что благодаря работе А. П. Маноцкова, «все стало музыкой»[1]. Знаменательно, что сам композитор звук и пространство осознает, как взаимообращающиеся субстанции. В своем интервью он отмечает: ««Возвращение Доха»[2] и «Шествие»[3] придумывались

[1] *Могучий А. А.* О музыке в спектакле//Петербургский Театральный журнал. 2014. № 1 (75). URL : https://ptj.spb.ru/archive/75/music-theatre-75/o-muzyke-v-spektakle/ (дата обращения : 18.02.2024).

[2] «Возвращение Доха» – мистерия, созданная в 2014 году по заказу Азиатско-Тихоокеанского Фестиваля в Красноярске.

[3] «Шествие» (2013) – сочинение в жанре действа для шагающих хоров, музыкантов и народа.

для конкретного ландшафта, до этого была опера «Бойе»[1] с учетом топографии зала, в котором игралась… Мы ощущаем пространство как звук. Как некую систему напряженностей, содержащую в себе время. Часто моя музыка и рождается только из пространственных взаимоотношений»[2].

Смещение в пространстве и времени внутреннего плана с внешним, сочетание отрезков звуковых линий в полифонический параллелизм дают поразительный эффект многомерности: возникают различные типы концептуальных пространств, таких как мифологическое, ирреальное (сюрреалистическое) пространство или пространство сновидений, зеркальное пространство. Остановимся на каждом их них более подробно.

Мифологическое пространство. Мифологический принцип «бесконечного пространства», равно как и мистериальный прием стирания граней между актерами и зрителями находят воплощение в работах хорошо известного режиссера В. А. Клименко, работающего под псевдонимом «Клим». В конце 80-х годов он создал в Творческих мастерских при Союзе театральных деятелей лабораторию по изучению человека как феномена и исследованию пространства многомерного времени. Его произведения представляют собой ряд взаимодействующих пространств, обозначенных разными звучаниями, как бы нанизанными на временную ось.

Режиссер сформулировал концепцию тренинга актеров, названную «нулевой ритуал», что предполагало выход к нулевой точке, к пустоте и изначальному молчанию. Работа над звукоизвлечением также была частью тренинга. «Текст должен начинать звучать через актера. Не произноситься актером, а звучать через него. Актер же должен превратиться в своего рода инструмент, научиться играть сам на себе, или, вернее, давать себе возможность правильно прозвучать» [3]

---

[1] «Бойе» (2013) – опера, написана по новелле В.П. Астафьева «Бойе» из книги «Царь-рыба».

[2] *Исакова Ю.* Александр Маноцков : «Я не знаю, что такое вдохновение»: Интервью //Театральный журнал «Около». Блог 15.11.2015. URL : https://journal-okolo.ru/aleksandr-manotskov-ya-ne-znayu-chto-takoe-vdohnovenie/ (дата обращения : 18.02.2024).

[3] *Вдовенко И. В*. Возникновение пространственных и цветовых форм восприятия звука как побочный результат тренинга в Мастерской Клима при ВОТМ (1989–1994) // Искусство звука и света. СПб. : Российский институт истории искусств, 2021. С. 34.

Так, его спектакль «Божественное пространство комедии “Ревизор”» (Творческие мастерские, 1992 год), опирающийся не только на мистерию, но и на стилевые приемы комедии *dell’arte*, в частности, на импровизирование текста по драматургической канве, разыгрывается в подвале. Возникающее виртуальное художественное пространство можно представить как особую призму рассмотрения параллельных и пересекающихся миров гоголевских текстов. Данный прием был открыт и разработан В. Э. Мейерхольдом как идея спатиализации, «опространствления» комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», где действие основывалось не только на тексте комедии, но и фрагментах из «Мертвых душ». Пространство комедии «Ревизор» (в широком смысле слова) выстраивается, «заселяется» персонажами, связанными пластическими движениями и звуками. Обрывки текстов пьес и повестей Н. В. Гоголя играют здесь такую же роль, как фрагменты романсов или звучание патефона, причем таящийся в них смысл актуализируется в лоне музыкально-звукового дискурса.

Благодаря такому «озвучиванию» и становится возможным процессуальное бытие «божественного пространства», то есть собственно бытие спектакля. Он существует постольку, поскольку обретает существование его «омузыкаленная плоть». Имеется в виду ситуация, когда музыка (звуки, речь, шорохи) переводит бытовое пространство и время в мифологическое, поднимает до вневременного значения гоголевский «микрокосмос». Значимым становится не текст и даже не «подтекст», а некий «надтекст» (термин Л. Маргалина) – сверхсмысл литературного мира Н. В. Гоголя в целом.

Развитие идей театра мифологического типа предполагает осмысление музыки как звуков, стремящихся к экспансии пространственных координат, работающих в пространстве и с пространством. Оперируя пространственными элементами, музыкальная составляющая синтетического художественного целого обретает статус звуковой доминанты, усиленной подвижностью и рассредоточенностью исполнительских приемов. Смысл и значение каждому

уровню придает геометрия пространства, под знаком которой музыкальная материя предстает хорошо продуманной и потому упорядоченной.

Все это приводит к расширению привычного театрального пространства, вследствие чего местом действия, согласно режиссерскому замыслу, могут быть – подвал, заводской цех, церковное пространство, гостиница, библиотека, галерея, супермаркет, парковка, дворики, окруженные жилыми домами и т. д. Причем, каждое из таких мест оказывается частью уже не столько собственно театрального пространства, сколько пространства музыкального. Последнее обеспечивает художественное измерение спектакля, возникающее посредством музыкальной организации как акустических, так и неакустических звуков на основе сложившейся культурной традиции эпохи или локуса.

Другим образцом мифологического пространства является коллективная постановка (К. С. Серебренников и др.) в Гоголь-центре «Человека без имени» (2021) о творчестве В. Ф. Одоевского, известного философа, мистика, названного «русским Фаустом». За основу была взята пьеса В. В. Печейкина, опирающаяся на «Городок в табакерке» В. Ф. Одоевского и другие его произведения, а также свидетельства современников. Над постановкой активно работал композитор П. Э. Айду.

Музыкальное пространство здесь создается десятью старыми расстроенными фортепиано, расположенными по периметру зеркала сцены таким образом, что основное действие происходит как бы внутри звуковой геометрии, работающей на перекличках, отзвуках, эхо, респонсорных диалогах и других спецэффектах. Для звукового решения спектакля ключевым стало представление о действии музыкального механизма табакерки: молоточки бьют по колокольчику, цепляют валик, заводят пружинку, что в целом приводит к появлению звука. Возникает ассоциация с нашей жизнью, которая словно находится внутри механизма, где каждый из нас – винтик в сложном сцеплении слов, действий, поступков, пауз и остановок. Подобно тому, как В. Ф. Одоевский пытается понять алхимию связей через звуки и

музыку, современные артисты стремятся раскрыть законы жизни, в которой непостижимым образом все со всем связано и все со всем взаимодействует...

По словам К. С. Серебренникова, композитор в данном случае становится режиссером пространства, звуками препарирующего мир. Звуковая среда, в которую погружено действие, необычна и разнообразна. Постановщики исходят из экспериментов самого В. Ф. Одоевского, пытавшегося построить пангармоникон, гидрофон. В качестве таковых препарируются 10 фортепиано, в которых возникают разнообразные тембры холодных металлических оттенков, электрозвуки, усиленные цифровыми технологиями, геометрическими и синусоидальными проекциями звуков на экран.

Спектакль фактически представляет собой звуковую инсталляцию, организующую среду и движение театрального действа, в котором актер своей пластикой обеспечивает возможность услышать метафизическую природу мира – так называемую метафизическую акустику. Потому вполне оправдано, что одна из важнейших функций в этом спектакле принадлежит композитору и исполнителю П. Э. Айду. Его творчество – уникальный пример музыкально-изобретательской деятельности, благодаря которой театр становится пространством перехода от культуры слова к культуре аудиально-визуального образа.

Ирреальное (сюрреалистическое) пространство или пространство сновидений. В ситуации, когда звучащая визуальность приобретает доминирующее значение в процессе передачи художественной информации, именно музыка задает параметры существования разных уровней и сфер жизни, где в парадоксальном удвоении сосуществует мир реальности и ирреальный мир. Грань между мирами стирается звуковой атмосферой, вбирающей в себя разноголосицу электроакустических синтезированных и искусственно сгенерированных созвучий, звуковые маркеры реального мира, внутренний голос как провозвестник мира ирреального и т.п. Все это создает особую пространственную драматургию, приметами которой становятся

симультанность, множественность элементов действия и их соотнесенность между собой, суггестивность и др.

В качестве примера использования музыкально-звукового ряда как механизма транспонирования в инобытие остановимся на спектакле «Превращение» (1995) В. В. Фокина и А. М. Бакши, в котором решена экзистенциальная проблема отчуждения посредством изменения пространства. Как пишут Ж. Делёз и Ф. Гваттари, «творчество Кафки предстает глубочайшей медитацией на тему территории и дома: здесь и нора, позы-портрет… и звуки-музыка…»[1].

В «Превращении» – это взаимодействие пространства Грегора и его семьи, Грегора и управляющего. Эти пространства зрительно постепенно удаляются друг от друга в процессе развития спектакля. Музыкальные и звуковые пространства 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.

Вот порог, переступая который герой становится качественно иным, вот та отметка (понижающая или повышающая), которая преобразует статус действующего лица. Другими словами, все что происходит с персонажами, связано с пространственными проекциями, в которых действенное преобразование осуществляется за счет звуковой материи, буквально «ткущей» полотно жизненных реалий.

Экспозиция спектакля «Превращение» посвящена утверждению теплоты пространства домашнего очага, феномену близости и особой привязанности к родительскому дому, отношениям экзистенциальной незаменимости родных: отца, матери, сестры. Символически, посредством видимых пространственных изменений, обнаруживается отчуждение близких

[1] *Делёз Ж.*, *Гваттари Ф.* Что такое философия? / пер. с фр. и послесловие С. Н. Зенкина. М. : Институт экспериментальной социологии. СПб., 1998. С. 236–237.

людей. Увеличением расстояний в пространстве выражается удаленность от понимания и сочувствия.

Представление о мирном, уютном пространстве дома, выраженном гармонией звуков, эволюционирует в сторону враждебности этого пространства, противоречивости, жестокости, что уже не может быть выражено музыкально. В результате возникают звуки, уничтожающие теплоту отношений семьи. Пространство дома раздваивается, нет общности жизненного пространства всех членов семьи: оно распадается на квазичеловеческое пространство отца-матери-сестры и пространство насекомого Грегора. Причем, квазичеловеческое пространство оказывается менее гуманным, чем пространство униженного до положения насекомого Грегора.

Ракурс рассмотрения изменяет статус персонажа. «Музыке удается выразить психологическое состояние катастрофы, в которой оказывается герой, молчащий со второй сцены. В спектакле каждый скрип, движение, жест, стук в той или иной мере музыкальны: это связано и с самой музыкальной атмосферой дома (сестра героя играет на скрипке). Музыкальна актерская пластика: она следует звуковой выразительности. Наконец, более сложная и самая важная функция музыки в “Превращении” – отражающая процесс перехода живой материи (человека Грегора Замзы) в состояние насекомого»[1].

Как отмечает Г. Башляр «фабула бытия связана с пространственной игрой»[2]. «Самая драматическая работа со звуком приходится на сцену “Ночь превращения”. Она тяжела и неприятна по своим звуковым проявлениям» [3]. «Звуковая какофония терзает слух и героя: гудки паровозов, то отдаленные, то близкие, поданы с таким чувством времени и эмоциональным накалом, что воспринимаются как звучащее отчаяние героя. Звук вовне становится звуком

[1] *Путечева О. А*. Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2000. С. 99.

[2] *Башляр Г*. Избранное : Поэтика пространства / Пер. с франц. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 23.

[3] *Путечева О. А*. Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века. Цит. изд. С. 100.

в нем. Накатывающийся ужас»[1] происходящей катастрофы жизни предстает как трансформация музыкальных звуков в немузыкальные шумы.

Постепенно «музыка души» вытесняется. От нее остается только одна долгая нота, одиноко повисающая в пространстве. Одним из островков лиризма становится сцена «Грезы». О происходящем во внутреннем мире сестры Греты зритель получает представление из ее игры на скрипке. Музыка не просто останавливается или замирает, она трансформируется в немузыкальные звуки и враждебность. При этом «драматургические принципы композитора тесно переплетены с функциями режиссера. Они проявляются в требованиях композитора к манере звукоизвлечения, запечатленных в ремарках, типа: “смычком по спинке кровати”, “пилой по струнам виолончели”, “костяшками счет в ритме стука колес поезда” и т.д. Даже традиционные приемы – *pizzicato*, *glissando*, никогда не бывают случайными, они усиливают остроту лирико-драматического высказывания»[2].

«Символическое значение имеет и стрекот швейной машинки. Он появляется повсюду, где только ирреальность вторгается в реальный мир – будь то трагический мир насекомого или мир прекрасной сюрреалистической мечты. Стук машинки – это настойчивое “снижение” значимости любого образа. Даже после смерти Грегора, когда заезженная пластинка бесконечно повторяет фразу из шубертовского “O, mein lieben” (см. Нотное приложение, пример № 12), которую можно воспринять только с горькой иронией, именно сосредоточенный механический звук машинки оставляет за собой Эпоследнее слово” в спектакле. Препятствие, нарушавшее “приличную жизнь” семьи Замза, перестало существовать. Звук машинки знаменует возврат к “нормальной”, “приличной” жизни, “без Шуберта”»[3].

Новаторский прием в спектакле «Превращение» заключается в том, что «музыка сразу заявляет о своем главенствующем положении: первые 10 минут

---

[1] *Путечева О. А.* Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века. Цит. изд. С. 100.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 108.

театрального действа раздаются только звуки»[1], воссоздавая специфику параллельных пространств. Музыка формирует драматургию сценического действия и раскрывает то, что в театре называется «сверхзадачей» образа.

В плане пространственных отношений «Превращение» – спектакль наиболее показательный, более того, «квинтэссенционный». «Музыка разделяет сценическое пространство на мир реальности и ирреальности, она проговаривает “текст” героя, когда тот лишается речи, то есть звуки вытесняют драматические формы речи и начинают “играть” вместе с персонажами пьесы. В “Превращении” деление пространства на реальное и сюрреалистическое заложено в самой фабуле. Роль музыки важна как переводчика из одного пространства в другое»[2].

В данном случае «музыка остается “знаком” сюрреалистического пространства. Оно приобретает специфические характеристики, связанные с резким возрастанием роли музыки в структуре театрального спектакля»[3]. В «Превращении» музыка А. М. Бакши участвует в *процессе деформации пространства.* Музыка констатирует установление типов человеческих отношений посредством звука. Вслед за деформацией пространства музыка превращается в антимузыкальное звуковое пространство шумов, скрежетов, резких ударов разного рода. Это следствие парадоксального сочетания пространства реального и пространства сознания героя, задающее тему двойственности, расслоения сознания и отражения существования в двух ипостасях.

«В первобытных тотемических мифах превращение героя в животное (часто в момент смерти) символизирует его приобщение к социуму, возникновение его культа. В «Превращении» Кафки тот же процесс, т. е. неожиданное превращение героя в насекомое, приводит к разрыву его даже с

---

[1] *Путечева О. А.* Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века. Цит. изд. С. 106.

[2] Там же. С. 108.

[3] Там же. С. 109.

семьей, к полному одиночеству, а его смерть семья воспринимает как освобождение»[1], – пишет Е. М. Мелетинский.

В пространстве сновидений происходит модуляция из реалистического пространства в ирреальное пространство на основе механизма, обусловленного музыкально-звуковой конструкцией.

Зеркальное пространство. Проблема «зеркальности» обнаруживается, начиная с XIX века, как в литературе, так и в философии. В первом случае она предстает на уровне двойничества, которое обыгрывалось в творчестве целого ряда писателей (Т. А. Гофман, Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь, Э. По, О. Уайльд, С. Беккет, Х. Л. Борхес и др.). Двойное видение, обращаемость, миражность присуща сюрреалистическому образу мышления. Идеей игры и превращаемости вдохновлялся В. В. Набоков. Обозначенная идея неистощима и для театра (достаточно вспомнить «Комедию ошибок» У. Шекспира, «Амфитриона» Ж. Мольера, П. Кальдерона). Другими словами, эффект зеркальности создает особую игру, когда человек оказывается в пространстве действия потусторонних сил. С этой точки зрения «...человеческая Игра – почти полностью проигрышна»[2].

Во втором случае концепция раздвоения личности попадала в фокус исследовательского интереса русских философов Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского, В. С. Соловьева. Развивая психоаналитическую концепцию, Ж. Лакан приходит к теории «зеркальной стадии», в которой «Я» определяется через «Другого». Отчуждающая идентификация «со своим обобщенным образом (или идеал-эго) воспринимается как отражение в зеркале. Это «Я» обеспечивает (допускает) идентификацию с тем образом или лицом, которым субъект в данном контексте способен обладать на более поздней стадии своей эволюции»[3]. Ж. Деррида воспринимает аналогичную установку на

---

[1] *Мелетинский Е. М.* Миф и XX век. URL : https://studylib.ru/doc/485011/mif-i-dvadcatyj-vek-e.m.-meletinskij (дата обращения : 12.05.2023).

[2] *Путечева О. А.* Креативные возможности мифологизации в творчестве композитора XX1 века // Современные проблемы науки и образования. М. : Изд. дом Академии Естествознания. 2018. Т. 2. С. 346.

[3] *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998. С. 74.

бесконечное отражение смыслов, обозначая зеркальность как деконструкцию, которая в итоге становится диаметральной противоположностью.

Принимая во внимание позицию Ю. М. Лотмана, согласно которому «удвоение – наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно структурной конструкции»[1], подчеркнем важность следующего момента: удвоение с помощью зеркала никогда не может быть простым повторением. Развивая эту мысль, М. И. Чипизубова уточняет, что «моделью диалога «расщепленного сознания» является принцип “зеркальности”»[2].

Пространство зеркал создается режиссером В. В. Фокиным и композитором А. М. Бакши в спектакле «Двойник» по роману Ф. М. Достоевского (2008). Идея двойственности мира и человеческого сознания последовательно проводится в спектакле через постоянные удвоения, в которых «видимость и реальность – взаимозаменяемы; все реально, сколь бы обманчив ни был внешний вид»[3]. Оправданность такого шага обусловлена тем, что в одном из ранних своих произведений Ф. М. Достоевский открыл новый способ противопоставления: в отличие от Н. В. Гоголя, который противопоставлял верх и низ, у Ф. М. Достоевского – это зеркальное отражение, дающее оптическое изменение видения. Общее имя, фамилия, отчество, придаваемое действующим лицам, могут свидетельствовать о раздвоении личности.

Важными сюжетными точками является мотив самозванства возникшего «двойника», поражение настоящего Якова Петровича Голядкина как на службе, так и в сватовстве к дочери начальника. Движущим механизмом в повести, кресчендирующим с нарастающей силой, является линия столкновения с двойником, которая приносит все больше неприятностей и

---

[1] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб., 2001. С. 68.

[2] *Чипизубова М. И.* Дискурсивные приемы театра авангарда как разновидность коммуникативного семиозиса: автореф. дис… канд. филолог. наук. Краснодар : КубГУ, 2004. С. 20.

[3] *Маккарти М.* Гром среди ясного неба // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии/ Под общей ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 358.

страданий главному герою. Раскрытию внутренних психических процессов главного героя поможет понимание того имени, которым его наделяет автор.

П. А. Флоренский, анализирующий процесс развертывания художественных образов как становление имени, и А. Ф. Лосев с его концепцией имяславия, утверждали представление об имени как порождающем принципе. Традиция «говорящих» имен широко распространена в литературе. Следуя ей, Ф. М. Достоевский создает галерею образов, раскрывающихся в системе «резонантных» отношений[1].

В целом зеркальность приводит к парадоксальному видению, раздвоению и потери границы между действительностью и вымыслом, что и происходит с главным героем. Из уважаемого человека он обращается в фантом, ничто и уходит со сцены жизни. Его же двойник, материализовавшись ниоткуда, занимает сначала соседнее место, а затем вовсе вытесняет настоящего. В итоге рокировки успешный чиновник теряет свое место, а обездоленный фантомный бедняк достигает успеха.

Звуковые образы выполняют роль лейтмотивов, повторяющихся в разных ситуациях и несущих каждый раз новые оттенки смыслов. Наиболее важными из них являются:

– звуки колокольчика;

– вводная заглавная тема;

– жанр марша;

– шуршание смятой бумаги, символизирующей чиновничество.

Звук колокольчиков знаменует собой одновременно и призыв к вниманию, как это происходит в исходной точке спектакля, и адресованный слуге сигнал, и знак паузы, и маркер разделения. С точки зрения двойственности он связан с переменой, инверсией, трансформацией, выполняя функции начала и окончания.

---

[1] Подробнее по данному вопросу см.: *Сызранов С. В.* Имя как формообразующий фактор произведений Ф. М. Достоевского (на материале повести «Двойник») // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. 2011. № 23. С. 260.

Вводная заглавная тема проста, незатейлива, с вращающимися подвижными интонациями. На фоне аккомпанемента остинато струнных мелодию ведет флейта, но врывающиеся звуки трубы вытесняют скромный, уступающей ей по мощности звучания инструмент. Флейта в данном случае ассоциируется с главным героем – настоящим Яковом Петровичем Голядкиным, труба с ее ярким и активным тембром характеризует его двойника, способствующего устранению главного персонажа.

Жанр марша обнаруживает кипучую, неуемную воинственность групповой сплоченности чиновничьей среды, оборачивающейся бесконечностью делопроизводства, выраженной в спектакле шуршанием бумаг. В дополнение к этому первоначальному музыкальному событию фоном прорисовываются щемящие скрипичные секунды, тянущиеся продолжительное время и становящиеся основой для речи действующих лиц. Подчеркнуто диссонирующий интервал зримо воплощает моменты наложения сходных и в то же время разных образов двойников, движущихся в разных направлениях, спорящих за первенство, стремящихся вытеснить один другого.

Жалобы и страдания главного героя, его выразительная речь также монтируются на фоне секунд струнных и звенящих высоко флажолетов скрипок. Отдельные речевые фразы получают музыкальную мотивировку, несущую возможность их зеркального переворачивания и трансформации смысла. Резонантно некоторые сцены ассоциируются с образами мировой классики, указывающими на почти бессознательное тяготение к Танатосу, выраженное в желании «обратиться в прах» – своего рода аллюзию на монолог Гамлета.

Единство противостоящего коллективного начала передается приемом утрированного хорового дыхания, акцентирующего вдох-выдох, а также хоровом скандировании фраз с противопоставлением мужских и женских тесситур и выделением солистов. Хоровые скандирования также зеркально будут повторены, но с иным смыслом. Приемы, идущие от музыки, становятся средством выражения и акцентуации смысла спектакля. Своего рода

«музыкальным символом становится и исполнение младшим Яковом Петровичем жестокого романса. Тембр гитарного аккомпанемента и сам жанр открывают смысл разыгрывающейся ситуации как жестокого поворота, игры судьбы»[1].

Символическое противостояние двойников достигает предела в сцене дуэли, когда в ход вступает пародийное звучание тубы в низком регистре с почти человеческими интонациями. Образное противостояние вызывает тембровый диалог между фрулато трубы и барабанной дробью, прерываемой пистолетным выстрелом. Звук курантов оповещает, что час пробил и время жизни истекло. «Зеркальная отраженность при повторении изменяет смысл происходящего, расставляет новые акценты... Зеркало творит обманчивую видимость, превращая действительность в фальшивую игру случая и судьбы. Зеркальность дает эффект двойников, убивая живое и сохраняя мертвое как фантом»[2].

Иммерсивное пространство. Подчеркнем, что обозначенные типы концептуальных пространств (мифологическое, ирреальное, зеркальное) могут сосуществовать параллельно. Такое сложное формирование действия, реализуемого внутри пространственных координат, предлагает иммерсивный театр, организующий пространственные конфигурации на многоуровневых сценах устройства действия как в одновременности в сюжетных разветвлениях, так и в последовательности. «Иммерсивный» (immersive) в переводе с английского значит «создающий эффект присутствия, погружения». При этом кардинально изменяется способ коммуникации во взаимодействии актеров и зрителей благодаря активному привлечению публики в качестве участников действия.

В итоге иммерсивное пространство театрального дискурса оказывается напрямую связанным с формой воплощения спектакля, акцентирующий внимание на возможностях среды, где фрагментарность повествования и яркая

[1] *Путечева О. А.* Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 203.

[2] Там же.

визуальность становятся характерными приметами последней. «Взаимосвязь между субъектом и средой при этом имеет интерактивный характер – субъект становится агентом и получает возможность своими действиями повлиять на среду»[1].

Атмосфера церковной службы и особого сакрального пространства спектакля выстраивается музыкальными средствами в работах режиссера В. В. Фокина и композитора А. М. Бакши, среди которых выделяется спектакль «Татьяна Репина» (поставленный Московским театром юного зрителя в 1999 году). Его называют первым иммерсивным спектаклем благодаря вниманию к пространственным характеристикам музыки, музыкального обозначения пространства и перемещению зрителей в пространстве спектакля.

Движущиеся музицирующие актеры создают своеобразную музыку пространства, где каждая точка озвучена, неожиданно всплывают новые звучащие потоки, создающие атмосферу таинственности, двойного действия. Резонирующие переклички формируют пространство церковной службы. Все становятся участниками действа, которое уже разворачивается внутри церковного ритуала. Зрителей приглашают в звучащий купол, создаваемый священными звуками. Каждый ощущает себя прихожанином, сопричастным происходящему. Действие развивается в динамичном становлении, так что пространство постепенно преображается; вскоре звуковое содержание модулирует из церковной службы в фантасмагорию антислужбы. Музыкальное пространство разворачивается вокруг зрителей, погружая их в атмосферу постоянных изменений и трансформаций.

Кроме действенной, ярко-театральной кульминации в виде цыганского пляса, с точки зрения оформления звукового пространства, важна так называемая «тихая кульминация» Adagio. Это стон-плач покинутой, загубленной души, жалоба всех брошенных возлюбленных. Adagio – как

[1] *Каранович Д.* Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3 (93). URL:https://ptj.spb.ru/archive/93/lost/-chto-takoe-immersivnyj-teatr-ipochemu-otveta-net/ (дата обращения: 12.05.2023).

искренняя человеческая речь, наполненная сокровенными высказываниями. В полифонической вязи голосов участвуют три мелодических линии, вступающих поочередно – два высоких женских голоса и скрипка. Живые голоса звучат трепетно, драматически, в них малосекундовая интонация замирает на долгих выдержанных звуках или прерывается паузами. «Пространство представляет собой порядок вещей, сосуществующих в одно и то же время, т.е. нечто, рождающееся из их соотношений»[1].

В России одним из ярких иммерсивных спектаклей стала постановка «Норманск» 2014 года в Центре им. В. Э. Мейерхольда. За основу сюжета режиссер Ю. Л. Квятковский взял роман «Гадкие лебеди» братьев Стругацких. Еще одним популярным российским иммерсивным проектом стала постановка режиссера М. В. Диденко «Черный русский» (2016) по мотивам романа «Дубровский» А. С. Пушкина. В ней участвовали артисты Мастерской Д. В. Брусникина и «Гоголь-центра». В ходе спектакля посетителям давались разнообразные задания, в том числе музыкальные, в частности эксперименты с музыкальными инструментами.

Иммерсивные спектакли были поставлены в Театре Наций (2014), среди них: «Шекспир. Лабиринт» Д. Е. Волкострелова, Ю. Л. Квятковского и Т. А. Кулябина, в «Гоголь-центре»; в 2016-м свет увидели «Русские сказки» К. С. Серебренникова в «Гоголь-центре». Режиссеры-постановщики иммерсивных спектаклей полностью погружают посетителей в происходящее, охватывая все этажи, помещения, проходы и потайные комнаты. Зрители двигаются за актером или свободно перемещаются по параллельным линиям событий пьесы. Пространство спектакля становится мобильным.

В рамках иммерсионных возможностей выстраивается спектакль К. С. Серебренникова «Сон в летнюю ночь» по У. Шекспиру, основанный на контрасте пространств профанной и сакральной сферы, переносах действия из одного мира в другой, столкновениях музыкальных образов.

---

[1] *Реале Дж.*, *Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. Новое время. СПб.: МТОО ТК «Петрополис», 1996. С. 273.

Подводя итог рассмотрения музыкальной организации пространственности, можно резюмировать, что для воплощения моделей мифологического, ирреального и зеркального пространств используются музыкально-театральные параллелизмы, пересечения и взаимодействия звуковых и театральных средств. Движущиеся инструменталисты, подобно актерам**,** представляют мнемонический модус авторской концепции. Пространственные эффекты – новый музыкальный параметр, характеризующий возможности стратегий функциональности, при котором музыка достигает двигательной активности в динамическом освоении пространства. Вовлечение музыки в процесс создания спектакля способствует и изменению ее самой, заключающемуся в трансформации плоскостной подачи в завоевание объемности. Пространство с музыкальной точки зрения становится содержательно значимой категорией, открытой развитию и новаторству.

Посредством музыки происходит освоение нетеатральных пространств, таких как подвал, церковное пространство, ирреальное пространство и др. (В. В. Фокин – А.М. Бакши «Татьяна Репина»). За счет звуков и разножанровых музыкальных отрывков акцентируются отдельные локусы в сценическом пространстве (А. А. Васильев «Моцарт и Сальери. Реквием»). Музыка создает впечатление сжимающегося или расширяющегося сценического пространства (К. С. Серебренников – А. П. Маноцков «Господа Головлевы»). Помимо этого, музыка обеспечивает перевод из бытового пространства в мифологическое (В. А. Клименко «Божественное пространство комедии “Ревизор”»). Музыка инициирует переход из одного локуса в другой при иммерсивном развитии.

Так пространственная организация выступает в качестве сложной и своеобразной кодовой системы произведения, наиболее действенным способом организации в сфере новаторского экспериментирования. Специфика заключается в разработке возможностей игры в пространстве и с пространством посредством звуковых точек, их взаимодействий и движений.

Результатом экспериментирования также становится возможность строить драматургию на соотношении пространственных координат, фоноориентиров, их движения и содержания. Концепция звукового пространства и его трансформаций в театре способствует формированию новой динамичной картины мира. Пространство возникало в разворачивающихся сценах как калейдоскопически перетекающая игра. Визуальный поток во взаимодействии со звуковой реальностью создают мощное симфоническое развитие, организованное в строго логической последовательности.

1.5. Музыкальное мышление в процессе освоения литературных текстов

Варианты музыкального воплощения источников проследим на примере творчества композитора А. М. Бакши, лауреата Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (1994). В его портфеле десятки работ отечественной классики мирового масштаба. Музыка звучит в спектаклях на сюжеты Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, В. Шекспира, Ф. Кафки. Сценические работы создаются в содружестве со знаменитыми режиссерами, среди которых В. В. Агеев, В. С. Былков, Н. И. Дручек, Г. Б. Волчек, Д. А. Крымов, К. С. Серебренников, В. В. Фокин, И. М. Эпельбаум, Стэйси Кляйн, Эми Тромпетер и такими выдающимися актерами, как М. М. Неелова, К. А. Райкин, Л. М. Ахеджакова, В. И. Гафт, В. И. Бочкарев, А. Н. Леонтьев, А. Ю. Синякина.

Преобладающее значение при подходе к литературным текстам для композитора имеет отечественная классика. Его художественные поиски, особенно в ранний период, отмечены данью уважения к великим соотечественникам. Исходными импульсами служат не только литературные

и драматические произведения, но даже скульптура. В процессе формирования своих творческих позиций он использует богатые духовные ресурсы всех областей искусства как бесконечного источника жизни звука. На этапе раннего творчества события и состояния переводятся в музыкальную форму посредством звуковой иллюстративности. Одновременно творческие устремления направлены на выработку приемов и техник. Импульсом для музыкальной сферы становятся тексты с упоминанием звуковых явлений, характера пространства, что дает возможность драматургически важные точки решить музыкально. На протяжении творчества А. М. Бакши наблюдается эволюция в отношении использования литературных источников, предпочтении авторов и методов работы с текстом.

Если в начале своего творческого пути композитор следует за текстом, обращая внимание на мельчайшие изменения и выстраивая аналогичную параллельную музыкальную линию, то зрелый этап представляет обобщенный и отвлеченный подход к тексту. Музыкальное решение не дублирует его смысл, чаще контрастирует или противоречит ему. Наибольшее дистанцирование от текста наблюдается в сочинениях, где автор осмысливает свою работу мифологически, продолжая известное содержание в опоре на модель мифа. При этом на раннем этапе преобладает обращение к жанру камерно-вокальных циклов. Композитор облачает в музыкальную ткань стихи А. А. Блока, С. И. Кирсанова, В. В. Маяковского, Д. И. Хармса, Ф. Г. Лорки и в его стремлении обновить поэтический язык на первое место ставится подвижность и многозначность слова, его бытование в новых поэтических конструкциях. С этим связаны поиски причудливых рифм и ритмов, форсированной инструментовки стиха, в котором усиливая смысловые акценты, музыка расшатывает метрическую структуру, устремляясь в поисках острых ритмов к абсолютной свободе.

Вторая половина XX века отмечена стилистическим обновлением камерной вокальной музыки. Среди наиболее значительных открытий – вокальные циклы Д. Д. Шостаковича: «Семь романсов на слова А. Блока»

ор. 127 (1967), «Шесть стихотворений М. Цветаевой» ор. 143 (1973), «Сонеты Микеланджело Буонарроти» ор. 145 (1974), «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова Ф. М. Достоевского ор. 146 (1974). Здесь же необходимо вспомнить вокальные циклы Г. В. Свиридова («Петербургские песни» (1963) и «Отчалившая Русь» (1977) на стихи С. А. Есенина, произведения Б. А. Чайковского («Четыре стихотворения И. Бродского» (1965), «Лирика Пушкина» (1972), «Последняя весна» (1980) на стихи Н. А. Заболоцкого), вокальные опусы С. М. Слонимского («Десять стихотворений Анны Ахматовой» (1974)), «Тихие песни» (1977) В. В. Сильвестрова, «Немецкие тетради» (2010) В. А. Гаврилина.

Так в вокальном цикле ор. 62 Д. Д. Шостаковича «представлен и лирико-философский монолог, и песня-сценка, и лирическая миниатюра»[1]. Традицию острого, афористичного музыкального языка, выработанного Д. Д. Шостаковичем, продолжает А. М. Бакши. Несомненно, что в раннем творчестве для воплощения стихов отечественных поэтов А. М. Бакши ориентируется на традиции ведущих мастеров отечественной музыки. Примером для него становятся циклы Д. Д. Шостаковича, М. Л. Таривердиева, Г. В. Свиридова, Э. В. Денисова, Ю. М. Буцко. При этом мышление композитора отличает стремление к сжатию, концентрации мысли. Отсюда лаконичность построений, ускоренный темп развития, ведущий к смысловой насыщенности и наполненности каждого звука, что обеспечило возможность работать отдельными звуко-красками. В это время вырабатываются два ведущих аспекта в творчестве А. М. Бакши: первое – использование необычных тембров редких инструментов, дающих новые звучания, второе – особые приемы звукоизвлечения.

Примечательная особенность раннего творчества А. М. Бакши заключена в пространственной организации исполнения произведения. Инструменталисты раскрепощаются, им буквально предписываются жесты, позы, особенности поведения на сцене и за сценой. Центральным

[1] *Васина-Гроссман В.А.* Мастера советского романса. М. : Музыка, 1980. С. 25.

произведением первого периода является вокально-инструментальное сочинение композитора – поэма-представление «Я – поэт», в которой самым значительным оказался лирический аспект. Это своеобразный нерв сочинения, который дает возможность многогранному воплощению переживаний, чувств и столкновений с действительностью духовно богатой личности главного героя произведения. Лирическое здесь сочетается с эпико-драматическим.

В цикле «Я – поэт» А. М. Бакши обращается к поэзии А. А. Блока, В. В. Маяковского, С. И. Кирсанова. Выбор стихотворений неслучаен, но определяется обращением к теме искусства, творчества, музыки и жизни музыканта. Произведение стало выражением юношеских надежд и смелых поисков. «Я – поэт» для А. М. Бакши – этапное произведение, которое позволяет отчеканить собственный стиль и дать перспективу последующего развития отечественной музыкальной культуры. Решение стремится к максимальному охвату содержательных граней образов, экспериментированию в области тембров, звукоизвлечения, стилистических приемов. Цикл позволяет представить множественные оттенки состояний экспонируемых образов и раскрыть глубину переживаний.

Единая атмосфера обусловлена тем, что все стихотворения создавались в переломную эпоху великих социальных сдвигов, охватывающую дореволюционное и начальный этап послереволюционного времени. Во всех стихах есть предчувствие перемен, слышится тревога и стремление к светлому идеалу. «Вещая» грядущее, они выражают не только свои личные чувства, но и мысли многих людей. Отобранный круг стихотворений передает противоречивость духовной жизни начала XX века. Единство цикла основано на смысловой общности, развивающей художественно-эстетический идеал представлений о высоком творчестве, искусстве и музыкальности. Искусство в данной позиции – смысл жизни и творчества, а музыка – струны натянутых до предела напряженных нервов.

Поэзия А. А. Блока, В. В. Маяковского, С. И. Кирсанова, которую использует А. М. Бакши, – емкая, сложная, исполненная полифонической

образности, богатая выразительными возможностями, способная передавать тончайшие душевные состояния, движения и противоречивые столкновения чувств. Из огромного объема содержательно-тематических образований произведений данных поэтов композитор выбирает те стихотворения, которые ассоциируются с музыкальными явлениями, где музыка играет организующую функцию, влияя на понимание содержания.

Первая часть сочинения – блоковская поэзия, вторая основана на стихах В. В. Маяковского. В середину произведения попадает одно стихотворение С. И. Кирсанова – «Баллада с аккомпанементом» (см. Нотное приложение, пример № 7). Расстановка стихотворений происходит таким образом, что в процессе развития раскрываются три основные темы повествования: патриотическая, тема весны как символа любви и тема искусства. Характерно, что театральность, заложенная в стихах, постепенно нарастает. Первое стихотворение – вступление – предвестник будущих событий. Отсюда тянется множество образно-символических мотивов: радостной весны, горя, плача, грозной сечи, долгого пути, рыцарского средневековья, искусства.

Во второй части поэмы в образно-смысловом отношении продолжаются и открыто выражаются гражданские мотивы, что связано с дальнейшим усилением драматических эмоций. Показательно, что образный строй первого блоковского стихотворения находит свое гораздо более экспрессивное выражение в стихотворении В. В. Маяковского «Ваш сын прекрасно болен», которым композитор завершает цикл. Это образует своего рода арку. Выстроенная автором последовательность текстов обнаруживает нарастание тех элементов, которые усиливают театральную направленность стихов. К таким элементам отнесем наличие каких-либо конкретизирующих деталей, характеризующих тот или иной персонаж («Девушка пела в церковном хоре» Блока), указание в тексте на жесты, действия, возможно мимику, как, например, в блоковском «Скользили мы», или «Кое-что по поводу дирижера» В. В. Маяковского.

В значительной мере театральные черты характеризуют стихи, где

развитие приближается к сценическому в виде монологов, диалогов, например, в дневниковой записи А. А. Блока «Жили-были муж да жена». Кроме того, развиваемый здесь принцип дискретности приближает построение произведения к спектаклю с его делением на отдельные картины, мизансцены, явления. Блоковская театральность во многом условна. «Символизм пронизывает мышление Блока. Это, в частности, проявлялось в том, что не только явления искусства, но и события и факты окружающего мира для него имели значение, т.е. представляли собой некоторые тексты, из которых должен быть вычитан скрытый смысл»[1], – писал Ю. М. Лотман.

По классификации В. Б. Блока, поэма-представление ближе всего к закономерностям условного театра. К его характерным признакам ученый относит: «условность масок, образов, игры, декораций; гротеск… (в “условном неправдоподобии”); недостаточную конкретизированность, которая компенсируется “экспрессивной” выразительностью всего театрального зрелища в целом»[2]. Символический характер образности в текстах А. А. Блока вызвал соответствующее музыкальное воплощение.

Аналогичным образом и вошедшие в цикл А. М. Бакши стихотворения В. В. Маяковского столь же очевидно театральны. Как пишет Р. С. Спивак, «в раскрытии творческих возможностей лирического героя Маяковского большую роль играет прием маски»[3]. Наряду с метафоричностью языка, гиперболой и гротеском широко используется философским театром XX века маска придает своеобразие и художественную выразительность образам В. В. Маяковского. Кроме того, свойственная театру условность создается благодаря нереальности, «фантастичности» ситуаций, временных и пространственных сдвигов, а также влиянию кинодраматургии.

Необычное видение и слышание будничных городских картин заключено в стихотворении «А вы могли бы?» В нем открывается стремление

---

[1] *Лотман Ю. М.*, *Гаспаров М. Л.* О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство, 1996. С. 597.

[2] *Блок В.Б.* Диалектика театра. Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М. : Искусство, 1983. С. 200.

[3] *Спивак Р. С.* Дооктябрьская лирика В.В. Маяковского. Пермь: ПГУ, 1980. С. 33.

творить из серого будничного материала праздничность, красочность нового, придуманного, живущего в воображении автора мира – мира театрального без полутонов с яркими контрастами: «Я сразу смазал карту будня, / Плеснувши краску из стакана; / Я показал на блюде студня / Косые скулы океана».

Принцип отчуждения, «скрытия за маской» обнаруживает себя и в стихотворении «России» (1916), где В. В. Маяковский противопоставляет лирического героя обобщенному мещанскому типу. Таким образом, в качестве исходного творческого импульса на раннем этапе развития А. М. Бакши ставит акцент на звуковой палитре стихотворений, причем в вокально-инструментальных циклах музыке придается функция оппонента в напряженных диалогах текстового повествования. Работа с такими тонко детализированными источниками послужила трамплином для скрупулезной звуковой организации всех сочинений.

На более зрелом этапе творчества композитор обращается к русской классике и основой становятся уже не стихотворения, а по преимуществу драматические произведения. Так на сюжеты Н. В. Гоголя написаны следующие работы: «Женитьба» (Польша, Лодзь, театр им. С. Ярача, 1991), «Нумер в гостинице города NN» (режиссер В. В. Фокин, творческий центр им. В. Мейерхольда, 1994), «Шинель» (режиссер В. В. Фокин, Москва, театр «Современник, 2004), «Ваш Гоголь. Последний монолог» (режиссер В. В. Фокин, Санкт-Петербург, Александринский театр, 2011). Произведения Ю. М. Лермонтова взяты за основу спектаклей «Демон» (режиссер К. С. Серебренников, театр им. Моссовета, 2003) и «Маскарад. Воспоминания будущего» (режиссер В. В. Фокин, Санкт-Петербург, Александринский театр, 2014).

В свою очередь, сюжеты Ф. М. Достоевского представлены в таких театральных проектах, как: «Бобок» (режиссер В. В. Фокин (Польша, Краков, театр им. Ю. Словацкого, 1993), «Карамазовы и ад» (режиссер В. В. Фокин, Москва, театр «Современник», 1996), «Двойник» (режиссер В. В. Фокин, 2005), «Нелепая поэмка» (фильм-спектакль, режиссер К. М. Гинкас, 2008),

«Вечер с Достоевским» по повести «Записки из подполья» (режиссер В. В. Фокин, Москва, театр «Сатирикон», 2010), «Литургия ZERO» по роману «Игрок» (режиссер В. В. Фокин, 2012). На основе драматургии А. П. Чехова создан спектакль «Татьяна Репина» (режиссер В. В. Фокин, проект Московского ТЮЗа и Авиньонского фестиваля при участии Международной конфедерации театральных союзов, 1998) и театральное шествие «Тарарабумбия» (режиссер Д. А. Крымов, театр «Школа драматического искусства», 2010).

В этот период творчества А. М. Бакши его отношение к текстам значительно изменяется. Несмотря на дистанцирование текста, он служит формированию самостоятельной когнитивной материи, воздействующей на слух. Композитор приходит к новой концепции работы с текстом, когда хорошо известные произведения становятся отправной точкой для собственных проектов. В итоге текст выступает в качестве первоначального импульса, задающего основу для выработки мифологических моделей. Музыка резонирует содержанию на уровне смысловых штрихов, дающих сжатие сюжетных линий до предельно концентрированного сгущения. Композитор через музыку передает суть, стремясь к философским обобщениям.

Данный этап творчества знаменуется обращением к самым значительным масштабным произведениям отечественной классики. Показательно, что из богатого наследия Н. В. Гоголя А. М. Бакши берет кульминационные произведения, отличающиеся многозначностью и сложностью: «Шинель» из цикла «Петербургских повестей» и поэму «Мертвые души», которые Н. В. Гоголь писал параллельно. Что привлекло композитора и стало решающим в выборе сюжетов? Отвечая на поставленный вопрос, мы солидаризируемся с точкой зрения В. О. Беркова. По оценке ученого, «великий русский писатель-реалист, воспитатель поколений, создал музыкальнейшую прозу. Весь строй речи Гоголя, внутренний ритм его

творений – музыкален. И недаром свое величайшее создание – «Мертвые души» – Гоголь назвал поэмой»[1].

Помимо этого, нельзя обойти вниманием и театральные свойства данных произведений, о чем свидетельствует Ю. М. Лотман. Каждое из них настолько зрелищно представляет ситуации, характеристики отдельных героев, что мыслится определенными сценами, которые легко перенести на театральные подмостки. Отдавая себе отчет в том, что «художественное зрение Гоголя воспитывалось под впечатлением театрального и изобразительного искусства»[2], предположим, что интерес композитора к «музыке прозы» (И. П. Золотусский) писателя также обусловлен иррациональным (мистическим) компонентом. Будучи связан с областью невербальности, которая выступает одним из главных маркеров музыкального дискурса, обозначенный компонент таит в себе неисчерпаемые возможности в раскрытии фантастических образов.

Думается, что в целом обращение к творчеству Н. В. Гоголя способствовало углубленному поиску в области средств театрализации, изменению жанровых параметров и новых драматургических приемов в работе композитора. Потому главной особенностью этого периода является создание спектаклей, в которых музыка доминирует, где она становится ведущим фактором драматургии и основой действия. Соответственно изменяется подход к материалу и методу работы. Сам композитор и соавторы спектаклей, воплощающих литературное слово, отмечают возможности мифологической работы с материалом. Предпосылки для этого заложены в текстах произведений Н. В. Гоголя, что становится основой движения музыкальной мысли.

Сюжет гоголевской «Шинели» разрастается полифонически, в нем несколько пластов, это тоже учитывает композитор: Башмачкин – чиновники департамента, Башмачкин – портной Петрович, Башмачкин – Значительное

---

[1] *Берков В.О.* Гоголь о музыке. М.: Музгиз, 1952. С. 3.

[2] *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. СПб.: Азбука, 2015. С. 306.

лицо и т.д. В спектакле В. В. Фокина (2004), где главную роль исполняет М. М. Неелова, нет множества линий, которые выстраивает писатель, но есть их музыкальное выражение, есть точка их звукового сосредоточения, концентрации всех линий. Изменяя звуковую среду[1] в спектакле, композитор выстраивает особое пространство и задает темп течения времени, который раскрывается в событийном ритме, ощущении ускорения и торможения, намеренного замедления, что позволяет рассматривать каждую деталь в истории про Акакия Акакиевича как бы сквозь увеличительное стекло.

Одной из самих значительных музыкально-театральных работ А. М. Бакши является спектакль по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», озаглавленный «Нумер в гостинице города NN». Поскольку интрига с мертвыми душами отличается, по мысли Ю. В. Манна, миражностью, порождаемый ею фантасмагорический флер накладывает отпечаток на звуковую ауру спектакля. Узлом, связывающим все его линии, становится музыкальный образ шкатулки, которая выступает *alter ego* своего хозяина. В шкатулке Чичиков хранит свидетельства всех предприятий: свадебные приглашения, визитки, похоронные и театральные билеты, здесь же прячет и самое важное – списки мертвых душ.

Музыкальное решение концентрирует в себе все «миражные» аспекты: шкатулка как символ предприятия Чичикова, шкатулка как несбыточная идея богатства, шкатулка как предмет связи с потусторонним ирреальным миром и предмет, который дает основание надежды на поддержку сил самого дьявола. 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.

---

[1] Звуковая среда подразумевает квинтэссенцию «сырого», неоформленного, первичного слухового материала, окружающего человека. Подробнее по данному вопросу см.: *Орджоникидзе Г. Ш.* Звуковая среда современности // Музыкальный современник: сб. ст. / сост. С. С. Зив. М.: Советский композитор. 1983. № 4. С. 272–273.

В свою очередь, творчество М. Ю. Лермонтова привлекательно для композитора противостоянием трагических и демонических сил в их романтическом ореоле. Раскрытие этих состояний также достигается музыкальными средствами, которые становятся главной выразительной частью синтетического художественного целого. Подчеркнем: поэма «Демон» М. Ю. Лермонтова (1829–1839) принадлежит к числу наиболее загадочных и противоречивых произведений поэта. Сложность анализа заключается, в частности, в том, что в поэме существует несколько планов восприятия и истолкования текста:

– космический, включающий отношения Демона к Богу и вселенной;

– философский;

– психологический.

Художественное своеобразие поэмы определяется антитезами, под знаком которых происходит взаимодействие Бога и Демона, Ангела и Демона, Демона и Тамары, а также таких полярных сфер, как: небо и земля, жизнь и смерть, идеал и действительность. Это, наконец, контрастные социально-этические категории, в числе которых свобода и тирания, любовь и ненависть, борьба и гармония, добро и зло. Примечательно, что критики еще в XIX веке указывали на ассоциации «Демона» с пьесой Д. Г. Байрона «Каин». В этой связи можно вспомнить, что пьесу «Каин» Д. Г. Байрона (2011) и спектакль «Демон» (2003) по драме М. Ю. Лермонтова ставил К. С. Серебренников, поскольку в этих произведениях Байрон и Лермонтов выдвигают сложные нравственные проблемы. Как представляется, и в «Каине», и в «Демоне» их авторы демонстрируют попытку обновления мистерии, жанра философской проблематики и установки на сакральность.

Как свидетельствует Ю. Д. Багров, «в мистериальной традиции у лермонтовского героя было много предшественников: Люцифер в «Каине» Байрона, Мефистофель в «Фаусте» Гёте или Сатана в «Потерянном рае» Мильтона, но поэт не только не повторяет никого из них, но даже

полемизирует с предшественниками»[1]. Если Сатана традиционно изображался мятежным мстителем, борющимся с высшим авторитетом Бога, то М. Ю. Лермонтов создаёт совершенно иной образ злого духа, выделяя в нём как разрушительное, так и трагическое начала.

Наибольшую близость к «Демону» обнаруживает драма «Маскарад» своей идейно-философской и психологической коллизией. Можно сказать, что в Арбенине просвечивают черты, обнаруживающие «диалектическую личность, наделенную сложной мотиваций»[2]. Именно вследствие того, что поэт интересовался театром, драматургия составляет одну из сильнейших сторон его творчества, в том числе и в «Маскараде», где «внутри спирально закрученного сюжета (интрига вокруг браслета, постоянные возвращения к теме браслета) разворачивается ряд дополнительных, альтернативных сюжетов, связанных с действиями каждого из героев (князя Звездича, баронессы, Казарина, Шприха и др.). Развитие понимания событий Ниной и Арбениным разнонаправленно, как и разнонаправленными, перепутанными, суетными являются действия других персонажей. Случай в драме (потеря браслета) приобретает роковые последствия»[3].

Напряженность, трагизм жизненных ситуаций блестяще удается передать музыкой. Хотя литература задает возможность перипетий, непосредственно музыкально-звуковое решение расставляет акценты игры и постоянных преобразований. «Основа конфликта “Маскарада” – законы игры… Игра распространяется как на формы социальных и межличностных отношений, так и на форму личного поведения. Лермонтовские персонажи... обречены играть с судьбой и проигрывать чью-то судьбу, оплачивая ее трагическим разладом с самими собой»[4]. Исключая дословное следование за

---

[1] *Багров Ю. Д.* К вопросу о «комбинированном жанре» лермонтовского «Демона» // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Язык и литература. Серия 9. 2011. Вып. 3. С. 25.

[2] *Журавлев М. С.* Существующие трактовки поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» // Вопросы русской литературы. 2019. № 1. С. 46.

[3] *Штайн К. Э.*, *Петренко Д. И.* Барокко М.Ю. Лермонтова: театр, маска, маскарад // Вестник московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. 2014. № 4. С. 15.

[4] *Зорин А. Н.* Потерянный браслет «Золушки» Дж. Россини и «Цимбелина» В. Шекспира в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова: интертекстуальные перспективы предметного мотива // Вестник Вятского государственного университета, 2009. С. 159.

литературным источником, А. М. Бакши сосредоточен на воссоздании психологически неуловимых эффектов, достигаемых на звуковом уровне. В ситуации, когда литературное произведение лишь дает повод для размышлений, именно музыке удается прочертить смысловые линии спектакля, обнажая экспрессию мотивов и сюжетных линий.

Музыкальное решение спектакля «Карамазовы и ад» характеризуется нарастанием символики «антимира». Усиление влияния потусторонних сил наблюдается до кульминации, которая максимально отодвинута к концу. В музыке этот процесс представлен накоплением элементов образа Смерти, архетипом оборотня (идея превращения) и комплексом тем смерти (*Dies irae*, *Danse macabre*). Композитор использует звуковую знако-формулу погребального звона (перебора). Параллельно в низком регистре проводится средневековая секвенция *Dies irae*. Фактура приобретает активность, ритмическую подвижность аналогично танцу смерти с калейдоскопом танцевальных ритмоинтонаций.

О музыкальном строении романов Ф. М. Достоевского писали многие авторы: Мельхиор де Вогюе в книге «Русский роман», Л. П. Гроссман в сборнике «Творчество Достоевского». Мысль о многоуровневой архитектонике его романов обосновывается М.М. Бахтиным, позиция которого в этом вопросе предельно однозначна: «Достоевский – творец полифонического романа…»[1]. Идею симфонизма романов Достоевского формулирует А. А. Альшванг. В неоконченной статье «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом» ученый подчеркивает, что «в литературе и поэзии… обнаружение принципа симфонизма представляется наиболее естественным ввиду общего с музыкой развёртывания во времени»[2], когда обнаруживаются спады, подъемы напряжения и кульминации. О развитии образов «в произведениях Достоевского… по музыкальным законам» размышляет А.А. Гозенпуд. Согласно позиции исследователя, эти

[1] *Бахтин М.М*. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 7.

[2] *Альшванг А.А*. Избр. соч. в 2-х тт. / ред. кол. Г. Б. Бернандт [и др.]. М.: Музыка, 1964-1965. М., 1964. Т. 1. С. 77.

образы «непрестанно возвращаются то как воспоминания, то как живое переживание и всякий раз звучат по-новому, как бы в иной тональности»[1].

В целом в романах Ф.М. Достоевского велика роль звуковой среды. Звуки внешнего мира сопутствуют происходящим событиям, предвещают наступление решающих переломов и катастроф в развитии фабулы. Фоном выступают звуки трактирного органчика, различные стуки и скрежеты. Исходя из полифонической природы драматургии романа «Братья Карамазовы», режиссер В. В. Фокин и композитор А. М. Бакши строят сцены по монтажному типу музыкальной драматургии, основанной на сольных, ансамблевых и хоровых сценах. Принимая во внимание тот факт, согласно которому «мир Ф. М. Достоевского глубоко персоналистичен»[2], композитор стремится передать эти его особенности через звуковую индивидуализацию и персонификацию, в результате чего за каждым героем закрепляется музыкальный мотив, наигрыш или тембр.

Другим автором, в чьи драматические произведения необходимо не только вдумываться, но и вслушиваться, становится для А. М. Бакши А. П. Чехов с его вниманием к детали, в свете которого писатель «схватывает» общую картину жизни с нередко открытыми финалами. Тексты А. П. Чехова – это вибрирующая аура звучащих струн души, трепещущий пульс которой воссоздает А. М. Бакши. Не что иное, как музыкальность работ А. П. Чехова закладывает предпосылки психологической детализации образов персонажей в музыкальных экспериментах композитора. Другими словами, «повышенная условность и игровая стихия произведений Чехова во многом обусловливает динамическую, релятивную, многоинтонационную картину мира»[3], которую демонстрирует в своем творчестве А. М. Бакши.

---

[1] *Гозенпуд А.А*. Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследования. Л.: Сов. Композитор, 1981. С. 149.

[2] Как отмечает И.Н. Сиземская, «начало поворота русской философии к персонализму как философскому направлению связано с актуализацией интереса к учению Г. Лейбница», что стало одним из ведущих течений отечественной мысли. Подробнее по данному вопросу см.: *Сиземская И.Н*. Русский персонализм // Философская антропология. 2019. Т.5. № 1. С. 192.

[3] *Кубасов А.Я*. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации: Монография. Екатеринбург, 1998. С. 63.

В пьесах А. П. Чехова много тонких намеков, не свершившихся событий, действий закадрового характера, знаков, в том числе музыкальных и звуковых акцентов, призвуков. При этом один из самых загадочных звуковых образов, знаменующий собой разочарование и утрату – звук лопнувшей струны. Отголоски данного приема находим в постановках русской классики: «Анне Карениной» режиссера А. А. Житинкина (2003), «Мещанах» К. С. Серебренникова (2004), постановке краснодарского театра кукол по пьесе В. В. Набокова «Король, дама, валет» (2018), что превращает этот звук почти в штамп. Напротив, музыкальный эквивалент вербальной музыки, присутствующей в творениях мастера, уподобляется у А. М. Бакши искусной вязи, помогающей уловить смысл высказываний, диалогов, непроизнесенных слов и интонаций, придающий смысл бессмысленно звучащим словам. Звуковые штрихи композитора становятся метками смысловой канвы пьесы. К подобному роду музыкальной действенности можно отнести прием, заимствованный из драматического спектакля и озвученный музыкально – «немой вопрос», вопрос, повисающий без решения и ответа – «принцип вопрошания без исхода»[1]. Именно так заканчивается спектакль «Татьяна Репина» В. В. Фокина – А. М. Бакши.

Так стихия «понимающего слушания»[2] дала важные результаты для продвижения звукового экспериментирования в театре. Совершенно очевидно, что литературные предпочтения композитора стали основой коренного обновления понимания роли музыки в спектакле.

---

[1] *Бекетова Н.В.* От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов-на-Дону: Гефест. 1999. С. 63.

[2] «Понимающее слушание», в котором изначально укоренено поведение человека, раскрывается, по мнению М. Хайдеггера, в том, что «в любом акте слушания слушают, прежде всего, “о чем”, а не “как”». Подробнее по данному вопросу см.: Философия языка Мартина Хайдеггера. URL: https://makekaresus19.livejournal.com/30118.html (дата обращения: 15.07.2025).

* * *

Подведем итоги первой главы:

1. В усложняющейся звуковой материи спектакля функции музыки не только разнообразятся, но принимают на себя смысловую нагрузку. Сонорные эффекты выступают своеобразными маркерами, заменяющими словесный текст и акцентирующими скрытые концептуальные уровни произведения. Фоносфера становится направляющим вектором процессуальности спектакля.

2. Влияние музыки распространяется на пластику, понимаемую в постдраматическом театре как пространственно-временная музыка или музыка организации телесного движения. При этом главная функция звукового искусства – возможность выстраивания темпо-ритма изменений фигур тела, осуществляющего чрез эмоциональную связь разворот последовательности смыслового ряда. Музыка задает телесный модус существования смысла.

3. Важнейшей областью работы над спектаклем становится выбор интонационно-звуковых комбинаций и их последовательности, в чем обнаруживается замысел постановщиков и смысловой посыл текста. Поскольку текст должен быть озвучен, то его понимание достигается через уровень напряжения, высотность, силу звука, которые выдают эмоциональное состояние человека. Поэтому в основе восприятия смысла лежит понятие тона произнесения речи и того мыслительного действия, что за ним скрывается. Это то общее что лежит в основе музыки и когнитивной сферы, позволяющей различать значения.

4. Для раскрытия содержания музыки и пластики нужны условия, а они задаются пространством. Пространственная характеристика выстраивается звуками. Поэтому, пространство – это звучащая среда, которая определяет смысловую ориентацию. Музыка в подобном типе театре становится механизмом перевода из реального пространства в пространство концептуальное. Звучащая среда становится отправной точкой формирования смысла. Обозначим приемы использования музыки для формирования

пространственных эффектов во время работы над постановкой произведения, когда музыкальные дискурс: способствует освоению нетеатральных пространств; акцентирует разграниченные в сценическом пространстве локусы; создает иллюзию сжимающегося или расширяющегося пространства; осуществляет перевод из бытового пространства в мифологическое, ирреальное (сновидческое), «зеркальное» и другие типы художественных пространств; обусловливает перемещение из одного пространства в другое при иммерсивном развитии.

5. Очевидно, что литературные предпочтения А.М. Бакши стали основой коренного обновления понимания роли музыки в спектакле. Текстовый материал становится импульсом музыкально-звуковых экспериментов. Если в раннем периоде творчества композитор следует за текстом, выстраивая аналогичную параллельную музыкальную линию, то зрелый этап представляет обобщенный и отвлеченный подход к тексту. Музыкальное решение не дублирует его смысл, чаще контрастирует или противоречит ему. Наибольшее дистанцирование от текста наблюдается в сочинениях, где автор осмысливает свою работу мифологически, продолжая известное содержание в опоре на матрицу мифа.

Глава 2.
МУЗЫКА В ТЕАТРЕ РЕЖИССЕРСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

2.1. Миф и метафора в театре Ю. П. Любимова (композиторы Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке)

По К. Г. Юнгу, миф является проекцией глубинных структур подсознания, определяемых архетипами. Как замечает Е. М. Мелетинский, «сознательное обращение к мифологии <происходит> как к инструменту художественной организации материала»[1]. При этом актуальный для современной театральной культуры неомифологизм[2] являет собой опыт «трансформации, метаморфозы или даже транспонирования мира, т. е. разыгрывание мира в другом месте и времени»[3].

Знаменательно, что и большинство драматических произведений начинает уподобляться мифу по своей структуре. Ее основными чертами становятся пристальное внимание к пространству и времени, игра на стыке между иллюзией и реальностью, полифония смыслов. Подобное происходит по причине того, что миф – это «категория мысли и жизни», «логически,… диалектически необходимая категория сознания»[4], стал актуален в эпоху бурных социальных процессов, происходивших в последние десятилетия двадцатого века и начале двадцать первого.

Поскольку суть мифологизирующего сознания заключается, по мнению современных исследователей, в том, что никто другой, как «человек заставляет мир подчиняться… логике своей субъективности», вследствие чего

---

[1] *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. С. 210.

[2] Термин введен Е.М. Мелетинским для обозначения ремифологизации, т.е. переработки разрозненных обломков мифоматериала, которые используются как аллегории и метафоры.

[3] *Стрельникова Л.Ю.* Неомифологизм как критерий игровой поэтики в творчестве В. В. Набокова // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 10 [Электронный ресурс]. URL: https://web.snauka.ru/issues/2016/10/72139 (дата обращения: 02.02.2026).

[4] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. / Сост. подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль. 2001. С. 7.

«мир становится личным»[1], постольку именно театр как никакой другой вид искусства отвечает устремлениям творящего субъекта актуализировать наиболее сущностные, узловые жизненные коллизии в новых формах, ракурсах и аспектах.

Влияние мифологии особенно интенсивно проявилось в эпоху постмодернизма и постдраматизма в театре, что повлекло за собой ряд открытий в области взаимоотношений театра и музыки. Одно из центральных мест в данном контексте принадлежит мифологическому театру – феномену многогранному и многоуровневому, которое связано с использованием:

– мифологического (в том числе библейского) сюжета;

– мифологизации современных событий или героев;

– форм, наиболее характерных для воплощения мифа, а именно ритуала или мистерии;

– приемов, связанных в нашем сознании с понятием мифа: символы, особенности восприятия пространства и времени (как бесконечного движения по кругу).

Проявление «мифологизирующего» сознания современных драматургов и режиссеров выражается в обращении к темам античности, перекликающимися с насущными проблемами современности. В 70–90-е годы редкий российский театр прошел мимо таких пьес, как «Забыть Герострата» Г. И. Горина, «Беседы с Сократом» и «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. С. Радзинского, «Антигона» Ж. Ануйя. Не менее характерным для этого времени становится и мифологизация отдельных личностей, живших как несколько веков, так и несколько десятилетий тому назад (к примеру, французский поэт ренессансной эпохи Ф. Вийон, современные «Битлы»).

Мифологизация обнаруживает себя и в случае, когда через соприкосновение далеких эпох происходит переплетение исторических фактов и событий, как это заметно на примере романа М. А. Булгакова

[1] *Лобок А.М.* Антропология мифа. Екатеринбург: Отд. образования администрации Окт. р-на: Банк культур. Информации, 1997. С. 138.

«Мастер и Маргарита». Возникает явление так называемой «ахронии» – сдвига во времени. Это «не о бездушная соположенность разных временных отрезков, а скорее их сочлененная “вставленность” друг в друга наподобие штатива…»[1].

Поэтому миф с неизбежностью предполагает свободу передвижения во времени и пространстве. Современный спектакль, ориентированный на мифотворчество, характеризуется значительной подвижностью составляющих его элементов, на которые накладывает отпечаток свойственный мифологическому мышлению синкретизм. Миф выступает в качестве особого модуса, призванного фиксировать проблемы бытия.

Принципиальным здесь оказывается тот факт, что «музыкальное произведение, будучи мифом, закодированным вместо слов в звуки, содержит решетку дешифрования, матрицу отношений, которая фильтрует и организует переживаемый опыт»[2]. Другими словами, обладая мифологической природой, музыка опредмечивает имплицитно присутствующие в бытии смыслы. Подобное положение дел закрепляет за музыкой главенствующие позиции среди составных элементов мифологического театрального пространства. Не случайно постановки, создаваемые в русле мифологического театра, тяготеют к музыкальной организации действия. Важно заметить, что в качестве стилевого примера для такого рода проектов режиссеры используют принцип античного театра. Имеется в виду адаптация и переосмысление мифологического сюжета, отдельных элементов событийности, помещение в особое сакральное пространство, жанровое разнообразие (или сдвиг), усиление роли звуковой и музыкальной составной.

Наиболее часто этот принцип реализуется благодаря введению в спектакль ритуальных форм. В качестве образца назовем спектакль «Плач Иеремии» (режиссер А. А. Васильев, композитор В. И. Мартынов, 1996). Форма этого спектакля складывается на стыке собственно театрального действа и богослужения. Искомый синтез рождает спектакль-размышление

---

[1] *Вольф К.* Медея // Иностранная литература. 1997. №1. С. 5.

[2] *Леви-Стросс К.* Болеро Мориса Равеля // Музыкальная академия. 1992. №1. С. 169.

или, что, то же – спектакль-притчу, трагико-философский характер которого был в значительной мере определен музыкой В. И. Мартынова.

Уникальным явлением в области мифологического театра был «Театр на Таганке», возглавляемый режиссером Ю. П. Любимовым. Его отличительными признаками стали поэтичность, музыкальность, открытость значимым современным проблемам, использование метафор и мифологических форм. Ю. П. Любимов говорил о своей работе: «Я ищу слигованности текста и музыки. Здесь важна любая деталь»[1].

Необходимо отметить особую музыкальность театра, сотрудничавшего с такими виднейшими отечественными композиторами, как Ю. М. Буцко, А. М. Волконский, С. А. Губайдулина, Н. Н. Каретников, Н. Н. Сидельников, А. Г. Шнитке. Для них театральные работы представляли собой некую творческую лабораторию, позволявшую в современном ключе оттачивать свое мастерство. К этой же блестящей плеяде относится творчество Э. В. Денисова, который внес свою неповторимую ноту, особый сочный колорит в жанр театральной музыки.

Важнейшие эксперименты Ю. П. Любимова связаны с музыкальными поисками, ведь неслучайно в его постановках композиторы становятся равноправными участниками творческого коллектива, без которых спектакль вряд ли мог состояться. Не менее интересными музыкантами были актеры «Театра на Таганке», равнявшиеся на поэтический и бардовский талант В. С. Высоцкого, который не расставался с гитарой. Тем более уникален творческий союз режиссера Ю. П. Любимова и композитора Э. В. Денисова, продолжившийся около тридцати лет – от первых театральных экспериментов Э. В. Денисова в спектакле «Послушайте!» на тексты В. Маяковского (1967) до работы над «Подростком» по Ф. М. Достоевскому (1996), выпавшей на последний год жизни композитора. Знаменательно, что наиболее выдающиеся спектакли с музыкой Э. В. Денисова в «Театре на Таганке» являются и

[1] *Леонов П.М.* Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова»: из записок П. М. Леонова 1982 и 1988 годов // Театр. 1989. № 2. С. 41.

уникальными режиссерскими открытиями, среди которых «Мастер и Маргарита» по роману М. А. Булгакова (1977), «Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского (1979), «Три сестры» по пьесе А. П. Чехова (1981), «Медея» по трагедии Еврипида (1995).

Диапазон используемого музыкального материала чрезвычайно широк – от популярных песен «под гитару», старинных народных песен-раздумий до сложнейшего современного материала, специально сочиненного композитором-современником. Так, стало возможным исполнить в виде симфонической сюиты музыку Э. В. Денисова к спектаклю «Театра на Таганке» «Мастер и Маргарита», которую составил не сам композитор, а дирижер Г. Н. Рождественский.

С точки зрения мифологического воплощения сюжета данный спектакль отличается необычайной плотностью звукового и драматического материала. Спектакль строится на взаимопересечении двух временных сфер развития – конца 90-х годов XX века и эпохи начала нашей эры, связанной с именем Иешуа. «Многоуровневый монтаж позволил воплотить булгаковские переходы с Патриарших прудов в древнюю Иудею и обратно, соединив сатиру и трагедию»[1]. В результате возникают несколько этапов развития, контрастирующих образно и музыкально. На каждом этапе создается своя звуковая среда, ситуации и динамика развития, погружающие зрителя в атмосферу мистической сакральной образности.

Музыке в спектакле отведена настолько значительная роль, что она буквально вторгается в речевые фразы, перебивает говорящих персонажей, ставит свои акценты, создавая ирреальное пространство, диктует развитие, демонстрируя динамично сменяющийся калейдоскоп тем. В музыкальном отношении наиболее важным является утверждение романтической образности, соотносящейся с линией Мастера и Маргариты.

[1] *Мальцева О.Н.* Поэтический театр Ю. Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. С. 32.

Генеральным событием разворачивающейся мифологии всего спектакля как в мистериальном, так и в романтически-действенном отношении является сцена бала. Здесь явно первенство отдано музыке, слова отходят на второй план. Кульминация строится на чередовании жанров, обусловливающих музыкальное шествие (полонез, вальс Э. В. Денисова, «Танец рыцарей» С. С. Прокофьева из музыки к балету «Ромео и Джульетта»), что обеспечивает действенный итог спектакля.

Воплощение мифологического сюжета в спектакле «Медея» (1995) по Еврипиду (в постановке использовался текст в переводе И. Ф. Анненского со стихами И. А. Бродского) привело его создателей – режиссера Ю. П. Любимова и композитора Э. В. Денисова, – к ряду интересных открытий. Дело в том, что сама трагедия Еврипида, основанная на важной структурной функции хоров с диалогичностью полухорий, открывает перспективы музыкального экспериментирования. Потому, в качестве стилевой модели спектакля был избран античный театр.

В разработке «Медеи» основная музыкальная нагрузка ложится на хор, который, согласно античной традиции, выполняет роль участника действия, коллективного персонажа. Музыке присуща номерная структура, в основе которой – Пролог, десять хоров, Колыбельная и Заключительный хор. Они представляют целостный и органический сценический цикл. В отличие от статики древних образов трагедии, в спектакле Ю. П. Любимова хор необычайно подвижен, располагается на разных уровнях, легко перемещается в пространстве сцены, вступает в диалоги с персонажами, пытается давать свою версию событий.

Хоры Э. В. Денисова созданы на основе чуткого вслушивания в ритмический принцип организации стихотворного текста, где самым важным является соотношение ударности-безударности, долготы и краткости слогов. Образ античности ассоциируется с повторяющимся кратким остинатно ангемитонных попевок, приемами хорового скандирования. «В хорах к

“Медее” Денисова выделяются два типа фактуры: первый – статичный, аккордовый, второй динамичный, имитационно-контрапунктический»[1].

В хоровом Прологе (см. Нотное приложение, пример № 1) передается миф об аргонавтах, в десяти последующих хорах разворачивается событийная линия, заключительный хор образует арку с Прологом и подводит итог развитию спектакля. В Третьем хоре (см. Нотное приложение, пример № 2) отчетливо прослеживается влияние античной просодии. Здесь композитор мастерски выстраивает диалог между литаврами и хором. Этот музыкальный «разговор» начинается с едва уловимого звука *в*, затем переходит в более плотное звучание октавного унисона. Возникающая терция расслаивается, образуя богатые аккордовые структуры, и, наконец, возвращается к своему первоначальному гармоничному единству – унисону.

«Ярким примером воплощения древнегреческой поэзии может служить форма Восьмого хора, где чередование мужской и женской хоровой групп определяется чередованием строф и антистроф текста. Так, первые две строфы поются мужским хором, антистрофа 1 и антистрофа 2 – женским, а эпод (заключительное построение) – смешанным. Подобное строение текста – чередование строф и антистроф, замыкаемых эподом, – характерно для античной хоровой лирики»[2].

Очевидно, что музыкально-хоровой текст спектакля, в котором обладающий оригинальным музыкальным слышанием Э. В. Денисов делает ставку на взаимодействие полухорий, не только активно участвующих в событийном ряду, но определяющих характер развития и отношение к происходящему, является как бы сжатым вариантом самой трагедии. Одновременно он остается самостоятельным произведением, отражающим мифологические черты мышления режиссера и композитора. В состав исполнителей музыки Э. В. Денисов вводит смешанный хор, флейту, две

---

[1] *Батюк И. В*. Последний хоровой опус Эдисона Денисова: Музыка к трагедии Еврипида «Медея» // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996) // Научные труды Московской консерватории. Сб. 23. М.: Изд-во Московской государственной консерватории. 1999. С. 110.

[2] Указ. соч. С. 111.

трубы, два тромбона и ударные. Инструментальные фрагменты (соло флейты, соло литавр и др.) предназначены непосредственно для ключевых моментов действия. Благодаря музыкальной оригинальности материала, имитации мифологического духа античности, спектакль достигает удивительно высокой трагедийной силы воздействия.

Другой не менее яркий творческий тандем – художественный союз режиссера Ю. П. Любимова и композитора А. Г. Шнитке, в котором были созданы следующие спектакли: «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979), «Ревизская сказка» (1978), «Пир со время чумы» (1989), «Живаго (Доктор)» (1993). К числу общих черт театральности спектаклей Ю. П. Любимова – А. Г. Шнитке наряду с принципами коллажа и провокативности используются принципы метафоры и стилизации. Кратко остановимся на каждом из них.

Принцип коллажа. Коллаж в театральном искусстве опознается на уровне приёма соединения разнородных элементов контрастных по стилю, жанру, образу. Этот метод прослеживается в творчестве В. Э. Мейерхольда, Б. Брехта, Ю. П. Любимова. Как правило, обозначенный прием обусловливает не столько многоэпизодность спектакля, сколько то, что все «эпизоды, как правило, не вытекают один из другого, резко отделяясь друг от друга»[1]. Примером использования приема коллажа служат такие спектакли? как «Арабески» (2009), «До и после» (2003) и «Борис Годунов» (1982). В них наблюдаются сочетания литературных цитат, музыкальных фрагментов, зрительных образов, предметов, вещей и других элементов создают динамичное многоплановое действо. Это проявляется в калейдоскопической фантасмагории превращений действующих лиц, пространственно-временной игре, феерии стилей и жанров, зрелищных эффектах.

Прием провокативности. Данный прием связан с отрицанием сложившегося стереотипа образа или представления. Его использование может содержаться как в собственно игровом действии, так и в музыке, которая вступает в диссонанс соответствующей ситуацией или мизансценой,

[1] *Мальцева О.Н.* Поэтический театр Ю. Любимова. Цит. изд. С. 26.

как это происходит в случае с постановкой спектакля «Турандот, или Конгресс обелителей». Его премьера состоялась в 1979 году. В основе – пьеса Б. Брехта, разработавшего принципы эпического театра. Особенность последнего состоит в эффекте «отстранения», чему служат зонги (вокальные номера), хоры, ритмизованные монологи, музыкальные вставки, совмещение реального и фантастического, временные сдвиги.

А. Г. Шнитке создал 10 зонгов для мужского голоса, расположив их по принципу контраста. Примечательно, что «на эту последовательность сюитного типа накладывается форма второго плана, в которой проступают признаки цикличности:

– экспозиция образов, представленная “Зонгом об отрубленных головах” и “Зонгом о зонте”;

– их разработка (“Зонг о виновных без вины”);

– первое скерцо (зонги “Иглотерапия”, “Решка” и “Зонг о песке”);

– медленная часть (зонг “Приближается век мой к закату” и “Зонг об исторической ситуации”), на которую приходится кульминация;

– второе скерцо (“Зонг об императорской шинели”) (см. Нотное приложение, пример № 3);

– финал-обобщение (зонг “Случай”)»[1].

Мрачный характер зонгов в спектакле «Турандот, или Конгресс обелителей» создается за счет обращения к минорным тональностям, пониженным ступеням, остинатному сопровождению. Бытовой формат жанров подчеркивается использованием маршей, песен с чертами романса, патриотической или солдатской песни. Значительна роль речитации. Красочность музыкального материала обусловлена создаваемым композитором посредством работы с тембром (струнная группа оркестра, шарманочный колорит, гитарные переборы) обобщенным образом Востока, цитатами из произведений Л. Ноно.

[1] *Цветкова П. Ю.* Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты: дис… канд. искусствоведения. М., 2018. Т. 1. С. 147–148.

Принципы метафоризации и стилизации. Разработка понятия метафоры в театральном искусстве принадлежит В. Н. Алесенковой, по мнению которой «метафоричность в спектакле определяется не наличием ментальных образов на основе словесных метафор, а наличием невербальных метафор на основе визуальных образов»[1]. Перенося это представление на звуковое искусство, можно говорить с определенностью о музыкальных метафорах, возникающих в сонорных кластерах. В этом случае акустический образ становится проекцией образа визуального. Вместе они образуют своеобразный параллелизм, тесную связь и взаимозависимость.

В целом «метафора или иное сгущение образа возникает в ходе действия» за счет «развертывания ассоциативного монтажа нескольких автономных рядов, состоящих из множества эпизодов»[2] Соотнесение разнохарактерных эпизодов порождает иносказательный смысл. При этом в спектакле метафора работает, подобно актеру: утрирует произносимый текст, надевает и сменяет маски, освещая тему с разных ракурсов, играет оттенками смысла. Действие приобретает звуковую объемность, многообразие, живое движение. Музыкальная изменчивость, звуковые перевоплощения создают калейдоскопичность игры, формирующей метафоричность образов в их переменчивости значений. Музыкальные образы-тропы (термин О. Н. Мальцевой[3]) прошивают все действие, соединяя его в единое целое.

Примечательно, что «закон ассоциативного монтажа каждый раз заново устанавливается или интуитивно улавливается самим режиссером. Без решения этой задачи не может возникнуть спектакль как целое с многоэпизодной композицией, созданной ассоциативно-монтажным способом. Мерой ассоциативного монтажа является ритм»[4]. В итоге музыкальная метафора, создаваемая последовательностью звуковых образов,

---

[1] *Алесенкова В. Н.* Транссмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореф…док-ра. искусствоведения. Саратов, 2021. С. 27.

[2] Подробнее по данному вопросу см.: *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Ю. Любимова. Цит. изд. С. 60.

[3] *Мальцева О.Н.* Поэтический театр Ю. Любимова. Цит. изд. С. 37.

[4] *Мальцева О.Н.* Поэтический театр Ю. Любимова. Цит. изд. С. 61.

их сцеплением и взаимодействием, предстает в качестве механизма формирования авторской концепции. Смыслообразующую роль выполняют повторы, арки, реминисценции. Характерной чертой музыкальных решений является использование активного, ярко театрального марша, пролагающего путь к действенной музыкальной кульминации (звуковой вакханалии). В этой роли часто возникает танец танго, трактуемый как танец зла.

Как правило, для А. Г. Шнитке, работающего в области театрального творчества, принцип метафоризации нередко сочетается с принципом стилизации. Поскольку обозначенный принцип необходим для воссоздания духа и характера эпох, культур и отдельных локусов, театральный композитор должен владеть им в совершенстве. Выделим несколько уровней стилизации, используемых композитором:

– стиль эпохи (через обращение к классическим моделям, в частности музыки В. А. Моцарта, А. Вивальди);

– стилизация жанров, типичных для данной культуры (менуэты, марши, польки, танго и др.);

– квази-цитаты и аллюзии (тема судьбы Бетховена, шлягеры).

Рассмотрим один из показательных образцов – сюиту из спектакля «Театра на Таганке» «Ревизская сказка».

«Увертюра» (№ 1, 4/4) интересна тем, что она обобщает черты оперных и театральных увертюр, для которых характерен энергичный, лапидарный музыкальный мазок, контраст тем и использование материала будущих частей (аккомпанемент из № 2 «Детство Чичикова»). Увертюра имеет авантюрный характер благодаря использованию такого привлекающего внимание построения, как трехкратный аккордовый призыв и, основанных на контрасте, восходящих интонаций и нисходящих пассажей в кластерном оформлении (см. Нотное приложение, пример № 4). Обозначенная тема строится на ритмических фигурах ямбической активности, максимально устремленных к сильной доле, представляющих собой сжатый ритм «темы судьбы Бетховена». Итог развития музыкального материала подводит к заключительным тактам,

почти дословно цитирующим названную тему, которая вписывается в классический трижды повторенный период, отмеченный гармоническим уплотнением диссонантной звучности.

По сути, именно в Увертюре композитор вырабатывает новый ориентир – образную среду, где искажение становится нормой. Возможны любые неожиданности, предельно резкие звучания, акценты, сочетания разных элементов. Звуковая среда вводит в ситуацию непредвиденных поворотов, шаржирования и игры. Соответственно уже во вступлении заявлена основная идея спектакля – фарс, фикция, итогом которых становится скандал. Ее музыкальный эквивалент – жесткая ритмическая организация, объединенная с диссонирующими аккордами и стремительным мелодико-гармоническим развитием.

«Детство Чичикова» (№ 2, 2/4) раскрывается посредством трех вариаций на две темы с активным фактурным преобразованием. Трехчастность образуется трехкратным тональным повышением на полутон (*C-dur*, *Des-dur*, *D-dur*). Звучат темы, апеллирующие к кристальной моцартовской чистоте (см. Нотное приложение, пример № 5) и типичного оттеняющего контраста мажора и минора. Устремление тесситуры вверх, очевидно, связано с изменением положения героя на карьерной лестнице и увеличением градуса его жизненной активности.

«Портрет» (№ 3, 3/4) представляет собой медленный вальс, двойственный характер которого опознается в следующем моменте: в одновременности прослушиваются две темы, одна из которых подвижна, вращательна, выполнена в традициях классического образца, с внедряющимися «странными» звуками [II♭ (*es*) в d-*moll*]; вторая последовательно нисходящая, сдержанная, в октавном удвоении. Обращает на себя внимание прием неизменно нисходящих финальных построений фраз. В основе – вариационная форма. Динамика заключается в увеличении диссонантности, введении б7, уплотнении фактуры. Ярким эпизодом является смена тональности (*D-dur*) и возникновение эпизода с «плывущими»

гемиолами, которые могут быть маркером эпизода волшебного возвышения героя, его перехода на новый уровень. Остинатно повторяющихся кластерных созвучий соответствует приему звуковой репетиции, знаменующий собой резкий перелом в развитии. Пьеса заканчивается катастрофой нисхождения диссонантной аккордовости духовых и погружения в кластерный хаос.

«Шинель» (№ 4, 2/4) представлена темой, порученной *cembalo*. Ее задорно-хулиганский характер вызывает ассоциации с уличной песенкой, предваряемой вступлением, задающим подвижную двигательную моторику. Подобный прием мог бы использовать Ф. Шуберт для передачи звука веретена. У А. Г. Шнитке исходная моторика рифмуется со стуком швейной машинки, что согласуется с темой Петровича и пошива шинели в одноименной повести Н. В. Гоголя. Так через музыкальную иронию создается образ лукавого портного. Накал и размах страстей передается тональным сдвигом из *a-moll* в *b-moll*, усиливающим драматический колорит.

«Чиновники» (№ 5, 4/4) начинаются с цитаты темы В. А. Моцарта из увертюры оперы «Волшебная флейта». Композитор использует вариационное развитие, в результате которого возникает аллюзия на тему танца маленьких лебедей из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Для развития вводятся не столько нарастания диссонантности, сколько уплотнение фактуры за счет октавных удвоений. Главная задача раздела – показать суетливость, угодничество чиновников доходящее до вытанцовывания решения и унижения перед вышестоящими чинами. Аврал в делах эффектно передает заключительное фугато номера.

В сцене «Бала» (№ 6, 3/4) на смысловом кресчендо проводится идея взаимодействия жанров. Раздел открывается темой «Со святыми упокой» (как намек на аферу с мертвыми душами) в размере ¾, которая служит вступлением к медленному вальсу, исполняемому подготовленным фортепиано. Основная тема проводится у низких духовых, а при вариантном повторении с участием «жужжащего» шумового оркестра. В соответствии с процессом усиления динамики возникает более темпераментная мазурка. Затем вторгаются мотивы

танго (использование данного жанра становится одной из стилистических примет работы композитора и составляет специфику рассматриваемого произведения, что не обычно для состава сюиты), аккомпанементом которым становятся пунктирные ритмы траурного марша.

Данный раздел представляет собой эпизод, отмеченный полижанровым взаимодействием. Имеется в виду синтез диаметрально противоположных по функциям жанров. Кульминацией сюиты становится национальный украинский танец гопак, лихо звучащий в перекличке инструментов оркестра, представленных диалогом медных и деревянных духовых (труба, тромбоны и гобои с флейтами) инструментов. В точке золотого сечения композитор обращается к звучанию двух танцев и двух оркестров одновременно в полиметрическом соединении[1]. При наложении двудольной темы гопака на вальсовый трехдольный аккомпанемент из третьего номера «Портрет» возникает ситуация, напоминающая гемиолу, но в более масштабном выражении. Это своеобразный пример жанровой двуплановости. Так разнообразно и неуклонно проводится концепция жанрового синтеза, когда смысл не столько проговаривается, сколько улавливается слухом. Прием использования выразительных возможностей танцевальных движений подчеркивает двойственность, иллюзорность разыгрываемых ситуаций.

Заключительный раздел обозначен как «Завещание» (№ 7). Он состоит из двух разделов, в первом из которых после аккордов колокольности формируется тема призыва с полифоническими подголосками. Драматическое развитие иссякает и переходит во второй раздел, представляющий собой протяжную украинскую песню.

Арками в построении сюиты служат вальсовые формулы и аккорды катастрофического нисхождения третьей части («Портрет»), преобразованные в Завещании. Отличительная особенность сюиты состоит в том, что центральным разделом является «сюита в сюите», состоящая из вальса, мазурки, танго (с наложением ритма траурного марша), гопака. Интерес

[1] Одним из первых полиметрическое соединение осуществил В.А. Моцарт в опере «Дон Жуан».

представляет не только чередование жанров, но наложение признаков одного жанра на другой, что приводит к полиметрии с одновременным исполнением двухдольного и трехдольного танца. Прием использования диссонирующих нисходящих аккордов, обозначающих падение героя, восходит к аналогичным построениям в балете «Петрушка» И. Ф. Стравинского.

Знаменательно, что именно звуковое решение «оживляет» и гоголевскую метафору. В частности, «знаменитый лирический монолог из финала первого тома “Мертвых душ” получает неожиданный “ответ” в пьяном храпе и бреде некоего мужика в исподнем»[1].

Одним из прославленных спектаклей Ю.П. Любимова, в котором также используется прием метафоризации, является «Пир со время чумы» (1983). Он состоит из частей, основанных на «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина, следующих в таком порядке: «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Дон Жуан», «Пир во время чумы».

Единство спектакля создается образом поэта, темой смерти и музыкой А. Г. Шнитке. В разделе «Моцарт и Сальери» тема смерти актуализируется через музыку В. А. Моцарта. Среди используемых композитором фрагментов своего гениального предшественника – тема из увертюры оперы «Волшебная флейта», ария Папагено «Известный всем я прицелов», дуэт Папагены и Папагено; звучащая на скрипке ария Дон Жуана «Ручку, Церлина, дай мне» из одноименной оперы; экспозиция сонаты c-moll. В самый драматичный момент звучит начало *Kirie eleison* из Реквиема. Памятником гармонии и высшей стройности музыкального искусства звучит «Маленькая ночная серенада». Помимо музыки Моцарта, в разделе «Моцарт и Сальери» много фоновых тем упрощенного кукольно-игрушечного характера, которые используются для карильонов, боя курантов, размышлений Сальери. Преобладающий тембр чембало является стилистическим акцентом и колористическим образом эпохи.

[1] *Мальцева О.Н*. Поэтический театр Ю. Любимова. Цит. изд. С. 21.

В разделе «Скупой рыцарь», итогом которого является гибель одного из персонажей, тема смерти связана с хоралом в органном звучании. В «Дон Жуане», где один за другим погибают несколько человек, смерть воплощают не столько упоминаемые темы хорала, сколько холодные звуки подготовленного фортепиано в низком регистре, флажолеты высоких струнных в аккордовых поддержках оркестра. В завершающем разделе «Пир во время чумы» массовая гибель людей воспринимается как кара за нравственные преступления. Образ смерти здесь создается благодаря объединению колористических ресурсов аккордовых вертикалей тембра чембало, оркестровых колоколов и плотной оркестровой фактуры.

В целом музыка представляет собой стилизацию, погружающую в далекое прошлое и создающую испанский колорит за счет характерных гитарных переборов (*arpeggiato*) сурового лада с пониженной II ступенью и нисходящих оборотов. На мелодических формулах с неаполитанской ступенью строится увертюра, тема импровизатора (как поэта неаполитанского происхождения), вступление к разделу «Каменный гость», к «Пиру во время чумы» и заключительная тема «Рассвета». Следовательно, можно сделать вывод, что данная тема приобретает характер лейтмотива.

Аналогично тому, как Пушкин «вводит в сюжет несколько линий преемственности (родство, связь поколений, созидание), восходящих к семантике слова «век», выявляя не индивидуально-биографическое, а матричное начало двух линий смысла:

1) сень наследственной истории рода;

2) разрыв преемственности между Средневековьем и Новым временем по причине индивидуализма «скупцов и пустых растратчиков»[1], в музыкальном материале также обращают на себя внимание две темы. Тема рыцаря (скупая аранжировка в составе флейты и клавесина) и драматическая

[1] *Третьякова Е.Ю.* Пушкинская модель журналистики: структура, культурологическая стратегия и практика просвещенных реформ печати: автореф. дис… д-ра филологических наук. Воронеж, 2010. С. 26.

тема смерти барона (орган, исполняющий тему хорала), вступающая в момент трагической развязки.

В «Дон Жуане» значительное число музыкальных отрывков представлено яркими романтическими образами. Два романса Лауры: «Я здесь Инезилья» с неаполитанскими аккордами арпеджиато, колоритом испанских канто хондо и «Жил на свете рыцарь бедный» в характере баллады. Музыкальная стилизация используется для передачи сурового пения монахов, звучит как хорал. Тяжелые шаги Командора сопровождают жесткие последовательности вертикальных созвучий. В качестве заключения звучат аккорды с тембром оркестровых колоколов, и мелодия романса Лауры «Жил на свете рыцарь бедный».

В последнем разделе спектакля «Пир со время чумы» трагичная атмосфера нагнетается за счет накопления средств выразительности. Начало пира открывается тревожным барабанным ритмом. Многозначна песня Мэри с лютневым сопровождением, начиная от тихого звука курантов и заканчивая драматичной подвижной фактурой лютни с флейтой. Погружению в далекое прошлое способствует стилизация старинного жанра мотета, разворачивающегося в трехдольном танцевальном ритме. А. Г. Шнитке совмещает жанровые признаки старинных техник и бытовых образов. Танец в характере тарантеллы уподобляется вакханалии. Напоминанием, своеобразным “*Memento mori*”, служит «Гимн чуме». Это музыкальное построение звучит предельно трагично, одна из строк – «Стучит могильною лопатой» – предвосхищение важнейшей танцевальной мизансцены в спектакле «Живаго (Доктор)». Заключительная мощная тема широкого диапазона является обобщением идей спектакля в утверждении жизни с ее многообразными проявлениями. В ней проступает суровое начало, обеспеченное арочной связью со вступлением и характерной мелодико-гармонической деталью, обыгрывающей неаполитанскую ступень.

Одно из масштабных произведений для драматического театра, созданных в содружестве Ю. П. Любимова и А. Г. Шнитке, – «Живаго

(Доктор)», 1993. Метафоризм, развиваемый в спектакле Ю. П. Любимовым, обусловлен ассоциативностью мышления и языка Б. Л. Пастернака. Отсюда – подвижность образов, постоянные трансформации.

Так же, как и сценография, музыка ориентируется на приглушенный колорит, бледные тона. Данный спектакль – «музыкальная притча, в основе которой пение, а не речь»[1]. Потому актеры не столько разговаривают, сколько пропевают свои роли. Характер музыки ораториального типа, с вокальной речитацией, исполнением ариозо, песен под гитару или фрагментов аккомпанирующего аккордеона. У виолончели возникают фразы жестокого романса, частушки, народных мелодий. Красной нитью сквозь все действие проходят фрагменты русской народной песни «Заюшка»[2].

Музыкальное построение отличается пестротой, быстрыми сменами разнородного материала, калейдоскопичностью. В действие вплетаются музыкальные фрагменты, исполненные скрипачкой и барабанщиком. Скрипичные темы разноплановы, они то вторят голосам действующих лиц, то провоцируют роковые мысли, то становятся способом перевода в инобытие. Барабанные дроби вызывают ассоциации с топотом движущейся толпы, маршевыми ритмами или автоматными очередями. Быстрое, неожиданное чередование набольших музыкальных «осколков», незавершенных звуковых мыслей – образно-конструктивный принцип музыкальной линии спектакля. Так музыкальными средствами создается представление о неустойчивости эмоциональных состояний, подвижности, событийной насыщенности.

Звучащие в спектакле стихотворения Б. Л. Пастернака («Я в гроб сойду» из «Гефсиманского сада», «Чуть ночь, мой демон тут как тут...» из «Магдалины I», «Мело, мело по всей земле...» из «Зимней ночи») перемежаются в со стихами О. Э. Мандельштама («Мы живем, под собою не чуя страны»), А. А. Блока («И идут без имени святого...» из поэмы

---

[1] *Цветкова П. Ю.* Музыка А. Шнитке к драматическим спектаклям. «Живаго (Доктор)» (к 90-летию со дня рождения композитора) // Художественное образование и наука. 2024. № 4 (41). С. 222.

[2] Подробнее по данному вопросу см.: *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Ю. Любимова. Цит. изд. С. 148.

«Двенадцать») и А. С. Пушкина («Блажен, кто смолоду был молод...»). В конце вновь звучат строки «А нас на свете нет» из стихотворения «Свидание» Б. Л. Пастернака.

В музыке главное состояние – сосредоточенное размышление, созерцательность, что соответствует стремлению «остановить мгновение», чтобы осмыслить и понять нерв ситуаций и событий, упорядочить многообразие впечатлений. Особое значение имеет хоровое пение. Хор «Ко всему готовы, ничего не жаль» на стихотворение А. А. Блока выполняет роль лейтмотива, соединяющего начало спектакля и его последние мизансцены. В спектакле прослеживаются все этапы жизни главного героя. Начало повествует о молодости, овеянной романтикой революции, студенческого движения, символизируемого хоровым исполнением “Guadeamus”. Также на протяжении спектакля повторяется хоровая тема «Вы шли толпой» из стихотворения «Август» Б. Л. Пастернака. Хором *a capella* на коленях исполняется заключительная молитва.

В области инструментальной музыки в качестве лейтмотива используется тема медленного вальса из музыки к спектаклю «Ревизская сказка» (№ 3 «Портрет») в прежней аранжировке, погружающая в прошлое со звуковой атмосферой чембало. В коллажном калейдоскопе мизансцены сменяются очень быстро, их основой становятся мелодии танго, духового оркестра, призывов трубы, рок-н-ролла. Шумовой аранжировкой в спектакле становятся звуки курантов, вьюжных пассажей синтезатора, колокольные звоны.

В содружестве Ю. П. Любимова и Э. В. Денисова использование метафор и мифологических форм происходит как в развитии действия, так и в музыке. Погружение в мифологические образы достигается за счет музыкально-хорового текста спектаклей. Утверждение приемов, воссоздающих мифологическую модель в музыке, основывается на пространственно-временной полифонии в спектакле «Мастер и Маргарита» (по роману М. А. Булгакова), а также на обращении к драматургии Еврипида и мифе о Медее. В спектакле используется структура античной трагедии с

преобладающей ролью хорового начала, антифонными приемами развития. Колорит обусловлен возможностью приблизить звучание к античным образцам музицирования.

Лейтмотивом всех творений творческого тандема Ю. П. Любимова и А. Г. Шнитке являлся человек с его переживаниями, страстями и эмоциями. Значимой для них обоих оказалась тема смысла человеческой жизни, времени и эпохи существования человека. Музыка к спектаклям представляет собой экспериментальное поле взаимодействия полярных образов, музыкальных метафор, коллажных структур, выработки действенной драматургии. Основным принципом музыкальной драматургии является контраст, воплощаемый разными средствами выразительности – вокальными и инструментальными построениями, оркестрово-красочными трансформациями, жанровыми модификациями.

2.2. Театр пластического интонирования Р. Г. Виктюка

Пластические элементы в современном драматическом театре всё настойчивее заявляют о себе как о важной составляющей динамики художественных процессов, а все более частое и значительное их использование приводит к трансформации образной сферы. Как отмечает Н. А. Догорова, преобразование «… пластического кода… выдвинула новую форму мыслительной иерархии – “мышление танцем”»[1]. В этом случае музыка играет синтетическое, объединяющее значение, создавая своеобразный театр пластической драмы, в котором средствами балета и пантомимы, света и звука, слитых в единое эмоциональное и эстетическое целое, он стремится к поэтическому обобщению действительности, глубинных психологических

[1] *Догорова Н. А.* Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: дис… д-ра искусствоведения. М., 2023. С.210.

состояний человеческого духа и интеллекта. В силу того, что столь сложный синкретизм словами выразить невозможно, слово редуцируется.

У Р. Г. Виктюка пластическое интонирование – одно из средств выразительности, но не абсолютное. Режиссер идет по пути исследования психологии человеческих страстей через «надтекстовые формы», в которых музыка и пластика составляют единое целое. Чаще всего он в своих спектаклях использует высокохудожественные образцы широко известной классической музыки, дающей богатые возможности для пластических решений.

Творчество Р. Г. Виктюка вырастает из романтического восприятия. Его самые выдающиеся работы вдохновлены яркими оперными произведениями XIX века, темы из которых становятся движущей силой спектакля. Их немного, но наиболее значительные, многократно повторенные, они определяют каркас, лейтмотив, задавая вектор художественной энергии режиссера. Музыка, становясь импульсом развития, дает запредельную магию воздействия пластики.

В спектаклях Р. Г. Виктюка музыка выполняет смыслообразующую функцию, она «отвечает» за направленность развития, постановочные и сценографические особенности, инициируя магию воздействия на зрителя. Помимо этого, музыка концептуализирует театральное событие, превращая его в философское откровение. Именно глубокое понимание музыки создает впечатляющие эффекты, когда переломные моменты действия решаются исключительно невербальными средствами выразительности.

Необычайно широкий спектр первоклассных музыкальных произведений предстает в работе режиссера как основа посвящения в тайну жизни духа, что позволяет безошибочно соотнести действие и музыку, поддержать музыкой развитие, обозначить весомый звуковой символ, подвести черту, вскрыть потаенный смысл, показать противоречивость единого, выявить росток нового содержания. Р. Г. Виктюк прибегает к музыке в сложных ситуациях, когда слово бессильно и не что иное, как звучащая ткань конкретного произведения помогает открыть новое и необычное решение.

Классическая музыка звучит в спектаклях:

– «Дама без камелий» – музыка из оперы «Травиата» Д. Верди;

– «Ромео и Джульетта» – отрывки из балета С. С. Прокофьева того же названия;

– «Саломея» – музыка из одноименной симфонической поэмы Р. Штрауса;

– «Мадам Баттерфляй» – музыка из одноименной оперы Д. Пуччини;

– «Антонио фон Эльба» – арии из оперы «Кармен» Ж. Бизе;

– «Заводной апельсин» – темы из 9 симфонии (в том числе «Ода к радости) Л. ван Бетховена.

В произведениях Р. Г. Виктюка музыкальная составляющая синтетического художественного целого всегда противоречива, режиссер сталкивает самые высокие художественные образцы классической музыки с популярными шлягерами, которые в данном контексте обретают художественную высоту, значительность, поднимая подчас низменные страсти до высокого полета духовности, содержательности мысли. Р. Г. Виктюк – режиссер невероятно яркого ассоциативного мышления.

Как правило, избираемая им музыкальная основа биполярна, в этом заложены провокативные и мистификаторские свойства столкновения контрастных звуковых образов разных сфер и того, что за ними скрывается. Взаимодействие противоположностей дает сверхвыразительность, сверхчувственность, нечеловеческое напряжение. Сложный звуковой мир Р. Г. Виктюка завораживает, околдовывает, вырывает из повседневности, взрывая все представления о возможностях музыки и организованной ею пластики. Обозначая актуальные противоречия, задавая «проклятые» вопросы в который раз, он открывает неординарную звуковую философию и новые уровни организации спектакля.

В художественных решениях режиссера единое целое возникает как живой организм, в спектакле все элементы связаны неразрывно, музыка и пластика взаимообусловлены. Будучи натурой страстной, Виктюк увлеченно

мечтал стать танцовщиком, стремясь проникнуть в тайный смысл телодвижений. Предельное внимание к нюансам пластики делает возможным использование этой области как своеобразного ключа в расшифровке глубинных смыслов. Его творческая судьба сложилась таким образом, что мечта о свободе движений порождает уникальные музыкально-пластические образы, выстраивающиеся в систему. Пластическое интонирование идет рука об руку с выразительной музыкой и составляет синкретическое единство.

Теоретики и практики исследования театра отмечают такие устойчивые формы невербальных знаков, выработанные театральной культурой, как жест, мимика, движение, в частности, походка, а также – поза. В этом отношении Р. Г. Виктюк развивает опыт В. Э. Мейерхольда, который придавал огромное значение позе. Известно, что «в годы увлечения драматургией М. Метерлинка <В. Э. Мейерхольд> пытался найти для театра новый язык в неподвижности и статуарности пластики актеров»[1].

Основными выразительными средствами в работах Р. Г. Виктюка, безусловно, являются омузыкаленные, одухотворенные пластические решения, а также пластика слова, подаваемого как некое магическое заклинание, произносимое чаще всего нараспев. Как отмечают критики, в его творениях «чувственная материя театра вела ироничную игру со смыслом, текст глушился музыкальным взрывом, содержанием становилась сама плоть спектакля – одежды, позы, грим и интонации. Истома паузы или отрешение «пропетого» слова эротизировала текст и намекала на тайну… недосказанность, двусмысленность, возможность повернуть дело то всерьез, то в насмешку… было сутью театра Виктюка»[2].

Поскольку Р. Г. Виктюк, будучи режиссером драмы, столь же глубоко владел тайнами хореографического искусства, постольку в его спектаклях хореография драматизируется, а драма протанцовывается. Примечательно,

---

[1] *Киев П. Н.* Невербальная семиотика в театральной культуре // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 25.

[2] *Никифорова В. В.* «Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся // Театр. 1994. № 7–8. С. 18.

что спектакли «Служанки» (1988), «Федра» (2015) и «Мелкий бес» (1983) создавались совместно с балетмейстером В. А. Гнеушевым; «Дама без камелий» (1990) и «Мадам Баттерфляй» (1990) – с Ф. Н. Ивановым. Осуществляя рецензию на спектакль «Мадам Баттерфляй», Н. Д. Агишева в статье «Праздник театра» делает предположение, что причины обращения режиссера к пластике и музыке кроются в том, что оба средства выразительности относятся к такому типу невербальной речи, «на котором солгать труднее всего»[1].

Отсюда же пристальное внимание к мелодизированному жесту, выпуклой позе, динамизированному телодвижению. Более того, режиссер нередко переводит текст спектакля на такой высокий уровень обобщения, когда слова теряют смысл.

Говоря о музыкальности пластики, нельзя не вспомнить спектакль «Коварство и любовь» (1969), впервые поставленный мастером в Твери. Вторая редакция спектакля (2011) была осуществлена силами «Театра Романа Виктюка». Импульсом в создании пластического интонирования, основанного на волнообразных извивающихся движениях, изображающих столь ничтожное существо, как червь, послужило следующее наблюдение. Его можно разорвать, раздавить, но нельзя уничтожить, т.к. все его части оживают, регенерируют и червь сам себя умножает. Отсюда одна из сентенций постановки: «любимейшая из страстей – ползать, унижаться перед властью». Пластическая идея подчеркнута и музыкально. Имеются в виду резонирующие пассажи электрогитары в низком регистре на спущенных струнах. При этом у Р. Г. Виктюка всегда важен зачин спектакля, который подается предельно энергично, жестко, становясь некой точкой отсчета, своеобразной вершиной-источником, что еще раз указывает на музыкальные приоритеты в формировании концепции произведения.

Вступительный «пластический этюд» спектакля гармонично ложится на динамично развивающуюся рок-музыку. Бриколажем основного элемента

[1] *Агишева Н. Д.* Праздник театра // Театр. 1991. № 8. С. 35.

движения становится сама фигура рок-музыканта, выполняющего немыслимые кульбиты. В рок-музыке ставка делается на брутальность, непредсказуемость поведения исполнителя и подчас крутые повороты его жизненных перипетий. Развитие спектакля подчинено диалектике жестокости и любви, воплощенных как пластическими, так и музыкальными средствами выразительности.

Если коварная жестокость маркируется фрагментами тяжелого рока, то любовь постигается через музыку романтиков. Это классические интонации «теплых» тембров струнных и фортепиано, отсылающие к творчеству Ф. Листа, оперные арии и дуэты в духе Д. Верди, подкрепленные музыкальными метафорами. Благодаря последним словесный текст приобретает более глубокое звучание. В частности, во фразе «Кто же может разъединить звуки единого аккорда?» слышится эхо любви Луизы и Фердинанда. Сама героиня – дочь учителя музыки Миллера – воплощение нежности и света, которые помогают почувствовать виолончельные интонации и пульсирующие аккорды фортепиано.

Резкая метаморфоза музыкального материала происходит в момент возникновения угрозы любви двух молодых людей в виде намерения отца Фердинанда выгодно его женить. Прежде романтическая образность трансформируется в интермедию ударных инструментов, жестких призывных интонаций тубы, вступающих во взаимодействие с напряженной пластикой. Дальнейшее развитие представляет собой борьбу образных сфер как в музыкальном, так и в пластическом отношении. Подвергающиеся жесткому воздействию романтические интонации изживаются, сокращаются. Несмотря на победу сил зла, последняя сцена представляет собой катарсис, некое подобие просветления с использованием танцевального начала (звучит лирический шлягер, образующий арку к завязке спектакля). Итог спектакля поручен унисону музыкально-пластических средств.

Спектакль «Мадам Баттерфляй» (1991) также насквозь пронизан музыкой. Те скандальные обстоятельства, которые заложены в сюжете,

возвышаются и именно средствами музыки превращаются во вневременной и общечеловеческий разговор о высотах любви и смерти. Главную роль играет профессиональный певец контратенор Э. С. Курмангалиев, исполнитель безграничных голосовых возможностей, что создает дополнительные преимущества музыкально-звуковой атмосферы. Знаменитый монолог Чио-Чио-Сан из второго акта оперы в исполнении Э. С. Курмангалиева становится кульминацией спектакля.

Выразительная пластика актеров подчинена музыкальным закономерностям: застывшая поза – это некое музыкальное дление, проживание и, одновременно, пропевание состояния, жесты – это выразительные знаки, требующие тонкого слуха и внимания, что необычно для драматического спектакля, позволяющего проникнуть в суть чувства или потока подсознания. Излюбленные приемы Р. Г. Виктюка рождаются в неразрывном единстве хореодрамы и музыкальной концепции, что позволяет говорить об использовании режиссером принципов музыкально-пластической драматургии.

В спектакле «Дама без камелий» (1990) по пьесе Т. Рэттигана А. Иняхин отмечает следующую особенность: «Пластическая формула спектакля – медленный балет. Мы слишком устали и слишком мы стары для этого вальса и для этой гитары – а потому здесь танцуют танго, танец экстатический, импульсивный и роковой… Танец этот как никакой другой, отвечает провокационной системе отношений, замешанных на салонной игре… Тревожные ожидания, немые вопли и улыбки, скрывающие страх, – такова партитура этих изящных и хрупких чувствований»[1].

Танго – жанр многоплановый и эмоционально насыщенный, заключает в себе порой несовместимое – высокое и низкое, земное и возвышенное, столкновение роковых страстей. Танго – танец аристократов и модных салонов с яркой эротической основой, но корни его – в народном искусстве, которое несет на себе печать боли и надежды. Это танец очевидной силы и

[1] *Иняхин А.Б.* Великая иллюзия или Сузуки, угадай // Театр. 1991. № 8. С. 39–40.

необузданности, властности, но и мягкости, нежности, надломленности, это танец страсти и страдания. Несовместимые чувства рвут музыку танго, она становится резкой, острой, непредсказуемой, синкопированной. Вся безумная жизнь – в танго; танго – судьба и мировосприятие.

Для Р. Г. Виктюка «пронизывание» пространства спектакля музыкой необходимо для обозначения своего режиссерского «кредо»: «Мне интересно человеческое развоплощение, интересно докапываться до иррационального, до подсознательного, то есть до того, чего не видно на поверхности. Поэтому меня интересует энергетика … человека, его поле»[1]. Речь идет о спектакле «Рогатка» (1989) по пьесе Н. В. Коляды, в которой основные действующие лица обитают «на дне» внешнего мира. Динамикой жизни музыки в спектакле передаются имплицитные, подчас неосознаваемые импульсы, а сам режиссер выступает одновременно и в роли психиатра, и психотерапевта, погружаясь в недра человеческого подсознания с намерением принести ему исцеление.

«Заземленные интонации и обыденный облик актеров не дают им преобразить текст до неузнаваемости, обратив циничные и сентиментальные диалоги в излияния идеальной любви. Игру Виктюка может спасти только их молчание. И он включает “*Show Must Go On*”»[2] – песню группы “Queen”, смысловым центром которой становится слоган «шоу должно продолжаться». Тема “Show Must Go On” повторяется несколько раз на протяжении спектакля, отмечая поворотные точки развития, становясь своеобразным лейтмотивом, звучащим каждый раз с новыми оттенками.

Важное значение имеет медленная светлая тема, ассоциирующаяся с воспоминаниями о детстве, звучащая сказочно-хрустально в исполнении солирующей трепетной флейты. Более мужественный образ представляет энергичный вальс, сквозящий старомодными интонациями, как бы забытыми образами, всплывающими и придающими жизненность мечтам (написан композитором Ю. М. Буцко).

---

[1] *Попова Н. И.* Категорически Виктюк // Театральная жизнь. 1992. № 15/16. С. 10.

[2] *Никифорова В. В.* «Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся // Театр. 1994. № 7–8. С. 18.

Классический оперный материал становится доминирующим в постановке «Антонио фон Эльба» (1999) по пьесе Ренато Майнарди. Собранный воедино музыкальный классический репертуар представлен системой взаимодополняющих образов: это оркестровое вступление к арии Герцога с кубком из «Риголетто» Дж. Верди, лейтмотивы и арии из оперы «Кармен» Ж. Бизе, музыка А. Вивальди, "*Miserere"* («Мизерере»)[1] В. А. Моцарта, используемые под жесткую мужскую пластику, а также интермедии в стиле *Modern dance* с акробатическими фигурами. Как всегда Р. Г. Виктюк предлагает эпатирующую рокировку: на романтический флер накладывается брутальность мужской пластики, тогда как Е. В. Образцова танцует рок-н-ролл.

Принимая во внимание тот факт, что именно романтическая музыка воплощает квинтэссенцию всех жизненных взлетов и падений режиссера, спектакль «Антонио фон Эльба» предстает как своего рода приношение мастера великим композиторам, которые стали для него духовными наставниками, оказывая воздействие на его мышление и творчество. Признавая их неоценимую роль в хитросплетениях своей жизни, Р. Г. Виктюк шлет им сквозь столетия свой низкий поклон в благодарность за то, что однажды они заставили его поверить в себя, поддерживая в переломные моменты, благодаря чему его талант креп и развивался.

Нельзя не признать, что помимо музыкально-пластических формул, музыкальной организации сценического действия, театральный язык Р. Г. Виктюка тяготеет к омузыкаливанию вербального дискурса. Одним из ярких примеров особой пластической техники и параллельного суггестивного воздействия музыки является спектакль, с которого началась подлинная слава Р. Г. Виктюка. Имеется в виду спектакль по пьесе драматурга «Театра абсурда» Ж. Жене «Служанки» (1988).

В целом стиль Ж. Жене отличает философский подход к осознанию современных проблем бытия, отправной точкой которого служат звуковая

[1] "Miserere" (**"**Miserere mei, Deus"**)** – в переводе с латыни означает «Помилуй меня, Господи» (песнопение на текст псалма 50 Священного Писания).

сфера языка и возможность его развития на основе выявления музыкальных закономерностей, к коим можно отнести повторность. Его «Служанки» занимают особое место в ряду сочинений абсурдистской драматургии. Как в произведениях Э. Ионеско и С. Беккета, в ней есть и магическая воспроизводимость фраз, и многозначность символов. При этом пьеса Жене очень динамична, она имеет чуть ли не детективный сюжет, в котором главные «подозреваемые» действуют весьма активно. Ж. Жене, как и полагается в театре абсурда[1], шокировал и поставил в тупик исполнителей, указав, что три женские роли в спектакле должны исполнять мужчины[2].

Подобная установка как нельзя лучше рифмуется с режиссерским почерком Р. Г. Виктюка, чей театр – театр парадоксов, в котором всякий раз происходит соединение несоединимого. Так возникает явление травестировки. Речь идет об одном из абсурдистских приемов постдраматического характера мышления в театре, который призван рассогласовывать связи между формой и содержанием произведения. В качестве важного свойства театральной травести можно привести пример неожиданности, непредугаданности действия, реализуемых в ситуациях, нарушающих естественную последовательность событий в драме.

Режиссер здесь как бы составляет художественный ребус, который зрители должны разгадывать в силу своего опыта и умения не только смотреть, но и слушать. В частности, в том, что женские роли играют мужчины можно увидеть либо пародию, либо эротические изыски, либо зеркальные приемы в духе С. Беккета. Поскольку травестировка предполагает не прямое, но завораживающе-множественное, бесконечно-зеркальное отражение, Р. Г. Виктюк помещает «Служанок» в ирреальное пространство, отмеченное эффектом рапидной съемки[3], которая порождает утрированную пластику.

---

[1] Подчеркнем, что сами «абсурдисты» предпочитают термин «театр парадокса», ибо в основе их драматургии не бессмысленность, а столкновение множественности смыслов.

[2] Своего рода предтечей Ж. Жене в области музыкального искусства можно назвать его соотечественника композитора Э. Сати. В симфонической драме «Сократ» все вокальные партии написаны по воле композитора для женских голосов (два сопрано и два меццо-сопрано).

[3] Рапид (от франц. rapid – быстрый). Имеется в виду такой способ киносъемки, который позволяет наблюдать быстротекущие события словно в замедленном действии.

Созданию ирреальности способствуют и обозначенные характерными музыкально-пластическими маркерами поворотные точки фабулы, нарушающие естественный ход развития, делающие непредсказуемыми поступки персонажей. В итоге театральные зеркала Р. Г. Виктюка отражают смотрящуюся в них жизнь причудливо и своеобразно, меняя пропорции и формы, увлекая безудержной игрой фантазий зазеркалья.

Знаменательно, что разделяемое Р. Г. Виктюком пространство спектакля на мир Мадам и мир служанок происходит с помощью музыки (музыкальное оформление А. А. Фараджева). Поскольку зло, как правило, активно, образ служанок в спектакле складывается из череды трансформаций. Их музыкально-пластическое портретирование осуществляется не только в контрастном соотнесении с решением образа Мадам, но и посредством внутренней динамичной разработки.

Одна сфера – французский шансон “*Je suis malade*” («Я больна») (см. Нотное приложение, пример № 6), известный в исполнении Далиды. Эта раздираемая противоречиями композиция демонстрирует устремленность и к недосягаемо высокому, благородному, тому, что составляет суть образа Мадам, и движение в противоположном направлении. Имеется в виду низость служанок, подлость их натуры, не оставляющая места для присущего Мадам великодушия. За счет внутренней полярности добра и зла, разомкнутости того, что есть и того, что страстно желается служанками, создается предельное напряжение, которое объединяет служанок и Мадам.

Причем, если Мадам присуща уравновешенность, искренность, внутреннее единство и безконфликтность, то служанки в рамках той же французской шансон представлены крайне драматично, неустойчиво, на гребне энергии, вздымающейся от затаенности до взрыва и нечеловеческого пластического крика. Р. Г. Виктюк – мастер в создании предельно конфликтных внутренних образов.

Вторая музыкально-тематическая сфера служанок – фатальная, семантически обращенная к самым трагичным образам. В ней стук барабанов

осознается как судьбоносный знак, неотступно преследующий служанок. На его фоне развертываются жесткие скрипичные интонации, создающие звуковую предопределенность в безжизненных пророчествах пустоты и одиночества. В музыкальном отношении это статичный образ с тянущимися долгими звуками струнных. Пластически тема низводит движения до ползающих змеиных извивающихся поз, разворачивающихся на полу, подчеркивающих прозябание низшего уровня в социальной иерархии. Наконец, третья сфера, раскрывающая шикарный мир Мадам, ассоциируется у Р. Г. Виктюка с французским шансоном «*Ils s'aiment*» («Они любят друг друга») из репертуара Даниэля Лавуа.

Весь спектакль – это последовательность опасных игр, раскрывающих свой подлинный смысл через музыку движения, танца, музыку речи и пластику. Он начинается репетицией убийства. Клер играет Мадам, а Соланж – Клер. Ощущение ритуальности возникает благодаря распевности речи, напоминающей заклятие. Звонок будильника останавливает магическое действо на самом драматичном месте – «удушении» Клер-Мадам. Но время еще не пришло – пока раздается лишь «первый звонок». Служанки возвращаются к действительности. Темпо-ритм действия тотчас меняется: замедленность поз и движений уходит, остается обычная мирская суета ожидающей госпожу прислуги.

Однако в виду того, что госпожи пока еще нет, мысль Клер и Соланж снова и снова возвращается к задуманному преступлению. Репетиция возобновляется. Теперь она идет на фоне шансон, который будет характеризовать Мадам. Сцена разыгрывается в форме хореографической миниатюры, истинный смысл которой откроется позднее – в момент появления Мадам. Тогда станет понятно, что движения служанок – лишь беспомощная пародия танца Мадам, чье появление великолепно, а пластика безукоризненна.

Экспозиция образа представлена посредством танца. Пластическое решение героини, тем более ее первый выход – редчайший выбор режиссера,

требующий знания законов хореографии и музыки. На драматической сцене это уникальный случай, но именно танцевальный образ Мадам становится главным в спектакле. Мадам предстает перед нами хрупкой, элегантной, изнеженной, но главное, она невероятно, недоступно шикарна. Этот шик уносит ее в такие «запредельные» высоты, в которых восхищение и любовь окружающих плавно переходят в зависть и ненависть и опять возвращаются к восхищению. Мадам заключена в этот магический круг.

В строении спектакля обнаруживается три фазы развития.

Первая полностью посвящена служанкам, в центре которой фатальная тема в окружении шансон «*Je suis malade*» с диалектикой зависти и восхищения Мадам.

Во второй фазе центральное положение занимает танец на музыку шансон самой госпожи «*Ils s'aiment*», в который внедряется фатальная тема зла служанок.

Третья фаза представляет собой столкновение двух образных сфер служанок и дальнейшая победа фатальной темы, многократно утверждаемой.

Заключением спектакля служит танцевальный дивертисмент.

Музыкальная драматургия спектакля выстраивается следующим образом. Тема зависти и восхищения показана через максимально развернутое раскрытие в начале, после чего она постепенно редуцируется, сокращается до слабых отзвуков-напоминаний в конце. Фатальная же тема разрабатывается многообразно: изменяется темброво, разрастается в объеме, охватывая значительный диапазон, трансформируется, внутренне динамизируется, дробится полифонически, сочетая разновысотные линии.

Наиболее значительным музыкальным событием является фаза взаимодействия тем, подчеркивающая точку золотого сечения и резкий перелом действия в момент покушения на жизнь госпожи. Это точка невозврата к прежним отношениям, когда вскрывается притворство служанок, до сих пор игравших роль угодливых и участливых, якобы разделявших

судьбу госпожи, но внутри ненавидящих ее и репетирующих варианты ее убийства.

Помимо собственно музыкальных композиций в «Служанках» большую роль играют шумы-символы. Один из таких символов – звонок. Звонит сначала будильник, потом телефон, потом снова будильник. Каждый из звонков – это предупреждение служанкам о том, что их время уходит и разоблачение близко. Так вполне безобидный бытовой звук становится роковым символом. Важным шумовым символом становится шелест. Шелестят шторы, которые нужно обязательно закрыть, иначе окна могут рассказать о готовящемся убийстве. Шелестят и одежды Мадам. Отданные служанкам, они лишь разжигают глухую ненависть, странным образом смешанную с исступленным восхищением, которое испытывают к Мадам Соланж и Клер.

Сцена прощания Мадам со служанками воспринимается как интуитивное предчувствие ее скорой гибели. Роковая тема задуманного убийства (заупокойные унисоны скрипок на фоне ударных) сопровождает всю сцену и делает бессмысленными драматические диалоги, между которыми слышны ширящиеся мотивы траурного шествия. В результате фатальная тема разрушается и заменятся философско-обобщающей темой *Dies irae* из «Реквиема» Дж. Верди в хоровом исполнении с мощной оркестровой основой. Финальный дивертисмент сам режиссер понимает, как очищение от скверны и своеобразный катарсис.

Спектакль поражает отточенностью не только всех элементов действия, но и музыкальностью формы, он безупречен в отношении построения, ведь мастер опирается на трехчастность, симметрию, идею обрамления и соответствий. Один из ярких музыкально-пластических образов «*Je suis malade*» изначально дается как трехчастная репризная форма, в которой есть и внутреннее напряжение, энергия, и контрастная лирическая середина. Также в экспозиции роковая тема зла повторяется трижды с развитием образа.

Средняя часть спектакля, в которой действует Мадам – трехчастная репризная форма, в которой динамику придает вторгающаяся тема зла. Заключительный раздел имеет три контрастных образа, следующих логике построения пьесы: это образ «*Je suis malade*», роковая тема зла и одна из частей «Реквиема» Дж. Верди. Симметрия всего спектакля наблюдается в обрамлении его темой «*Je suis malade*», утверждаемой как лейтобраз, преодолевающий зло.

Таким образом, в «Служанках» Р. Г. Виктюка мы видим совершенно новый тип спектакля, где практически все его составные подвергаются радикальному пересмотру. Здесь каждая мизансцена, каждое движение выстраиваются подобно сложным, но при этом детально прорисованным хореографической и музыкальной партитурам.

Говоря о музыкализации пластики в театре Виктюка, необходимо подчеркнуть, что исходный импульс идет от музыки. Она выполняет различную роль в спектаклях, выступая в качестве смысловой доминанты, «собирающий» весь спектакль в целостную концепцию авторского видения.

Другой спектакль Р. Г. Виктюка по пьесе О. Уайльда «Саломея» (1998) –это, пожалуй, один из самых ярких примеров его постмодернистского и постдраматического опыта создания подлинно эклектичного полотна, в котором происходит неожиданные смешения самых разных элементов театрального зрелища. Обращаясь к мифу о Саломее, Виктюк мастерски сплетает воедино различные стилевые и жанровые модели, совмещая приметы античного театра, с его ритуальностью и символизмом, и театра психологического. Последний представляет собой воспроизведение процесса изменения состояний персонажей во всем многообразии и глубине нюансов, оттенков.

Музыкальное оформление «Саломеи» не менее поражает своей многогранностью. Здесь звучат страстные ритмы танго, мощь тяжелого рока, узнаваемые бытовые мотивы XX века (“Russian Dance” Тома Уэйтса, песня Мэрлина Менсона “Antichrist Superstar”, азиатские ветряные колокольчики,

оркестровые колокола, хоровые скандирования), а также изысканные цитаты из произведений Ф. Шопена и А. Берга, что создает удивительный звуковой ландшафт, призванный подчеркнуть драматизм и многослойность постановки. В итоге, «Саломея» Р. Г. Виктюка предстает не столько простым пересказом известной истории, сколько исследованием ее смыслов, раскрываемых посредством современного искусства, где прошлое и настоящее, высокое и низкое, трагическое и ироничное сливаются в единое, завораживающее целое. Глобальную идею спектакля определил сам режиссер: ради настоящей любви стоит растоптать свою жизнь. Потому спектакль становится гимном любви, звучащем в память о тех, кому удалось не разминуться друг с другом[1].

Начинается «Саломея» с традиционного для Р. Г. Виктюка выхода – экспозиции с нарочито медленным ритмом движения, подчеркиваемым тихими звуками ударных, как бы отсчитывающих время или биение пульса. Возникает особая магия – магия ожидания, которой виртуозно владеет режиссер. И вдруг оглушительное танго обрушивается на зрительный зал, знаменитое танго Jalousie «Ревность», тонко иллюстрирующее «изломанные линии» и атмосферу модерна Обри Бердсли. Утрированная акцентировка мелодии определяет резкость движений, фраз-жестов, обуславливает картинность поз. Паузы-остановки служат предпосылками последующего мощного эмоционального взрыва. Танго здесь – танец-поединок, с демонстрацией силы, ловкости, торжества владения своим телом в сложных акробатических *pas à la* «брейк-данс».

Среди музыкального материала спектакля – тяжелый рок, который гипнотически втягивает в атмосферу исступленных эмоций. В критические моменты ужаса, смерти неожиданно звучит ноктюрн Ф. Шопена b-moll или нервная музыка А. Берга, придавая ситуации жутковато-мистический оттенок (на текстах: «сириец убил себя», «цветы сожгли мне лоб»).

---

[1] Возможно, идея спектакля «Саломея» родилась благодаря песне «Белый шиповник», в которой есть такие слова: «Для любви не названа цена, лишь только жизнь одна…». Эта песня прозвучала в поставленной в 1981 году на сцене театра «Ленинского комсомола» («Ленком») М. Захаровым рок-оперы композитора А. Л. Рыбникова и поэта А. А. Вознесенского «Юнона и Авось», в финале которой звучит хор «Алилуйя любви».

Используя столь разную по стилям и жанрам музыку, «тасуя» с помощью ее века и эпохи, Р. Г. Виктюк создает образ мифологического пространства и времени, отмеченных бесконечностью. Перекидывая мостик между библейскими временами и рубежом XIX и XX столетий, режиссер посредством музыки «втягивает» в мифологическое пространство спектакля и век XIX, и начало XXI века. Как истинное иносказание, миф о Саломее парит «над» временем.

Также именно музыка определяет внутреннюю драматургию спектакля, его психологический рисунок. Энергия «смертельной» любовной игры «свернута» и дана на откуп медленно раскачивающимся ритмам рока. Чем дольше копится она в «железных тисках» рок-музыки, тем значимее воспринимается «качество» страсти, ее накал, тем катастрофичнее сила ее взрыва. Важно заметить, что «Саломея», подобно «Служанкам», несет на себе характерные приметы авторского почерка Р. Г. Виктюка, о которых упоминалось ранее:

1) завораживающую словесную медитацию, вместо традиционной речи драматических актеров;

2) гипнотическую пластику.

В силу того, что медитация предполагает сосредоточение на каком-либо предмете или состоянии, с целью зафиксировать тот или иной оттенок чувства, режиссер требовал от актера десятки раз повторять полу-речитативом-полу-распевом нужный текст, который в итоге обретал статус магического заклинания. При этом первоначальный смысл такого текста становился менее важным, чем смысл, обретаемый в результате омузыкаливания вербального дискурса и его взаимодействия с дискурсом телесным.

Завершая второй параграф главы, отметим, что театр пластического интонирования Р. Г. Виктюка – высокохудожественный и предельно эмоциональный, где все подчинено выражению высшей идеи. Опираясь на музыкальные средства выразительности и пластическую интонацию режиссер дает новое понимание театрального синтеза. Музыка в спектаклях

Р. Г. Виктюка поливалентна и полифункциональна. Как правило, она предстает в творениях мастера в качестве:

– символического носителя светлого духовного начала;

– маркера пространственной среды (опять-таки «чистой и светлой»), к которой стремятся герои;

– действенного участника драмы, служащего преобразованию героев;

– знака судьбы персонажа.

2.3. Тотальная музыка театра А. А. Могучего и А. П. Маноцкова

В мире театра редко встретишь режиссёра, который без колебаний берёт на себя ответственность за творческие эксперименты композитора. Именно поэтому союз А. П. Маноцкова и А. А. Могучего – это редкое и счастливое стечение обстоятельств. Как режиссер, А. А. Могучий обладает удивительной способностью чувствовать музыкальные образы, используя в своих постановках музыку самых разных форм. Его цель – усилить драматизм, выявить скрытые противоречия и парадоксы, делая это так, чтобы текст, мизансцены и действия буквально оживали и приобретали новую глубину.

Руководствуясь своей провокационной логикой, режиссер активно использует формы инсталляции, хэппенинга и перформанса. В этих контекстах тональность речи участников претерпевает существенные изменения. Главным становится не столько объективное значение произнесенного слова, сколько его невербальная составляющая. Имеются в виду ритмика, эмоциональная окраска, тембр голоса. Потому вербальности в постановках А. А. Могучего нередко отводится роль второстепенного элемента, когда слова служат либо фоном, создавая определенный шумовой эффект, либо сопровождают музыкальный дискурс. Соответственно, «речь актеров представляет скорее музыкальную… конструкцию; слова

независимы, попутны или создают неожиданный эффект»[1]. Претендуя на особенную роль в формировании спектакля, музыка вступает в открытый диалог с драматическими элементами.

Поскольку в таких экспериментах решение зависит от состава и характера музыки, композитор обретает равные с режиссером права на воплощение в спектакле авторской концепции, пробуждая к жизни потаенные смыслы синтетического художественного целого. При этом музыка охватывает все уровни развития спектакля, пронизывает все его структуры, переплавляя театральные жанры, инициируя глубокий интеграционный процесс. Согласимся с позицией Ю. Семенковой, которая исключает возможность говорить о музыке композитора как «о музыке к спектаклю». Напротив, «ее существование в нем всегда призвано к большему, не только смысловому, но и формообразующему значению»[2], что позволяет говорить о тотальном характере музыки в режиссерском театре А. А. Могучего.

Предположительно, именно многогранные музыкальные интересы композитора А. П. Маноцкова позволяют ему легко подключаться к процессу создания спектакля, пропитывая своими идеями все пространство драмы. Обладая особым музыкально-драматическим талантом, А. П. Маноцков выступает одним из активных создателей спектакля, который строится на музыкальных и звуковых импульсах. В творчестве композитора сочетаются как академические истоки, так и фольклорный материал, развивающийся в русле неофольклоризма. Помимо этого, обращает на себя внимание его тяготение к старинным музыкальным формулам, аранжированным на современный лад.

Сам композитор так характеризует одну из своих ранних работ (1995), созданную в содружестве с режиссером А. А. Могучим: «Я помню «Долгий

---

[1] *Песочинский Н.В.* Андрей Могучий почти без авангардного контекста // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 28.

[2] *Семенкова Ю.* Полифония смыслов и неоклассика. Портрет Александра Маноцкова // Петербургский театральный журнал. 2016. № 3 (85). С. 81.

рождественский обед»[1], в котором была огромная партитура для струнного трио – мы (я с виолончелью, две скрипки) сидели за спинами аудитории, за ширмами, а аудитория сидела вокруг круглого стола, за которым играли актеры. Музыкальный материал, трансформируясь, путешествовал вокруг публики, это была огромная пьеса, звучавшая практически весь спектакль, и она сама, как и спектакль, была про цикличность и вечное возвращение»[2].

Как правило, для спектакля А. П. Маноцков пишет много музыки, которая служит драматургической основой действия, задает темпо-ритм и атмосферу постановки. Композитор вдохновляет своим открытым разносторонним творчеством режиссера, художника, артистов. Само пространство становится ожившей музыкой, втягивающей в свой водоворот. Все приобретает голос, начинает звучать и жить по-новому.

В целом, содружество режиссера и композитора, сохраняющееся на протяжении длительного времени в ситуации, когда большинство режиссеров используют музыку на подборе, оказалось весьма продуктивным. Знаменательно, что каждый из них исходит из понимания музыкального материала как генератора драматических идей. По признанию композитора, «работ мы с ним (с А.А. Могучим – *О.П.*) сделали довольно много: и в девяностые, когда была пора Формального театра[3], и потом, когда он сделал спектакль “Между собакой и волком” и в “Петербурге”, который мы ставили в Александринке… очень хороший был спектакль “Иваны”»[4]. К этому списку можно добавить совместную работу над спектаклем «Счастье» (2011) по мотивам пьесы «Синяя птица» М. Метерлинка, премьера которого прошла на сцене Александринского театра, «Грозу» (2016) по одноименной пьесе

[1] «Долгий рождественский обед» – спектакль, поставленный по пьесе американского драматурга XX века Торнтона Уайлдера.

[2] *Дмитревская М.Ю.* «Все, что имеет временную протяженность, является музыкой». Беседа с Александром Маноцковым // Петербургский театральный журнал. 2014. № 1 (75). С. 17.

[3] «Формальный театр» – название театральной группы режиссёра А.А. Могучего. Такое название обусловлено тем, что в его спектаклях актёр уравнен с визуальными объектами и стихиями (водой, огнём, дымом).

[4] *Монахова М.В.* «В какой-то момент я понял, что в театре могу делать только все». Интервью с Александром Маноцковым // Classical musica news. 16.11.2018. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/-alexander-manotskov-2018/ (дата обращения: 24.10.2020).

А. Н. Островского в БДТ, «Процесс» (2012) по одноименному роману Ф. Кафки.

Содружество режиссера и композитора основывается на общих подходах к созданию произведения – это обращение к праистокам, древним формам ритуала. В данном случае речь идет о воссоздании синкретических форм, в которых действие и музыка находятся в неразрывном единстве. Как для А. А. Могучего, так и для А. П. Маноцкова важна инициируемая музыкой зрелищная сторона спектакля (движение, сценография и т.п.). Уникальность их творчества заключается в том, что как режиссер, так и композитор проявляют интерес к мистериальным формам, к ирреальности, к особой таинственности звуковой атмосферы.

Для реализации этого интереса А. П. Маноцков занимается исследованием старинных полифонических форм Европы, активно содействуя их исполнению (при его участии была осуществлена запись мадригалов Джезуальдо ди Венозы). Он «хорошо знает особенности старинных грузинских песнопений с их захватывающей многоголосной вертикалью, умеет вслушиваться в таинственное звучание гамелана, принимает участие в работе ансамбля древнерусской музыки «Сирин», не переставая удивляться звучанию попевок курских исполнительниц на кугиклах[1]. Его партитуры многослойны, они собирают в единство всю материю спектакля, в них «музыка прошивает и время, и расстояния»[2].

Разнообразные звучания сплавляются в один неповторимый композиторский стиль, в котором органично сочетаются особенности академической музыки с ее многостилевыми проекциями, старинная музыка, разнообразный фольклорный материал. При этом музыкальная многослойность накладывается на многослойность действия, которое также представляет спаянное единство танца, пантомимы, акробатики и других форм

[1] Кугиклы – русский народный инструмент из камыша, тростника или бамбука, разновидность многоствольчатой флейты.

[2] *Мунипов А. Ю.* «Композитор – профессия в принципе странная». Интервью с Александром Маноцковым // Classical music news. 06.09.2016.URL:https://www.classical-musicnews.ru/-interview/aleksandr-manotskov-interview_2016/ (дата обращения: 24.10.2020).

театрального движения. Как для режиссера, так и для композитора важен сам принцип тотального проникновения одного элемента в другой, взаимосвязанность и взаимообусловленность всех слагаемых спектакля. Возникает своеобразная полифония, «тотальная многослойность уровней и видов информации»[1].

Перекрестком музыкальных и хэппенинговых принципов стала работа «Петербург», где в едином созвучии участвовала городская среда и уличное действо. Эта работа в соавторстве А. А. Могучего и А. П. Маноцкова по книге А. Н. Белого, осуществлена в Инженерном замке (1991). Позднее работа над очередной постановочной версией осуществлялась совместно с Русским музеем и Александринским театром (2005). «Возникло интересное сочетание уличного театра, *open-air'*а, с камерностью драматического спектакля… Для постановки А. А. Могучий использовал свой опыт проведения перформансов и спектаклей уличного театра»[2].

В качестве особенностей перформативного представления можно отметить действия актеров, высыпающих песок в воду и осушающих болото; использование в качестве звукового фона звон колоколов, обращение к древнерусским напевам и мелодиям уличного оркестра. Как вспоминает композитор, «для такого необычного спектакля требовалось уникальное звуковое решение: – я пошел на некоторый "тембровый риск", написав партитуру для ансамбля из трех туб, виброфона, литавр, колоколов и женского вокального септета… кажется, этот риск оправдался»[3].

Необычная вертикально-горизонтальная музыкальная насыщенность действия обусловила ситуацию, когда композитор взял на себя функции режиссера и постановщика. Подобный опыт, по признанию А. П. Маноцкова,

---

[1] *Маноцков А.П.* Александр Маноцков о современной опере // Сине Фантом. 2015. №10. 15–30 июня. URL: http://electrotheatre.ru/theatre/article/188 (дата обращения: 05.01.2021).

[2] *Карамайкина О.* Режиссерский портрет Андрея Могучего // Театр. 21.10.2012. URL:http://oteatre.info/rezhissyorsky-portret-andreya-moguchego/ (дата обращения: 24.10.2020).

[3] Маноцков А. П. Бодрящая плотность бытия. // На Невском. 15.12.2007. URL: https://dudina.livejournal.com/6425.html (дата обращения: 05.01.2021).

– это своеобразный «способ *думать музыкой*»[1]. В это понятие композитор вкладывает свои представления о возможностях музыки в драматическом театре. «Музыкальная структура обладает колоссальной прочностью: туда можно вложить хоть текст, хоть видео, хоть что. Я буду очень доволен, если прочность нашей структуры будет теперь искушаться, и напрягаться, и раскачиваться изнутри обстоятельствами драматического театра»[2].

О многослойных совпадениях режиссуры А. А. Могучего и музыки А. П. Маноцкова многократно упоминали исследователи, подчеркивая, что идеализированные персонажи (спектакль «Лысая певица» по абсурдистской пьесе Э. Ионеско, 1989) выстраиваются в рамках музыкальных образов. Более того, композиционно спектакли А. А. Могучего предстают самостоятельным законченным музыкальным произведением. Как свидетельствует А. П. Маноцков, «бывают вещи абсолютно сквозные и полностью вставленные друг в друга, когда у тебя, например, … *cantus firmus* полностью однородно организует все живое существо»[3]. Так композитор обретает веру в собственные музыкально-режиссерские возможности, осознав, что театр для него – место, где он занимается одновременно всем.

Подчеркнем, режиссерская деятельность композитора переводит драматическое развитие в новые плоскости видения и измерения. Во власти композитора теперь не только музыкальная составная, но и формирование всей линии жизни спектакля, драматургии, его словесной и игровой партитуры.

Логическим продолжением обозначившейся тенденции стали постановки цикла «Остров-град Свияж» (2017) для музейного комплекса на открытом воздухе. Принимая во внимание слова композитора о том, что для

---

[1] Кандаурова Л. Александр Маноцков: У меня нет никакого «само», которое требует «выражения». Интервью // Сноб. 03.02.2018. URL:https://yandex.ru/turbo/snob.ru-/s/entry/157255/ (дата обращения: 24.10.2020).

[2] Исакова Ю. Александр Маноцков: «Я не знаю, что такое вдохновение». Интервью //Театральный журнал «Около». Блог 15. 11.2015.URL: https://journal-okolo.ru/aleksandr-manotskov-ya-ne-znayu-chto-takoe-vdohnovenie/ (дата обращения: 24.10.2020).

[3] *Монахова М.В*. «В какой-то момент я понял, что в театре могу делать только все». Интервью с Александром Маноцковым //Classical music news. 16.11.2018. URL: https://www.-classicalmusicnews.ru/interview/alexander-manotskov-2018/ (дата обращения: 24.10.2020).

него совмещение функции режиссера и постановщика – это своеобразный «способ *думать музыкой*»[1], можно сделать следующий вывод. Искусство композиции спектакля сродни мышлению композитора, слышащего ансамбль одномоментного звучания и процесс движения во времени как некое единство. Искусство режиссуры аналогично творению музыки.

Для спектакля «Иваны» (2007) А. А. Могучего, поставленном на Александринской сцене, музыка становится специфическим ядром, из которого проецируется действие, образы; она определяет мизансцены, пространство, характер движения, ритм развития, сценографию. Музыкальные законы охватывают всю партитуру, все пространство спектакля. Сам режиссер так вспоминает о работе над спектаклем: «Сашины идеи в области музыкальной концепции спектакля могут стать основой драматургического решения, как это было в “Иванах”… Текст писался под музыкально-ритмическую концепцию, придуманную Сашей… В “Петербурге” даже речь артиста подстраивается под ритмическую концепцию, идущую от музыки. Практически все спектакли с музыкой Маноцкова – это оперы… . Когда работает Маноцков – все становится музыкой»[2].

Важным этапом в развитии творчества композитора А. П. Маноцкова стал спектакль «Процесс» по роману Ф. Кафки, поставленный А. А. Могучим в 2012 году в Дюссельдорфе (инструментальная музыка к спектаклю написана О. Н. Каравайчуком). Особенность его в том, что сложные философские идеи немецкого писателя нашли отражение в музыкальном плане спектакля. Маноцков задействует серьезные средства выразительности в виде оркестра и хора. В частности, для хора композитор пишет вокальную сюиту, состоящую из пяти частей: «Ария», «Диалог», «Фройляйн Бюрстнер», «Множество теней» и «Актер».

---

[1] *Кандаурова Л.* Александр Маноцков: У меня нет никакого «само», которое требует «выражения». Интервью // Сноб. 03.02.2018. URL:https://yandex.ru/turbo/snob.ru-/s/entry/157255/ (дата обращения: 24.10.2020).

[2] *Могучий А.А*. О музыке в спектакле // Петербургский Театральный журнал. 2014. № 1 (75). URL: http://ptj.spb.ru/archive/75/music-theatre-75/o-muzyke-v-spektakle/ (дата обращения: 31.05.2020).

Все части звучат на немецком языке, в каждой заключена основная идея фрагмента сюжета Ф. Кафки. Введение хоров способствует созданию атмосферы статичности, действие обретает эпический характер. Повторяющаяся музыкальная формула на слова «Это и есть закон жизни» организует музыкальное развитие и напоминает по функции лейтмотив. Отстраненность глубокой басовой мелодической линии и голосов в хоре говорит о конфликтном противостоянии безликой судьбы и человечности, что усиливает эпичность повествования.

Контрастны и сами хоровые номера. Одни из них подчеркнуто эмоциональны, драматичны, другие – сдержанны, строги, с унисонной фактурой и статичной мелодикой. Это связано со стремлением композитора дать возможность осознать глубину и серьезность образов, где текст звучит философски: «Река вздымается и обратным потоком несет умершую жизнь назад». Все части вокальной сюиты написаны вне тональности. Композитор отказывается от ладов, выстраивая двухголосие на острых диссонансах, ритмическом противоречии, повторе определенных мотивов с использованием разных штрихов.

В драматической кульминации спектакля происходит реальное уничтожение музыкального инструмента. Разбивается черный рояль. Это не столько акт вандализма, сколько крик деформированной психики, последней стадией которой является разрушение сознания. Предельные состояния передает музыкально-звуковая сторона спектакля, которая перерастает через жесткие диссонансы в антимузыкальную какофонию и шумовые эффекты разрушения. Движение развивается с нарастающей звучностью, которое нельзя остановить, пока оно не дойдет до финальной точки – темноты и пустоты. Так громкая кульминация оборачивается началом тихой.

Одной из парадоксальных работ А. П. Маноцкова является партитура спектакля «Счастье» (по мотивам произведений М. Метерлинка, 2004–2013), поставленного режиссером А. А. Могучим. С ним композитор осуществил поиск идеала, двигаясь от противного, т. е. делая акцент на том, что не может

являться счастьем. Само состояние ожидания чего-то высокого, радостного проходит через всю пьесу. Композитор использует некоторые излюбленные приемы, в числе которых работа по жанровой модели, введение лейтмотивов, повторяющихся фраз. Доброе, светлое в данном случае затемняется бытовой, нарочито грубой, лубочной формой, доведенной до крайней жестокости.

Музыкальные линии разрастаются и распадаются каскадом, захватывая все больший объем, трансформируясь из жанрово-бытовой сферы в отвлеченную звукопись катастрофы. Звуковые состояния, наслаивая все новые образы и смыслы, отражают динамику развития драматургии. «Неслучайно тишину в финале спектакля «Счастье» хочется назвать музыкальной. Такая тишина – редкость, возможная, наверное, только в сказке. В ней происходит рождение. И потому она оказывается чуждой настоящему, давно потерявшему гармонию миру, который продолжает скрипеть, гудеть ультразвуком, тонуть в хаосе голосов и рассыпаться на наших глазах»[1].

Спектакль «Крейцерова соната», поставленный А. Ю. Яковлевым (2008) на сцене МХТ им. А. П. Чехова, А. П. Маноцков также пронизывает музыкой. Как обозначение особой музыкальности спектакля и своей к ней причастности, предвещая начало повествования, на сцене появляются музыканты, прилюдно настраивающие свои инструменты. Так «музыка становится полноправным действующим лицом»[2], которое подчиняет себе все сценическое пространство. В это же время происходит символизация вокальной линии спектакля. Женский голос за сценой запевает протяжную песню в жанре духовного стиха о Еве, сорвавшей запретный плод с дерева. Мелодию подхватывает актриса и ведет ее полифонически в дуэте со скрипкой.

Весь спектакль сопровождается резкими, обостренными интонациями струнных, участвующих во всех поворотных моментах развития действия, то предвещая трагедию, то напоминая о ней, то выступая в качестве

---

[1] *Семенкова Ю.* Полифония смыслов и неоклассика. Портрет Александра Маноцкова // Петербургский театральный журнал. 2016. № 3 (85). С. 88.

[2] Там же.

музыкального вывода (послесловия). Те же скрипичные фразы звучат в момент рассказа В. Позднышева о встрече с девушкой, наполняя мелодию теплым чувством, нежностью, хрупкостью.

Тема искусства и соприкосновения с ним проступает не только в мелодиях инструментов и пении актрис, но и в разговорах; она развивается параллельно сюжету в репликах действующих лиц. Скрипка своими репликами отмечает все повороты в судьбе героев: это момент озарения, понимания ошибки в выборе спутника жизни, поиски возможности строить жизнь без любви и осознание поражения. Отсюда в музыке, вызывающей ассоциацию с натянутой душевной струной, – боль, отчаяние, страдание, обида. Воспроизводя всякий раз интонацию вопроса, мелодия скрипки становится своеобразным лейтмотивом всего спектакля.

«Практически вся музыкальная партитура спектакля выстроена композитором на перекличке трех скрипок. Главное здесь заключено в тембре – звонком, даже резком, пронзающем и парализующем действие. Вся на диссонансах, с точным и острым ритмом, музыка, как правда, которую не хотят слышать, не хотят принять, пытается докричаться до героев. Правда об утрате иллюзий, отсутствии любви и духовном одиночестве близких людей»[1]. Знаменательно, что в кульминации спектакля появляется сам музыкант – скрипач Трухачевский. Будучи прекрасной пианисткой, Лиза не могла отказать в удовольствии репетировать и сыграть знаменитую сонату Л. ван Бетховена. Музыка захватила их своими пронзительными звуками, выражающими глубокие чувства. «Крейцерова соната» – произведение высшего мастерства, высшего выражения самых напряженных чувств и переживаний. Автор повести – Л. Н. Толстой – считал музыку самым сильным искусством по воздействию на человека, потенциал которого безграничен.

«Финальная сцена также отдана музыке. Уже полностью опустошенный, герой осторожно берет в руки тубу и начинает медленно выдувать из нее звуки, которые сначала подхватываются струнными, а затем превращаются

[1] *Семенкова Ю.* Полифония смыслов и неоклассика. Портрет Александра Маноцкова. Цит. изд. С. 88.

в исступленные стоны, голос человеческого одиночества в этом мире»[1]. Подобный прием позволяет утверждать, что в музыкальном отношении спектакль основывается на противоположных тембрах. С одной стороны – теплые, человеческие звуки скрипки, хотя и напряженные, с другой – тембр тубы. Со струнными инструментами ассоциируется все светлое и возвышенное, мечты и желания. Напротив, туба, инициирующая возникновение тяжелых, неповоротливых, мрачных звуков, выступает знаком свершившегося факта. Данным противопоставлением постановщики подчеркивают музыкально непреодолимую грань в отношениях близких людей.

Экспериментальным сочинением для А. П. Маноцкова стала опера «52», принятая к постановке Большим драматическим театром им. Г.А. Товстоногова в 2018 году. Это спектакль, основанный на текстах карточек Л. С. Рубинштейна «Все дальше и дальше» (52 карточки, передающие разные состояния), в полной мере раскрывает многие грани таланта композитора. В опере «52» А. П. Маноцкова одновременно выступает и режиссером, и художником-постановщиком.

Партитура оперы написана для непрофессиональных вокалистов, она основана на первичном напеве “*Ut queant laxis*” («Чтобы смогли во весь голос») Гвидо Аретинского. Текст исполняется артистами на шести языках, оригинал дается в субтитрах, становясь частью видеоряда. Явление «театра режиссера-композитора» демонстрирует новую тенденцию второй половины 2010-х гг., когда, с одной стороны, налицо образец музыкального спектакля на драматической сцене, с другой, «… продолжение системной легализации и продвижения постановок опер современных русских академических композиторов»[2].

То, что в «театре режиссера-композитора» заключены огромные потенциальные возможности, способные положительно воздействовать на

[1] *Семенкова Ю.* Полифония смыслов и неоклассика. Портрет Александра Маноцкова. Цит. изд. С. 88.
[2] *Волкова К. С.* «Театр композитора» в России и «52» Александра Маноцкова // Манускрипт. Тамбов: Грамота. 2020. Т. 13. Вып. 7. С. 132.

становление драматической сцены, эксперименты в звуковой области, в том числе значительно выходить за ее пределы, работать во вне театральных пространствах городского и ландшафтного типа, не вызывает сомнения. Более того, оставаясь яркой театральной фигурой, А. П. Маноцков открывает новые формы существования не только музыки, но и драматического театра, основанные на тесном взаимодействии ведущих его составных. Композитор возглавляет тот авангардный процесс, который в корне трансформирует жанры, открывает пути и способы музыкально-драматического осуществления синтеза на новой основе.

2.4. Театр подсознания (музыка в театре Т. А. Кулябина)

Преодоление вербальной основы спектакля в пользу его музыкальности в синтезе с визуальными элементами театра обнаруживается в творчестве Т. А. Кулябина. Эта тенденция дает основание вдумываться в глубинный смысл идей драматических произведений, обнаруживающих тягу к анализу бессознательных процессов. Внимание режиссера приковано к внутренним механизмам сложных психологических явлений, находящихся вне поля обыденного сознания, развертывающихся от натурализма до гиперреализма, высвечивающих возможности интуитивного художественного познания. В его спектаклях всегда уловима особая музыкально-живописная полифоничность мышления: музыка и драматургия идут навстречу друг другу, сплетаясь в самобытную материю спектакля. Отмеченные чертами суггестивности постановки Т. А. Кулябина демонстрируют опыт проекции на сцену образов подсознания, отличающихся красочностью палитры.

Театр Т. А. Кулябина – это театр опредмечивания скрытых уровней человеческой души, которые невозможно выразить словами. Одна из задач режиссера – обнаружить в подсознании иероглифы, трансформировав их в

очевидные для всех знаки. Идущая из недр душевных переживаний информация преобразовывается уже на сознательном уровне в бессловесные повествования, маркерами которых становятся жесты, звуки, мизансцены, играющие пространства. Потому, работая с актерами, Т. А. Кулябин предоставляет им возможность опираться внутреннее видение. Все богатство художественной партитуры спектакля возникает на основе активного взаимообмена бессознательного и сознательного уровней психики актера, в диалоге актера и режиссера, в сопоставлении произведения автора прошлого и мира сегодняшнего. Бессознательное постоянно подпитывает фантазию, помогая наиболее полно воплотить авторскую концепцию. Полифония линий, смыслов и образов дает необычайную насыщенность действия спектакля.

Атмосфера спектакля соткана из мельчайших нюансов, идущих по разным каналам информации, зачастую параллельно и одновременно. Знаками, несущими в себе определенный смысл, могут быть поза, жест, звук, манера, деталь одежды, предмет в руках. О том, что режиссер во многом опирается на подсознательные импульсы, говорит тот факт, что в репетиционном процессе он нередко использует сцены, которые заведомо отсутствуют в итоговом решении, но оказываются важными для осознания мотивов поступков действующих лиц. По сути, такие импульсы служат своеобразной основой и посылкой всех решений.

Немаловажно и то обстоятельство, что для успешного вхождения «в подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй) со стороны участников спектакля режиссер привлекает профессионального психоаналитика, который разбирает с актерами психологические особенности действующих лиц вплоть до медицинских диагнозов, сна и таблеток. Другими словами, все то, что для зрителя остается за кадром, в действительности отпечатывается в подсознании актеров, создавая естественность их линии поведения и сценической жизни. Вместе с тем, мотивы поступков, скрытые смыслы персонажей призвана уловить и передать музыка.

Ее значимость в театральном пространстве обусловлена тем, что «в музыке становится слышна звуковая сила времени… Этим ведь и определяет перцепт как таковой: он делает ощутимыми неощутимые силы, которые населяют мир и воздействуют на нас, заставляют нас становиться»[1]. Именно вследствие особого отношения к музыкальной составляющей спектакля Т.А. Кулябин оказывается способным передавать скрытые импульсы бессознательного в их устремленности наружу, когда необъяснимые явления полусна-полубодрствования спонтанно переплетаются в причудливой калейдоскопической картине.

В творческом портфеле Т. А. Кулябина десятки драматических и музыкальных спектаклей. Это и поставленные на сцене новосибирского театра «Красный Факел» «Пиковая Дама» (2007), «Макбет» (2008), «Маскарад» (2009), «Без слов» (2010), «Гедда Габлер» (2012), «Онегин» (2012) и «KILL» (2013), и представленные московской публике Театром Наций «Электра» и «#Сонеты Шекспира», в том числе «Кармен» (2010), рожденная на подмостках ярославского театра драмы им. Волкова, и «Шинель. DRESS CODE» в «Приюте Комедианта» в Санкт-Петербурге. Всегда и везде Т. А. Кулябин умело использует возможности музыки как организующего начала спектакля. Он много размышляет о закономерностях современного театра, констатируя: «сознание современного человека устроено так, что он очень быстро перерабатывает информацию. Эта способность современных людей становится для искусства предметом серьезных размышлений. Поэтому в театре много экспериментируют со способами передачи информации»[2].

Молодой творческий режиссер смело ставит эксперименты, переворачивая все представления о возможностях звуковой сферы спектакля. Несмотря на то, что у Т. А. Кулябина нет музыкального образования, он обладает возможностью действовать на основе открытых им звуковых параметров драматического спектакля. Будучи студентом ГИТИСа, режиссер

---

[1] *Делез Ж.*, *Гваттари Ф.* Что такое философия? Цит. изд. С. 233.

[2] *Бушмакина Т.* «Стараюсь не попадаться на удочку ремесленничества». Интервью Тимофея Кулябина. URL: https://miraman.ru/posts/1996 (дата обращения: 17.05.2021).

получил великолепную школу моделирования в области визуализации музыкальных композиций. Среди прочих он выполнял задания на постановку оперных увертюр, придавая им сценическое образное видение в результате предельного сжатия содержания и вычленения основной идеи произведения.

Примечательно, что в каждом из спектаклей Т. А. Кулябин раскрывает актуальную в настоящий момент тему, которая, одновременно, попадает в разряд вечных тем искусства:

– одиночество;

– конфликт с обществом;

– поиск себя;

– самовыражение в любви и др.

Потому каждая из тем в процессе работы обретает черты выстраданной автором концепции, фундирующей все дальнейшее развитие пьесы.

Основополагающим законом в постановках Т. А. Кулябина становится музыкальный стандарт, опираясь на которой режиссер задает темп повествования, характер, время действия, структуру построения. Все, что происходит на сцене – это визуальное выражение звуков. Звуковые коллажи Т. А. Кулябин подбирает буквально по крупицам, по тактам. Отшлифованная семантика музыкального материала заменяет текст. Фрагменты произведения выстраиваются в последовательное звуковое повествование, которое дает возможность отказаться от вербального ряда в пользу утрированного изображения разнообразия чувств, вырастающих на звуковой волне и передаваемых жестами, позами, движениями.

Показательно, что среди ранних работ режиссера – постановки сцен из «Весны священной» И. Ф. Стравинского (2005), где музыка обуславливает поиски выразительной пластики. В послужном режиссерском списке есть два оперных спектакля («Князь Игорь» А. П. Бородина и «Тангейзер» Р. Вагнера), поставленные на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. Последующая за этими работами постановка в Вуппертале оперы Дж. Верди «Риголетто» произвела на критиков и

зрительскую аудиторию впечатление современной трактовкой, переосмыслением психологических механизмов действий героев и их отношений.

Решения режиссера необыкновенно изобретательны, поскольку он берет на вооружение все современные технические средства, совмещая их в разнообразных, порой парадоксальных сочетаниях. Именно богатая фантазия, яркость образного мышления дают возможность режиссеру «осовременить» классические произведения, хорошо знакомые сюжеты, трансформировать их, удивить свежестью и необычностью решения. При этом Т. А. Кулябин явно развивает свой талант в русле постдраматического видения, одной из характерных черт которого, является преодоление вербальной составной спектакля. Вместе с тем режиссер не избегает эпатажа и провокации, взрывающих стандарты наших представлений.

Первое направление его экспериментов – изменение характера произнесения слов (спектакль «Процесс» по Кафке, 2016). Несмотря на то, что звучащий текст выступает полноправным участником театрального действа, тембр голоса произносящих его актеров намеренно искажается либо понижается при помощи электронного моделирования. В результате текст обретает распевность, а голос актера меняется до неузнаваемости. Другими словами, новаторский эффект достигается посредством трансформации звуковых средств выразительности спектакля.

Причем, для режиссера важен не столько произносимый текст, сколько состояние героев. Таковое словно подвергается сканированию и, вследствие этого, утрируется, попадая на мониторы в виде коллажа из музыкальных тем, поз, жестов. Очевидно, что наличие самого разного рода технической аппаратуры, в том числе больших экранов, проецирующих действие сцен, говорит о стремлении Т. А. Кулябина максимально использовать в своей работе весь арсенал существующей на сегодняшний день техники. В этом случае можно говорить о движении от литературоцентризма к техницизму

современной жизни в ее калейдоскопической событийности и расширенных возможностях звуковой палитры.

Второй вариант ухода от вербальной выразительности слова заключается в использовании языка глухонемых. Данный прием становится основой спектакля «Три сестры» (2015) по А. П. Чехову. Чеховская концепция разрозненности и непонимания людей обретает непосредственное выражение во взаимодействии людей, не слышащих друг друга. Весь смысловой ряд актеры передают жестами, заимствованными из языка глухонемых. Но при этом важна звуковая атмосфера спектакля – стуки, шуршания, скрипы дома Прозоровых, музыка, дающая представление о внутреннем психологическом мире героев. Возникает даже особенный ритм благодаря шагам персонажей и звону посуды. Поскольку текст не отвлекает внимания, режиссер предоставляет зрителю возможность услышать тончайшую музыку среды, которая не всегда детализируется, но чья важная роль неизменно сохраняется. Потому в творческом почерке Т. А. Кулябина окружающая героев среда выписана предельно скрупулезно.

Как пишет А. В. Банасюкевич, «сыграть спектакль на жестовом языке – счастливая идея, точно найденный ключ, вскрывший сложноорганизованную пьесу. Вынужденная немота выстроила новую иерархию восприятия: обостренный слух, не загруженный текстом, внимателен к любому шороху; сама архитектура сцены транслирует смыслы; мимика и жестикуляция, лишённые интонационной фальши, раскрывают характеры и эмоциональные состояния в тончайших нюансах»[1]. Все это способствует созданию уникальной атмосферы, когда спектакль воспринимается, как музыка.

По мысли С. В. Самойленко, «в “Трех сестрах” идея додумана до конца и реализована с исчерпывающей полнотой. Чеховский текст… “остранен” бегущей строкой (пользуясь термином Виктора Шкловского) – и в этом остранении, в зазоре между жестом и безмолвным словом, неожиданно

[1] *Банасюкевич А.В*. Как звучит жизнь // Блог журнала «Театр». 16.10.2015. URL: http://oteatre.info/kak-zvuchit-zhizn// (дата обращения: 11.06.2022).

высекаются пучки смыслов»[1]. Иначе говоря, язык жестов, изымая из среды звучащее слово, одновременно предполагает сложнейшую, буквально на атомарном уровне, работу со звуками среды, которая сигналами ограничивает пространство жизни действующих лиц.

Само общение персонажей выстраивается в полифонические линии, создающие особую музыку. «Артисты в спектакле “Три сестры” чувствуют друг друга на сенсорном уровне, необходимость подхватывать друг друга, чтобы не рвалась кантилена, – все это, видимо, обостряет внимание и чуткость к партнеру, – сыгранность ансамбля поражает»[2].

Полный отказ от слова происходит и в выпущенном в 2010 году спектакле пластического выражения, который так и называется «Без слов». Авторы спектакля отклоняют текст как основу драматического театра и пытаются найти другие художественные средства выражения своих мыслей. Бывают моменты в жизни, когда слова излишни – это возвышенная любовь, страсть, томление, ритуал. Именно эти мгновения «схвачены» в музыкально-пластическом спектакле, представляющем многообразие любовных игр-состязаний.

Пытаясь аргументировать опыт, в котором ставка делается на пластику, Т. А. Кулябин говорит следующее: «… тело не лжет. В каждый момент оно взаимосвязано с психикой. И мне захотелось попробовать вообще лишить актера текста как прикрытия»[3]. Думается, что в этом случае музыкальной становится сама пластика, когда тела актеров (танцовщиков) претерпевают удивительные метаморфозы. Они связаны как со скоростью смен приемов, движений, поз, так и с новизной пластического материала. Не случайно критики приходят к мнению о том, что «танцевальная ткань спектакля плотная, ритмически зрелище выстроено очень хорошо, а внятные основные

---

[1] *Самойленко С.В.* «Три сестры» в «Красном факеле»: Гул времени // Около. Театральный журнал. 26.09.2015. URL: https://journal-okolo.ru/tri-sestryi-v-krasnom-fakele-gul-vremeni/ (дата обращения: 07.12.2021).

[2] *Глембоцкая Я.О.* «Три сестры» Успех Кулябина на сцене «Красного факела» // Культура. 11.09.2015 (специально для Сибкрай). URL: http://sibkray.ru/news/4/877376/ (дата обращения: 03.05.2020).

[3] Из театральной афиши red-torch.ru/program/info/bez_slov (дата обращения: 03.05.2020).

истории закутаны в кружево деталей и движений и сплетены с побочными короткими эпизодами»[1].

Построенный на контрасте движений, состояний, спектакль дает яркость красок, зависящих от взаимодействия музыки и пластики, совершенство которой доведено до высшей музыкальности. «В этом спектакле слов действительно нет – главными выразительными средствами здесь являются пантомима, танец, музыка, свет и цвет. На сцене – восемь актеров (четыре женщины и четверо мужчин), действие разбито на четыре сегмента, в каждом из которых преобладает определенный цвет. Актеры хоть и не разговаривают, но иногда поют»[2].

В данном контексте именно музыка оказывается в состоянии определить изысканную нюансировку и все переходы чувств, которые у постановщиков и режиссеров (а здесь есть еще и режиссер по пластике – И. Ляховская) меняются мгновенно. В итоге создается уникальная по динамике и напряженности картина смены любовных настроений: любовь-вызов, любовь-диалог, заигрывание, любовные упреки, любовь-томление, любовная страсть, любовь-ненависть, ожидание, любовные вызовы, ответы и разочарования, счастливые повороты, ревность, гнев – бесконечные переливы ярких красок, любовной светотени, тумана и мрака, холода, жажды и жара любовных отношений.

В большей мере любовные чувства подчеркиваются музыкальной основой, которая задает ритм, темп, отмеряет для каждого состояния свое время и длительность. С этой задачей легко справляется французский шансон, магия которого обволакивает, втягивая в свою колдовскую атмосферу. Мелодия суггестивна, с паузами и замираниями, как остановкам сердца, неожиданными акцентами, внезапными сфорцандо, подчеркивающими импульсами и наплывами перекрывающих друг друга чувств.

---

[1] *Самойленко С.В.* Цветные танцы «Без слов». Театр «Красный факел» (Новосибирск). Режиссер Тимофей Кулябин //Петербургский театральный журнал. 2010. № 4 (62). URL: ptj.spb.ru/archive/62/far-distance-62/cvetnye-tancy/ (дата обращения: 07.12.2021).

[2] Из театральной афиши red-torch.ru/program/info/bez_slov (дата обращения: 03.05.2020).

Бархат глубокого мужского голоса сочетается с низкими профундо мелодии контрабаса, что заставляет переживать необычайную остроту чувств. Слова всплывают, но не играют определяющей роли. Несмотря на то, что зритель в состоянии разобрать текст популярного шлягера на английском языке, приглушенные ноты, шуршащие звучания отстраняют смысл, направляя внимание на переживание чувств. Их динамика быстро разрастается от томления, тишины и скромности к «громкой» кульминации на высоких, громких нотах с поддержкой стуков и немузыкальных акцентов.

Смены характера музыки дают пластический эффект, выражаемый в резких движениях, смен поз тела, местонахождений на танцполе и столе, вне стола, когда герои в игре то взаимодействуют, то сбрасывают друг друга со стола и ритмично движутся в такт развития музыки, исполняя почти акробатические поддержки и уникальные танцевальные *pas*. В эту музыкально-пластическую орбиту включается освещение, работающее на сюжет своей силой и интенсивностью, миганием света, резкими переключениями и световыми наплывами. Имеет значение и цвет костюмов в четырех вариантах, как отражение преобладающего состояния или любовной особенности: от чистого белого к необыкновенно жизнерадостному желтому, кричащему напряженному красному и скромному черному.

Спектакль развивается как сама жизнь, здесь нет привычного внятного сюжета, нет жесткой концепции, зато есть нелогичность и эмоциональность, в которых заключена какая-то высшая воля. История любви сразу передается пластически. Важно подчеркнуть, что в звуковой атмосфере одинаково важны не только жанры шансон и танцевальные бытовые жанры с их комментирующей ролью, но и вся «партитура» звуков, где динамично взаимодействует песенно-танцевальный ряд с шумовым материалом, звучащее время и время пауз. Спектакль строится на основе строго выверенной партитуры, где каждому движению отводится свое время и своя задача. Последняя определяется необходимостью звуками обозначить этапы

развития, где модулирующую функцию выполняют остановки, переключения, кульминации.

Дальнейшее утверждение отказа от слов и текста происходит в проекте «KILL» (2013). Спектакль поставлен на основе пьесы Ф. Шиллера «Коварство и любовь». Музыкальные образы выполняют роль архетипического основания.

В этом творческом проекте наиболее ярко ощущается внимание режиссера к современным западным открытиям в драматическом искусстве. Это своеобразный оммаж в сторону скандального спектакля Р. Кастеллуччи «О концепции Лика Сына Божьего», сценографии художника О. Альтмана к нескольким постановкам М. Тальхаймера, Т. Остермайера и его спектакля «Враг народа» (2014). В основе музыкального решения – контрастные пласты классической музыки (представлена отрывками из произведений В. А. Моцарта) и современной поп-музыки. Кроме того, ощутим пласт духовной музыки в современном электронном прочтении. Звуковая сторона спектакля во многом обусловлена цитатами из разных противоположных музыкальных сфер и эпох.

Еще один эксперимент в области разделения слова произносимого и бессловесной игры на музыку представляет собой постановка «Онегина» (2012) в новосибирском «Красном факеле», который получил в 2014 году спецприз «Золотой маски». Размышляя об особенностях работы молодого режиссера, П. А. Руднев характеризует ее следующим образом: «Этот спектакль про силу времени, которое без остатка стирает людей с лица земли, не оставляя ничего, даже памяти»[1]. Здесь музыкальное решение, апеллируя к нашей памяти и культурному запасу, становится своеобразной меткой соединения двух эпох. «Спектакль начинается с увертюры из оперы «Евгений Онегин», но при этом поражает дерзкой свежестью, честностью и острым

[1] *Руднев П.А*. Код неизвестен // Театр. 04. 11. 2013. URL: oteatre.info/kod-neizvesten/ (дата обращения: 28.05.2020).

чувством сегодняшней жизни, в которой базовое понятие “любовь” требует постоянного переосмысления и критической рефлексии»[1].

Как уже было замечено, тон всему повествованию в спектакле задает вступление из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, в которой потрясает открытое смятение чувств и живой нерв напряженной душевной жизни главных героев. Буквальное и в полном объеме его исполнение имеет многосмысловую направленность: это и своеобразный звуковой эпиграф, и указание на прошлую эпоху, вместе с тем – поклон великим мастерам слова и звука (А. С. Пушкину и П. И. Чайковскому), а также дань уважения их таланту.

Мелодия французского шансона с налетом грусти становится темой автоматизма нашей жизни, под которую мы встаем, одеваемся, выполняем привычные действия, почти не отдавая себе в этом отчета. Это музыка механистичности наших привычек, ритма и образа жизни, будничной круговерти среды. Так, в звуковой составной спектакля обнаруживаются две сферы: музыка внутренней трепетной душевной жизни (то, что составляет суть человека) и музыка внешней видимости (та маска, которую человек вынужден ежедневно на себя примерять).

Живой, обнаженный душевный нерв, выраженный музыкально во вступлении, проецируется на важнейшие сцены психологических перипетий: сцена письма Татьяны с затаенно звенящими струнными на фоне долгих выдержанных звуков (как это любил делать П. И. Чайковский). В частности, переживания Ленского перед дуэлью тонко схвачены тембрами трепещущих гитарных струн. Их приглушенное звучания рифмуется с переживаниями посетившей дом Онегина Татьяной, в сознании которой мелькают кадры его душевной жизни.

Так в опоре на современные театральные приемы – «расщепление актерского образа, проекция, модерн-данс и др.» режиссер «извлекает новые,

[1] *Должанский Р.П.* Параллельный Пушкин. «Онегин» театра «Красный факел» на «Золотой маске». URL: https://www.kommersant.ru/doc/2448853 (дата обращения: 19.04.2023).

порой параллельные смыслы», вследствие чего его спектакль «не повторяет ни один из фильтров восприятия “Онегина”, это самостоятельное сочинение “по поводу”»[1]. Примечательно, что соединение эпох обнаруживается как на уровне музыкальном (звучат отрывки произведений эпохи А. С. Пушкина и наших дней), так и на визуальном. Режиссер использует элементы видео-арта, возможности видеотехники, мягко вплетающиеся в развитие сюжета. С помощью современных видео средств зритель получает представление о духовном мире персонажей.

С музыкальной точки зрения важна череда сменяющихся бытовых танцев, не дающих остановки, передышки, захватывающих круговертью движения, неожиданными поворотами нетривиальных поз, телодвижений. Противоположность характеров Ленского и Онегина, различие их мировоззрений обозначается, прежде всего, музыкально, разными типами музыкального дискурса. Если музыкальный портрет Ленского рисуется современными танцевальными ритмами, то Онегин изображается посредством механистической шансон. Потому б*о*льшая нагрузка ложится не на словесный текст, а на выразительность музыки, захватывающей разнообразием состояний, пластики и особенностями dress-coda, когда «после симфонизма и чопорного фокстрота балов Санкт-Петербурга в деревне играет современная пластинка»[2].

Музыка проводит водораздел между культурными территориями, мировоззрениями и эпохами. Она подчеркивает монотонность жизни Онегина с его ритуальностью, возвращением на «круги своя» и однообразностью и в то же время живость и энергию Ленского, умевшего слышать новые мелодии и голоса. «Не попадая в зависимость от текстовой логики, режиссер в каком-то смысле изобретает «Онегина» заново. Именно эта позиция дает зрителям

[1] *Руднев П. А*. Код неизвестен. // Театр. 04. 11. 2013. URL: oteatre.info/kod-neizvesten/ (дата обращения: 28.05.2020).

[2] *Руднев П. А*. Код неизвестен. Цит. ист.

счастье не переживать знакомые культурные коды, а читать роман так, словно бы мы открыли книгу впервые в жизни»[1].

Нельзя не признать, что, как правило, сценические работы Т. А. Кулябина вырастают в своеобразные философские концепции, представляющие собой систему концентрированных, сжатых кодовых элементов, почерпнутых в первоисточнике, переосмысленных в новом историко-культурном пространстве. Музыка выступает своеобразным ключом в расшифровке диалогических пересечений текстов. Смысловые линии, берущие начло в подсознании, разрастающиеся через мелодии и ритмы, прочерчиваются зримо, ярко, играя ассоциативными рядами и достигая высот художественного обобщения. Спектаклям свойственно обостренное чувствование истинных скрытых мотивов действий героев, актуализация подсознания, преломленная в уникальных музыкальных формах.

2.5. Театр музыкальной инсталляции Д. А. Крымова

Современный театр как сложное синтетическое явление знаменует новый поворот в культурном пространстве, связанный с усилением визуального восприятия и преодоления основополагающего характера слова. Отсюда роль тех творческих устремлений, которые высвечивают многообразные смыслы театрального действия, исходя из зрительного ряда.

Как непрерывный творческий поиск, как камертон созвучий в объемной теме, как сложение образов в инсталляции – так видит Д. А. Крымов процесс создания и жизни спектакля. «В произведении искусства инсталляции пространства и ансамбль элементов внутри него рассматриваются им с позиции единого целого»[2]. Это новая форма существования постановочного

[1] *Руднев П. А*. Код неизвестен. Цит. ист.

[2] *Бишоп К*. Искусство инсталляции / пер. А. Фоменко. ООО «Ад Маргинем Пресс», 2022. URL: https://mybook.ru/author/kler-bishop/iskusstvo-installyacii/read/ (дата обращения: 15.11.2024).

искусства, в которой определяющую роль играет театр художника, где воплощение материала осуществляется посредством визуальных акцентов.

Инсталляция – это своеобразная настройка на определенные образы, способы чувствования, апеллирующие к тонким вибрациям настроений, эмоций. Постановки Д. А. Крымова сродни техникам написания картин – в них обнаруживаются поверхностные уровни, глубинные слои, замысловатые «коллажи», лессировки, полутень, леонардовское «сфумато». Он мастер сгущения и разрежения красок. На его сценических полотнах жирные масляные мазки соседствуют с пастельными тонами, утонченные линии сопрягаются с яркими пятнами. Образы многозначны, символичны.

В композицию и расположение вещей, расстановке актеров, режиссер вкладывает свой особый художнический замысел. Взаимодействие предметов обретает новый смысл, в пространстве зеркальных отражений проецируются лабиринты визуальной информации.

В театральной инсталляции предметы используются необычно: коробки в человеческий рост, куда людей укладывают, подобно куклам, таинственным образом перемещающиеся стулья, разъезжающие в стороны ботинки. Хэппинговый шокирующий прием – разрезание коробки с женщиной-куклой – воспринимается как странный многозначный символ, сочетающий противоречия и скандально-эпатирующую ситуацию жгучего интереса мужчин к происходящему. Визуальный исток спектаклей Крымова дает возможность сложной работы знаков, способных гармонировать или диссонировать. Их сочетания, переходы и взаимодействия выстраивают многоплановое сложное поле отношений и непредсказуемость развития действия. 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.

От инсталляции идет прием проекции части текста (невидимого героя в диалоге) как видеоряда, существующего параллельно тексту произносимому. В резонанс вступает музыкально-звуковая атмосфера, переливающаяся

чувствами тревоги, грусти, вызова, бросающаяся из одного крайнего состояния в другое. Маркерами инсталляционных акцентов выступают такие материальные предметы, как диски, перчатки, краски, формы костюмов. При этом сами «актеры выступают в роли *homo ludens*, под чьей рукой предмет становится действующим лицом, наряду с актером способным менять маски»[1].

Театр Д. А. Крымова называют театром художника, но его визуальные формы вызывают поиски звуковых аналогий в виде тембров, жанров, стилей. В его спектаклях музыка предстает на уровне звукового коллажа, переливающегося красочными гранями, она загадочна и утонченна. На визуальные ребусы отвечают музыкальные звуки, что обеспечивает характерную для сценических работ Д. А. Крымова парадоксальность видения. Откровенная яркая визуальность идет рука об руку с выразительной «говорящей» музыкой.

Так в спектакле «Демон. Вид сверху» (2006), созданном по мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон», режиссер использует нестандартный прием показа действия с высоты, который получил название «топшот». Актеры разбрасывают диски пластинок, плавно кружатся между ними, создавая пластическую музыку, тесно связанную со звучащими образами. Интенсивность желтой краски (как у Ван Гога), излучаемой желтыми перчатками, вызывает напряженность музыки, в которой ощутимы радость полета, страх падения (ассоциации с Икаром) и виражи Демона.

В спектакле «Сэр Вантес. Донкий Хот» (2005) по мотивам романа «Дон Кихот» М. Сервантеса визуальное противопоставление высокой фигуры главного героя, составленной из двух акробатов, водруженных один на другого, и низкой женской подчеркивается контрастом вокальной женской партии на французском языке и мужским смехом. Драматизм ситуации несбывшихся надежд выражается тревожным шансоном. Вступая в резонанс с

[1] *Сенькина В. С.* Театр предметной поэзии лаборатория Дмитрия Крымова и инженерный театр «Ахе» // Петербургский театральный журнал. № 3 (65). 2011. URL: http://ptj.spb.ru/archive/65/the-poles-of-megapolises-msk-65/teatr-predmetnoj-poezii/ (дата обращения: 25.04.2022).

музыкой, визуальные образы воспринимают недолговечные качества звука: рисунки возникают на наших глазах и уничтожаются в конце спектакля.

Постановка «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня…» (2011) по мотивам произведений И. А. Бунина вызвана ассоциациями, отсылающими к «Темными аллеями». В качестве эпиграфа к спектаклю (еще в фойе) зрителей встречают главные музыкальные темы спектакля, выступающие предвестниками роковых событий – взрывное танго и старинный цыганский романс «Очи черные». Они утрируют самые яркие краски спектакля, настраивая на особо трагичный лад. Эти музыкальные темы сопровождают спектакль в качестве своеобразных лейтмотивов, перебрасывая арки из одной ситуации к другой.

Исполняемая *a capella* ансамблем солистов музыка окутывает особым флером, звучащим подобно хоралу или молитвы героини. Это оригинальная настройка на возвышенные мотивы, звуком возводящия в область священнодействия. Эффектно возникают у синтезатора звуки врывающейся в личное пространство героев, все заметающей вьюги. Режиссер пытается погрузить зрительный зал в сонантное дыхание эпохи И. А. Бунина, чтобы помочь представить ушедшие звуки и припомнить забытые мотивы.

Для достижения этой цели музыка исполняется реальным музыкантом вживую на сцене. Напоминая о французских кафе с их чарующей атмосферой шансон и звучанием аккордеона, музыкант обретает статус действующей фигуры, которая откликается на все события и потрясения дыханием мехов своего инструмента. Его звучание вызывает ностальгию в момент проведения темы цыганского романса «Очи черные, очи жгучие», матросского танца «Яблочко», старинного вальса «На сопках Манчжурии» И. А. Шатрова (военного капельмейстера), танго «Утомленное солнце» Ежи Петерсбурского.

В музыкальном отношении примечательно «Танго» А. Пьяццоллы, которое возникает в точке золотого сечения, обозначив кульминацию спектакля. Такова поворотная точка взаимодействия тематических линий и драматургии спектакля. Многозначная семантика танго позволяет смыслам

проявиться и передать концепцию через глубоко содержательную модель, откристаллизовавшуюся на протяжении эпох.

Игрой музыкальных символов отмечен спектакль «Горки-10 (Уроки русской литературы)», 2013 года. Он примечателен переосмыслением известных сюжетов и новыми ракурсами. Основа пьесы – наложение разворота событий, связанных с запечатленным художником И. И. Бродским образа В.И. Ленина на картине «В. И. Ленин в Смольном» и пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты». Используется прием травестировки, перевода событий фабулы из высокого ранга в низкий и рассмотрение явлений под новым углом зрения. Подчеркнем, что упоминаемый ранее термин в данном контексте представляет собой тип комической имитации, при которой автор заимствует темы, сюжетные мотивы или отдельные образы известного чужого сочинения и посредством неподходящих, «низких» литературных форм трансформирует его первоначальный смысл. Постановщики ставят сложные философские вопросы, которыми всегда отличалось русское искусство и литература: вопросы жизни и смерти, оценки человеческих поступков, вопросы цены человеческой жизни.

С музыкальной точки зрения в произведении два раздела с заключительной кодой. Первый раздел – это попытка придать картине художника действие, развернуть событийный ряд. Далее постановщики в русле постмодернистской эстетики предлагают варианты поэтапного снижения сцеплений событий, разворачивающихся в пьесе Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты». С этой целью используются приемы иронии, гротеска, сарказма, которые приводят к окончательному низвержению всех образов – участников трех сцен: В. И. Ленина, Ф. Э. Дзержинского, Н. К. Крупской, А. И. Забелина и часового красноармейца.

В трех фазах произносятся почти одни и те же слова, но их интонация, смысл и отношения людей существенным образом изменяются. Причем, метаморфозы происходят не только со словами и жестами, но и с музыкой, звучащей в спектакле. Все его части объединены одним главенствующим

произведением, о котором В. И. Ленин говорил: «нечеловеческая музыка», имея в виду сонату «Аппассионату» Л. ван Бетховена. Потому именно музыка «расставляет» здесь все точки над «и», позволяя разобраться в том, что человечно, а что антигуманно и где граница между ними.

«Аппассионата» – произведение, выражающее силу человеческого духа, гениальное сочинение высочайшего драматизма, особой внутренней энергии, в художественном виде содержащее концепцию героизма. Она становится в оппозицию действию, передающему бесчувствие и потерю человеческого облика. Музыка является мерой человечности, обозначая самую высокую планку отсчета, но и она подвергается изменениям в соответствии с ситуациями.

В первой сцене музыка звучит ярко, драматично, во всю свою мощь, почти адекватно отражая происходящее. В момент перехода ко второй сцене звучит пьеса «К Элизе» Л. ван Бетховена в исполнении пианистки на сцене. Уже этот поворот от сложной философской музыки к пьесе облегченного восприятия настраивает на снижение пафоса повествования. Во второй сцене та же «Аппассионата» звучит скерцозно и тише, отражая изменения событийного ряда. В третьей сцене происходят самые значительные преобразования музыкального материала и, соответственно, отношений людей. В фортепианном изложении соната теряет темп, напор, звучит медленно, грозно и даже фальшиво.

В заключительном разделе «Аппассионата» исполняется двумя полухориями *a cappella* и звучит трагически, подобно лейтмотиву бетховенской судьбы, трансформируясь и достигая уровня концепционного обобщения. Резюмируя все основные драматические линии спектакля, звуковое выражение идей постановщиков ставит с огромной силой вопрос о человечности и гуманизме в наше время.

Инсталляционные и хэппенинговые приемы позволяют сделать ряд художественных открытий в спектакле «Opus № 7. Родословная. Шостакович» (2008), созданным Д. А. Крымовым в содружестве с композитором

А. М. Бакши. Главная духовная доминанта спектакля – проблема памяти и истории. Как признавался сам Д. А. Крымов, в спектакле многое построено на трюках, на смысловых гротескных переворачиваниях. «Две сюжетно самостоятельных части “Опуса” все же об одном: “Родословная” и “Шостакович” предстают как два элемента бессознательного, нашего общего бессознательного. Режиссер в первой части словно читает поминальную молитву, во второй – играет реквием»[1]. Удивительна находка Д. А. Крымова, сумевшего в соединении визуальных и музыкальных форм создать образ памяти, действующий на генетическом уровне.

«“Родословная” – воспоминания о вымершем еврейском семействе, от которого осталось только несколько черно-белых фотографий. Она разворачивается на фоне белой картонной стены – стены памяти, стены плача... Вся родословная ожила, особым театральным ритуалом вызванная с того света»[2]. В первой части спектакля “Opus № 7” «Родословная» (художник Вера Мартынова) все нити смысла притягиваются к образу стен – картонной заслонки, оживающей от прикосновения, от робкого желания проникнуть в сокрытое за ней пространство.

Спектакль – театральная звуковая инсталляция, в которой основное внимание уделяется композиции, пространственным эффектам. Действие насыщается шокирующими приемами хэппинга в лабиринтах визуальной информации. Это увлекательная игра и составляет движущий фактор развития. Знаки, попадая в новый контекст, взрывают прежнее видение и старые представления. Такое контраверсийное осмысление творчества Д. Д. Шостаковича просматривается во второй части спектакля “Opus № 7”. «В этой захватывающе изобретательной постановке, …исполнители в поисках потерянного времени сталкиваются с Геркулесовым множеством препятствий

[1] *Кушляева О.В*. Художественные сны Дмитрия Крымова // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63). URL: http://ptj.spb.ru/archive/63/rezhisserskaya-laboratoriya-63/xudozhestvennye-sny-dmitriya-krymova/ (дата обращения: 19.02.2022).

[2] *Кушляева О.В*. Художественные сны Дмитрия Крымова. Цит. ист.

и химер»[1]. Подобно музыкальным приношениям, создаваемым в дань уважения великому мастеру, вторая часть “Opus № 7”, выполненная в гротесково-травестийном ключе, получает название «Шостакович».

Импульсом для подобного развития становятся образы самих знаменитых произведений, о чем свидетельствует А. И. Демченко в анализе первой части Симфонии № 5 Д. Д. Шостаковича. «Раскрывая диалектику бытия, – пишет исследователь, – композитор показывает его прямо противоположные ипостаси, рисуя своего рода изнанку этого бытия посредством использования так называемых тем-оборотней. Исходный материал теперь предстает искаженным до неузнаваемости, обретая личину грубой, прямолинейно топочущей одиозной силы (чего хотя бы стоит открывающее разработку *solo* низкой трубы на сухом «выстукивании» рояля)»[2].

Одно из самих сильных средств провокации, которые применил композитор А. М. Бакши – пародирование стиля, под знаком которого происходит использование чужого материала, его искажение, трансформация, но и вместе с тем узнавание. Интерес создается за счет балансирования на грани возможного и дозволенного в работе с чужим стилем. Речь идет о своеобразном стиле Д. Д. Шостаковича, под влиянием которого находится композитор. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Концерт Шостаковича для скрипки и струнного оркестра» (1996), отдельные номера музыкальных партитур спектаклей, озаглавленные как «Танец на тему Д. Д. Шостакович» и др.

Вторая часть “Opus № 7” «Шостакович» представляет собой коллаж тем Д. Д. Шостаковича, транспонирующий драматический спектакль в форму перформанса, рассогласовывающий форму спектакля и его содержательный уровень, подчеркивающий несоответствие между музыкальным материалом и

---

[1] *Брэнтли Б.* Как выяснил Шостакович, Матушка-Россия может быть жесткой // Нью Йорк таймс. Театральное обозрение. 14.01.2013. URL: https://www.nytimes.com /2013/01/15/theater/reviews/opus-no-7-from-the-dmitry-krymov-lab-of-moscow.html (дата обращения: 21.01.2020).

[2] *Демченко А.И.* Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов // Искусство и культура. 2016. № 4. С. 73–74.

действием. Помещение высоко трагедийных тем в контекст снижающей игры приводит к смысловому свертыванию образного строя и концепции произведения.

Драматургия базируется на принципе кадрового монтажа, причем каждый последующий «кадр» возникает как максимально удаленный, противоположный по характеру и типу движения предшествующему образу. При этом все произведение объединено одной идеей и общим замыслом – темой высокого служения искусству, осмысленной в контексте жестоких установок тоталитарного государства. Эта же тема может быть представлена такими своими гранями, как творческая личность и общество, художник – толпа, царь и шут (поскольку образ предстает в иронично-сниженном ракурсе).

Наиболее эффектен первый «кадр», своеобразное рождение таланта, ознаменованное репетицией на одной ноте, в которой и тревога, и желание, и потенциальные возможности. (В скобках заметим, что А. М. Бакши часто использует прием репетиции, выступающий знаком внимания и неопределенности, возможности повернуть как в одну сторону развития, так и в другую). Именно эта первая фаза развития знаменует собой бурное начало, вызывающее ассоциации с тем, как стремительно заявил о себе талант Д. Д. Шостаковича, буквально ворвавшись в искусство и жизнь. Музыка передает юный задор, энергию и жизнерадостность. Способность покорить любые вершины в творчестве визуально передается огромным роялем, на который необходимо взобраться, что символизирует творческую высоту. Но все попытки тщетны, цель оказывается фантомом, мифом, ведь инструмент разрушается, как, впрочем, и мечты.

Уже под мощные оркестровые звуки герой попадает во внутрь рояля. Это символическое действие поддерживается музыкальным каркасом в виде мужественных, дерзких тем. Герой не только утверждается в ситуации абсурда, но сохраняет способность сказать новое слово. Поднимаемая крышка рояля уподобляется парусу, раскрывшемуся благодаря попутному ветру,

который подхватывает героя и позволяет плыть по течению надежд и свершений.

Алогичные действия в отдельности абсурдны – таковы разрушение рояля, попытка влезть на него, опрокидывание на себя банок с краской. Однако, связывающая их изнутри невидимая нить раскрывает сверхсимволику мифа весьма красноречиво. Это период радостного мироощущения и осознания своего духовного потенциала, который в музыкальном отношении отсылает к ранним произведениям Шостаковича, отмеченным идеями «ударного фортепиано» и токкатных формул, обнаруживающих себя, например, в «Концертино» – одной из блестящих работ великого мастера. Музыкальное «снижение» образности происходит в столкновении с пошлым маршем, низводящим высокие помыслы в мир рутины.

Второй кадр – неожиданно светлый и жизнерадостный вальс, затем полька-шутка, на фоне которых происходит «расстрел» деятелей искусства. Так музыка вступает в предельный конфликт со сценическим действием. Это одна из интересных находок Д. А. Крымова – А. М. Бакши, усиливающая напряженность сцены. Предельно лаконично, скупыми штрихами-символами авторы напоминают о гибели виднейших деятелей эпохи Д. Д. Шостаковича. Музыкальная и сценографическая линии развития вступают в непримиримое противоречие, чем обусловлено огротесковывание «мирных» образов и образа матери-Родины.

Центральным кадром становится визуальный образ пылающего рояля. Безусловно, авторы говорят языком новых художественных символов, повествующих о творческом горении, ярких озарениях, ведь творчество нередко ассоциируется с пламенем в душе создающего новое художника. Для Д. Д. Шостаковича это время высочайшего взлета и патриотизма, эпоха создания «Ленинградской» симфонии. В этот момент звучат фрагменты симфонии, развивающие тему нашествия.

Как из темы нашествия вырастает тема сопротивления, так возникает и следующий «кадр», еще более действенный, поскольку речь идет об отпоре

врагу, что потребовало концентрации всех человеческих сил. На гребне волн развития тематизма противоборство музыкального материала иллюстрируется столкновением «железных» роялей. И тут уже не музыка производит снижающее действие, а сценическая визуализация инициирует «пародирование» высоких музыкальных образов.

В этой части спектакля, посвященной Д. Д. Шостаковичу, используется характерный прием перформанса – кросскастинг, утрирующий гротескные черты. К аналогичной постановочной стратегии в Российском театре обращались В.В. Фокин (спектакль «Шинель», 2004), Ю. Н. Бутусов («Liebe. Schiller», 2013), К. Ю. Богомолов («Лир. Комедия», 2011; «Карамазовы», 2013; «Борис Годунов», 2014; «Князь», 2016). «В спектакле “Opus № 7” Д. Крымова Анна Синякина играет Шостаковича. Возникает своеобразный эффект травестирования-наоборот – молоденькая хрупкая девушка играет гения, подчеркивая телесную уязвимость и хрупкость могучего духом и талантом великого человека»[1], – отмечает О. Рогинская.

Таким образом, перформативные практики позволяют осуществлять эксперименты в лоне современного театра. Условия, среда часто дают импульс для поисков иных способов воздействия. Новый акционизм ведет к изобретению моделей, типов, средств, создавая невиданные степени и уровни свободы как при построении спектакля, так и в действиях актеров-перформеров, используя возможности соединения музыки с действием.

Перформативное начало раскрывается новыми качествами в театре инсталляции, где основой становится игра с вещами, взаимодействие людей и вещей, в итоге приводящее к переосмыслению функций вещей и их смысловой наполненности. Инсталляция в художественном творчестве Д. А. Крымова – явление, вдохновленное многочисленными перекрестными взаимодействиями живописи, музыки и театрального действия, это переплавленные, по-новому звучащие образы ушедших эпох, культур, это стянутые в тугой узел бывшие

[1] *Рогинская О.О.* Кросс-кастинг как постдраматический прием в современном российском театре // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4. С. 132.

далекими нити и связи образов, заигравшие свежими красками ассоциации. Это особый род художественной фантазии, оборачивающийся игрой, маской, травестировкой, увлекающий поэзией деталей, тонкостью нюансировки и высоким мастерством.

* * *

Рассмотренные музыкально-театральные типы обладают общими чертами. Значимой всегда остается тема смысла человеческой жизни, сконцентрированная на проблеме выбора мыслящего человека, его миссии и этических ценностей. Вместе с тем, выделенные модели обладают особыми чертами и характеристиками, заключающимися в понимании музыкально-звуковой составной спектакля.

1. Возглавляемый режиссером Ю. П. Любимовым «Театр на Таганке» в обращении к современным проблемам артикулирует их использованием *метафор и мифологических форм* как в развитии действия, так и в музыке. В содружестве с композитором Э. В. Денисовым основная проблематика очерчивалась погружением в мифологические образы и достигалась за счет музыкально-хорового текста спектаклей. Лейтмотивом всех творений тандема Ю. П. Любимова и А. Г. Шнитке был человек с его переживаниями, страстями и эмоциями. Музыка в подобных спектаклях представляет собой экспериментальное поле взаимодействия полярных образов, музыкальных метафор, коллажных структур. Основным принципом музыкальной драматургии является контраст, воплощаемый разными средствами выразительности – вокальными и инструментальными построениями, оркестрово-красочными трансформациями, жанровыми модификациями.

2. Музыкально-театральная система Р. Г. 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 перекличках, аллюзиях и контаминациях.

3. Звуковые проекты режиссера А. А. Могучего и композитора А. П. Маноцкова в драматическом театре вызывают к жизни потаенные смыслы текста через акценты *событийности и интеграционный процесс*. Как для режиссера, так и для композитора важен сам принцип тотального проникновения одного элемента в другой, взаимосвязанность и взаимообусловленность всех элементов спектакля. Особенностью музыкально-театральной системы становятся многослойные совпадения режиссуры А. А. Могучего и музыки А. П. Маноцкова. В целом музыке А. П. Маноцкова присущи универсальные черты, которые своей всеобщностью охватывают многочисленные стороны и возможности драматического повествования. Она органически входит в спектакль, одухотворяя его, делая живым и действенным. Музыка – сильная сторона спектакля, его тотальность, исток и основа, без которой он не мыслим.

4. В музыкально-театральной парадигме Т. А. Кулябина полифоничность мышления становится определяющей чертой: музыка и драматургия идут навстречу друг другу, сплетая во взаимодействии уникальную материю спектакля, когда звуки концентрируются в постулат. Отшлифованная семантика *кодов музыкального материала* заменяет текст. Все, что происходит на сцене – это визуальное выражение звуков. Основополагающим законом в его постановках становится музыкальный коллаж, задающий темп повествования, характер, структуру построения. Музыка взаимодействий персонажей выстраивается в полифонические линии смысловой многомерности.

5. Процесс создания спектакля Д. А. Крымов видит, как непрерывный творческий поиск, ориентированный на камертон созвучий, создающий

гармонию образов в *инсталляции*. Поскольку излюбленный прием режиссера заключается в неожиданной и полной смене ракурса, его спектакли – всегда эпатаж, заставляющий размышлять. При этом «… взаимодействие с предметом – это фундамент театра Крымова»[1]. Будучи временным фактором, музыкальность складывается не только в поступенном становлении, но и в необходимости перебрасывать арки, сопоставлять отдельные сцены и образы, возобновлять в памяти отдельные мизансцены. В резонанс вступает музыкально-звуковая атмосфера, переливающаяся чувствами тревоги, грусти, вызова, бросающаяся из одного крайнего состояния в другое. Инсталляционными акцентами становятся материальные предметы.

6. Как показал анализ, музыка способна занимать ведущие позиции в театрах различного экспериментального направления, а именно: в театре, опирающемся на метафоричность видения и мифологию, театре пластического интонирования, тотального музыкального погружения, подсознания, инсталляционного оформления.

[1] *Козич С.С.* Темные аллеи Крымова «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня…» (по Бунину) // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63). URL: http://ptj.spb.ru/archive/63/rezhisserskaya-laboratoriya-63/temnye-allei-krymova/ (дата обращения: 11.05.2020).

Глава 3.
МОДЕЛИРУЮЩИЕ УРОВНИ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. М. БАКШИ)

3.1. Архетипические основания музыкальной среды

Проблема архетипа при изучении творчества композитора А. М. Бакши становится определяющим основанием для понимания звукообразов, несущих в себе духовный потенциал жизненных основ человека. Погружение в структуры коллективного и индивидуального бессознательного способствует осмыслению механизмов формирования менталитета этносов, культурных установок современного человека. Обращение к потенциалу архетипа дает возможность проследить процесс формирования семантики, заложенной в символических образах, прояснить стилевые особенности творчества композитора.

Понятие архетип (от греч. Arche – начало, typos – образ) как «прообраз» использовалось в христианской религии. Впоследствии его применил К. Г. Юнг, проводя дефиницию психологического архетипа и культурного архетипа. Если первый принадлежит области коллективного бессознательного, то второй – «культуральному (культурному) бессознательному – области исторической памяти, образующейся между коллективным бессознательным и существующим образцом культуры. По сравнению с непредставимыми архетипами коллективного бессознательного в психике индивида культурные архетипы – это в большей степени готовые, исторически сложившиеся репрезентативные культурные формы, символы»[1].

[1] *Колчева Э. М.* Понятие «культурный архетип» как инструментарий анализа национального искусства. Цит. изд. С. 254–255.

С наибольшей полнотой феномен культурного архетипа был разработан в трудах ученика и соратника Юнга Дж. Хендерсона[1]. Свою лепту в изучение устойчивых прообразов внесли фольклористы, культурологи, искусствоведы. Признавая верность установки, согласно которой «архетипы, структурирующие самое раннее восприятие универсума, являются первичными познавательными моделями, посредством которых народы адаптировались к среде и осваивали устойчивые связи реальной действительности»[2], Н. И. Верба под архетипом понимает «принцип мышления, способный порождать сходные образы, мотивы, жанры»[3].

Основополагающая роль изучения архетипических оснований музыки состоит в том, что это позволяет обратиться к истокам и попытаться найти вневременные, бессознательные импульсы музыкального творчества. О важности архетипических оснований творчества ведет речь В. П. Коннов. Анализируя творческие истоки композитора иной эпохи и иного почерка, ученый констатирует: «архетипичность мышления является показателем определенного типа менталитета, в котором преобладает религиозное сознание, задающее формы восприятия окружающего мира»[4].

Как отмечает А. Х. Гольденберг, потенциал архетипа обусловлен «типологической повторяемостью, абстрагированностью … матричностью как способностью продуцировать на своей основе новые варианты протообразов»[5]. Его задача – творение, создание, освящение всего последующего. Архетип – первичный образ, «который человек воспринимает только интуитивным путем и который проявляется на поверхности сознания в форме символов»[6].

---

[1] *Хендерсон Дж.* Культуральное бессознательное // Хендерсон Дж. Психологический анализ культурных установок. 2-е изд. М.: Добросвет; КДУ, 2007. С. 149–164.

[2] *Амельченко С. Н.* Структура ментального кода российской культуры как основа целостности ее бытия// Вестник Челябинского государственного университета: Философия. Социология. Культурология. 2013. № 13 (304). Вып. 29. С. 61.

[3] *Верба Н. И.* Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. … д-ра искусствоведения. Т. I. СПб. 2021. С. 6.

[4] *Коннов В. П.* Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX-XX веков // Открытый текст. Электронное периодическое издание. 2019. С. 178.

[5] *Гольденберг А. Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. М.: Флинта: Наука. 2013. С. 7.

[6] *Лейбин В. М.* Архетип // Современная западная философия: словарь. М.: Политиздат, 1991. С. 28.

Архетипические основания, проецируясь во внешний мир, прорастают художественными символами, литературными образами, звуковыми выражениями, по которым мы судим о самих прообразах. Что касается музыкального искусства, то здесь проекциями глубинных форм могут выступать звуковые комплексы разного уровня организации, начиная от одного звука, уже имеющего выразительное значение и смысл, до построений, представленных мелодией, последовательностью аккордов или развернутой музыкальной тканью. «Пласт архетипов музыкального сознания несет функционально трансформированные энерго-временные паттерны интонирующего сознания»[1].

В архетипах человеческой психики в качестве первоначала запечатлены образы, связанные с такими природными стихиями и элементами, как земля, вода, огонь, воздух. Земля, вода и воздух – то, без чего человек не может существовать, огонь – необходимый атрибут его жизнедеятельности. Природные стихии обладают звуковым выражением и оказывают на человека императивное воздействие. Помимо этого, звуки природы в большинстве случаев воспринимались человеком информативно, благодаря чему происходила корректировка его приспособительного поведения.

Рассмотрение архетипических оснований предполагает выделение нескольких уровней претворения данного начала в музыкальных сочинениях А. М. Бакши. Во-первых, это образы, связанные со стихиями воздуха, воды, огня и земли. Во-вторых, архетипическое начало предполагает элементарные звуковые потоки, проистекающие из самого дыхания, как основы жизни. Так, инструментом, который непосредственно связан с дыханием, является флейта, почитаемая в качестве священного инструмента, дарующего жизнь. В-третьих, данный феномен лежит в интроспективных пластах формирования устойчивых структур национального сознания, повторяющихся в своеобразных звуковых образах национальных культур.

---

[1] *Торопова А. В.* Музыкальное сознание как знаково-символическая функция психики // Развитие личности. 2009. № 1. С. 26.

Проявлением фундаментальных уровней архетипических оснований творчества А.М. Бакши является обращение к стихиям, относящимся к исходной субстанции мира природы и априорному условию жизни. Потому в освоении тембровой палитры мира человек шел от использования природных материалов (глины, дерева, металла) при производстве музыкальных инструментов. Существуют разные теории происхождения музыки, особой роли в них вокального и инструментального начала.

Так, по мнению Г. Спенсера, возникновение музыки (первоначально вокальной) связано с действием природного закона: чувства, переживания биологического организма повышают его мышечную активность, что находит выражение не только в соответствующих телодвижениях, но и издаваемых им звуках. «Предпочтение тех или иных звуков в соответствии с культурно-этническими представлениями – это проекция эстетической парадигмы, той или иной культурной традиции»[1]. Один из важнейших этапов в развитии музыкальной деятельности – это подражание звукам природы (звукоподражание).

Будучи выделенными из природных стихий, музыкальные инструменты сохраняют с ними связь. В зависимости от характера материала и способа изготовления музыкальные инструменты могут отражать звучание различных природных стихий. Вот как об этом пишет Г. Д. Гачев: «Земля, её звучание – это ударные инструменты, где тело о тело, шумы разные: барабан, трещотки, ксилофон... кастаньеты... Вода – это сырое, живое в инструментах: кожи (животы) – барабаны, гайды, волынки-бурдюки и жилы-струны. Воздух – духовые инструменты: та или иная пленённая в трубу часть мирового воздушного океана... Огонь как стихия – представлен в медных металлических инструментах: их нельзя произвести без огня, плавки металла и их кования в раскалённом виде»[2].

---

[1] *Лаврова С. В.* Энтропия беззвучия и гармония шума в творческой концепции Питера Аблингера // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 6.

[2] *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. М.: Институт Ди-Дик, 1999. С. 69–70.

В музыкальных инструментах важно соприкосновение первоэлементов, например, земли и воздуха. «Разный звук зависит от того вещества, которым производится трение и по какому (деревом по коже у барабана), и от формы и длины заключенной в этом теле (инструменте) волны – как его души»[1]. Все инструменты могут быть соотнесены по тому или иному признаку с первоэлементами или стихиями. Рассмотрим, каким образом происходит актуализация архетипических образов в театральном действе.

Архетип воздуха. Воздушная сфера воплощается звуковыми потоками синтезатора, воссоздающего вой ветра в музыке. Подобное звуковое решение видим в спектакле «Демон» (2003, режиссер К. С. Серебренников). Звуковой образ воздушной стихии, символически пронизывающий спектакль, воссоздается в «Колыбельной» Демона, где на основе сочетания тончайших звуковых переливов колорита овалоида, синтезатора, вибрафона и фортепиано возникает ощущение необозримого «воздушного океана». Характер среды передается восходящими поступенными фразами вибрафона и фортепиано в диапазоне октавы, создающими «парящий» образ за счет тихой динамики (*p*, *pp*) и флажолетов скрипки (см. Нотный пример № 24).

В противоположность бескрайнему простору «Демона» в спектакле «Полет черной ласточки или эпизоды истории под углом 40 градусов» (2005) стихия воздуха ограничивается открывшейся в небосводе дырой, на которую уповает вождь. Воздушная стихия передается звуковыми вихрями в исполнении духовых инструментов (валторна, труба).

Аналогичным образом в гоголевских сюжетах, воплощенных на сценических площадках страны, постоянно учитываются стихии, окружающие человека. В частности, одним из факторов, погубивших Акакия Акакиевича в спектакле «Шинель» (2004, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши), был студеный петербургский ветер. Ветер развивает саму фабулу повести, «пропекает героя сквозь его дырявую шинель». «И развязку

[1] *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. Цит. изд. С. 69.

тоже приносит ветер, довершив генеральское распеканье: ветер, по петербургскому обычаю дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков»[1]. Задача музыки А. М. Бакши – передать ощущение зябкой воздушной стихии средствами детализации ощущений действующего лица как архетипа, закладывающего понимание сюжета.

Архетип воды. Стихия воды – существенный фактор в спектаклях многих постановщиков. Так, А. В. Жолдак в спектакле «Гольдони. Венеция» по пьесе К. Гольдони (2004), поставленной в Харьковском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко, в качестве исходной акцентирует стихию воды, потому что мир возможен только с водой и в воде (как продолжение этого тезиса возникает тема зеркала и отзеркаливания). Звуками, несущими отпечаток человеческих действий и творений, становятся: журчание воды, звуки падающих капель, волна, ассоциирующаяся с очищением, с течением времени, словно смывающим прошлые события, открывая пространство для нового. Сюрреалистическая картина всеобщего погружения в воду, как это происходит с Венецией, прокладывает вектор построения действия. Разные ипостаси воды, ее состояния управляют жизнью людей.

Двойственность архетипа воды в произведениях А. М. Бакши раскрывается, с одной стороны, как субстанция, дающая жизнь всему на свете. С другой – как пагубная неуправляемая стихия, несущая гибель. Причем, чаще всего вода оказывается связанной с ритуальными действиями подобно тому, как в афинских мистериях «посвященные очищались постом и ритуальным омовением в море»[2]. В мистерии «Полифония мира» (2001) А. М. Бакши делает ставку на игру с водой, поверхность которой используется как барабан. Символом воды становятся поющие индийские и тибетские чаши. Характер звука зависит от типа металла, который используется для их создания. Уникальность поющих чаш состоит в одновременном сочетании несколько

---

[1] *Бочаров С.* Петербургские повести Гоголя // Н. В. Гоголь. Петербургские повести. М. : Художественная литература, 1969. С. 19.

[2] *Элиаде М.*, *Кулиано И.* (при участии Г. С. Винер). Словарь религий, обрядов и верований М. : Рудомино, СПб.: Университетская книга, 1997. С. 46.

гармонических обертонов. Их синтез обусловливает эффект суггестии, вследствие чего рождается звуковая атмосфера чуда и благоговения перед силами природы. Атмосфера ритуальности складывается в сочетании и наложении символов как визуального, действенного характера, разворачивающегося вокруг сосуда с водой, так и звукового (шум морского прибоя, передаваемый синтезатором).

Первоэлементы, дающие соотнесение с архетипическими человеческими установками, присутствуют в различных произведениях композитора. Так, спектакль «Ксения Петербургская», 2009 (вторая редакция «Блаженная Ксения. История любви» создана в 2018 г.) предусматривает его возможное исполнение в природной среде, что получило свою апробацию в псковской версии. В итоге спектакль проходил в полном взаимодействии с водной стихией, знаками которой стал дождь, проливающийся на сцену, и канал, вживую ее омывающий.

Будучи динамичной стихией, вода обеспечила погружение во вневременное состояние, символизирующее величие Петербурга с его водными просторами. Вода – благодатная основа жизни и та благодать, которая нисходит на Ксению. Поскольку звуки падающих капель оказывают умиротворяющее воздействие, шум дождя – одно из важнейших звуковых оформлений фона, призванный скреплять в спектакле смену времен, уводить от будничной суеты, настраивать на возвышенный лад. Позитивным проявлением стихии выступает ее связь с всепобеждающей силой любви. Музыкально-звуковые ресурсы подводят к жизнеутверждающему итогу.

В спектакле «Полет черной ласточки» (2005) эффект обратный. Водная стихия здесь леденящая, замерзшая. Она представлена шумом моря, звуками льющейся воды и капающей в стакан микстуры, которой стремятся напоить вождя, а также вьюжной и ледяной стихией (невеста вождя на коньках – это визуальный комментарий). В промозглую стужу погружают тревожно звучащие протяжные виолончельные ноты, выражающие глубокие раздумья, продолжающиеся в музыке тревоги и болезненных приступов вождя.

Архетип земли. Визуальное воспроизведение образов земли особенно ярко воплощено в мистерии «Полифония мира», причем представление о земле складывается в следующем ритуальном действии: главный герой выходит на публику из-под земли; сцена, на которой он располагается, также засыпана землей, прежде находящейся в мешке; наконец, камни в руках героя символизируют землю. Ее звуковым эквивалентом становится грохот вживую падающих с высоты сценографического макета камней и звук реальных шагов. Причем, сценография спектакля также акцентирует устойчивость элемента, его порождающую способность. Земля – это место жизни человека и топос разворота событий, передаваемых звуком (так, момент появления из-под земли человека отмечен звуком низкого духового инструмента дидьжериду[1]).

Из стихии земли вырастают и образы спектакля «Гамлет» (2010) режиссера В. В. Фокина с музыкой А. М. Бакши. Земля предстает здесь в качестве порождающей стихии и, одновременно, забирающей человека в свое лоно.

Архетип огня. Реализация архетипа огня в мистерии «Полифония мира» также происходит на визуальном и аудиальном уровнях. В одном случае – это полыхающий вживую огонь на сцене и зажженные факелы в руках мифологических персонажей, освещающие пространство. В другом, – огонь ассоциируется с творческим горением и пламенной душой, как это представлено в упоминаемой ранее второй части спектакля “Opus № 7”, посвященной творчеству Д. Д. Шостаковича.

Обращение к символике природных элементов возникает и в спектакле «Прекрасное время» драматурга Чжао Йаомина (2005), представленного в рамках программы VI Чеховского фестиваля как российско-китайский театральный проект с музыкой А. М. Бакши. Имеется в виду копродукция Чеховского фестиваля и Шанхайского центра драматического искусства в постановке российского режиссера Н. И. Дручека, ученика П. Н. Фоменко.

[1] Дидьжериду – амбушюрный духовой музыкальный инструмент аборигенов Австралии. Один из старейших духовых инструментов в мире. обычно он звучит на одной ноте (так называемый «дрон», или гудение). При этом инструмент обладает очень большим диапазоном тембра.

Кульминация спектакля – взаимодействие земли, воды и огня. «Тихо и печально звучат колокольчики смерти, энтропия захватывает все пространство. Наконец приходит и сама смерть. Деревянный помост раздвигается, чтобы образовать русло реки, в которую опускают пылающее тело мастера, пламенем текущее по воде»[1].

Архетип звука. Главным показателем жизни человека является дыхание, способное порождать звук. Потому вполне закономерно, что «“первозвук”, звук как таковой, звук как способ контакта Человека с Мирозданием и возможности человеку выразить свои эмоции» позиционируют «прародителем музыкальных архетипов»[2]. К древнейшим звуковым прообразам можно отнести вздохи, нисходящие и восходящие звуковые обороты, глиссандирующие попевки, рождающиеся из самого дыхания.

Крик, стон, шепот и тысячи их оттенков свидетельствуют о внутренних душевных состояниях, в которых «звуки становятся архетипами человеческого бытия: в них экстаз, исповедь, рождение, смерть, боль, ликование, схватка и т. д. И все эти состояния передаются не с помощью слова, а с помощью звука. Звук пробуждает реальность театра, реальность восприятия»[3]. Более того, «звучание не может не иметь значение: каждый звук постоянно носит с собой свой смысл, заключающийся в характеристике им своего источника. Стихия звука – это стихия смысла. Звучание, которым вещь возвещает о себе и о своём содержании, представляется инобытием материального объекта, т.е. бытием в ином плане – содержательно-смысловом»[4].

Таким инобытием нам видится музыка А. М. Бакши, филигранно работающего с отдельными звуками, мотивами, вычленяя их в контексте

---

[1] *Карась А. Ю.* Цветочный ливень в Шанхае // Российская газета 17.06.2005. URL: http://www.smotr.ru/chehov6/c6_vremya.htm (дата обращения: 21.03.2023).

[2] *Самсонова Т. П.* Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. Вып. 11 (74). С. 93.

[3] *Арто А.* Чувственный атлетизм // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вст. ст. В. И. Максимова, Комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб. М.: Симпозиум, 2000. С. 227.

[4] *Кадимов Р. Г.* Звук. Смысл. Язык // Norwegian Journal of Development of the International Science. 2019. № 27. С. 37.

паузами, дифференцируя темброво и звуковысотно. В данном отношении показателен отрывок «Дамы на ходулях» из спектакля «Тарарабумбия» (2010) режиссера Д. А. Крымова, где разнообразно представлены интонации сомнения, просьбы, вопроса. Среди глиссандирующих нисходящих оборотов, как расширенных интонаций сожаления и тоски, в разных произведениях композитора обнаруживается значительное число их вариантов, обусловленных отдельными музыкальными ситуациями.

Вокальный отрывок «Мои грехи» исполняется септетом женских голосов, каждый из которых отмечен собственной интонацией. Наиболее развита линия третьего голоса, основанного на горестных секундовых интонациях с преобладающим движением восьмыми. Мелодия первого сопрано, как наиболее высокой партии, выделяется хроматическим нисходящим движением шестнадцатыми длительностями. Партии более низких голосов статичны и основаны на длительно звучащем одном звуке. Общим во всех партиях является незавершенность, прерывистость движения, разорванность фраз и остановка на неустойчивом звуке.

Выражением сосредоточенной скорби становятся интонации в 1-й части «Реквиема для Анны Политковской» (2007), где участниками хора протяжно распевается долгий звук «а» на слове «Анна» (см. Нотное приложение, пример № 28) с полифоническим сопряжением мелодических линий в тесном диапазоне. Композитором найден интересный прием развития интонации, в котором ее становление все время обрывается (как и жизнь Анны), не достигая завершения. Казалось бы, в полном согласии с формулой (i-m-t) академика Б. В. Асафьева, первый звук «а» – попытка движения. Однако в действительности это импульс, который не порождает существенного развития. Мелодическая линия прерывается паузой, вступающим другим голосом или фонограммой с записью свиста пуль.

В скорбной теме «Душа моя» из II части (см. Нотное приложение, пример № 29) преобладают нисходящие секундовые интонации с опорным звуком «ре», аналогично интонациям инструментального сочинения для

флейты и фортепиано «Маленький реквием», где голосоведение поступенного восхождения рвется вверх, но неизменно возвращается к исходному звуку. В итоге интонация и способ ее реализации обретают семантическую значимость.

А. М. Бакши – непревзойденный мастер формирования звуком метафизических состояний, обнажающих сокрытые в недрах души архетипы. В качестве примера обратимся к инструментальному сочинению «Гамлет умирает», 1998 (“Hamlet is dying”), в котором в исполнении солирующей скрипки передается живая речевая интонация. Утрированно повторяющаяся на этом инструменте нота ассоциируется с криком отчаяния.

Мистическое ощущение страха смерти в процессе приближения к ее границе также передается интонационно. Зажатым в объеме полутона звукам, извлекаемым на скрипке, поручается фраза речитативного характера, передающая состояние агонии. Жизнь капля за каплей покидает тело. Звуки истаивают подобно тому, как истаивают жизненные силы. Интонации последнего вздоха и абсолютного выдоха уходят в небытие. Они истончаются при помощи особых приемов звукоизвлечения. Почти беззвучные флажолеты служат обозначением момента перехода звука в иное состояние – в ипостась света.

Архетип культурной памяти. Как правило, в творчестве театральных композиторов устойчивые структуры культурной памяти с наибольшей полнотой проявляют себя в обрядах. Важным аспектом выявления архетипических оснований культуры становится обращение к своеобразию национального характера, особенностей интонирования, по которому безошибочно определяется принадлежность к западным или восточным культурам (знаменитый интервал увеличенной секунды, характерный для мелоса Востока, еврейских плачей), конкретным регионам.

В спектакле «Полет черной ласточки, или Эпизоды истории под углом 40 градусов» (2005) режиссера В. В. Агеева в театре «Современник» конфигурацию пространства русской культуры задает семантический диалог

музыкальных цитат и аллюзий, представленных плясовой мелодией, сменяемой боем курантов и вторжением звона колоколов.

В музыке Кавказа слышится групповая сплоченность, активная жизненная сила, демонстрация потенциальной энергии, удали, ловкости движений. В музыке заметную роль играют бурдонные элементы, ритмическое остинато, разнообразные приемы резонирования, дающие ощущение пространства (как это представлено в Танце Тамары из спектакля «Демон» (2003), режиссер К. С. Серебренников). Звуки зурны характерным тембром формируют восточный образ[1].

Музыка А. М. Бакши, создавая звуковой эквивалент имплицитных установок текста, обнаруживает те движущие пружины, которые подталкивают героев к действию. Не случайно звуковая аура зарождается уже на первых обсуждениях будущего спектакля и отшлифовывается во время репетиций, на которых неизменно присутствует композитор, помогающий звуками передать нерв спектакля. Благодаря его мастерству возникает единый импульс движения, тонкая нюансировка звуковых материй, адекватная тому, что происходит в потаенных уголках психики персонажей. Резонансно усиливая то, что остается неявленным, звуки выводят на поверхность подсознательные импульсы, относительно которых сам персонаж находится в неведении.

По сути, запечатлевая и сохраняя образ жизненно важных переживаний, музыкальный архетип в творчестве А. М. Бакши прорастает символом, который становится движущей силой смыслового развития. В спектаклях обнаруживается различная степень проявленности архетипических основ: в виде символических образов, предметов, в виде звуков, звуковой среды и музыкальных отрывков. Все это может быть представлено как отдельно, так и совместно, укрупняя значение того или иного элемента.

---

[1] Восточный колорит обусловлен также особой ладовой организацией, проявляющиеся в инструментальных сочинениях, как например, в сонате А.М. Бакши «Воспоминая Грузию» (1983). Уже в первых тактах задаются особенности вертикали произведения – это сцепления кварт, квинт, секунд, плавно перетекающих друг в друга.

В целом для раннего творчества А. М. Бакши характерна устойчивая архетипическая ассоциативность, связанная с последовательностью образов, обозначенных в поэме-представлении «Я – поэт»: весна – счастье – творчество – искусство. Смысловые доминанты этого периода выступают в символической функции. В зрелом творчестве обнаруживается иной ряд и другой ассоциативный комплекс: жизнь – игра – судьба – смерть. Выстраивание разных смысловых линий означает освоение музыкой все более широких философских проблем человеческого бытия. Его произведения начинаются с самых элементарных начал – с первоматерии, с вечной игры света и тьмы, с пульсирующей энергии становления. Это не просто музыка, а живые звуковые организмы, в которых изначально заложены законы роста и развития.

В центре музыкальных разработок А. М. Бакши помещает диалектику хаоса и порядка, неустойчивого равновесия и обретенной гармонии. Его музыка подобна исследованию тайн образования и жизни звука. В композициях оживают самые неожиданные материалы: металл, пластик, бумага, дерево. Организуя эту природную материю, А. М. Бакши придает ей строгие формы, а также динамическую упорядоченность, которая подчинена законам музыки и служит воплощению философских идей. В процессе актуализации пространства архетипа композитор выступает не только как художник, но и как мыслитель, выстраивающий концепцию произведения в рамках сценического опуса. Его воплощения звуковых идей создают своеобразную структуру, в которой соединение музыкальных знаков, выраженных в мелодических линиях, ритмах, тембрах, выявляет новые грани смысла.

3.2. Символ и его функции в музыкальном произведении

Проблема исследования символических структур в контексте музыкальной культуры является одной из актуальных с точки зрения когнитивных исследований. «Всякий символ, – пишет И. Н. Чистюхин, – есть прежде всего “отражение” вещи, но отражение прежде всего смысловое»[1]. Иными словами, символы являют собой социально и функционально детерминированные модели обобщения опыта широкого смыслового поля. Наиболее емкое представление о сущности символа раскрывается в соотношении символа и сознания, как это представлено в работе М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорского. По мнению авторов, «символ … есть обозначение не предметов, не вещественных структур, а сознательных посылок, результатов сознания»[2]. Символ – силовое напряжение противоположных полюсов, в качестве которых предстают «предметный образ и глубинный смысл…, немыслимые один без другого»[3].

Выделяя три стороны музыкального содержания (эмоциональная, изобразительная и символическая), В. Н. Холопова усматривает специфику музыки XX века в усилении ее символической стороны. При этом отмечается, что «видов символики можно насчитать не менее десятка: символика жанров, стилей, индивидуальных названий, буквенных монограмм, цитат, лейтмотивов, чисел, жестов, театральной игры, тотальная символика»[4]. Возрастание символичности объясняется возросшей интеллектуализацией музыки.

Символ поляризован, обуславливая тем самым духовное напряжение и игру смыслов. По мнению Т. В. Лазутиной, «музыкальный символ функционирует на следующих уровнях выразительных средств музыкального

---

[1] *Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии. Учебное пособие. М.: Планета музыки, 2022. С. 131.

[2] *Мамардашвили М. К.*, *Пятигорский А. М.* Символ и сознание (метафизические рассуждения о сознании, символе и языке). М., 2009. С. 85.

[3] *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. Перевод П.С. Попов. М.: Мысль, 1966. С. 110–111.

[4] *Холопова В. Н.* Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) // Музыкальное историко-теоретическое образование. 2013. № 3. С. 90–91.

языка, которые образуют систему: звуковысотный (мелодия, гармония, лад, тембр, регистр, тональность); ритмический (ритмические рисунки); композиционный (средства, создающие композицию); исполнительский (агогика, артикуляция, штрихи, исполнительская интонация)»[1]. К этому списку можно добавить представление об образном символе и символизме персонажей (действующих лиц).

Соответственно, музыкальный символ формируется в процессе наслоения смысловых уровней информации. В частности, звукоподражание является иконическим знаком, несущим однослойный денотат (реальные шумы, звуки окружающего мира, явления природы, крики животных, колокольный звон), который может приобретать дополнительные смыслы в контексте произведения. Аналогичным образом нескольким смысловыми уровнями обладает жанр, что также приближает его к символу. «Жанровый знак, будучи иконом (…), одновременно является еще и индексом… если икон был трехслоен, был метаметазнаком, то жанр как индекс становится уже четырехслойным, метаметаметазнаком»[2], – констатирует С. М. Мальцев.

Тяготение к символизации со всей очевидностью обнаруживается в музыкально-театральном творчестве А. М. Бакши. Сама «интонация в широком смысле – есть элемент и способ символизации смысла, переживания и может быть отнесена не только к музыке, но и к жесту, слову, образу, то есть «знаку» реальности»[3]. Одной из иллюстраций синтеза музыкальных и жестовых символов служит спектакль «Еще Ван Гог» режиссера В. В. Фокина с музыкой А. М. Бакши (1998), поставленный в Театре-студии О. П. Табакова по пьесе И. К. Савельева.

Основная концепт-идея композиторского замысла в спектакле – передать звуками восприятие мира главного героя, слышимое в процессе

---

[1] *Лазутина Т. В*. Процесс символизации в музыке: автореф. дис.… канд. философских наук. Тюмень, 2003. С. 8.

[2] *Мальцев С. М*. Основы теории музыкального знака. (Часть 2) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 192.

[3] *Торопова А. В*. Феномен музыкального сознания как орудие структурирования внутренней реальности личности // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. 2010. № 1. С. 101.

надвигающейся болезни. Поскольку сцены жизни художника проступают через конкретные звуки и складывающееся на их основе звуковое пространство, именно музыкальные структуры выполняют роль «пускового механизма» в развитии спектакля.

«Втягивая» в художественное бытие личности Ван Гога окружающую действительность, композитор размывает границы реальности и вымысла. Действия преображаются и рисуются болезненному воображению героя как в замедленной съемке, чему способствует звуковой коллаж. Символом выступает фиксированный ритуальный жест раскрывающихся верх рук, связанный с комплексом музыкальных звуков, представленных выдержанным гудящим сонором, вокализом женского голоса, шорохами и ритмическим скандированием счета. Причем, настойчивое звучание однообразной остинатной ритмоформулы сопровождается все более жесткой и определенной жестикуляцией. Усилением звуковой суггестии служит круговое вращательное движение актеров.

Трактовка конкретных звуковых ресурсов с позиции символа приводит к тому, что каждый звук композитор рассматривает сквозь призму его акустических возможностей. Благодаря такому подходу в глиссандо, например, выявляется певучесть, флажолеты дают тающую нежность, напряжение вкладывается в один долгий, развивающийся на *crescendo* и неожиданно обрывающийся, звук, который становится символом прогрессирующей болезни. В качестве лейтмотива на протяжении спектакля слышится отмеченная пронзительной нежностью глиссандирующая тема скрипки, которая символизирует теплые человеческие отношения.

В звуковом коллаже спектакля сочетаются конкретные звучания: это звон будильника, льющаяся вода, звук сыплющихся таблеток. Помимо этого, в партитуре обозначены такие иконические знаки, как звяканье капельницы, последовательность вздохов, «глиссандо по пружинной сетке кровати», «стук сердца», «свист птиц». Гул и скрежет символизируют надвигающуюся болезнь, что передается посредством всплывающих «ниоткуда» мистических

вибраций индийских храмовых инструментов (*templ gong's*). Волнообразно разрастающийся звук схож со слуховой галлюцинацией. Партитура фиксирует также возбужденные выкрики героя, работающего с красками: «Охра, охра, охра, охра!», «Сиена натуральная, сиена натуральная!», «Ультрамарин, ультрамарин!». Повторы слов суггестивны и символичны, как возгласы шамана.

Необыкновенно внимателен композитор к звуку, отражающему внутренние состояния персонажа, когда, например, движения кистей главного героя эхообразно передаются актерскому кордебалету, что символизирует погруженность персонажей и всего действия в сновидческую атмосферу. Налицо ситуация, когда вокальное интонирование предопределяет амплитуду телодвижений действующих лиц. Знаменательно, что композитор максимально стремится к равновесию между конкретными звуками и музыкальными формулами, инструментальным (скрипка, виолончель, кларнет) и вокальным (женский голос и дуэт мужского и женского голосов) тематизмом. Причем, конкретные звуки даются нередко в наложении на собственно музыкальный материал, а вокальные партии сменяют звукокомплексы, обладающие внемузыкальным статусом. Все звуки и музыкальные линии исполняются вживую.

В целом музыка ставит акцент на двух моментах судьбы художника. С одной стороны, на его творческом порыве, с другой, – усиливающейся болезни. При этом звуковая аура спектакля складывается из символического прочтения «партитур» разных искусств. Символичны не только музыкальные формулы, но и жесты героя, например, его постоянное внимание к уху. Позволим себе предположить, что в возникающей из сложения всех элементов спектакля театральной «симфонии» звук в самых разных его качествах и проявлениях может рассматриваться с позиции главной партии, жест – побочной. Тогда собственно разработка опознается в опыте прорастания звучащей ткани в телесный дискурс, что приводит в итоге к финальному аккорду, исполненному смысловой многозначности.

Оправданность последней обусловлена тем, что «сквозь символ струится двоякая жизнь, и он сам живет двойной жизнью, как синтез двух миров – внешнего и внутреннего, чувственного и идеального, являющегося и существенного. Символ как синтетический организм преодолевает дуальность бытия, заставляя миры пересекаться, а противоположности – сходиться»[1].

Случай, когда роль музыкального символа закрепляется за лейттембром обнаруживает себя в спектакле «Нумер в гостинице NN» (1994) по Н. В. Гоголю режиссера В. В. Фокина и композитора А. М. Бакши в Творческом центре им. В. Мейерхольда. Постановка удостоена Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства в 1994 году, национальной театральной премии «Золотая маска», московской театральной премии «Хрустальная Турандот», премий международных фестивалей. Имеется в виду музыкальная характеристика шкатулки Чичикова, которая становится центральным образом спектакля. Тема шкатулки поручена синтезатору, агого[2], колокольчикам, вибрафону, миничаймзу[3], колоколам, символизирующим перезвоны струн души русского человека, которым является Чичиков.

Помещенная в контекст, с одной стороны, бытовых звуков, а с другой – шумов ирреального мира, мелодия шкатулки становится индикатором не сбывшихся, иллюзорных надежд. В свою очередь, музыкально-сценический сюжет складывается из «взаимодействия контрастных образов – таинственно-зловещей музыки мертвых душ и светлых грез Чичикова»[4]. Примечательно, что тембровая характеристика шкатулки на протяжении спектакля оказывается подвержена трансформациям. Так, в начальном эпизоде звучат звонки и колокольчики, позднее тембр шкатулки вызывает ассоциации с

---

[1] *Сычева С.Г.* Проблема символа в философии. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. С. 43.

[2] Агого – бразильский народный музыкальный инструмент, имеющий африканское происхождение. Исполняет ведущую роль в создании ритмической полифонии в карнавальной самбе.

[3] Миничаймз – самозвучащий ударный музыкальный инструмент, родственный традиционным азиатским ветряным колокольчикам. В России больше распространено название *bar chimes*. Металлические трубочки разной длины, из которых составлен инструмент, звучат от соприкосновения друг с другом. Музыкант, играющий на *бар чаймс*, проводит по колокольчикам рукой или металлической палочкой, приводя их в движение. В зависимости от направления движения, возможно восходящее и нисходящее звучание.

[4] Партитуры двух спектаклей. М.: Творческий центр им. В. Мейерхольда, 1999. С. 15.

звучащей шарманкой, далее возвращается колокольный тембр, сопровождаемый шипящими и стонущими звуками, после чего перезвон колокольчиков переходит в звучание больших колоколов.

Важно подчеркнуть, что в полифонии тембров участвует и такой инструмент, как «скульптура»[1], изобретенный В. В. Морозовым. Его присутствие обусловлено необходимостью показать постепенное огрубление главного героя, приведшее к утрате в облике расчетливого деляги тех качеств, которые изначально определяли его русскость. Тембровое развитие достигает кульминации в сцене мнимого венчания Чичикова с губернаторской дочкой, где свадебные колокола преобразуются в погребальный звон с очертаниями средневекового напева “*Dies irae*”.

По сути, тембровое развитие звуковых комбинаций «собирается» в единый символ, обеспечивающий постижение смысла гоголевского творения, воплощенного в концепции композитора. Ее вербализация может быть представлена следующим образом: Чичиков олицетворяет собой тот самый страшный и подлый тип русского человека, с которым надежда на возрождение Отечества обречена.

Из числа носителей символической характерности в произведениях А. М. Бакши уместно назвать музыкальные инструменты: рояль, виолончель, скрипка, контрабас, барабан. Данная тенденция наметилась еще в трио «Драма» – раннем сочинении композитора, где исполнители не только играли на своих инструментах, но и становились символическими выразителями их характеров. В итоге помимо символического значения, колористическая работа обусловливает формирование тембровой драматургии как одного из композиционных принципов мастера.

Так решена сцена смерти Смердякова в спектакле «Карамазовы и ад», (1996, режиссер В. В. Фокин), в котором доминирующий тембр закреплен за фортепиано и голосом фольклорного певца, соединяющих свои линии

[1] Инструмент «скульптура» состоит из трех частей: металлической рамы, металлического листа, подвешенного на струнах и латунной трубки, подвешенной к листу.

развития в общих опорных звуках. Прекращением ударной пульсации барабана отмечен момент остановки сердца в инструментальном сочинении «Гамлет умирает» (1998). Скрипка символизирует возвышенно-романтический мир грез, фантазий, видений. В развитии ассоциативных рядов спектакля “Opus № 7” режиссера Д. А. Крымова с музыкой А. М. Бакши узлом музыкальной драматургии, вокруг которого выстраивается действие первой части («Родословная»), становится взаимодействие трех звуковых символов в составе горестного еврейского плача-причета (высокий женский голос), засурдиненной трубы и тревожных нот тубы.

В произведении живое и мертвое отделены стеной, где близость смерти создает пограничную ситуацию, из которой вырастают «вечные темы», обретающие философский смысл. Внешнее действие строится как поток алогичных, бессмысленных действий, несвязанных друг с другом и потому воспринимаемых как нагромождение случайностей. Однако в действительности отдельные точки действия начинают постепенно выстраиваться в логическую цепь взаимоотражающихся событий.

Музыка становится психологическим нервом спектакля, его внутренней духовной составной. Первый номер называется «Авраам родил Исаака», исполняется *solo soprano*, причем композитор в партитуре отметил важные такты указанием: «глаза», «ноги», «руки». Поскольку глаза, будучи «зеркалом души», способны многое «сказать» о состоянии человека, они первыми возникают на «стене плача». Затем появляются другие части тела. Музыка осознается не только как внутренний монолог, но композиционно объединяет мизансцены в историю судеб народа через «Колыбельную», которую поют отдельному человеку и «Родословную», обосновывающую связь поколений. Отдельные музыкальные фрагменты ассоциируются с кинокадрами и монтируются как единое целое в движении от лично-субъективного начала к общечеловеческому, что работает на постепенное накопление и дополнение смыслов.

Символы, связывающие воедино и концептуализирующие разобщенное действие, ассоциативно перебрасывают мост от натуралистических вещей и явлений к их мифологическому толкованию. Символическое значение приобретают бинарные оппозиции жизнь и смерть, белое и черное, прошлое и настоящее, мир и война. Отсюда оформление спектакля в черно-белых тонах, символика одежды, противопоставляющая тряпку и туалет высокой моды, лохмотья – парадной одежде. Символичны фигуры людей.

Так за мелькнувшей фигурой фашистского офицера видится эпоха, спрессованные события и море устрашающих деталей. Эту символику продолжает фигура калеки и отдельные вещи, врывающиеся пронзительной нотой горести и страдания в виде детских туфелек и ботинок. Связь звуковых и зрительных символов обозначает круг мифологем, которые актуализируют мысли о жертвоприношении и воскрешении. В итоге «коллаж образов, воспоминаний, хэппенинговых действий, тембров, тем, звучаний возводится в ранг мистерии, посвященной таинству рождения Христа»[1]. Квазиспонтанное, импровизационное в процессе действия цементируется в ретроспективу полифонии разнородных тем как звуковых и пластических символов.

Электронными звуковыми вихрями синтезатора символически обозначены временные порталы, открывающиеся в прошлое через темы, тембры, жанры (фразы горестных ламентаций, фрагмент греческого танца сиртаки, переходящего в лейтмотив Бориса Тимофеевича из оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», колорит засурдиненной трубы в противопоставлении с устрашающим тембром тубы), что подводит к размышлению о жертвенности страданий и мук поколений. Метроном выступает символом неумолимого, беспощадного времени, воспринимаемого через звук и метр. Музыкально-драматические образы связывает незримая нить в сверхсимволику мифа. При этом музыкальные структуры наделяются

[1] *Путечева О. А*. Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 291.

переносным значением. Символы, выраженные музыкальным языком А.М. Бакши, объединяются в фонически детализированное повествование.

В сложную систему игры символических структур вовлекаются и пространственные координаты. В этом случае значимой становится физическая модель мира с ее тремя уровнями: подземный мир, земной и надземный. Музыка придает смыслы концептуальному пространству, распространяясь вверх и вниз, становясь осью озвученного локуса. Именно в таких координатах ощущается мир В. А. Сидура (1924–1986), скульптора, приспособившего для своей мастерской Подвал. А. М. Бакши, работая внутри этого Подвала, создает символику звучащих структур в разноуровневом пространстве.

«Сидур-мистерия» (1992) написана для сопрано, ансамбля ударных и клавишных по мотивам произведений В. А. Сидура (Почетный диплом IX фестиваля европейских театров на Монмартре). Созданная в 1992 году, мистерия демонстрирует ситуацию, в рамках которой организация пространства поручена музыкальным инструментам и человеческому телу, которое «все больше деформируется, становится слабым и беспомощным», испытывая «тоску, боль, страх, отчаяние» и постоянно «подвергаясь насилию»[1]. Все это знаменует собой установку, согласно которой прежнее игнорирование низа в искусстве уже не находит у современных мастеров отклика. Связано это, в первую очередь, с трагическими событиями в истории, с двумя мировыми войнами и их ужасами. «В пластическом театре, как и в современной культуре в целом, тело превращается в знак или комплекс знаков…, это текст, читаемый или интерпретируемый с той или иной основательностью или глубиной»[2].

В процессе создания спектакля А. М. Бакши использует редкую возможность работать с одними (музыкальные инструменты) и другими

---

[1] *Бережная Е. А*. Психологические особенности восприятия тела актера в пластическом театре // Общество. Среда. Развитие. СПб. 2014. № 4. С. 94.

[2] *Кисеева Е. В*. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2 в 2-х ч. Ч. 2. С. 84.

(человеческие тела) не только в плоскостном сценическом измерении. Для усиления эффекта восхождения и нисхождения, композитор пользуется различными приемами. Это может быть расположение инструментов (гонги, там-там) таким образом, чтобы они устремлялись к потолку, или, подобно «звучащему телу» – искусственно собранного в огромную вертикаль инструмента, состоящего из «нескольких изогнутых листов металла, один за другим прикрепленных посредством тонких струн к четырехметровой раме, – свободно парили и вибрировали в воздухе»[1].

Инструменты находятся на полу, в руках исполнителей, на стенах, подвешены в трехмерном пространстве под потолком подвала. К ним можно прикасаться, издавая звуки скрипки, виолончели, контрабаса, и передвигать их, что обусловливает доминирование позиции вперед-назад, охватывающей, наряду с горизонталью и вертикалью, все возможные пространственные координаты. Помимо «звучащего тела», вертикаль подчеркивается поднимающимися ввысь лестницами, на ступеньках которых исполняет свою партию певица, двигаясь в нисходящем направлении.

В целом в «Сидур-Мистерии» А. М. Бакши происходит многократная смена пространств, обозначенных сценически: это и мифологическое пространство, и символическое, и бытовое. Используемый композитором при их компоновке механизм гетеротопии основан на зеркальности противопоставления открытости и замкнутости. Это также музыкально обыгрывается за счет сосредоточенности на отдельных игровых локусах малого масштаба и музыкальных инструментах, вмещающихся на ладони (бонги разной конфигурации), или на пространствах, охватывающих всю сцену, и масштабных инструментах, таких как там-там. Важным представляется ощущение просветления или затемнения пространства игры. Просветление возникает за счет тембра оркестровых колоколов и разнообразия колорита, что обусловливает эффект разряжения фактуры.

[1] *Бакши Л. С.* Сидур-Мистерия // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 65.

Затемнение колорита связано с понижением тесситуры, уплотнением фактуры, выбором более жестких тембров барабанов.

В стремлении к кристаллизации символа постановщики также используют эффект концентрации – соединения сюжетных линий в один образ, проецируемый на современность, как это происходит в спектакле В. В. Фокина и А. М. Бакши «Гамлет» (2010).

В унисон с началом спектакля, музыкальная часть погружает зрителя в трагическую атмосферу, которая хаосом оркестровой какофонии, постепенно обретающей черты тематизма, знаменует собой темные силы. При этом соблюдаются сюрреалистические приемы, состоящие в сокращении диалогов, сцен, утрировании автоматизма, рассогласованности слова и действия, сновидческой статичности. В этом случае, как отмечает Е.М. Мелетинский, «миф оказывается союзом ритуала и сна»[1].

Выявляя сущностные смыслы главного героя, имя которого означает «мнимый сумасшедший», А. М. Бакши опирается на «игру…как разновидность маски»[2], что делает Гамлета персонажем символическим. В свою очередь, действующие лица предстают запрограммированными роботами, существующими в марионеточном режиме. (В скобках заметим, что аналогичные представления возникают в драматургии К. Г. Бюхнера; люди-марионетки обнаруживают себя в произведениях В. В. Набокова, что отвечает позиции А. Арто, который обращал внимание на «автоматизм» действий персонажей в современном театре).

В сцене «Коронации» (см. Нотное приложение, пример № 32) фанфарно-призывные интонации труб задают временную ретроспективу, что служит импульсом дальнейшего звукового обновления. Постановщики придали трагедии У. Шекспира «осовремененное» прочтение, что вызвало значительное использование ныне бытующих танцевальных жанров. Их реминисценции даны без смещения или искажения (музыка дискотек), что

---

[1] *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. С. 113.

[2] *Фалалеева С. С.* К проблеме идентификации драматического образа в пьесе Х. Мюллера «Гамлет-машина» // Молодой учёный. 2016. № 7 (111). С. 19.

прослеживается в сценах «Бал (дискотека)» (см. Нотное приложение, пример № 33), «Пантомима (Король и Королева)» (см. Нотное приложение, пример № 34).

Выйти из круговращения жизни – значит стать мыслящим, стать человеком. Но Гамлет в постановке В.В. Фокина так и не смог этого сделать. «В данной ситуации роль музыки, в самой природе которой заложены принципы, необходимые для поисков в области подсознательного, резко возрастает … “в игру вступают” законы музыкального языка» [1].

Если Гамлет – концептуальный персонаж, символизирующий идею нравственного выбора, то образ Орфея из древних мифологических представлений символизирует творца и одухотворяющие силы искусства. Известно, что этот мифологический персонаж – полулегендарный певец, поэт и философ является олицетворением самой музыки. Считается, что Орфей – автор первых гимнов и мистерий. Древние греки также видели в Орфее спустившееся с неба божество и идеального поэта.

Музыкальное представление о характере Орфея дает его вокальная тема широкого распева, впервые появившаяся в мистерии «Полифония мира». Активная мелодия тонального склада готовится в партиях духовых инструментов и исполняется тенором. Начальная интонация квинты и восходящее поступенное мелодическое движение придают теме героический облик, а минорная тональность драматизирует музыкальное развитие (см. Нотное приложение, пример № 22).

Проецируемое на музыкальные средства выразительности содержание мифа об Орфее, реализуется в тематизме, в строении формы и развитии. Четвертая часть мистерии – своеобразный гимн Орфея, ибо «гимн» переводится как плетение. Примечательно, что в соответствии с обозначенной лексемой определяющим в музыке становится плетение голосов и тембров, т.к. основной прием развития – полифония. Избирается каноническое

[1] *Путечева О.А.* Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века. Цит. ист. С. 71.

движение на основе небольшой по объему инструментальной темы в партиях духовых инструментов. К этому плетению присоединяется обособленная партия тенора, ведущего самостоятельную развитую мелодическую линию.

«Высокая степень абстрагирования придает музыке первостепенное значение, где даже отдельные звуки и их сочетания выполняют роль символов-иероглифов, действующих на подсознательном уровне»[1]. Поднимаемые в спектакле проблемы потаенных сторон психики открывают возможность и необходимость поисков символической формы сценического действия для воплощения значимых для настоящего времени тем.

Завершая параграф, заметим, что, как правило, звуковая символизация помогает осмыслить пересечение многих смысловых уровней спектакля – взаимодействия Востока и Запада, разных национальных культур, внутреннего и внешнего мира героев, реализуемого через геометрию пространства, их душевного конфликта и т.п. При этом тембры музыкальных инструментов, специфические способы исполнения на них (*glissando*, *frulato*, *pizzicato*, *flageolet*) выступают составными элементами символов снижения и возвышения образов действующих лиц. Многомерная музыкально-символическая структура собирается во временном континууме звучащего произведения в систему осмысления действий персонажей произведения и приводит к целостности его видения.

3.3. Смыслообразующая роль тембра

Важнейшей стилистической особенностью композитора является выбор тембра, сочетания инструментов и поиск новых красочных средств. В творчестве А. М. Бакши тембр задает характер произведения, трансформирует

[1] *Путечева О.А*. Особенности игрового мышления в музыкально-сценических работах А. Бакши // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 62. С. 139.

музыкальные параметры, акцентирует смысловые повороты. «Инструмент, – пишет по этому поводу М. А. Фуксман, – предметное воплощение и способ осуществления в деятельности человека его системного отношения к мирозданию, человеческому обществу, самому себе. В частности, в рамках действия мировоззренческой функции звучащий инструмент проецирует трансцендентально-трансцендентные отношения человека к миру»[1].

Сонористические поиски и открытия становятся ведущим направлением авангардного новаторства. Тембр существенно влияет на характеристики произведения, задавая поле звуковой энергии и являясь основой акустической динамики. Обусловленность обозначенной тенденции ученые ставят в зависимость от произошедшей в XX веке «смене эстетических воззрений», что повлекло за собой новые требования к качеству звука, его объему, который достигался «за счет тембрального насыщения»[2]. В. В. Медушевский отмечал, что тембр может одновременно выступать и средством выражения эмоции, «индикатором эмоции»[3].

Уникальность качества звуковой материи А. М. Бакши заключается в скрупулезно найденном соотношении тембровых микстов, особых приемов звукоизвлечения, акустических эффектов при обращении к новым оркестровым краскам и колоритам. О неординарности тембровых решений мастера свидетельствует, «во-первых, признание и использование многих элементов, чуждых общей практике западной музыки, во-вторых, развитие новой заботы о звучности, изобретение новых инструментов и необычных способов обращения с обычными инструментами»[4]. Эта линия музыкального мышления связана с открытиями Г. Коуэла, Дж. Кейджа, Л. Хэррисона.

---

[1] *Фуксман М. А.* Музыкальные инструменты: их теоретические модели и предлагаемая классификация // Музыкальная академия. 2022. № 3 (779). С. 144.

[2] *Гордеева Т. Ю.* Звук как способ выстраивания звукового пространства // Сборник материалов научно-практической конференции «Человек в виртуальном пространстве». Казань, 2003. С. 71.

[3] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка. 1996. С. 13.

[4] *Reiko Ishii*. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music. Florida State University. 2005. P. 11.

Один из апробированных приемов изменения тембровой выразительности – подготовленные инструменты, особенно рояль и гитара, когда избранный тон за счет вставных деталей, бумаги, гвоздей становится темброво не узнаваемым. Идея звуковой характерности является основой импульса композиции. В этом случае подготовленное фортепиано может выступать в роли ударного инструмента (данный прием был апробирован в раннем сочинении композитора «Воспоминая Грузию»).

Вместе с тем, А. М. Бакши вовлекает в свой арсенал достижения, характерные для XX века, в котором был разработан ряд важных фортепианных техник, существенно трансформирующих тембр инструмента. Последние «могут быть классифицированы следующим образом:

1) специальные эффекты, производимые на клавиатуре, такие как звучащий тон кластера и беззвучно нажатые клавиши;

2) действия со струнами внутри фортепиано, такие как выщипывание, поглаживание или потирания струны пальцами, использование молотка и других предметов, глиссандо по струнам, тремоло на струнных… использование немузыкальных устройств, включая человеческие звуки, такие как пение, говорение, игра на инструменте; и новые педали эффектов»[1].

В сонористических экспериментах А. М. Бакши привлекают внимание засурдиненные инструменты, электронные и смешанные колориты, для которых первостепенное значение придается артикуляционной и фонической сторонам звучания. Активную колористическую работу, использование нетрадиционных способов звукоизвлечения Рене Келлер обозначил как «преднамеренный тембральный выбор»[2] композитора. Для сравнения традиционной выразительности штрихов и их применения в произведениях А. М. Бакши обратимся к таблице (см. Таблица 1).

---

[1] *Reiko Ishii*. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music. Florida State University. 2005. P. 13.

[2] *Keller Renee E*. Compositional and Orchestrational Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960 – 2009. Northwestern University Evanston. Illinois. 2013. P. 68.

Таблица 1.

Сравнение особенностей традиционной выразительности штрихов и их применения в произведениях А. М. Бакши

Штрих	Выразительность преобладающая	Выразительность у А.М. Бакши	Произведения
glissando	растворение, исчезновение звука (К. Дебюсси); выражение жизненной силы, энергии (К. Нильсен. Концерт для кларнета с оркестром, 3 ч., финал)	мистический колорит, усиление таинственности, ирреальность, растворение, трансформация материи	спектакли «Нумер в гостинице города NN», 1994 (режиссер В.В.Фокин); «Превращение», 1995 (режиссер В.В. Фокин); пьеса «Он и Она» для Г. Кремера и Т. Гринденко.
Glissando + flageolet		замирающий, леденящий звук металлического оттенка	пьеса «Зима в Москве. Гололед…», (1994); пьеса «Он и она» (1997).
flageolet	воздушность, эфемерность звучания	тихий, ускользающий звук	Пьеса «Звонок, оставшийся без ответа» (1999); пьеса Con passione для виолончели соло (2004).
sul ponticello (у подставки)	негромкий, лёгкий звук в p и резкий звук с характерной металлической окраской в f. Такие оттенки звучания используются обычно в нюансе p для воплощения сказочных, гротесковых, фантастических или зловещих образов		рингтоны пьесы «Звонок, оставшийся без ответа» (1999).
col legno (древком)	звук короткий, с прищелкиванием	загадочная двойственность, шелестяще-скрипяший звук	спектакли «Нумер в гостинице города NN»; пьеса «Гамлет умирает» (ц. 3, 1998); Увертюра к спектаклю «Маскарад» (2014).
pizzicato	декоративно-красочный характер, звучность отрывистая, глуховатая, суховатая	акцент происшествия	спектакль «Превращение» (1995).

Как видно из таблицы, А. М. Бакши не только использует известные традиционные тембры струнных, но и придает им новые разнообразные оттенки красочности (таинственность, полетность, ирреальность, шелесты,

скрипучесть, завывания, стоны и др.). Новаторскими становятся приемы введения нового тембра на фоне замирающих струнных, когда вклинивается новый (духовой) инструмент. В результате подчеркивается деформация образа, подчинение одного тембра другому, выступающему более жестко. В этом случае проявляется идея комплексного сочетания приемов звукоизвлечения, таких как *collegno. glissando, flageolet, pizzicato.*

Опираясь на традиционные группы инструментов, основой которых остаются струнные, композитор вводит экзотические инструменты и звучащие предметы, находя совершенно уникальные миксты. Тембровая изобретательность А. М. Бакши базируется на сочетании общепринятых музыкальных инструментов и редких, экзотических, вновь изобретенных. В области колористических решений композитор идет по пути тембровой ангажированности, не повторяя составы оркестра для отдельных, конкретных произведений. В каждом сочинении в связи с его задачей формируется индивидуальный оркестровый состав, дающий уникальные звуковые решения. Возникают такие понятия, как лейт-тембр, кочующий тембр, тембровые аллюзии.

В поэме-представлении «Я – поэт» игра тембров предполагает нечто неожиданное, даже эксцентрическое: флейта пикколо и туба, балалайка и электроорган, традиционный струнный квартет и группа разнообразных ударных, а также 2 валдайских колокольчика, 2 bongos, reco-reco, 2 tom-tom, Gr.Cassa, campanelli, compane. Средоточием образования фонизма становится первый романс «Так окрыленно, так напевно», где зарождается сонорно-колористический состав произведения, в котором выделяются звенящая краска валдайского колокольчика и рокочущий колер врывающейся тубы.

Как упоминалось ранее, композитор широко использует звучащие предметы, не относящиеся к музыкальным инструментам, которые в условиях сценических постановок обретают художественные смыслы: шорохи бумаги, звуки льющейся струи воды, сыплющихся таблеток, хлопанье книг, скрипы, стоны, свисты, хрусты, создающие неповторимую магию шумов. Выстраивая

«тембровую драматургию» (термин Д. В. Житомирского), А. М. Бакши опирается на традиционный состав оркестра в соединении струнной группы с деревянной духовой, медной духовой и блоком ударных инструментов.

Большинство приемов для окраски характера звучания осуществляются на микроструктурном уровне. Отсюда постоянная текучесть неуловимых изменений колорита, которые придают сонористическую подвижность звучанию. Особое внимание композитором уделяется редко используемым регистрам, в крайних пределах которых происходит много важных «событий». По содержанию это колориты, приковывающие внимание контрастом диапазонов и широтой охвата объема, что создает пространственный эффект.

В данном контексте в отношении творчества А. М. Бакши уместно вспомнить слова Э. В. Денисова, высказанные им в адрес Д. Д. Шостаковича в книге «Современная музыка и проблема эволюции»: «инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик творческого почерка композитора. Во многих случаях выразительность тембра имеет… гораздо большее значение, чем иные компоненты»[1]. Через уподобление инструментов действующим лицам композитор приходит к антропоморфизму, выступая продолжателем композиторов романтической эпохи. Однако если в художественном наследии (Н. Паганини, Г. Берлиоз, Р. Вагнер) очеловечивались по преимуществу струнные инструменты (скрипка, альт, виолончель), то в произведениях А. М. Бакши «человеческими голосами разговаривают», казалось бы, такие далекие от сравнения с человеком туба, контрабас, барабан.

Так, например, в Шекспир-концерте «Гамлет умирает» выносимый музыкантами контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого принца датского, а большой барабан, сценически зримо стучащий в такт его сердца, выступает метафорой смерти. Ключевым элементом развития является фактурная организация. Она создает контраст между плотным звучанием

[1] *Денисов Э. В*. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича. // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 46.

тройного состава струнных и разреженностью при солировании отдельных инструментов. Необычно и раскручивание динамики, достигающееся через обрывающиеся *crescendo*, сопоставления и многоголосный шепот инструменталистов: “*treason, predatelstvo, izmena*”.

В похоронный марш, который жанрово обозначен четырехдольностью, мерность шагающей процессии инструменталистов нарушает *glissando*, исполняемое в низком регистре контрабаса, что создает атмосферу липкого страха и ужаса. Одним штрихом композитор намечает огромную широту ассоциаций (эпизоды симфоний Г. Малера), наполняя смыслами музыкальную ткань.

Как правило, группа ударных инструментов привлекательна для композитора разнообразными тембрами, причем, пристальное внимание к данной группе инструментов характерно для самых значительных авторов XX века от И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, Б. Бартока вплоть до А. Г. Шнитке и Дж. Кейджа. По мысли композитора Э. В. Денисова, ударные инструменты – «звуковой символ бездны, пространства»[1]. При этом группа ударных инструментов вполне самодостаточна и обладает огромным разнообразием жесткой звуковой палитры (укажем на звуковое оформление А. П. Маноцкова спектакля К.С. Серебренникова «Каин»). «Композиторы используют ударные, особенно с определенной высотой как независимую секцию, часто альтернативную другим группам оркестра… С этой группой наиболее часто группируются клавишные, как максимально созвучная ударным группа»[2].

Однако в произведениях А. М. Бакши роль ударных инструментов настолько усиливается, что их количество зачастую превосходит иные инструменты. Для примера приведем состав, используемый в «Реквиеме для Анны Политковской (2007): два вокалиста – soprano и tenor, хор, скрипка, контрабас, труба in C, Tenor тромбон, фортепиано, ударные: бубенцы,

[1] *Денисов Э.В*. Ударные инструменты в современном оркестре. М. Советский композитор, 1982. С. 129.

[2] *Adler Samuel*. The Study of Orchestration W.W. Norton & Company Inc. New York. London, 2002. P. 507.

пистолет, маракасы, барабаны, колокольчики, басовый барабан, куика, барабанная установка, оркестровые колокола, пальчиковые цимбалы, гонг, кроталы (choir, violin, c-basso, trumpet in C, Tenor Trombone, Piano. Percussion: Sonagliindiani, Pistol, Maracas, Timpani, Glockenspiel, Bass Drum, Cuica, Drum set, Tubular Bells, Finger Cymbals, Temple gong, Crotales).

Не менее оригинален и тембральный состав спектакля «Нумер в гостинице города NN»: труба in B, подготовленная гитара, синтезатор, барабаны, миничаймз, агого, тубо, клавес, валдтофель, куика, сбруя, львиный рев, гуиро, молоток, том-том, большой барабан, флексатон, вибрафон, пластинчатые колокола, инструмент «скульптура» (tromba in B, prepared guitar, senthesizer, timpani, minichimes, agogo, tubo, claves, waldteufel, quika, harness, lion’s roar, guiro, martello, tom-tom, cassa, flexaton, vibraphone, plate bells, sculpture).

Многочисленный инструментарий понадобился композитору для рельефного выделения трех звуковых пластов, а именно – бытовой звуковой среды, музыки сновидений Чичикова и голосов загробного мира, представленного устрашающими звуками скрипов, шипения, рычания, завывания (tubo, waldteufel, quika, lion’s roar, guiro, flexaton, sculpture). Для А. М. Бакши важным оказывается сотрудничество с ансамблем ударных М. И. Пекарского, эстетика шумовых и ударных инструментов которого привлекает композитора[1]. Среди колоритных и запоминающихся сочинений «Пьеса в одном действии № 23/6» А. М. Бакши, в которой автор осуществил эксперименты тембровой выразительности разнообразных ударных.

Барабан для А. М. Бакши обладает особой символической функцией, часто обозначающей смерть[2]. Барабанный бой – момент привлечения внимания к чрезвычайно важной, острой ситуации. Термин «“барабан” часто

[1] Подводя итоги московской музыкальной «Осени-89», музыковеды выделили наиболее яркие произведения. Отмечалось, что «в основном, это были произведения для ударных инструментов, которые, как всегда, блистательно, артистично исполнял Ансамбль под управлением М.И. Пекарского». Подробнее по данному вопросу см.: *Ромащук И.М*. Fokazas-kiesinyites // Советская музыка. 1990. № 5. С. 23.

[2] Надо напомнить, что у африканских племен чрезвычайно распространены разнообразные барабаны, бой которых употребляется в функции возбуждения во время ритуала.

употребляется для обозначения ритуального действия»[1]. Например, в сцене смерти Смердякова в спектакле «Карамазовы и ад» жесткий звук большого барабана символизирует уходящую жизнь.

Не последнюю роль в экспериментах с тембром играют веяния, идущие с Востока: индонезийский гамелан, китайская и корейская придворная музыка, сохранившая древнейшие музыкальные первообразы. С чуткостью мастера звука А. М. Бакши удается имитировать ориентальные звучания, используя диски гонга, колокола, барабанчики, другие простейшие инструменты, которые встречаются в восточном оркестре. Влияние тембра ударности переосмысливается в использовании возможностей струнных и клавишных инструментов. Что касается рояля, то в некоторых сочинениях он используется в качестве ударного не только при игре не клавиатуре, но и на струнах, корпусе и других частей инструмента, где возможно извлечь звуки. Все что звучит, может стать музыкальным звуком, – такое понимание расширяет поле звуковых возможностей произведения. Осуществляя поиски в данном направлении, композитор приходит к новой функции звука, расширяя спектр уникальных колоритов.

Говоря о творчестве А. М. Бакши, нельзя не заметить, что особенность его работы над звуком теснейшим образом связана, с одной стороны, с вовлечением в музыкальную партитуру спектакля новых инструментов, с другой, – открытием новых свойств уже известных инструментов. В первом случае уместно назвать такой музыкальный инструмент, как овалоид, сконструированный художником и изобретателем В. Ф. Колейчуком. Инструмент представляет собой два алюминиевых овала разной величины, соединенные между собой штырем в центре овалов; в верхней части большого овала – прорези разной длины. Овалоид устанавливается на резонаторный ящик. На нем можно играть смычком по прорезям, причем звук напоминает резко звучащие флажолеты скрипки или виолончели. Можно металлической палочкой проводить по поверхности прорезанного листа. Звук напоминает

[1] *Тернер В.У.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 39.

глиссандо на вибрафоне или колокольчиках. В свою очередь, использование фрикционного шарика позволяет добиться эффекта завывания. Раскачивая овалоид с помощью подвески из металлических штырьков, получают дробный металлический перестук.

Во втором случае в качестве иллюстрации обратимся к куике – известному с давних пор ударному инструменту, получившему распространение в Бразилии. В переводе с португальского этот инструмент имеет название опоссум, поскольку его звучание имеет сходство с писком, издаваемым серой четырехглазой зверушкой. Частый «гость» карнавальных празднеств, этот инструмент поддерживает ритм самбо, обладая скрипучим и при этом резким тембром высокого регистра, за что куика получила прозвище «смеющаяся тыква». Однако в экспериментальной мастерской А. М. Бакши куика служит тому, чтобы издавать стон, что прямо противоположно краскам карнавала.

Помимо овалоида и куики композитор активно включает в театральную музыку звучание электронной трещотки, создающей эффект тихого потрескивания; использует металлическую щеточку в игре на малом барабане, круговые движения которой рождают шум сыплющегося песка; имитирует звучание шорохов посредством встряхивания ластры[1]; препарирует фортепиано, помещая между струн клинья, вырезанные из мягкой пластмассы, что дает специфический звук. Причем, и музыкальные, и внемузыкальные звуки органично сосуществуют со звуками традиционных инструментов, в том числе звучанием человеческого голоса.

Так, например, для спектакля «Превращение» был разработан такой состав инструментов: скрипка I, скрипка II, альт, овалоид I, овалоид II, овалоид III[2], подвеска из металлических штырьков на овалоид, малый барабан, метроном, электронная трещотка, трещотка подъемного механизма пола, шум дождя, состоящий из пластиковых пакетов и газет, пустого оцинкованного

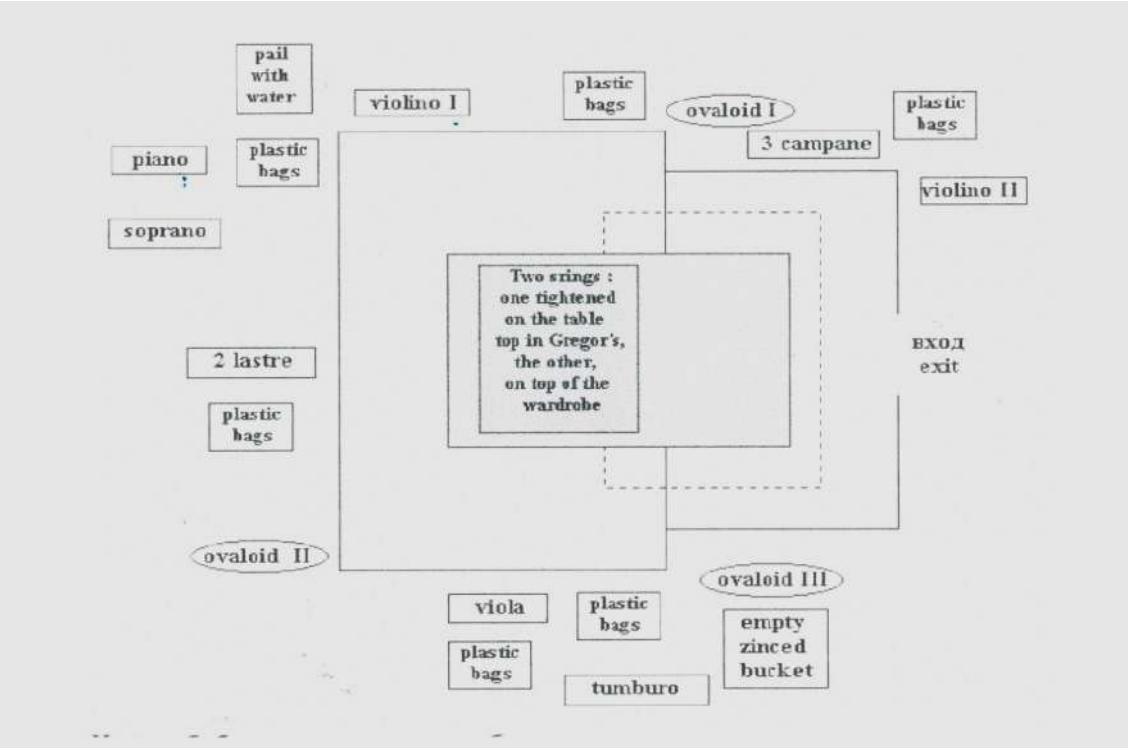
[1] Ластра – шумовой инструмент, идиофон. Представляет собой подвешенный к раме тонкий металлический лист длиной 1,5 м, шириной 70–80 см.

[2] Количество овалоидов зависит от количества партий, поручаемых этому инструменту.

ведра и ведра с водой, дверной колокольчик, 2 ластры, 3 колокола, сопрано, фортепиано, магнитофонная запись с вокзальными объявлениями на немецком языке стук колес, гудок паровоза, звонок будильника, счеты, швейная машинка, натянутые на шкафы струны, колокольчики (см. рисунок 1).

Рисунок 1.

Расположение инструменталистов в спектакле «Превращение»



Важно подчеркнуть, что в звуковом строении пространства принципиальное значение остается за пластикой инструментов, их расположением на сцене и движения. Дело в том, что возникающее между ними взаимодействие влияет на звуковую среду спектакля, где для композитора важна любая деталь (подача звука на расстоянии, сверху или снизу, направление движения, чтобы звук просачивался через пол, стены, потолок). В драматически важные моменты развития композитор усиливает звучание, прибавляя количество инструментов и необычность их

расположения в пространстве. Хотя большая часть инструментов остается за сценой, зрители получают эстетическое удовольствие от звуковых перекличек, действий самих инструменталистов на сцене.

Другим инструментом, который впервые прозвучал в произведениях А. М. Бакши, стала скульптура (sculpture), созданная изобретателем В. В. Морозовым. Конструкция составлена из металлических пластин, трубок и струн. Звук извлекается тремя способами: ударным, смычком, щипками, что способствует воспроизведению звучания человеческих голосов, а также звуков окружающего мира. Ее тембр развернул гамму красочных созвучий в таких спектаклях, как «Сидур-мистерия» (создан совместно с М. И. Пекарским, режиссёр В. В. Фокин), «Нумер в гостинице NN» (режиссёр В. В. Фокин), «Фауст» (режиссёр Ю. Б. Попов). Акцентируя авангардную роль тембра, Э. В. Денисов проводит важную мысль о том, что если в XIX веке «тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонаций, то в XX веке композиторы часто применяют краску, несущую в себе большую выразительность вне прямой связи с интонацией»[1].

В спектакле «Превращение» звуковая аура возникает благодаря расположению музыкантов по периметру сценической площадки. Пространственная геометрия складывается в антифонных перекличках однородных инструментов (овалоидов, ластры, оркестровых колоколов, пластиковых пакетов, имитирующих шуршание дождя).

Композитор чрезвычайно изобретателен в решении инструментальных задач для раскрытия смысла мизансцен, замысла, идеи произведения. Для аргументации приведем пример разработки музыкальной части спектакля «Гамлет» (2010, режиссер В. В. Фокин). Его ведущая тема представляет образ холодный и отстраненный, отмеченный флером архаики, что обеспечивается за счет подобранного в духе старинных предпочтений, связанных с ритуальными шествиями, инструментария. Имеются в виду величественные возгласы трубы, флейты пикколо, барабанный бой [Trumpet, flauto piccolo,

[1] *Денисов Э. В.* Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. С. 253.

Timpani (Bassdrum), Drum]. Тема выступает в качестве основного звукового маркера спектакля, выполняя функции лейтмотива, скрепляющего развитие действия.

Монументальному образу с преобладанием медных духовых инструментов противостоит иной тематизм. Суть противопоставления метко выявлена А. В. Бартошевичем, по мнению которого «у Смоктуновского была всего одна гениальная сцена – с флейтой, и это самое главное во всей роли. Это человек, который не хочет, чтобы из него делали инструмент, и не забыть потрясающую интонацию «но мной играть нельзя-а-а», и голос, вдруг уходящий вниз, в какую-то бездну, – вот тут мороз по коже»[1].

Необходимо отметить одну важную особенность, заключающуюся в том, что для А. М. Бакши флейта – инструмент, к которому он обращается очень редко. В частности, если вспомнить инструментальное творчество, то присутствие флейты обнаруживается лишь в «Маленьком реквиеме» – камерном произведении для флейты и фортепиано, посвященном памяти о геноциде армян. Что же касается музыки к «Гамлету», то здесь флейта присутствует в каждом отрывке. Причем, речь в данном случае идет не столько о колорите эпохи, сколько об устройстве самой трагедии. Так, размышляя об онтологическом соответствии герою определенного предмета в трагедиях У. Шекспира, Л. В. Карасев отмечает, что Гамлет выбирает между предметами зрения и слуха, т.е. материально-вещественного мира и мира духовного. Иными словами, флейта в контексте спектакля – это символ горнего.

Не менее показательной в отношении инструмента оказывается и специфика его названия. В сцене с Гильденстерном оправданность флейты обусловлена следующим моментом: ее «латинское название Recorder – эквивалент remember»[2], то есть доминантой сцены становится концепт память (напоминание). Причем, аналогично молчанию инструмента бездействует и

---

[1] *Бартошевич А.В.* Русский Гамлет // «Коммерсантъ Weekend» № 15. 25.04.2014. URL: https://www.kommersant.ru/doc/2458233 (дата обращения: 15.11.2023).

[2] *Карасев Л.В.* Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М.: Знак, 2009. С. 128.

Гамлет. Вокруг него – немотствующая тишина, оставляющая без ответа возникающие вопросы. Эхом звучащая музыка отмечена холодностью и пустотой (постоянное утрированное проведение семантически значимых чистых квинт). Сцена с флейтой – поворотная, это точка предела, когда еще все живы, и точка поворота, с которой начинается серия смертей. «Логика развертывания исходного смысла, превращающая текст в “антропологическое явление” (Р. Барт), подвела повествование к точке онтологического порога, в которой решалась судьба героя (флейта, на которой никто не играет). Онтологический двойник или заместитель персонажа подвергался испытанию, от исхода которого зависит судьба самого персонажа»[1]. Когда слово бессильно, на помощь приходит музыка.

По сути, в ситуации, когда, согласно замыслу режиссера, Гамлет не только не прилагает усилий в поисках ответа на вопросы, которые ставит перед ним жизнь, но безвольно склоняется под тяжестью обстоятельств, не будучи способным им противостоять, постоянное присутствие флейты, – спасительная подсказка, вызывающая ассоциации с флейтой крысолова. Присутствуя в музыкальных построениях спектакля, голос флейты вплетается в общий строй оркестра, в котором активно звучащая медь, имитирующая шум жизни, подчас заглушает его, а с ним и таящийся в звучании флейты смысловой посыл. Внимая этому голосу, Гамлет, возможно, нашел бы решение, но гомон светской суеты делает невозможным стремление к истине.

В итоге флейта становится важным символом, заключающем в себе тайну бездействия Гамлета: в силу того, что нет того, кто решился бы сыграть на флейте, выход из сложившейся ситуации отсутствует. Таким образом, именно взаимодействие медных духовых инструментов и флейты выявило наиболее четко проставленные смысловые акценты драматургии. Звуковой образ и специфический инструментарий принимают участие в процессе символизации и постижении смысла спектакля.

---

[1] *Карасев Л.В.* Флейта Гамлета. Цит. изд. С. 130–131.

Разнообразие приемов в области фонизма и тембровые эксперименты дают основание назвать А. М. Бакши чародеем звуковой палитры, собравшего и использующего сонористические краски мира. В его творчестве тембр выполняет формообразующую и драматургическую роль, сохраняя присущие ему исключительную яркость и выразительность. Тембр в контексте творчества композитора предстает носителем смыслов, позволяющим декодировать содержательные идеи посредством новых колористических открытий. В целом фонокомпозиция может рассматриваться в качестве семиотического объекта, знаками которого выступает сложная разноуровневая система единиц музыкального языка, начиная с отдельного звука, интонаций, фраз и заканчивая более сложными построениями.

3.4. Полифония звуков и смыслов

Данный раздел посвящен рассмотрению полифонических приемов в музыке А. М. Бакши, служащих для выражения интегративных идей. Полифония, являясь многослойной, многоуровневой звуковой организацией, тяготеет к высокой степени обобщения материала. В произведениях композитора она используется как средство углубления контраста разделов и интенсификации драматургии. В масштабных произведениях полифонические приемы обусловливают процесс смыслообразования, знаменуя собой суть авторской концепции. Как свидетельствует О.И. Валентинова, «не образ, а смысл лежит в основе полифонического мышления. Смысл в глубинном, в философском значении. Смысл как синоним Истины, Правды»[1].

Очевидно, что позиция отечественного семиотика отвечает ситуации, согласно которой понятие полифонии в современной действительности

[1] *Валентинова О. И.* Семиотика полифонии. М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2005. С. 6–7.

охватывает не только узко профессиональную музыкальную сферу, но является универсальным для разных видов искусства. Более того, по мысли В. В. Налимова, подлинным философом является лишь тот, «кто владеет всей полифонией философских языков»[1]. В случае с театральным дискурсом речь идет об особой полифонии чувств, рождаемой на основе визуального, аудиального и тактильного опыта как разновидности невербальной художественной информации, а также собственно вербальности.

Принимая во внимание тот факт, что практически любое театральное представление синтетично, создается за счет одновременного и параллельного «симультанного» действия инициируемых разными видами искусства образов, нельзя не признать, что современный спектакль исключает линейное развитие. Солидаризируясь с М.Ю. Эсслиным, подчеркнем, что, как правило, он есть не что иное, как «плод интуитивного познания автором удела человеческого полифоническим методом»[2]. Имеется в виду равноправие всех включенных в спектакль средств выразительности, под знаком которого именно музыка уподобляется организующему последующее развитие действия тезису[3].

Для того, чтобы мастерски оперировать полифоническими приемами и способами построения, композитор должен обладать даром преподносить материал высокой степени концентрации. Важнейшая особенность наиболее значительных произведений А. М. Бакши – идея создания полифонической модели мира, осуществляемая в русле мифопоэтики. В данном контексте собственно полифония оказывается явлением культуры, когда равноправие голосов, звуков, тембров, характеров звучания приобретает особый смысл, определяющий в конечном счете равноценность музыкальной среды малых и больших этносов, их самобытность и уникальность.

---

[1] *Налимов В. В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М.: Прометей, 1989. С. 8.

[2] *Эсслин М. Ю.* Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 66.

[3] Под тезисом в фуге как одной из форм полифонического искусства понимается небольшая по объему, но при этом емкая мелодия, излагаемая одним голосом, с которой начинается экспозиция полифонического взаимодействия голосов.

Отсюда – непрестанный поиск композитора в раскрытии звуковой палитры инструмента, становящегося символом того или иного народа, в голосе которого заключена многовековая история, его характер и духовные доминанты. Приемы музыкальной полифонии в творчестве А. М. Бакши возникают как стремление передать многогранность смыслов источника, вдохновившего сценическую постановку. Благодаря новейшим достижениям в области технологий, композитор включает в работу видеоряд как дополнительный канал восприятия, принципиально расширяющий понятие полифонии от чисто музыкального явления до эстетического феномена.

Примером полифонии звуков и смыслов служит спектакль «Нелепая поэмка» (2006) по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (режиссер К. М. Гинкас). Он вдохновлен одним из самых глубоких философских произведений писателя, представляющим собой полифонически многослойную композицию с переплетающимися линиями развития. Свое название эта постановка получила от названия главы, знакомящей с поэмой Ивана Карамазова. Выскажем предположение, что подобный выбор призван акцентировать внимание на фигурах Великого инквизитора и Христа, поставив зрителя перед необходимостью искать ответы на самые существенные этические вопросы, поскольку название – это сильная позиция текста (И. В. Арнольд).

За приведенным названием спектакля просматривается намеренно педалируемое «самоуничижительное представление Иваном своего сочинения, в основе которого – глубокие религиозные корни»[1]. Это позволяет осуществить постановку опираясь на мистериальность, обусловливающую как драматическую, так и музыкальную линию. Подобный шаг оправдан и внутренней музыкальностью мира романа. В транскрипции современного режиссера последняя находит свое воплощение в эпизодах, наполненных звучанием ансамбля старинной музыки «Сирин». Причем, музыкальная идея,

[1] *Большаков Н. Н.* Великий русский «инквизитор» души человеческой, или опыт размышлений о смысле поэмы Ф. М. Достоевского // Наука о человеке: гуманитарные исследования. Омская гуманитарная академия. 2017. № 1. С. 18.

аналогично сути драматического действия, не лежит на поверхности. Разрозненные звуковые эпизоды складываются в своеобразную звуковую поэму.

Сложная музыкальная канва, которая является связующим материалом, собирается из отдельных разнородных звуковых точек-рефлексов, соответствующих действию. Их консолидация происходит либо по принципу однородности тембра (например, мужские и женские голоса разной высоты, силы, диапазона, воющие, стонущие, окающие, акающие; струнные инструменты (балалаечные наигрыши, гитарные переборы, настройка лиры), либо по принципу дополнительности, комплементарности (стуки, скрипы, сонористические кластеры).

Маркируя внутренние события духовного восхождения, музыка обеспечивает возможность реанимировать загубленные судьбы. Ее звучание символизирует прозрение, которое обретается сквозь гул, складывающийся из призвуков, кластеров, стуков, разного тембра и длительности. В минуты таинственных откровений звенит колокольчик, а редкие точки гармонии отмечены теплыми аккордами струнных. Так музыка инициирует моменты самопознания героя, высвечивая коллизии его духа. Музыкальные звуки и шумовая многотембровая симфония способствуют полифоническому осмыслению сценического действа.

Другой пример произведения, насыщенного полифоническими приемами, – упоминаемый ранее «Реквием для Анны Политковской». Жанр произведения обозначен как мистерия-реквием, и надо заметить, что композитор и постановщики делают смелый шаг тем, что фактически накладывают жанры классической музыки (композитор трансформирует жанр Реквиема в свете современной визуальной модели) на обрядово-ритуальное, связанное с глубокой народной традицией действо. При этом музыкальная полифоническая ткань развивается параллельно пространственно-действенным элементам и звуковой фонограмме. Так складывается не только полифония мелодических линий, но и полифония событийного ряда.

Произведение состоит из 6 частей: «А-н-н-а» (“A-n-n-a”), «Траурный марш. Реквием» (“Funeral march. Requiem”), «Баталия Анны» (“Anna’s War”), «Дьявол» (“Devil”), «Вечный свет» (“Lux Aeterna”), «Трубный глас» (“Tuba mirum”).

Первая часть строится на имитациях простой интонации, вырастающей из звука *a* (см. Нотное приложение, пример № 28) – скорбной, ниспадающей увеличенной секундой. Имя «Анна» дает широкие возможности для распевания звука, его протяжности с разветвляющейся фактурной плотностью в проведениях попевки хоровых партий трех альтов на фоне таинственных бубенцов (Sonagli indiani), пистолетных выстрелов и фонограммы свистящих пуль. Хоровая партия басов вступает со скандированием слогов фамилии журналистки в ритме «похоронного марша на звуке *d*, создавая в сочетании с альтами акустику»[1] звучащей пустоты квинты.

Данная часть выполняет функцию посвящения памяти погибшей. Поскольку прикосновение к образам смерти не требует суеты, музыка сосредоточена на одном состоянии, на приглушенной динамике, в основном *pp*, шепотом, в сочетании звуков, пропеваемых и произносимых. Имитационное движение в голосах приводит к возникновению малосекундовых интонаций, которые в соединении с остинатными *a* и *d* дают щемящие тритоновые звучания. Первая часть состоит из нескольких разделов, отделяемых фортепианными скорбными построениями, устремленными в высокий регистр, звуками фонограммы, передающей плач ребенка, шум морского прибоя, стук трамвая. При этом движение не прекращается, а как бы «истаивает» в устремленности души вверх.

Вторая часть “Funeral march (Requiem)” совмещает стилистические черты похоронного марша и реквиема (см. Нотное приложение, пример № 29). Затактовая барабанная триоль ассоциируется с говорящими знаками судьбы Бетховена, в партии альтов продолжается скандирование имени «Анна» в

[1] *Путечева О. А*. Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 201.

отрешенности четырехдольных размерностей. Характерная ритмическая формула реквиема формирует партию теноров и басов, в строгой вертикали скандирующих латинский текст (Requiem); голосу солирующего сопрано поручена ответственная партия развернутой мелодической линии на русском языке с опорными звуками *a* и *d*: «Душа моя прегрешна, что не плачешься? Ты плачь душа, рыдай всегда. Тем утешишь». В кульминационный момент на *ff* возникает тема Trombone, предвосхищающая интонационно часть, названную “Anna’s War”, тембрально, – “Tuba mirum”. Подключаются звуковые оттенки символического характера, связанные с памятью и оплакиванием – куика (Cuica), жалобно звучащая, и колокольчики (Glockenspiel) мистического характера. Часть обрывается, так же, как и жизнь Анны.

Третья часть “Anna’s War” строится на противопоставлении статичной остинатности в партии хоровых басов, скрипки, рояля и напряженной, развитой, мелодизированной партии солирующего тенора (см. Нотное приложение, пример № 30). Фонограмма дополняет динамичную картину сражения свистом пуль, а в партии рояля заключением возникают безжизненные отголоски настоящего, знаком которого выступает звук, возникающий от касания плектром[1] по струнам. Раздел строится на контрасте образов как взаимодействии устойчивой неизменности основного образа и активного образа зла. Событие понимается не как определенно выделенный факт, но как полифонически насыщенное, имеющее в своем составе звуковой параметр явление, стягивающее в одну точку пересекающиеся линии развития, дающие перелом и резкое изменение течения действий.

Четвертая часть “Devil” представляет собой разгул темных сил, своеобразный звуковой шабаш: синкопированные ритмы, глиссандирующие интонации у струнных, царство ударных тембров с развитой партией барабанов, стучащим фортепиано и солирующим Trombone – своеобразная диссонирующая контрастная полифония пластов.

[1] Плектр (иначе – медиатор) представляет собой костяную, пластмассовую или металлическую пластинку, гусиное перо или кольцо с «когтем», надеваемое на палец.

Пятая часть «Lux aeterna» возвращает к суровой сосредоточенности в использовании канонических секвенций с нисходящим вступлением хоровых голосов в квинту. Музыка возвышенна, статична, подчинена одному состоянию, знаком которого становятся опорные устойчивые звуки *d* и *g*.

Шестая часть “Tuba mirum” традиционно строится на полифонических принципах развития, в основе которых канонические секвенции и зеркальное переворачивание восходящей темы в ее нисходящий вариант (см. Нотное приложение, пример № 31). Часть отмечена активностью всех голосов при негромкой звучности, но с духовыми звонкими тембрами при участии Finger Cymbals и Temple gong. Строится на противопоставлении рвущихся вверх голосов и нисходящих канонических секвенций, постепенно охватывающих высокое тембровое пространство и истаивающих на *pp*.

Так чисто музыкальные полифонические приемы становятся выражением не только памяти и скорби, но и быстротечности земной жизни с ее бурными событиями, параллелями и взаимодействиями людей. Активность и напряженность полифонии отражают внутреннее горение и насыщенную событиями жизнь правозащитницы.

Следует заметить, что в творчестве А. М. Бакши особенностью полифонических форм становится внимание как к вертикальной организации, так и к горизонтальной. Их специфика – в особом соотношении и координации двух параметров. Считается, что формы полифонических вариаций, остинато, инвенции, фуги вырастают из элементарной полифонической структуры путем добавлений числа голосов, усложнения, видоизменения, специальных приемов развития. Они могут составлять часть формы или позиционироваться как законченное произведение.

Такой самостоятельной миниатюрой предстает музыкальный номер из спектакля «Ваш Гоголь» под названием «Италия» (Gloria[1]) (см. Нотное приложение, пример № 35), выдержанный в духе западноевропейской музыки XVII–XVIII вв. Речь идет о полифонической форме, в которой композитор

[1] Gloria – от. лат. «слава» или «великолепие».

виртуозно применил технику горизонтально-подвижного контрапункта в сочетании с *basso ostinat*о в нижнем голосе. Басовая двухтактовая тема в партии органа строится на нисходящей гамме. Семитактовая мелодия верхних голосов органа в своих проведениях сдвигается относительно темы basso ostinato сначала на один такт, затем на полтакта и, наконец, на одну четверть.

Параллельно осуществляется сдвиг темы дуэта вокальных голосов относительно основной органной темы. Она вступает на третьем ее такте, затем на втором и далее на четвертом такте. В соответствии с этим меняется и ладовое наклонение: музыка балансирует на грани мажора и минора. В репризе темы проводятся в первоначальном соотношении. Неизменная повторность баса, с одной стороны, придает величественность мерной поступи шествия, с другой, – противостоит подвижности и изменчивости двух верхних голосов, создавая контраст в одновременности.

Принцип старинных вариаций служит созданию отстраненно-внешнего, безучастного образа, вступающего в противоречие с внутренней пассионарной субъективностью этого же образа. Подвижная фактура сопровождения подчеркивает однообразие повторяемых мелодических оборотов дуэта голосов. Противоречие также заключено между тем, что восходящее голосоведение, рифмующееся с такой риторической фигурой, как *anabasis*, т.е. прославление, накладывается на нисходящую тему *basso ostinato*. Тем самым создается звуковая метафора, создающая ситуацию мнимого, неуместного «здесь и сейчас» прославления. Имеется в виду идея, исключающая сиюминутное восхищение красотами Италии в угоду проверенного временем чувства. Дело в том, что солнечный Рим в спектакле противостоит сумрачной Венеции, тяготеющей к миру вечных снов и потому вызывающей отчуждение. Полифонический номер – игра со смыслом, подводящая к разгадке гоголевской тайны. Нетривиальность подобного приема особенно заметна на фоне “Gloria” таких композиторов, как А. Вивальди, И. С. Бах, Ф. Пуленк. Идея славления в них представлена открыто, ярко, мажорной тональностью,

подчеркнутым пунктирным ритмом, фанфарной звучностью, восходящими интонациями.

Еще одной иллюстрацией сопряжения разнородного материала может послужить мистерия «Полифония мира», в которой обнаруживают себя несколько типов полифонического мышления:

– образно-смысловые контрасты;

– пространственные противопоставления;

– содержательная многоплановость;

– полифония фактурных пластов;

– контраст этнических и классических художественных образцов;

– тембровая полифония.

Все это оказывает влияние на контрапунктический характер фактуры, в которой часто обнаруживаются особые контрастирующие пласты. Фактурная организация мыслится как полифоническая в результате процессов уплотнения или расслоения, интенсивности звучания и т.п. Понимание полифонических приемов тесно связано с организацией фактуры в XXI веке.

Функцию интегративности при построении больших форм играют консонирующие созвучия, вплоть до интервала большой терции (б 3). Он же представляет собой опору движения, открывая путь многообразию. Наиболее распространенными полифоническими приемами являются имитации, каноны, остинато, стретты. Имитация обоснованно может использоваться в начале построения, давая импульс движению и приводя к постепенному росту формы. Остинато возникает как элемент, скрепляющий последнюю.

Первая часть «Роды Земли» выполняет функцию вступления (см. Нотное приложение, пример № 18). В этой части в соответствии с замыслом потребовалось представить особую устойчивость, энергию, заключенную в единстве, что выразилось в органном пункте, проходящем через всю часть, создающим целостность. В данном случае композитор исходит из тонального принципа и таким устойчивым основанием служит мажорная терция, задающая объем более трех октав (*с* большой октавы – *е* второй октавы)

инструментальными средствами. Нижняя *c* педалируется у C-b, верхняя *e* – у T-g. Повторением этих звуков в разных сочетаниях подчеркивается их особая важность как исходного материала, из чего вырастает не только ткань данной части, но и последующих разделов.

Второй пласт неконтрастного материала представлен хоровым началом. Опорные звуки *C-dur* подхватываются в обращенном виде сопрано (*до* второй октавы) и басами (*ми* большой октавы). Хоровое развитие утверждает статус этих звуков как центрирующих тональное развитие. Третий пласт звуковых линий развития Первой части составляют звучания *Sonagli indiani*, в которые как бы погружены два предыдущих пласта.

Развивая идею полифонии тембров, композитор выписывает в партитуре партии журчащей воды и завывающих порывов ветра. Можно вести речь о полифонии стихий (земля, вода, ветер, огнь), сосуществующих в спектакле. Основу полифонического развития, таким образом, составляет контраст тембров, формирующихся в отдельные пласты по родству колористических характеристик. Особо выделяется роль хора благодаря полифоническому приему стреттного развития, который многократно применяется в дальнейшем ходе развития частей.

Уже в начале становления формы в разделе А используется стреттообразное нисходящее построение хоровых голосов (8 партий), глиссандирующих и утверждающих тональный принцип. Голоса вступают с временным сдвигом на четверть (исключение составляют сопрано с временным интервалом в восьмую длительность). Разновременное нисходящее вступление восьми голосов хора создает эффект спуска, иллюстрируя происходящее на сцене, где эффектно с колосников спускаются два мифологических персонажа и деловито выполняют свои сакральные функции формирования человека.

Симметрично данному приему организовано стреттообразное диалогическое построение в конце части, в котором также участвует хор. При этом исполнители не поют, а проговаривают слова изумления: «Homo vita»

(см. Нотное приложение, пример № 19), выступая от имени природных сил. Скандирование происходит террасообразно, с временным сдвигом в восьмую с тем, чтобы, охватив большой объем крайних регистров, комплементарно заполнить его, истаивая в заключении в позиции вторых альтов.

Наиболее сложные и разнообразные полифонические приемы представлены в Третьей части, названной «Орфей» (“Orpheus”) (см. Нотное приложение, пример № 20). Набор технических средств определяется художественным замыслом этой части: показать высочайшее мастерство и творческую изобретательность музыкальных гениев. С этой целью композитор обращается к старинным полифоническим формам, которые и сегодня являются образцовыми, одновременно, осовременивая их за счет раскрепощения вертикали, что делает возможным образование любых диссонансов.

Небольшое вступление, имитирующее шум моря, перекрывается звуковой массой оркестра, сразу вступающего стреттно с короткой темой из семи тесно сцепленных секунд. Программой обусловлен и другой прием, сочетающий плотную стретту со сдвигом в одну восьмую (сама стретта двусоставна – у первых скрипок от звука *a* второй октавы и у альтов с виолончелью от звука *e* малой октавы) и канонически проводимую ту же тему в тройном увеличении, решенном с эффектом пространственных передач у вторых скрипок, когда один инструмент исполняет ноту, которую другой подхватывает, третий – развивает, а четвертый допевает.

Возникает эффект воздушного пространства, гулкого простора, звуковой дали. Так возникает полифония пластов, контраст которой составляет сверхплотная фактура и разреженность пространства долгих выдержанных звуков. Первый раздел до появления самого Орфея завершается стреттно вступающими голосами сопрано и звуками струнных. «Становящаяся тема сразу дается в микроканоническом проведении, где между вступлениями голосов временное расстояние всего восьмая длительность, а продолжающееся движение квази-вихря дает сдвиг лишь на

шестнадцатую, что приводит к красочному уплотнению фактуры. Микроканон у высоких струнных эхообразно передается в более низкий регистр альтов и контрабасов (временной сдвиг в одну шестнадцатую). В середине расслоенной фактуры у вторых скрипок та же тема проводится в четверном увеличении, приобретая певучий характер»[1].

«Особо следует обратить внимание на серединный фактурный пласт, создаваемый уникальным образом. Он синтезирует эхообразные приемы повторения, полифонию, как сочетание линий и современные приемы собирания звуков в кластеры. Тема переходит в фактуру, т.е. создает взаимодействия инструментов, удерживающих каждый свой индивидуальный звук из темы, и объединяется в кластерные выдержанные звучания. Каждая нота темы открывает свою линию звукового движения в отдельно взятой партии струнного инструмента. Такой прием можно обозначить как фактурное расслоение темы, он связан с эхообразной игрой звуков, что усиливает ощущение объемности и пространственности»[2] (своеобразное напоминание о природной сущности героя).

«В качестве краски инструменталисты канонически скандируют «Эхо, эхо, эхо, – поет Орфей» (“Echo, echo, o, quam cantat Orpheus!”) (см. Нотное приложение, пример № 21). Красота мерцающих терцовых ладовых сопоставлений C-dur– e-moll с преобладанием опоры на гармонию сметается взволнованными полифоническими эпизодами канонов на две темы»[3]. Раздел завершается речевым стреттным скандированием инструменталистов «Эхо, эхо, эхо, – поет Орфей» (“Echo, echo, o, quam cantat Orpheus!”).

Завершая параграф, отметим, что в своей основе полифоническое видение – это стремление постичь многообразие мира в его разноголосице через параллельное сосуществование и столкновения противоположностей разного уровня. Так композитор приходит к идее полифонии, которая

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 120.

[2] Там же. С. 120–121.

[3] Там же. С. 122.

призвана интегрировать образы, тембры, специфику инструментов, Западные и Восточные принципы мышления. Среди приемов наиболее часто встречаются каноны, остинато, стретты, контрастная полифония пластов. Внимание композитора в полифонических разделах сосредоточено на вертикали, создающейся концентрацией мелодических линий и пластов.

Таким образом**,** можно констатировать, что композитор использует полифонические приемы в различных аспектах, связанных с:

– выражением активной жизненной позиции и бурной деятельностью;

– отстранением и вневременной статикой исторического прошлого;

– сокрытием тайны и погружением в мир грез и сновидений;

– многоплановой интегративностью форм жизни в ее симультанности.

3.5. Музыкальная композиция в структуре спектакля

В постдраматическом театре собственно драматическое начало ослаблено, в связи с этим усиливается роль музыкальных способов организации спектаклей и приемов, близких к музыкальным средствам, таких как редукция, перестановки, использование жанровых ресурсов и многое другое. Музыка оказывает существенное влияние на целостную форму спектакля и под ее воздействием она принимает структурные закономерности искусства звуков, в числе которых песенная сюита, вариационная форма, рондо, сонатная форма.

Создавая парафразы на известные классические произведения, авторы тем самым влияют на соотношение всех элементов спектакля, поскольку «язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит “содержанию” – несет информацию»[1]. Другими словами,

[1] *Лотман Ю.М*. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 26–27.

структура – существенный содержательный аспект, вследствие чего форма произведения несет определенный смысл и кодирует содержание. Использование музыкальных форм создает предпосылки для новаторской возможности трактовки тем, образов и целостной организации спектакля.

Театр постдраматической эпохи идет по пути поисков замещения стандартной драматургии новой организацией. По мнению Н. Б. Маньковской, происходит пересмотр роли театрального деятеля: «Это хирург, оператор, который делает операции, ампутации»[1]. Под воздействием музыкальных моделей внутреннее строение спектаклей изменяется, в силу чего произведение приобретает специфические качества, идущие от духа и характера звуковых структур. Музыка дает эмоциональную «растяжку» ситуации, задает темп, ритм, работает на музыкально-семантическом уровне, используя исторически выработанные формулы, которые можно понимать как буквально, так и метафорически. Создавая семантические поля, некие смысловые тяготения, к которым устремляется действие, музыка и звуковая часть спектакля позволяют динамизировать те силы, которые приводят в итоге к событиям.

Постдраматический спектакль часто организован по законам единой музыкальной гармонии всех театральных средств выразительности и принципа комплементарности, т.е. взаимодополнительности и соответствия музыки, жеста и пространства. С этой точки зрения можно вести речь о возникновении особой театрально-звуковой семиотики, в рамках которой режиссер выстраивает спектакль, исходя из понимаемого им темпо-ритма, ощущения связности и взаимодействия с музыкальными характеристиками, создающими особую музыкальную или шире – звуковую среду. Музыка способствует выработке театрально-музыкальных законов, формул, структур, новых способов организации всей театральной материи.

---

[1] *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1994. С. 108.

Если зрительные образы воспринимаются реципиентом избирательно в силу их внимания к тем или иным деталям, то музыкальные звуки действуют на всех одинаково, суггестивно. Музыка создает во времени некую конструкцию, способную передавать философские идеи. Внимание к музыкальной составной повышает статус музыки в драматическом театре, способствует действенному пониманию образов и подводит к осознанию авторской концепции. Музыку можно представить как глубинный пласт, основание, в сопоставлении с которым драматическое действие обретает новый смысл, особое понимание и объемность.

Несмотря на то, что музыкальные отрывки дают лишь разрозненную форму, при их воздействии возникают достаточно сложные и активные факторы развития. Из прерывистых фрагментов происходит сборка звуковой информации и выстраивание логических цепочек. «Патриарх» русской режиссуры К. С. Станиславский неоднократно декларировал основные идеи новаторского отношения к музыке в Московском Художественном театре:

– музыка перестает быть «гастролером» в драме, становится ее активной участницей, эмоционально соответствуя происходящему на сцене;

– каждый музыкальный эпизод должен быть сценически оправдан, пунктирно присутствуя в спектакле на всем его протяжении, отмечая моменты кульминационных всплесков, либо, напротив, торможения внутреннего сценического действия;

– в определенной степени, музыке вверяются функции организации композиционной структуры спектакля, вследствие чего исходный *пунктир* превращается в *линию*[1], объединяющую отдельные моменты сценического действия в единое целое.

Еще более важной оказалась роль музыки в спектаклях В. Э. Мейерхольда в Театре-студии на Поварской. «Музыка – самое совершенное искусство, – писал он в своих заметках, – смена контрастов,

[1] *Маньковская Н. Б.* Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1994. С. 108.

ритмов, темпа, сочетание основной темы с побочными – все это так же необходимо в театре, как и в музыке. Композиционные решения музыкального произведения часто могут помочь нам найти какие-то композиционные принципы разрешения спектакля»[1].

В режиссерской экспликации «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына, мы встречаемся именно с таким рассмотрением драматургии:

I акт

Часть I. «После grandopera и прогулки по Fete»

Andante

Allegro grazioso

Grave

Часть II

Capriccioso

Lento

Scherzando

Часть III

Adagio

Coda Strepitozo[2].

Процитированный нами текст публиковался в программках спектакля. Теоретик Э. Каплан, обсуждая спектакль В. Э. Мейерхольда, отмечал, что музыкальные формы обнаруживаются в драматическом действии, «то в отдельном голосе, то в ансамбле, в виде дуэта, терцета и т. д., то в хоре, либо в многоголосной фуге или в простом каноне, слышишь нечто вроде „гармонии“ или контрапункта…»[3].

Сходные приемы находят выражение в спектакле «Апокалипсис кум фигурис» (1968), в котором обладающий музыкальной чуткостью Е. Гротовский формирует его структуру на звуковых повторах и контрастах, создающих членение действия. Композиция вырастает на основе смен

---

[1] *Таршис Н.А*. Музыка спектакля. Л.: Искусство, 1978. С. 6–7.
[2] *Варпаховский Л.В*. Наблюдения. Анализ. Опыт. М.: ВТО, 1978. С. 110.
[3] *Каплан Э.И*. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967. С. 339.

характера музыкального действия, что и создает «слышание» эпизодов и выстраивание целостности формы.

Точно также и Ю. П. Любимов выступает продолжателем поисков в области музыкального устройства форм спектакля своих великих предшественников. Главной особенностью его поздних постановок является всеохватная музыкальность, включающая в свою орбиту разные ее проявления. Это вживую звучащие произведения прошлого и настоящего, песни, молитвы, знаменный распев, хоровые отрывки, старинная музыка на аутентичных инструментах, исполнение произведений как самими актерами, так и специально приглашенными профессионалами (ансамбль "*Opus Posth"* под руководством Татьяны Гринденко).

Например, спектакль «Хроники» (2000) «построен подобно композиции музыкальной полифонической вариационной формы. В ходе действия развиваются две темы. Тема власти – с одной стороны, и с другой – тема театра и более широкая тема – тема искусства. Тема власти получает вариационную разработку»[1]. Для нас принципиально важно подчеркнуть, что музыкальность спектаклей заключалась не только в том, что они были буквально пронизаны музыкой, которая звучала со сцены, но и всегда стройном, соразмеренном устройстве происходящего на сцене действа.

В частности, композиция спектакля «Театральный роман» (2001) по пьесе М. А. Булгакова «напоминает сонатную форму с широким развитием тем, получающих к финалу обобщенное звучание, с развернутым, подобным симфоническому, развитием частей тем, с введением в раздел, подобный разработке, нового тематического материала»[2]. Обращение к сложным формам обусловлено не только желанием или видением режиссера, но исходит из необходимости связать общей концепцией многообразный жизненный материал.

---

[1] *Мальцева О.Н.* О некоторых особенностях спектаклей Юрия Любимова 2000–2004 гг. URL: https://subscribe.-ru/archive/culture.theatre.taganka/200501/21164035 (дата обращения: 17.11.2022).

[2] Там же.

Звуковая структура может выступать в роли объединяющего фактора, создающего единство формы спектакля, основы продвижения действия, как фактор окраски и разнообразия фактур мизансцен. Музыка становится основой построения и направленности развития спектакля. Линейное развитие дает восхождение к кульминации перед завершением, а круговое движение указывает на смысл повторения, возвращения на «круги своя» при смене состояний и цикличности развития.

Круг – необходимая фигура в подготовке спектакля и тренинге, т.к. он создает единое поле, единое напряжение, резонансом действующее на всех исполнителей и провоцирующих игру другого. Движения и звуки становятся ритмичными, соразмерными, организующими развитие, круг создает цикл, это и повторение, и возможность выйти на новый уровень. Неизбежный контакт создает звуковое решение, возникающее спонтанно, свободно и закрепляется в выражении других индивидуальностей. Круг определяет ритуал, его смысл и значение. Чередование звуков, их последовательность создают некие законы, ритмы, которые или развиваются далее, или преодолеваются новым ритмом и новыми соотношениями звуков разной высоты и долготы. Изменяется ритм – и изменяется пульсация, а, следовательно, и звуковое выражение. Ритм и характер звука тесно взаимосвязаны, их сочетание создает мощную энергетическую подпитку спектакля.

Пластические движения и звуки не только легко заменили драматический текст, но и увеличили во много раз степень эмоционального воздействия. На первый план выводится ритмическая организация и воздействие звуков как разнообразных по качеству шумов. В итоге музыка становиться стержнем развития действия, как это происходит в спектакле «Оккупация – милое дело. О, Федерико!» режиссера Ю. Н. Погребничко в театре «Около дома Станиславского» (2013) на текст Т. А. Орловой.

Особенность этого творческого проекта заключается в доминирующим положении военной песни, пронзительные ноты которой проходят через весь спектакль. Одна из самых популярных песен времен Великой Отечественной

войны – «Темная ночь» (музыка Н. В. Богословского, слова В. Г. Агатова), которая становится лейтмотивом, болью отзывающимся в сердце, что подкрепляется кадрами кинолент, запечатлевшими тяготы военного времени. Песня не только создает настроение, инициируя модуляции чувств, но выстраивает особую песенную форму, отмеченную чертами сюиты.

«Как почти всегда у Погребничко, спектакль переходит в “песни минувших лет”. Истекает ими как слезами»[1]. Щемящая тоска военных песен подводит к своей кульминации, которой стал широко известный «Полонез» Огиньского, наполненный взрывными чувствами, особенно остро пронзающими все существо на фоне кадров из кинофильма А. Вайды «Пепел и алмаз». Это тема не столько тоски по Родине, утраты связи с ней, сколько мысль о чести и достоинстве страны-победителя и выстраданной ее народом победе.

Постановщики используют и более сложные музыкальные формы, приближающие постановку к оперному прочтению, примером чего служит спектакль Г. Р. Тростянецкого «А. С. Пушкин. Дубровский» (2013), представленный на сцене театра «Пушкинская школа». Знаменательно, что «главный герой не только предводитель разбойников, но и баритон»[2]. Потому «мелодика и интонация оказываются не менее важными, чем прямой смысл слов»[3], при этом музыкальные фрагменты подаются не в качестве обособленных от действия «номеров», а «используются как модуляции, как переходы от сцены к сцене, как интродукции к новому драматическому эпизоду»[4].

Важным фактором, который оказывает значительное влияние на процесс интерпретации, является синтетический характер спектакля, соединяющий театральную эстетику с музыкальными формами, в результате чего

---

[1] *Дьякова Е. А*. Диагноз: Капитанская дочка. «Окупация – милое дело!» в театре Юрия Погребничко // Новая газета, 29.09.2011. URL: http://www.smotr.ru/2011/-2011_okolo_o.htm (дата обращения: 22.05.2020).

[2] *Песочинский Н. В*. Музыка режиссуры, режиссура музыки // Петербургский театральный журнал. 2014. № 1 (75). С. 44

[3] Там же.

[4] Там же.

информация идет одновременно по нескольким каналам, к тому же взаимно переплетающимся. Структура произведения, основа которого задается различием, обосновывается как жизненно важный смысловой код. Произведение строится в виде иерархии нескольких уровней смыслов и кодов.

Образцом, воплощающим отмеченную иерархию, служит упоминаемый ранее спектакль В. В. Фокина – А. М. Бакши «Нумер в гостинице города NN», в котором наблюдение за внутренним миром Чичикова осуществляется через инкрустацию загадочных звуков. По сути, участники спектакля «играют» состояние души героя, складывающееся в звуковую композицию. Основной темой, претендующей на роль рефрена, является тема шкатулки. Ее облик формирует начальное построение, теме шкатулки контрастируют жанровые эпизоды – жестокий романс и сицилиана из оперы «Роберт-Дъявол» Дж. Мейербера. Завершающее музыкальное построение в спектакле – драматическая трансформация темы шкатулки в ее диссонантном утрировании и распаде.

Условное обозначение музыкальных разделов спектакля «Нумер в гостинице города NN» помогает увидеть в сценической логике развития материала становление музыкальной формы, приближающейся к рондо, где тема шкатулки выступает в качестве рефрена:

– звуки быта;

– тема шкатулки;

– развитие темы шкатулки синтезатором *Mayer Vibes*, тембр c-b;

– жестокий романс «Сжальтесь над моею страстью»;

– тема шкатулки;

– сопрано + Vibes, c-b;

– сицилиана из оперы Мейербера;

– кошмар Чичикова;

– звуки быта.

На основе более дробных музыкальных отрывков формируется композиция в спектакле «Превращение». Она построена монтажом коротких

сцен, с переменой темпов, динамических оттенков звука и энергий движения. Имеются в виду следующие маркеры музыкальной составляющей синтетического художественного целого: шум дождя, гудки паровоза, стук колес, бой курантов, вагнеровские аккорды, стук, издаваемый счётами управляющего, будильник, стуки и бой курантов, вагнеровские аккорды, мелодия “O mein Lieben”, шум дождя, еврейская молитва, гул, возникший от брошенного отцом яблока, стрекот швейной машинки, вальс, символизирующий мечту Грегора, мелодия “O mein Lieben”, шумы, “O mein Lieben”. Думается, что в построении общей композиции значительную роль играет тема “O mein Lieben”, скрепляющая дробную форму.

Наибольшая часть музыкальных форм спектаклей представляет собой сюиту. Например, в спектакле “Opus № 7” можно говорить не только о сюитности – она обусловлена картинами воспоминаний прошлого, – но и ораториальности. В основе упоминаемого ранее спектакля «Татьяна Репина» также лежит сюитный принцип, опознаваемый в серии разнохарактерных музыкальных жанров, передающих среду и ситуации. В спектакле «Полет черной ласточки» происходит быстрое чередование музыкальных образцов разных эпох, стилей и жанров, что ассоциируется с процессом кадрового монтажа и кинодраматургии.

Симфонические процессы в спектакле «Маскарад. Воспоминания будущего» в Александринском театре Санкт-Петербурга по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», поставленном в 2014 году режиссером В. В. Фокиным с участием композитора А. М. Бакши возникают за счет остроты внутреннего напряжения контрастных темообразований. Театральность разноуровневых взаимодействий формирует звуковое пространство спектакля. Так, уже в увертюре (см. Нотное приложение, пример № 37) формируется создаваемый пассажами скрипок образ тревоги, динамика которого переходит в противопоставление скандирующих хоровых фраз теноров и басов («Но, если на груди моей змея») и распевных мелодических линий сопрано и альтов («Зачем мне жизнь такая!»). Причем проведения

мелодических линий, подчиняясь законам горизонтально-подвижного контрапункта**,** создают полифонию многоголосия и атмосферу огромного напряжения уже на стадии завязки действия. Полифония придает объемность и многозначность смыслу.

Следуя идее симфонического развития, заданной музыкальным решением А. К. Глазунова, А. М. Бакши «собирает» все музыкальные фрагменты в одну динамическую музыкальную форму, которая включает историческую ретроспективу в виде отрывков из вальса-фантазии М. И. Глинки. Эти отрывки, с одной стороны, служат напоминанию об ушедшей эпохе, с другой – выступают важным музыкальным знаком обозначения мироощущения героини.

Ситуация постмодернизма предполагает многоуровневость игрового пространства в его бесконечной зеркальной отраженности. В данном случае возникает полифоническая, сложно организованная конструкция, в которой действующие лица одного уровня становятся пешками для более высокого уровня играющих. «Маскарад здесь двойной – сюжетный и жанровый»[1], – поясняет критик М. Е. Токарева.

Линия драматического становления не ослабевает на протяжении действия. Если в предшествующих трактовках «Маскарада» сцена бала с дивертисментом танцев воспринималась как временное отступление от нарастающего событийного ряда, то у А. М. Бакши – это одна из точек динамического развития. Напряжение передается постоянно пульсирующими шестнадцатыми в партии скрипок, что обусловливает особую остроту момента.

В музыке драмы отчетливо прослеживается мастерское использование лейтмотивов. Композитор не просто сопровождает действие, но и углубляет его, создавая музыкальную ткань, отражающую внутренний мир героев за счет развития двух главных тем. Их музыкальная диалектика выстроена по

[1] *Токарева М.Е.* Маскарад окончен // Петербургский театральный журнал. 2014. № 4. URL: https://ptj.spb.ru/pressa/maskarad-okonchen/ (дата обращения: 03.12.2023).

классической схеме: экспозиция, где мы знакомимся с основными характеристиками каждого персонажа; разработка, в которой происходит их столкновение, конфликт, отраженный в музыкальном противостоянии; и, наконец, реприза, где темы возвращаются, но уже в измененном виде, отражая трансформацию образов под влиянием событий.

Углубленный анализ музыкальной композиции раскрывает метазамысел режиссера В. В. Фокина. Музыка становится ключом к пониманию более глубоких смыслов, заложенных в постановке, позволяет зрителю по-новому взглянуть на взаимоотношения героев и общую идею спектакля. Музыка не просто иллюстрирует происходящее на сцене, а становится самостоятельным выразительным средством, обогащающим и углубляющим восприятие драматического произведения.

Симфоническое развитие достигает своей кульминации в романсе Нины не только тем, что представляет собой развернутое представление внутреннего состояния душевной борьбы героини, но также напряженной партией виолончели, динамизирующей все развитие. В отличие от А. К. Глазунова, который создал романс как самостоятельную завершенную форму (см. Нотное приложение, пример № 38), А. М. Бакши не дает в конце каданса, музыкальное построение размыкается навстречу следующему музыкальному материалу, что говорит о симфонизме мышления автора (см. Нотное приложение, пример № 39). Финал представляет собой не только точку завершения, он стягивает в симфоническое единство все музыкальные линии развития и перебрасывает арку к увертюре, концентрически обрамляя и создавая целостность всей музыкальной формы спектакля.

Новаторским моментом в формировании композиции спектакля, заслуживающим внимания, является апробирование литературного приема потока сознания[1].

[1] Литература «потока сознания» оказала огромное влияние на развитие культуры не только XX века. Она и по сей день продолжает вдохновлять современное искусство. Наиболее яркими мыслителями, использующими данную технику, являются В. М. Пруст, Д. О. Джойс, Т. С. Элиот, Х. Ф. Кортасар, А. В. Вульф, С. Б. Беккет, А. Камю. В русской литературе особенности техники «потока сознания»

Открытие техники «потока сознания» – это попытка прорваться к первоистокам формирования сознания, до вербальным формам зарождения слова для «схватывания» принципа перехода от бессознательного уровня к осознаваемым пластам психики. Исследуя эту тонкую грань, художники слова открывают для себя и читателя удивительно подвижный, динамичный мир формирования мысли. Их цель – показать момент зарождения и роста того, что станет чувством, образом, мыслью[1].

В этом отношении способность музыки передавать становление процесса мыследеятельности, под знаком которого искомый поток становится неоднородным, сочетающим не только рациональное и иррациональное, но и контрасты ритма и темпа, свое собственное расслоение и, одновременно, разрастание, происходящее за счет столкновения подчас полярно противоположных образов, не вызывает сомнения. Наиболее значительные приемы, обуславливающие технику «потока сознания» в музыке А. М. Бакши, следующие:

а) построения, обнаруживающие композиционные законы музыкальных форм;

б) полифония планов, пластов, наплывы, объемность;

в) внимание не к характеру, а к психологическому состоянию;

г) ассоциативность.

Наиболее последовательно концепция, опирающаяся на технику потока сознания**,** разработана в спектакле «Еще Ван Гог». Такой метод работы связан с передачей разнообразных психических состояний людей, находящихся в лечебном заведении. Поток мыслей, пробуждающихся идей, передается не в вербальной форме, а посредством звуковых комбинаций разного тембра, характера и динамики. Словесные отрывки потока сознания вкраплены как

просматриваются**,** начиная с «Анны Карениной» Л. Н. Толстого, «Петербурга» А. Н. Белого, позже в «Камере обскуре» В. В. Набокова, «Школе для дураков» А.В. Соколова, творчестве В. О. Пелевина.

[1] В кинематографе идеи и приемы «потока сознания» развивали итальянские кинорежиссеры Ф. Феллини, («Восемь с половиной») М. Антониони, отечественный кинорежиссер А. А. Тарковский. Наиболее значительны открытия А. А. Тарковского в таких фильмах как «Зеркало», продолжающего и развивающего находки «Иванова детства», «Соляриса», «Сталкера» и др.

интермедии в постоянно развивающийся звуковой контекст действий. Звуковые мизансцены строятся по типу динамических волн разного характера и смысла, постепенно кресчендирующих и внезапно обрывающихся. Звуковая транскрипция техники потока сознания в спектакле «Еще Ван Гог» может быть представлена следующим образом:

– зарождающиеся звуки: ритмичные и аритмичные;

– женский поющий голос на фоне ритмических формул ударных инструментов (полифония ритмов);

– тянущиеся звуки струнных и гобой, звуки сыплющегося песка, звуки, издаваемые доктором и медсестрой;

– «ультрамарин», скандирование названия краски, звуки скрипки и виолончели;

– словесный поток (мама пришла);

– сказочные звуки детства и колыбельная мамы;

– «сиена натуральная», музыка сновидений, звуки таблеток, звуки (врач);

– «охра, охра», динамичная сцена сумасшествия (все актеры) в звуковысотных комбинациях и эхообразных перекличках тембров мужских и женских голосов;

– «ультрамарин», музыка сновидения;

– музыка Китая (китаянка).

Развитие спектакля обусловлено звуковой комбинаторикой представляемых и реальных образов, где сон и явь переплетены. В концепции формообразования композитор апеллирует к природе восприятия стремясь подобрать форму, адекватную концепции произведения, при этом интрига одного звукового уровня является декодирующей системой для другого уровня. Музыка становится звуковой реальностью, акцентирующей содержание и подоплеку смысла.

Музыкальные структуры обуславливаются постановкой целей произведения, они придают четкость, стройность, завершенность, что

позволяет охватить единым взглядом все произведение и осмыслить его концепцию. Музыкальный элемент в виде песни, романса, оперной арии пронизывает структуру спектакля, создавая единство, целостность, особую одухотворенность постановки. Так отдельные музыкальные фрагменты складываются в сложные музыкальные формы, приближающиеся к сюите, рондо, опере, оратории, симфоническому принципу. Композиционные системы позволяют генерировать параллельные смыслы и становится важнейшим признаком индивидуализации форм. Музыка влияет не только на характер драматического развития и становится структурообразующим элементом, придающим спектаклю стройность, целостность, завершенность, что делает смысл основной эстетически значимой категорией.

* * *

Подведем итоги третьей главы:

1. Исходной предпосылкой музыкальных идей являются архетипические основания, проекции которых могут выражаться в виде звуковых комплексов разного уровня организации, начиная от одного звука, уже имеющего выразительное значение и смысл, до построений, представленных мелодией, последовательностью аккордов или развернутой музыкальной тканью. Музыка А. М. Бакши, создавая звуковой эквивалент глубинных установок текста, обнаруживает те движущие пружины, которые становятся для героев импульсом к действию.

2. Дистанцируясь от вспомогательного вербального начала, музыкальный символизм А. М. Бакши дает возможность глубже проникнуть в смысл театрально-действенного начала и акционизма. Музыкальный символ функционирует на звуковысотном уровне (мелодия, гармония, лад, тембр, регистр, тональность); ритмическом (ритмические рисунки); композиционном (средства, создающие композицию); исполнительском (агогика, артикуляция, штрихи, исполнительская интонация). Особое значение приобретают образы-

символы, сосредоточенные в персонажах, действующих в целом ряде произведений.

3. Через характер и тембр звучания проявляется видение и система отношения человека к миру, что представляет смысломоделирующие векторы. Уникальность качества звуковой материи А. М. Бакши в том, что скрупулезно найдено соотношение тембровых микстов, особых приемов звукоизвлечения, акустических эффектов при использовании новых оркестровых красок – подготовленные инструменты, электронные и смешанные колориты, тембры-«маски» Расширена роль ударных инструментов. Используются вновь изобретенные музыкальные инструменты такие как овалоид, скульптура (sculpture). Продолжены традиции антропоморфизма. В системе музыкального языка А. М. Бакши тембр приобретает символическое звуковое значение, обуславливая выразительные и смысловые отношения в системе целого произведения.

4. Полифонические приемы в музыке А. М. Бакши – не только контрапункт взаимодействующих музыкальных линий развития, служащих для выражения интегративных идей. Особенность наиболее значительных произведений А. М. 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 этом случае можно вести речь о полифонии символов, образов, планов развития.

5. Складывающиеся музыкальные структуры обуславливаются постановкой целей произведения, они придают четкость, стройность, завершенность, что позволяет охватить единым взглядом все произведение и осмыслить его концепцию. В становлении образов спектакля как звуковой целостности композитор находит форму, адекватную идейному замыслу произведения, при этом интрига одного звукового уровня является декодирующей системой для другого уровня. Фонообраз позволяет раскрыть

содержание и подоплеку смысла. Музыкальная композиция способствует гармоничной организации всех уровней спектакля.

Глава 4.
МЕХАНИЗМЫ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ ТЕАТРА А. М. БАКШИ

4.1. «Говорящие» модели стиля: цитирование и интертекстуальность

Для понимания закономерностей воплощения музыкального смысла в творчестве композитора весьма существенно понятие стиля. «Это возникающая на определённой социально-исторической почве и связанная с определённым мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения»[1]. Другими словами, музыкальный стиль – это «интонируемое миросозерцание»[2]. В настоящее время стилевой профиль музыкального искусства демонстрирует «изменение всех тех аспектов, которые составляли суть художественного творчества прежних эпох»[3].

Отдавая себе отчет в том, что музыкальный стиль являет собой иерархическую систему, входящую в другую, более сложную иерархию, в качестве которой выступает система концептуальная, нельзя не признать очевидность следующего момента. Стилевое моделирование является средством репрезентации смыслов, образованных на основе совокупности элементов концептосистемы композитора. В данном контексте стиль понимается, с одной стороны, как динамичная структура, которая на протяжении творческого пути постоянно развивается. С другой стороны, творческий почерк композитора отражает особенности его письма, позволяя в самых разных произведениях конкретного мастера наблюдать определенные повторяющиеся черты (стилевые признаки).

---

[1] *Мазель Л. А*. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. С. 18.

[2] *Медушеский В. В*. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 16.

[3] *Григорьева Г. В*. Стилевые проблемы русской советской музыки второй полвины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. С. 208.

Отмечая главной особенностью стиля его самобытность, В. В. Медушевский подчеркивает: «сознание предпочитает свертывать образ музыкального произведения именно на индивидуальных неповторимых, уникальных сторонах произведения»[1], когда новизна и неожиданность авторской манеры опирается на новые средства выразительности, либо неожиданную комбинаторику уже существующих приемов.

Стилистической особенностью творчества А. М. Бакши является *процессуальность звука*. Внимание композитора уделяется агогике, различным способам произношения звука, укрупняющих либо его пространственные, либо – временные характеристики. Композитор акцентирует момент возникновения звука, его дления и исчезновения, что подчеркивается флажолетами и глиссандо. Эти приемы звукоизвлечения становятся своеобразной визитной карточкой, приковывающей внимание ко времени существования отдельных звуков. В связи с их распространением в объемном помещении особое значение приобретают специфические эффекты реверберации, отражения, пересечения звуковых потоков и их воздействия на слушателя.

Как пишет В. Н. Холопова, именно звук инициирует «… самую обширную область музыкальных поисков новой генерации композиторов.., его бесконечная экспрессия, впечатляемость, даже эпатажность, и способы его достижения»[2]. Более того, особое отношение к звуку в творчестве современных композиторов привело к возникновению «нового вида искусства, решительно уходящего от того, что называется “академическая музыка”»[3].

Сегодня можно с уверенностью констатировать, что идея «театра звука» подхвачена такими композиторами, как Я. С. Судзиловский, Б. Д. Филановский, С. М. Хисматов. При этом характеристика, предлагаемая в

---

[1] *Медушевский В. В*. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. Музыка, 1996. С. 19.

[2] *Холопова В. Н*. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М.: Изд-во Московской консерватории, 2015. С. 79.

[3] Там же.

отношении С. М. Хисматова В. Н. Холоповой, вполне отвечает и устремлениям А. М. Бакши, который также «извлекает из человеческого голоса вовсе не пение, а все звукотембры, которые лишь возможны, добавляет электронные преобразования, а от инструментов получает самые нехарактерные звуки-шумы»[1].

Одной из показательных стилевых особенностей А. М. Бакши является подготовленный звук, выделяющийся своей тембровой окраской. Этот прием становится основой звуковой организации инструментального сочинения «Зима в Москве. Гололед…» для скрипки, виолончели и струнного ансамбля (1994), сонаты «Воспоминая Грузию» (1983), «Маленького реквиема» (2018). Тембр препарированной гитары встречается в спектакле «Нумер в гостинице города NN» (1994). В качестве другой стилевой черты заметно стремление композитора к пространственному охвату сцены. А. М. Бакши мыслит координатами объема и возможностью звуковых решений, учитывающих геометрию расположения. Стилистической особенностью является употребление не столько ординарных музыкальных средств выразительности, сколько изобретение уникальных приемов, способов звукоизвлечения, учет призвуков, выделяющихся тембров, влияющих на характер звука.

Не менее значительную роль в творчестве А. М. Бакши играет стилизация – сознательное обращение к комплексу средств выразительности, характерного для творческой манеры конкретного композитора, эпохи или направления. Это использование известной модели или клише. Стилевые вставки могут служить метками, знаками, указывающими на тип содержания. Опираясь на стилевой опыт предшественников, композитор преследует свои эстетические цели. При этом А. М. Бакши может оперировать жанровыми особенностями, тембровыми или иными средствами выразительности, что в совокупности создает прецедент для своеобразного смыслового диалога автора со стилевыми моделями своих предшественников, их оценки и

[1] *Холопова В. Н.* Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). Цит. изд. С. 79.

выражения отношения к ним. Возникает ситуация, под знаком которой «сознание автора проявляет креативную доминанту, реализующуюся в коммуникативно-когнитивной игре»[1].

Другими словами, работа со стилевыми моделями предыдущих эпох, прямое или косвенное цитирование служат возможности выражения собственных идей, открывающих путь к театральности, действенности, в том числе рифмуются с идеей игры, обеспечивающей конструирование яркой образности в аудиальном пространстве. Помимо этого, за счет обращения к стилистическим моделям композитор получает возможность дополнительных контрастов больших музыкальных блоков. В данном процессе привлекает логика построений и взаимодействий, последовательность элементов, создающих дополнительные содержательные планы.

В принципе, игра со стилями позволяет композитору оттачивать собственный взгляд на окружающий мир, а также опредмечивать музыкальные философемы. Подобный опыт обостряет творческое чутье композитора, особенно важное для быстрой реакции в театральных решениях. Знаменательно, что на разных этапах своего творческого пути композитор использует разные принципы работы со стилевыми моделями.

Условно периодизация творчества композитора может быть разделена на ранний и зрелый периоды. Первый мы связываем с созданием поэмы-представления «Я – поэт», трио «Драма» для скрипки, виолончели и рояля, фортепианной сонатой «Воспоминая Грузию», ряда вокально-инструментальных циклов, музыкой театра кукол (Ростов-на-Дону).

В свою очередь, зрелый период отмечен представлением «Сидур-мистерии» для сопрано, ансамбля ударных и клавишных по мотивам произведений В. А. Сидура, инструментальными пьесами «Зима в Москве. Гололед…» для скрипки, виолончели и струнного ансамбля, «Шостакович концерт» для скрипки соло и струнного оркестра и ударных, «Он и Она для

[1] *Бутакова Л. О.* Авторское сознание как базовая категория текста: когнитивный аспект: дис. …д-ра. филологических. наук. Омск, 2001. С. 25.

Гидона Кремера и Татьяны Гринденко», музыки к спектаклям «Нумер в гостинице города NN» по Н. В. Гоголю (1994), «Превращение» (1995) по Ф. Кафке.

Специально подчеркнем, что упоминание в одном ряду собственно инструментальной музыки и музыки, написанной для театра, оказывается принципиальным с точки зрения композиторского почерка самого А. М. Бакши. Имеется в виду ситуация, когда даже небольшие сочинения мыслятся как представления. Они большей частью относятся к жанру инструментального театра, основой которого является режиссерское видение композитора, указывающего на особенности, способ исполнения и действия инструменталистов. Театральность проявляется в поиске зрелищных приемов, связанных с особой формой жизни произведений, когда исполнители утрированно жестикулируют, свободно передвигаются, имеют свои «амплуа», роли, костюмы. Развитие таких «сценок» соотносится с пространственными характеристиками и обусловлено местом исполнения (не всегда сценическим). Кроме того, произведения инструментального театра можно рассматривать в качестве экспериментальной площадки для поисков в области музыки театра. Пьесы инструментального театра и театра звука – это креативные точки, определяющие продвижение творческих поисков.

Для аргументации представленной позиции рассмотрим некоторые из названных произведений.

Ранний период (1975–1991). Особенности стилизации в ранний период ориентируются на подражание исходному, воспринимаемому в качестве идеала, стилю в его прямом значении. Подобный принцип обнаруживается в поэме-представлении «Я – поэт» (1982) на стихи А. А. Блока, С. И. Кирсанова, В. В. Маяковского, овеянной романтическим мировосприятием, которое композитор стремится воспроизвести посредством стилизации балладного типа, направленной на претворение старинного английского жанра. Эпизоды «чужого» стиля возникают как подкрепление событий текста, детализируя разворачивающиеся события, атмосферу, эпоху. Причем, музыкальная

стилизация проявляет себя «в ответ» на стилизацию в стихах, иногда предвосхищая ее.

Первый номер «Так окрыленно, так напевно» показателен обращением к стилизации средневековой поэзии; в музыкальном вступлении готовится балладный аккомпанемент, который конкретизирует обстановку места действия, здесь же контрастом на балалайке звучит стилизация под народный наигрыш. Подчеркивая, что речь идет о русской культуре, композитор вводит в дальнейшем стилизацию под кант. В полной мере стилистический акцент посредством «балладности» представлен в центральном номере «Баллада с аккомпанементом» (см. Нотное приложение, пример № 7).

Заметим, что к возможности стилизации в этот период композитор подходит, сохраняя «дистанцию и условность»[1]. Имеются в виду «обобщения через стиль»[2], когда происходит «отчуждение автора как от воспроизводимого стиля, так и от собственного, что порождает некую условность»[3]. Другими словами, налицо следующая ситуация: композитор работает не «просто с чужим языком, а с образом чужого языка, не просто с чужим стилем, а с образом чужого стиля, то есть отрефлектированным.., трансформированным, обобщенным и удаленным от автора»[4]. Подобный опыт оказывается возможным в опоре на такие средства выразительности и отдельные приемы, как: балладный аккомпанемент, лирическая образность, двойственность восприятия ситуации (субъективный внутренний мир человека и объективное отношение). Отсюда перспектива нескольких музыкальных измерений и сонорных пространств (настоящего исполнения, мира авторской позиции и мира, о котором идет повествование).

Полистилистика как способ соединения многообразных элементов, их совместного действия в создании единства художественной формы,

---

[1] *Кубасов А. Я.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1998. С. 3.

[2] Данный термин используется в следующей работе: *Сабинина М. Д.* Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 82.

[3] *Кубасов А. Я.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1998. С. 3.

[4] Там же.

содержания, общей атмосферы приводит в итоге к интенсификации диалога, в котором наряду со стилистическими элементами присутствуют и сверхстилистические. К последним М. Н. Лобанова относит природу самой культуры, которая способна полифонически «выстраивать новые связи, видеть то, что раньше ускользало от внимания»[1] на разных исторических этапах.

Перестраивая само произведение, изменяя представление о нем, углубляя исторические параллели, достигая объемности проецируемых смыслов, полистилистика в итоге задает новое измерение произведению. В качестве примера обратимся к стилизации церковного песнопения, используемого в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре», где музыка выходит за рамки поэтического текста, приобретая смысл скорбного переживания по всем погибшим в сражении. Несколько иное смысловое значение приобретает стилизация церковного звучания в пьесе «Гамаюн» (в исполнении сопрано и струнной группы оркестра), которое ассоциируется здесь с суровыми древнерусскими фольклорными образцами.

Из множества примеров стилизации и цитирования следует указать на довольно частое использование звучащей модели эпохи барокко, особенно в раннем периоде творчества композитора, например, в сонате «Вспоминая Грузию», посвященную памяти Гии Канчели для препарированного рояля (1983). Динамику музыкально-стилистическим изысканиям придают характерные моторно-токкатные формы общего движения, возникающие в кульминации (см. Нотное приложение, пример № 11). Эти активные структуры в сочетании с мощными аккордами (баховский комплекс) ассоциативно напоминают диалогический принцип в Токкате И. С. Баха из цикла Токкаты и фуги *d-moll.*

Включение инородных стилистических образований подводит к их символическому прочтению в контексте произведения. Так баховский комплекс в кульминации сонаты становится выражением высшего мастерства

[1] *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. С. 8.

в искусстве и глубины философского осмысления действительности, пронизывая творчество композитора и являя собой проводника к недосягаемым идеалам. В итоге метод «обобщения через стиль» репрезентирует те смысловые точки, которые сформировали ориентиры ранних музыкальных концепций композитора. Для него оказываются привлекательными модели старинной отечественной и зарубежной музыки, особенно эпохи барокко, в частности музыки И. С. Баха.

Зрелый период (с 1992 года по настоящее время). Иной подход в понимании стилистического преобразования материала видим в более зрелый период, когда уже выработан собственный стиль, композитор свободно преобразует исходный материал и наполняет его новыми содержательными смыслами.

В своем подходе композитор применяет уже не отдельные средства выразительности, но комплекс, в котором все элементы тесно взаимосвязаны. В согласованности элементов безошибочно определяется стиль композиторской модели. В качестве примера приведем колыбельную «Ходит Сонко» (см. Нотное приложение, пример № 36). из спектакля «Ваш Гоголь» (2011). В ней обнаруживается сочетание в одновременности нескольких стилистических моделей, погружающих в мироощущение XIX века. Композитор ставит сверхзадачу ретроактивного обращения памяти в прошлое, ориентируясь на жанр колыбельной, на образ народной украинской песенности и стилистические приметы эпохи, к числу которых относятся внимание к эмоциональным оттенкам, приоритет мелодического начала, детализация музыкального текста.

Данным спектаклем режиссер В. В. Фокин развивает линию гротескных алогизмов, мистику снов и сюрреалистических двойников. Логика течения времени то и дело сбивается, перескакивает в разные бытийственные планы: то это сказочные картины детства Н. В. Гоголя на Украине, то мироощущение полного надежд юноши, впервые увидевшего Петербург, то сцены в Италии. В унисон с режиссерским видением музыка А. М. Бакши

подчеркивает смысловые акценты, усиливает гротеск образными диссонансами. В частности, одним из важнейших узловых музыкальных сцен является колыбельная «Ходит Сонко» (см. Нотное приложение, № 36). Ее содержание связано с завораживающим созерцанием картин далекого детства. Последние разворачиваются через преодоление суггестивными оборотами его памяти, успокоение и погружение в бессознательный поток. Призыв ко сну расценивается как желание уйти от тягот жизни и надежда на избавление от болей тела и души.

Музыкальный образ представляет собой украинскую народную песню спокойного характера четырехдольного размера с раскачивающимся ритмом , поддержанным равномерными акцентами на 1 и 3 долю овалоида и вибрафона. Ритмическое дробление третьей четверти на две восьмые придает активный характер, утверждение которого продолжается синкопами в имитациях окончаний женскими голосами. Так, стилистическими средствами выполняется сверхзадача постановки, где колыбельная заставляет погрузиться в мир грез и видений.

В данном контексте возникает вопрос о роли авторской колыбельной. Линия трагического понимания колыбельной отсылает к образам Д. Д. Шостаковича, а от него восходит к циклу «Песни и пляски Смерти» М. П. Мусоргского, где мы обнаружим «Колыбельную» с безносой в образе няньки, убаюкивающей ребенка и, тем самым, устраняя его страдания. У Д. Д. Шостаковича жанр колыбельной представлен в 13 симфонии, где образ материнской любви наполняется притчевой семантикой. В 14 симфонии глубоко трагичные образы 1 части (“*De profundis*”) претворяют интонации убаюкивания.

Анализ сочинений А. М. Бакши, в которых появляется колыбельная, позволяет утверждать, что данный жанр связан с самыми трагичными моментами. Это мы видим в спектакле «Opus № 7», первой его части, посвященной жертвам геноцида. Синонимом смерти колыбельная становится в спектакле о последних днях Н. В. Гоголя («Ваш Гоголь»). В таких эпизодах

смерть воспринимается как спасение от тягот жизни, смысл формируется в энергетике затухающих интонаций, в статике остинатно повторяющихся фигур аккомпанемента.

Другим примером смысловой роли стилизации является «Шостакович концерт» (1996) для скрипки соло, струнного оркестра и ударных (молотка – Martello). В этом случае А. М. Бакши претворяет особенности стиля конкретного композитора XX века. Таким вневременным источником музыкальных идей для композитора стала музыка Д. Д. Шостаковича. Концерт интересен тем, что А. М. Бакши добивается максимального приближения к особенностям стиля Д. Д. Шостаковича. Для идентификации стиля классика оказывается необходимым и достаточным единство ритма, фактуры, тембра, характера звукоизвлечения, общего настроения сосредоточенности, углубленности, философичности. Внутреннее напряжение создается полифонически передаваемыми риторическими фигурами, вступающими *con sordino* струнными.

Игра блоками образов Д. Д. Шостаковича выполнена в характере постмодернистских приемов образной трансформации, снижения и гротеска. Это выражается в искаженном характере тем, отсылающих к образам Д. Д. Шостаковича в виде аллюзий на известные произведения, например, тема-эпиграф I части 5 симфонии Д. Д. Шостаковича (см. Нотное приложение, примеры № 13; 14). Подобное отношение к материалу заложено уже в музыке Д. Д. Шостаковича, о чем свидетельствует М. Д. Сабинина: «Тенденция к пародийному, гротескно-отстраненному использованию банальных интонаций и жанрово-бытовых элементов» наблюдается на протяжении всего творчества мастера[1].

А. М. Бакши утрирует эту тенденцию, сопоставляя тему философского (аллюзия на 5 симфонию) и танцевально-бытового характеров, представляя их последовательно, затем в наложении. В результате первая тема теряет свой

[1] *Сабинина М. Д.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М.: Музыка, 1976. С. 90.

глубокомысленный характер, сокращается в длительности, насыщается глиссандирующими и нервными интонациями. Философский характер первой темы преодолевается, партия солиста становится фрагментарной, прерывается паузами и наконец «разбивается» вступающим в действие молотком (*Martello*) (см. Нотное приложение, пример № 15).

Опираясь на комплекс стилевых средств и особенностей композиторской модели прошлых эпох, А. М. Бакши выстраивает собственную стилевую стратегию, предстающую как «игра смыслами, текстовыми кодами, стилевыми ключами»[1]. Посредствам совокупности наиболее важных элементов чужого стиля создает своеобразное стилевое иносказание, переплав или пересказ музыкального содержания, демонстрируя его как интеллектуальную игру. Это многогранное, объемное выражение значительного содержания, сконцентрированного в лаконичной форме, своеобразный логлайн, который может задаваться отдельными элементами и штрихами.

В творчестве А. М. Бакши присутствуют дословные цитаты, но их не много. Композитор не вплетает цитаты в развитие, но особым образом от них дистанцируется, представляя в качестве импульса для собственного изложения, как кульминацию действия в спектакле или для итога. В качестве примера назовем заглавную тему «O, Fortuna» из кантаты «Кармина Бурана» К. Орфа в спектакле «Гранд Парад XX века», Вашингтон, Чикаго, Новый Орлеан (США), Doubl Edge company, USA. Национальная премия США (2013), звучащую в начале спектакля (режиссер Стэйси Клейн).

Характер кульминации и высшей точки развития спектакля приобретает комплекс тем из Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, который цитируется во второй части спектакля “Opus № 7”, получившей название «Шостакович» (2009, Премия «Золотая маска» в номинации 2010 г. «Эксперимент»).

[1] Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. дис… докт. искусствоведения. Новосибирск, 2014. С. 16.

В спектакле «Маскарад» – деликатно отреставрированной постановки 1917 года В. Э. Мейерхольда – цитирование Вальса-фантазии М. И. Глинки стало возможным после Увертюры, сочиненной А. М. Бакши. Она складывается из отдельных интонаций Вальса-фантазии и представляет своего рода введение в мироощущение того времени. Цитата отделяется не только паузами, но и двумя пистолетными выстрелами (Нотное приложение, пример № 37).

В этом же спектакле А. М. Бакши использует уникальный прием в области цитирования. Сохраняя кульминационную точку музыкального сопровождения спектакля, обозначенную А. К. Глазуновым романсом Нины, он придает ему более драматический и напряженный характер тем, что на текст А. К. Глазунова, приведенный дословно, накладывает новый музыкальный пласт (см. Нотное приложение, примеры № 38; 39).

Динамическую сторону стилистических диалогов выражает категория интертекстуальности. Понимаемая как явление и механизм творческой интерпретации, она становится важной стилистической составляющей в творчестве композитора. В настоящее время данное понятие трактуется предельно широко. По определению Л. А. Воротынцевой, «интертекстуальность выдвигается на уровень эстетической рефлексии и понимается как:

1) метод художественного мышления;

2) способ организации художественных текстов;

3) особый новаторский художественный приём»[1].

Очевидно, что автор работы рассматривает интертекстуальность в узком смысле с позиции специфического приема современной техники композиции, дающий возможность диалога содержаний и смыслов. Но А.М. Бакши выходит к широким обобщениям, что вызывает необходимость понимать

[1] *Воротынцева Л. А.* Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве // Философско-культурологические исследования. 2019. № 5. С. 53.

инертекстуальность в отдельных случаях как метод художественного мышления и обобщения.

Примечательно, что, подобно стилизации и цитированию, интертекстуальность также осуществляется под знаком диалога. Здесь мы полностью солидаризируемся с М. Г. Арановским, который отстаивает правомерность рассматривать интересующий нас феномен с позиции «*коммуникации между объектами искусства*»[1]. Отмечая, что «устанавливая между собой связи, тексты тем самым оказывают влияние на общую линию развития искусства, во многом определяя его направление», российский искусствовед подчеркивает: такое «влияние идет *изнутри* самого искусства и осуществляется на основе имманентных ему механизмов»[2].

Представление об интертекстуальности возникает в результате столкновения разнородных стилей, жанров, при помещении известного материала в новый контекст или придании ему ироничной, механистичной, фатальной окраски, что явно обнаруживается в творчестве Дж. Кейджа, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке и других. Под «интертекстуальностью» также понимается «отражающая соотнесенность одного текста с другими», что обеспечивает «приращение смысла произведения»[3]. Мысль о смысловом назначении включения цитат других стилей акцентирует и Г. П. Овсянкина: «Интертекстуальные связи помогали привнести в музыкальное содержание новые смыслы»[4].

В целом интертекстуальность можно расценивать как особый прием, направленный на конкретизацию понимания основного текста для устранения интерференции других смыслов, что предполагает размещение интертекста в кульминационных точках. В творчестве А. М. Бакши обнаруживается несколько типов интертекстуальности. В их числе такие, как:

---

[1] *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 65.

[2] *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. Цит. изд. С. 65.

[3] *Баженова Е. А*. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожиной. М.: Флинта; Наука, 2011. С. 104.

[4] *Овсянкина Г. П.* Роль интертекста в опере «Игроки» Д. Д. Шостаковича // Политематический сетевой электронный научный журнал КубГАУ. 2016. № 117 (03). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-intertekstа-v-opere-igroki-d-d-shostakovicha (дата обраще-ния: 23.04.2021).

– «цитирование;

– так называемые скрытые цитаты;

– пародия;

– включение эпиграфов;

– комментарий»[1].

Отдельно назовем стилистические аллюзии. В музыке этот прием понимается как напоминание, намек или «тайный диалог»[2]. Приведем пример аллюзии в творчестве А. М. Бакши, нацеленной на воссоздание особой атмосферы культурной эпохи. Имеется в виду музыкальный номер «Италия» (Gloria) из музыки к спектаклю «Ваш Гоголь» (2011). Пьеса выдержана в духе западноевропейской музыки XVII–XVIII века, в которой преломились черты мотета, одного из разделов католической мессы и старинной формы basso ostinato (Нотное приложение, пример № 35).

В творчестве А. М. Бакши интертекстуальность выходит за пределы музыкально-стилистических пересечений, охватывая более широкий музыкально-пластический горизонт, на что указывают образы, связанные с личностью М. З. Шагала в спектакле «Гранд Парад XX века» (2015). Главной своей задачей в работе над музыкой этого произведения композитор считает необходимость связать картинность зрительных образов и образов музыкальных. Приемы стилизаций, цитирования, аллюзий могут употребляться в характерологической функции, в виде оценки или комментария, как это заметно на примере вокально-инструментального сочинения «Сцена для певицы и пианиста» (1989), в которой обнаруживаются отсылки к стилю *bel canto*.

Интертекстуальные взаимодействия спектакля «Нумер гостиницы NN» (1994) проявляются в результате столкновения цитат классической музыкальной образности (*Dies irae*, ритм похоронного марша Ф. Шопена,

---

[1] Подробнее по данному вопросу см.: *Франтова Т.В*. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004. С. 53.

[2] Термин Г. П. Овсянкиной. Подробнее по данному вопросу см. *Овсянкина Г. П*. Роль интертекста в опере «Игроки» Д. Д. Шостаковича. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-interteksta-v-opere-igroki-d-d-shostakovicha (дата обраще-ния: 23.04.2021).

«вагнеровские созвучия») и бытового музыкального материала, что приводит к пародийному снижению одного и искажению другого. В первом случае речь идет о таких средствах музыкальной выразительности, как филирование метра (вместо 4/4 появляется 7/4), поглощение мелодии кластерами. Во втором случае композитор опирается на следующие приемы деформации: вместо вокальных партий появляются речитативные и разговорные фразы, утрируются стуки, скрипы и стоны. Очевидно, что подобное интертекстуальное взаимодействие создает динамику в развитии авторского дискурса и придает черты ирреальности происходящему на сцене. В этом случае мы солидаризируемся с позицией О. Б. Элькан, по мысли которой «интертекстуальность не сводится к простому цитированию или коллажированию. Речь идет о глубоком и осмысленном диалоге с предшествующей культурной традицией»[1].

Решение задач музыкального смысломоделирования предпринято в спектакле «Превращение» (1995) в опоре на интертекстуальные связи, способствующие преобразованию темы Ф. Шуберта “O, mein Lieben” (см. Нотное приложение, пример № 12). Несмотря на то, что тема мечты перебивается угрожающими звуками скрипок и подготовленного рояля, дробится на разрозненные фразы, редуцируется и повисает на одном звуке под стук швейной машинки (Нотное приложение, пример № 12), в итоге она звучит в первоначальном варианте, утверждая просветление и надежду, что дает основание расценивать ее в качестве сверхобраза.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что интертекстуальность в музыкальном наследии А. М. Бакши выступает одновременно, как:

– способ работы с музыкальным материалом;

– динамическая модель текстообразования;

---

[1] *Элькан О.Б.* Интертекстуальность в творчестве современных российских композиторов (А.М. Бакши, В.И. Мартынова, Л.А. Десятникова) // Искусствоведение. 2025. № 4. С. 53.

– механизм драматургических акцентов и взламывания поступательного развития;

– авторская стратегия построения собственного текста путем использования других дискурсов.

С точки зрения смысломоделирования включение инородного высказывания способствует образованию эстетического контекста и передачи смысла с увеличенной интенсивностью. Это своего рода звуковые механизмы включения новых ассоциаций.

4.2. Особенности воплощения стилистических черт национальных культур

Музыкальные стили обладают национальной характерностью. Эту мысль одним из первых высказал В. Ф. Одоевский, отметивший своеобразие русского музыкального стиля, заложенного в операх М. И. Глинки. Известны следующие типы композиторского претворения фольклора:

– «цитирование народных мелодий;

– использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни;

– создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности»[1].

Основой национальной общности «русского» стиля является опора на фольклорные истоки и способы их претворения. Фольклор не только обогащает арсенал выразительных средств, но и стимулирует творческую мысль. «Структура ментального кода коренится в архетипических глубинах»[2],

[1] *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 8.

[2] *Амельченко С. Н.* Структура ментального кода российской культуры как основа целостности бытия // Вестник Челябинского государственного университета: Философия. Социология. Культурология. 2013. № 13 (304). Вып. 29. С. 60.

где аккумулируется социально-значимый опыт. В арсенале инструментальной и театральной музыки А. М. Бакши преломляются стилистические особенности русской музыкальной культуры. Особо следует сказать о стилизации русского народного песенно-плачевого комплекса. Такие разделы композитор насыщает большой силой экспрессии, помещая их в кульминационные зоны наибольшего драматизма.

Черты русского национального своеобразия проявились в творчестве мастера как на уровне воссоздания фольклорного духа, когда композитор преломляет особенности народного песенного творчества, так и на основе возможности цитирования известных тем. Например, в спектакле «Град Лебединец» (1985, режиссер В. С. Былков) А. М. Бакши, подобно Н. А. Римскому-Корсакову («Сказанию о граде Китеже»), обращается к древней легенде, что дает возможность представить звуковые национальные колориты. В эту сферу входят такие обобщенно-символические образы, как развернутый тематизм Родины, воплощенный широкой, распевной мелодией, и Матери-земли, отмеченный статикой и скорбью.

Примыкает к обозначенным примерам и образ озера с его живыми ключами чистой воды. Широта и многообразие красок слышатся в пении девушек «О, да ты Земля-матушка, не оставь нас», где голоса переплетаются, образуя насыщенный звуковой узор. В сферу русского мелоса входит и плач-причет по павшим защитникам родной земли: «Что ж ты ночка такая беззвездная? / Что ж ты долюшка такая сиротская? / Как же жить без сынов, без защитников?» Заключение спектакля обнаруживает предельное звуковое обобщение первоэлементов Земли, Воды, выступающими архетипическими основаниями образно-художественной системы А. М. Бакши, возводящими идею произведения к высоким этическим ценностям.

В музыкальном решении спектакля «Карамазовы и ад» (1996) театра «Современник» (режиссер В. В. Фокин) национальный образ формируется за счет использования фольклорных источников в обработке А. М. Бакши, например, песни «Как поехал Ванька в Питер». Кульминационная сцена

смерти Смердякова решена обращением к музыкально-жанровым формулам. Композитор опирается на ритуальную статичность, народные принципы развития (свободно льющаяся мелодика, с преобладанием квинтовых и секундовых интонаций, переменный метр).

Аналогом русских лирических протяжных песен звучит народная тема в «Реквиеме для Анны Политковской» во Второй части “Funeral march (Requiem)”. Весьма необычно сопоставление музыкального материала русского характера в произведении, жанр которого обозначен как реквием с его западными истоками и латинским текстом. Тем самым композитор подчеркивает русские корни героини. Партии солирующего сопрано поручена мелодия на русском языке с опорными звуками *a* и *d*: «Душа моя прегрешна, что не плачешься? Ты плачь душа, рыдай всегда. Тем утешишь».

Горечью утрат и страданием проникнуты русская народная песня «Татары шли, кобылу жгли» и духовный стих «Бродил я по свету в чужой стороне» в мистерии «Полифония мира», прозвучавшие в аутентичном исполнении народного певца. Специфическим выражением духа русской музыки является устремленность ее к нравственному началу, которое понималось как «звучащая софийность материи»[1].

Показательно использование различных жанров русского народного творчества: частушки (см. Нотное приложение, пример № 26), плясовой «Пойду, пойду в садочек» (см. Нотное приложение, пример № 27), духовный стих в эпилоге спектакля «Из Красной книги» (2003) режиссера И. М. Эпельбаума. Былинные напевы сказителя, опирающиеся по своему интонационному строю на диатонические лады и тембр колесной лиры, выступающие знаком истории и глубокой древности, предстают в спектакле «Демон» (2003) режиссера К. С. Серебренникова своим ярким колоритом (см. Нотное приложение, пример № 25). По изложению и развертыванию они

[1] *Ильин В. Н.* Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Православный колокольный звон. Теория и практика. Сост. Коновалов И.В., Завьялов Н.И. М.: Триада плюс, 2002. С. 65.

апеллируют к русской народной протяжной песне с ее подголосками и инструментальными «вторами».

Образ русской земли часто представлен посредством колокольного звона, являющегося своеобразным духовным символом России. Колокольность предстает разными гранями, начиная от светлых надежд юности, мечтаний, разочарований, балансирования на грани жизни и смерти, до погружения в трагедию под звуки погребального колокола. В поэме-представлении «Я – поэт» (1982) существенным штрихом становится сопровождение тем звоном валдайского колокольчика, ассоциирующегося с широкими бескрайними просторами и образом дороги. Обретая смысловую насыщенность, этот звуковой знак становится культурным символом.

В унисон с академиком Б. В. Асафьевым, который проводил мысль о том, что колокольность предстает квинтэссенцией русской духовности, звучит и Н. С. Каровская. Как пишет исследователь, «колокол... является феноменом русской культуры, воплотившим интеграцию веры, искусства и быта, а потому может рассматриваться в качестве одного из важнейших символов, олицетворяющих духовный мир нации»[1]. Процесс формирования символа складывается исторически через образное осмысление начального знака. Согласно мнению С. Г. Сычевой, «смысл культуры – в возведении знака до символа»[2].

Помещенные в контекст, с одной стороны, бытовых звуков, а с другой, – шумов ирреального мира, звуки шкатулки в музыке спектакля «Нумер в гостинице города NN» (1994) становятся индикатором не сбывающихся, иллюзорных надежд. Линия колокольности, связанная с идеей русского менталитета, продолжается в спектакле «Ксения. История любви», поставленном в Александринском театре Санкт-Петербурга по пьесе В. Н. Леванова «Блаженная Ксения Петербургская в житии» (режиссер

[1] *Каровская Н. С.* Феномен колокола в русской культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии. Ярославль, 2000. С. 4.

[2] *Сычева С.Г.* Проблема символа в философии. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. С. 28.

В. В. Фокин) с музыкой А. Бакши в 2009 году (в новой редакции премьера состоялась в 2018 году).

В спектакле “Opus № 7” режиссера Д. А. Крымова с музыкой А. М. Бакши первая часть произведения «Родословная» звуковой средой взывает к нашей памяти жгучей болью утрат. Характер колокольности здесь ассоциируется с погребальным звоном, за которым читаются слова Дж. Донна «Не спрашивай, по ком звонит колокол...», ставшие эпиграфом в романе Э. Хемингуэя. Семь небольших музыкальных номеров объединены настроением скорби, невозможности возмещения потерь прошлого.

Колокольная тематика прослеживается в спектакле «Литургия ZERO» (2012) по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» режиссера В. В. Фокина с музыкой А. М. Бакши. Удачно найденный звуковой образ инфернально-фантастического, завораживающего характера создается ярким тембром оркестровых колоколов, состоящих из подвешенных металлических трубок различного диаметра и длины. Таинственный тембр оркестра колоколов подчеркивает балансирование на грани жизни и смерти.

Звучания колоколов стали составной частью русской музыки, и «так же органично вошли в нее, как народная песня, инструментальный наигрыш, знаменный распев»[1]. Образными полюсами колокольности являются, с одной стороны, тревожный набат, заупокойный звон, а с другой стороны, – праздничный трезвон значимых побед. В колокольном звоне, обозначившем крайние точки существования человека, архетипически запечатлены глубокие переживания, выражения страха, боли, радости, что обнаруживается в таких спектаклях А.М. Бакши, как: «Град Лебединец» (1985), поэма-представление «Я – поэт» (1982), спектакль «Нумер в гостинице города NN» (1994), спектакль “Opus № 7”; «Ксения. История любви» (2009, в новой редакции 2018); «Литургия ZERO» (2012).

[1] *Чернова Л. В.*, *Сорокина М. Е.* Голос колокола в судьбе народа и в музыке отечественных композиторов // Педагогическое образование в России. 2012. № 1. С. 257.

Обобщая сказанное, важно подчеркнуть, что в качестве символа образ колокола воспринимается двойственно. В одном случае речь идет об эксплицитном представлении Родины, вносящей в душу чувство гармонии, в другом случае – это набатные и похоронные формулы, вызывающие тревогу и дисгармонию. В них колокола наделяются сакральной силой, способностью вызывать чувства, затрагивающие проникновенные струны души и памяти. Колокольное звучание заключает в себе огромной силы динамику и потенциальные возможности выражения сущностных основ русской ментальности.

Создавая национальный образ России, композитор дает объемную характеристику русского народа. Последняя складывается в опоре на выразительные средства песенного, былинного начал, плача-причета, колокольных звонов, опознаваемых посредством тяготения к линеарности, подголосочности развития, опоры на диатонические лады, переменный метр, что характеризует самобытную народно-национальную традицию. Звукопись становится культуротворческим процессом, возводящем конкретные реалии в духовные символы.

Стилистические элементы восточных моделей. Восточные истоки творчества – это неиссякаемая кладовая духовности, в которой композитор черпает идеи, мелодии, интонации на протяжении всей своей жизни, складывающиеся наряду с новыми открытиями и находками, в целостную звуковую палитру. Как музыкант и композитор, Александр Моисеевич[1] работает на основе традиций русской классической музыки, в которой всегда были востребованы ориентальные мотивы. В его творчестве ярко слышны не только отзвуки восточного колорита, но и используются приемы, показательные для национальных принципов развития вокально-инструментальных жанров. Неслучаен его интерес как к особенностям

[1] О своих национальных корнях А.М. Бакши пишет в рассказе «Как я стал евреем» (журнал «Знамя». 2007. № 11), хотя в заключении признается в следующем: «Впрочем, я этого тоже не люблю, потому что считаю себя *крымчаком».* URL: https://znamlit.ru/publi-cation.php?id=3427 (дата обращения: 07.10.2022).

музицирования Востока, так и к традиционным его воплощениям в русской классической музыке.

В восточных культурах стремление к канонизации заключается в выработке устойчивых приемов, стремлении закрепить, сохранить в точности, без изменений формулы накопленного музыкально-звукового опыта. Отсюда уникальность средств выразительности, отбор материала, соответствующего устоявшейся культурной парадигме. Воплощая стилистические особенности музыки Востока, композитор опирается на константные элементы, стабильно сохраняющиеся из века в век.

Важной составной звуковых поисков являются прихотливая мелодика, формульная структура организации музыкального материала, аналогичная традиционным вокально-инструментальным жанрам народов Кавказа. Яркость мелоса, пространственные эффекты создают новый акцент в авангардной музыкальной материи, придавая ей специфическую терпкость и характеристичность персонажей.

Задачи претворения особенностей восточной культуры композитор впервые ставит в области камерного музицирования. Среди ранних его опытов обращают на себя внимание фортепианная соната «Вспоминая Грузию», мистерия «Полифония мира», музыка к спектаклю «Демон». С точки зрения ориентальных истоков показателен вокально-инструментальный цикл «Три стихотворения Ф. Г. Лорки»[1], который написан на стихотворения испанского поэта и имеет обобщенный восточный колорит, создающийся в сочетании различных элементов. В их числе: прихотливый ритм отдельных коротких фраз, расчлененных паузами, воспроизведение особенностей старинного испанского гортанного пения «канте хондо» за счет диссонирующей интервалики (ум 7, тритон, ум 4). По сути, в данном произведении А. М. Бакши развивает традиции воплощения испанского колорита в русской музыкальной классике, начавшиеся в творчестве М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова.

[1] Имеются в виду стихотворения «Желтая баллада», «Отруби поскорей», «Прелюдия».

Не менее глубоким оказывается погружение композитора в музыкальную культуру Кавказа, что отражается в логике строения фактуры, выборе тембровых микстов. Помимо этого, в творчестве А. М. Бакши находят свое воплощение многие особенности традиционной вокальной полифонии кавказских народов. В первую очередь, это:

– «бурдонный вид многоголосия и акустическое (обертоны) освоение звукового пространства;

– тенденция к осмыслению бурдона в качестве основного звука-тона-голоса, обладающего способностью к резонированию (свойство, в том числе, речевого интонирования);

– расположение бурдона в низком регистре и культивирование «педального» бурдона-континуума, бурдона-фона;

– доминирование солирующего напева джырчы, уподобляющегося тюркскому акыну; формульная структура и безакцентная ритмика, восходящие к исламским традициям персидской (мугам) и среднеазиатской (маком) музыки» [1].

Пример очередного творения мастера, в котором ярко представлен восточный колорит – фортепианная соната «Вспоминая Грузию», отмеченная чертами автобиографичности. Свидетельство тому – уточнение названия, сделанное композитором: «Мемуары. Детство. Для подготовленного рояля». Поскольку это свое произведение композитор посвящает Г. А. Канчели, предположительно, авторская концепция реализуется во взаимосвязи патриотической темы и темы искусства. В целом сонату можно воспринимать как своего рода исповедь композитора.

Через все произведение проводится остинато на подготовленных звуках «ре» большой октавы и «ля» первой октавы, которые очерчивают звуковое пространство, выделяясь темброво. Подготовленный звук «ре» большой октавы становится нижним пределом и основанием всей сонаты. На него как

[1] Подробнее по данному вопросу см.: *Вишневская Л.А*. К вопросу типологии традиционной вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев. // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция. 2015. № 2. С. 3.

бы наслаиваются все темообразования более высоких регистров. Остановимся на каждой из тем более подробно.

Тема Грузии, реализуемая за счет ярусного полифонического совмещения мелодических линий, является отражением организации звуковой вертикали народов, проживающих в горной местности (см. Нотное приложение, пример № 8). Восточный колорит сонаты обусловлен особой ладовой организацией, где преобладают кварто-квинтовые созвучия, используемые по типу задержаний, но разрешающиеся в секундовые звуковые комплексы. Уже первые семь тактов дают представление об особенностях вертикали произведения – это сцепления кварт, квинт, секунд, дающие красочные сочетания, плавно перетекающие друг в друга. Знаковым становится созвучие *c-f-g* – основа начальных семи тактов. Оцениваемое «в классической музыке … как неаккордовое», в грузинском музыкальном фольклоре оно воспринимается в качестве вертикальной нормы[1].

Таким образом, мы имеем все основания утверждать, что тема воспоминаний о Грузии выступает в качестве единого логического стержня, скрепляя все произведение. То обстоятельство, что, пронизывая собой всю музыкальную ткань, она же является интонационным источником баховского комплекса, лишь подтверждает наше предположение об авторской концепции.

Тема ожиданий и сомнений передается 7-тактовым построением трепетного характера, состоящего из прерывистых ритмических фигур в переменном размере (см. Нотное приложение, пример № 9).

Тема дороги, особенность которой определяется использованием прихотливой ритмики и переменной метрики, передает звук стука колес отдаленного поезда (см. Нотное приложение, пример № 10). Необходимо отметить важную роль в организации произведения ритмов, пульсация которых для восточных типов музыкального развития играет организующую роль. У А. М. Бакши используются синкопированные ритмы, ритмы с

[1] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1996. С. 12.

переменой акцентировки и полиритмия. Подобные остинатные формулы порой становятся основой организации разделов, частей произведения, аналогично принципам традиционной вокальной полифонии.

Тема искусства, представленная баховским комплексом, трансформируется под воздействием восточного контекста (см. Нотное приложение, пример № 11). В данном случае его роль осознается в качестве возможного проводника в сферу высокого музыкального мастерства.

В свою очередь, мистерия «Полифония мира» дает пример аутентичного исполнения образцов этнической музыки. В их числе:

– древний наигрыш на армянском дудуке[1];

– швейцарские йодли на альпхорне[2];

– звуки еврейского шофара[3];

– тувинский фольклор;

– индейский фольклор древнеамериканского племени гольдов.

Как художник сочных колористических красок, композитор апробирует разнообразные сочетания восточных звуков то на основе родства тембров, то в их контрастах. В музыкальной палитре он сочетает зурну с тромбоном, тембр голоса тувинского певца преподносится вместе с трубой, хакасский певец выступает на фоне дидьжериду[4]. Кроме того, композитор вслушивается в их пространственное звучание за сценой, на сцене и в движении.

Восточный колорит проявляется у А. М. Бакши и в более зрелых сочинениях. В частности, поднимая тему культурной памяти, композитор вплетает в произведения фольклор исчезающих малых народов. Спектакль «Из Красной книги» (2003) по аналогии с Красной книгой исчезающих животных и растений, увековечивает элементы песенной традиции этносов, в

[1] Дудук – духовой музыкальный инструмент с двойной тростью и девятью игровыми отверстиями, имеющий армянское происхождение.

[2] Альпхорн – деревянный духовой музыкальный инструмент басово-теноровой регистра. Один из национальных символов Швейцарии, старинный инструмент, распространённый в горных районах Альп.

[3] Шофар – еврейский ритуальный духовой музыкальный (сигнальный) инструмент, сделанный из рога животного.

[4] Дидьжериду – амбушюрный духовой музыкальный инструмент аборигенов Австралии. Обычно он звучит на одной ноте (так называемый «дрон», или гудение).

числе которых крымчаки, селькупы, гольды, хакасы, тувинцы. «В Эпилоге спектакля музыкальные голоса, наконец, сливаются в полифоническую вязь, где одновременно звучат: авторская колыбельная, русский духовный стих, крымчакские и селькупские напевы, шаманское камлание»[1].

Иной подход к воплощению ориентальных характеристик видим в спектакле «Демон» (2003) по поэме М. Ю. Лермонтова, который выстраивается в опоре на музыкальное развитие симфонического характера и диалог двух культур (двух этносов), представленных в их звуковом выражении. С одной стороны, слышится русский духовный стих и звучание колесной лиры, с другой, – ярким воплощением восточных образов является восточный сказитель и звуковой колорит кеманчи[2] с кобызом[3]. Аналогично тому, как инструментальное исполнительство и действия музыкантов воспринимаются как актерская игра, собственно актерство переносится в модус музыкальной атмосферы.

Среди инструментального состава выделяется кеманча, тянущая скорбную мелодию, окруженную диссонансами струнных и духовых классического оркестра. Полифоническое наложение мелодий вводит в атмосферу Востока, с его длящимся вневременным звуковым потоком. Национальному характеру звучания кобыза с его богатством обертонов противостоят возвышенные небесные переливы арфы как символа тонко настроенных струн ангельской души.

Спектакль открывается мелодией народного склада с характерной восточной увеличенной секундой. А. М. Бакши, как знаток особенностей восточной музыкальной культуры, создает неуловимый колорит причудливого плетения тем. В качестве аккомпанирующего инструмента композитор использует редко звучащую колесную лиру, особенностью которой является устойчивый нижний голос – бурдон в сочетании с верхним

---

[1] *Бакши Л. С.* Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 82.

[2] Кеманча – национальный армянский струнный инструмент.

[3] Кобыз – старинный струнный смычковый инструмент тюркских народов, имеет сдвоенный ковшеобразный корпус.

мелодически развивающимся голосом, вторящим певцу. В исходной лейттеме обращает на себя внимание неторопливость изложения: начальная восходящая терция ямбической интонации плавно заполняется, следующая активно восходящая квинтовая интонация с долгим нисходящим движением придает мелодии упругость и стабильность.

Весь музыкальный материал проникнут тонким восточным колоритом, в котором большую роль играют призвуки, отдельные значимые звуки, высочайшие ноты скрипки, переходящие в флажолеты, прихотливый ритм ударных инструментов, создающих грациозный образ главной героини. В качестве ударных инструментов используется тембр индийских малых барабанов, виртуозно нагнетающих атмосферу тревоги в смене коротких ритмо-формул. Эхообразно мелодическим фразам струнных отвечают флажолеты высоких пассажей скрипки за сценой, проносясь звуковым ветром фраз едва различимого дыхания. Музыкальные инструменты издают скользящие звуки с обилием мелизмов. Показательно использование редких инструментов, из числа которых композитор делает ставку на кеманчу, кобыз, овалоид, арфу, мандолину, маримбу[1], а также разнообразные ударные инструменты, среди которых барабан.

Кульминация спектакля решена жесткими средствами барабанной дроби, звуками фортепиано, причем в построениях важную роль играет остинато басов с высокой застывающей мелодией нисходящих интонаций. Вариант данной темы пробуждает ассоциации прозрачного, тихого, ускользающего образа облаков. «Два “сказителя” – Андрей Котов с колесной лирой и Гранд Айрапетян с кеманчей (добавим скрытого в кулисах ударника Владимира Белоухова) создают то пространство мистерии, о котором говорил Кирилл Серебренников, сочиняя спектакль»[2]. Известно, что К. С. Серебренников отмечал возможность использования арсенала опытов А. А. Васильева в области наработок идей мистериальности и музыки как

[1] Маримба – ударный музыкальный инструмент, родственник ксилофона.

[2] *Карась А.Ю.* Премьера «Демона». Олег Меньшиков сыграл лермонтовского «Демона» 06.10.2003. URL: https://rg.ru/2003/10/06/demon.html (дата обращения: 01.05.2024).

ведущего проводника в сферы духа. В музыке заключена огромная сила переживаний, возможных духовных перерождений, несбывшихся надежд и внеземного покоя.

Знаменательно, что использование восточных мотивов позволило А. М. Бакши запечатлеть звуковую ауру китайского театра в Шанхайском центре драматического искусства, где композитор работал над постановкой «Прекрасное время» (2005) в содружестве с режиссером Н. И. Дручеком. Спектакль прошел в Китае с актерами национального театра, а затем был представлен в экспериментальной программе Шестого международного театрального фестиваля им. А. П. Чехова. «Пьеса рассказывает о кризисе в трудовой династии артистов Кун-оперы: дети не хотят или не могут наследовать искусству отца, и древний жанр (Пекинская опера считается моложе) оказывается под угрозой»[1].

Музыкальная сторона спектакля «Прекрасное время» воссоздает мир тонких психических нюансов жизни людей искусства. Для композитора это сопряжение тем и образов ориентального характера с темой искусства. Сюжет спектакля дает счастливую возможность тонко воспроизвести как особенности старинного китайского жанра Кун-оперы, так и восточного колорита современного города. Имеется в виду возрождение древнейших пластов традиционной культуры, сосуществующих параллельно с современным материалом, основанное на технике, отвечающей принципам даосской философии. Налицо ситуация, когда «наиболее мелкие элементы звука структурно развиваются, постепенно уменьшаясь, пока в конце концов, не составят полное единство… и там, где они встречаются с другими мелкими элементами, они формируют новое единство»[2].

Процесс движения звучащего материала обеспечивает «вслушивание» в звук, подверженный характерным для музыки Востока «скольжению,

---

[1] *Зинцов О.* Билет до Шанхая. Ведомости 15.06.2005. URL: http://irvin.ru/chehov6 /c6_vremya.htm (дата обращения: 18.05.2024).

[2] *Ли ЫнКён*. Корейский композитор Юн и Сан: тенденции и современность // Художник и время: феномен восприятия интертекстуальности в искусстве: сб. мат. конф. Вып. 1. Краснодар: КГУКИ, 2004. С. 123.

изменчивости, текучести с их последующим слиянием. Такой звук никогда не бывает завершённым, он постоянно “в пути”»[1]. Работа со звуком создает условия для нового понимания драматургии и композиции произведения. В итоге работы над восточным материалом А. М. Бакши приходит к звуковой драматургии, основанной на противополагании музыкального звука, шума, человеческой речи и тишины, что также отвечает установкам даосизма. Согласно его апологетам, существует представление о звуках слышимых, воспринимаемых ухом и звуках не воспринимаемых, но воздействующих на нас. При этом звуки, разделенные паузами, обретают большую весомость и глубину.

Ориентальные тенденции – один из важнейших пластов в музыке А. М. Бакши. На протяжении творчества композитор приходит к постижению древнейших образцов традиционной культуры, в числе которых театр «Но и кабуки», Кун-опера, придворный театр Гагаку. Подобное погружение присуще не только А. М. Бакши, но и многим другим творчески работающим композиторам.

Обобщая рассмотренный материал, можно сделать следующий вывод: восточные принципы музицирования, ориентальные источники сыграли важнейшую роль в наследии А. М. Бакши на протяжении всей его творческой биографии. Одни из них связаны с грузинским, «кавказским колоритом», другие с еврейским. Не чужды композитору и разнообразные фольклорные элементы испанского старинного пения, индейские песнопения и другие источники. Экспериментирование с тембрами формирует новое осмысление роли звуковой среды и подводит к творческим находкам в театре с участием звукового материала. Знаковыми становятся тембры и отдельные звуки.

Рассмотренные сочинения позволяют выделить несколько вариантов обращения с ориентальным материалом.

---

[1] *Яснев А. А*. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в. // Вестник ЛГУ. 2011. Т. 2. Вып. 2. С. 175.

1. Восток условный (вокальный цикл на слова Ф. Г. Лорки «Три стихотворения Г. Лорки»). Передается посредством тембра, фактурно; используются обобщенно-колористические приемы, идущие от традиций воплощения Востока в произведениях отечественных композиторов, начиная от М. И. Глинки, А. П. Бородина, связанные с воплощением текстов.

2. Новаторское переосмысление приемов, строения, способов развития региональных национальных культур народов Кавказа (соната «Вспоминая Грузию»); глубокое освоение восточного музыкального материала дает сложную организацию произведения на уровне формы. Возникает концепция, которая выстраивает все произведение. Такое явление можно обозначить как моделирование восточных принципов.

3. Экспериментирование с редкими, экзотическими инструментами и тембрами народов мира, используемых в качестве сонорно-колористических красок в составе больших сценических работ (музыкальная мистерия «Полифония мира» А. М. Бакши).

4. Использование лейтмотивов, цитат из еврейских, селькупских, крымчакских мелодий, благодаря чему возникает образ более подлинного Востока, как, например, у М. А. Балакирева в фантазии «Исламей», Н. А. Римского-Корсакова в симфонических сюитах «Антар» и «Шехеразада», С. В. Рахманинова в романсах и пьесах («Прелюдия и восточный танец для виолончели и фортепиано», «Восточный эскиз для фортепиано»). Цитирование и квазицитирование в качестве восточных ориентиров у А. М. Бакши встречаем в музыкальной ткани спектакля «Превращение» на сюжет Ф. Кафки и мелосе спектакля “Opus № 7”.

5. Погружение в систему китайской музыки.

Вживание в строй восточной музыки запускает процесс переосмысления всего музыкального языка, приближая его к восточным прототипам. При этом стиль А. М. Бакши обладает единством, сохраняя константы в выражении аспектов содержания и музыкальной формы, что тем не менее не исключает его эволюции. Характер ориентализма и способы использования музыкально-

выразительных средств тесно связаны с содержанием, образным строем и идеей произведений.

4.3. Жанровые фреймы

Поиски в области усиления смысловых основ произведений приводят к разнообразным видам техник в области формирования жанров. Стремясь к новаторству, композиторы открывают жанровые синтезы, преодолевая в процессе экспериментирования установленные традицией каноны. Включение в произведение чужеродных манер исполнения, элементов иных культур, видов творчества расшатывает рамки привычных жанров. В. В. Медушевский отмечал: «Открытие полижанровости, жанровой драматургии изменило концепцию произведения, резко увеличив его содержательную емкость и введя в него жизнь… Освободившись от однозначности жанрового материала, новые жанры стали в большей мере системой композиционно-фабульной организации, воплощающей различные типы построения художественного мира и его содержания»[1].

Ученый также указывал на важнейшие аспекты в строении жанровой формы, как интонационный материал, композиционно-фабульная организация, инструментальный состав. А. М. Бакши – композитор, смело экспериментирующий в области жанровых взаимодействий и микстов. В его творчестве можно выделить следующие подходы к претворению жанров:

– жанровый синтез на грани разнородных жанров;

– жанровые взаимодействия и вторжения конфликтных жанров;

– сборка жанра на протяжении композиции.

[1] *Медушевский В.В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 5. М.: Сов. Композитор, 1984. С. 14.

Выстраивая морфологическую систему музыки, О. В. Соколов отмечает, что «жанр выступает как отношение родов»[1]. Особое внимание уделяется области чистой музыки, причем «в качестве основного критерия выдвигается не оторванность чистой музыки от каких-либо аспектов жизненного содержания, а однородность материала в реально звучащем художественном тексте»[2]. Столкновение разнородного материала в современных опусах расширяет смысловой тезаурус жанра, делает его более емким и содержательным.

Что касается жанровых взаимодействий и вторжения конфликтных жанров, то О. В. Соколов пишет следующее: в музыке «реализуются два основополагающих принципа – 1) функциональной аналогии и 2) функционального контраста, на основе которых образуются сходнофункциональные и контрастнофункциональные жанры»[3]. Для понимания содержательных процессов в области жанрообразования вводится понятие жанрового фрейма, используемого в лингвистике. «Фреймы – мыслительные структуры, которые также относятся к принципам смыслополагания, или когнитивным моделям»[4].

Филологи приходят к мысли, что жанровые структуры складываются в мышлении человека и затем предстают в виде определенного оформления речи, в том числе и речи музыкальной. Так, лингвист К. Ф. Седов отмечает, что жанры речи не являются внешним условием коммуникации, но присутствуют в сознании языковой личности в виде фреймов, влияющих на процесс разворачивания мысли в слово. Более того, по мысли исследователя, «дискурсивное мышление языковой личности имеет имманентно жанровый характер»[5]. Обозначив предметом своей работы жанровый фрейм, филолог

---

[1] *Соколов О. В*. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: автореф. дис… д-ра искусствоведения. М., 1995. С. 5.

[2] Там же.

[3] *Соколов О. В*. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Цит. ист. С. 14.

[4] *Амрахова А. А*. Как возможна музыкальная форма «без музыки»? // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 48.

[5] *Седов К. Ф.* О жанровой природе дискурсивного мышления языковой личности URL: http:// sgu.ru›sites/default/files/page/files/sedov2.doc (дата обращения: 14.04.2023).

О. П. Сологуб рассматривает соотношение следующих категорий: «коммуникативная ситуация → жанровый фрейм → речевой жанр»[1].

Возможность применения понятия «фрейм» к музыкальному жанру основывается на точке зрения Н. Н. Болдырева о том, что фрейм является «моделью культурно обусловленного канонизированного знания»[2]. Проекция понятия фрейма на область музыкального искусства необходима и в связи с тем, что произведения А. М. Бакши имеют уникальную форму существования в виде музыки спектакля, что означает их прерывность, необходимость связывать во времени отдельные фразы и построения. Именно в данном контексте уподобляемый рамке фрейм задает границы существования и связи музыкальных образов в единую систему. Представление о жанре формируется, «собирается» в течении развития произведения.

Предположительно, понятие «фрейм» уместно использовать в том случае, когда композитор создает различные варианты, в том числе экспериментальные в области работы с жанром, будучи вместе с тем ограничен рамками жанрового поля. В творчестве А. М. Бакши жанровые особенности обусловлены вниманием композитора к области театральной музыки, т.е. музыки, предназначенной для конкретного спектакля, а также таким новаторским поворотом, когда сама музыка становится спектаклем, театральным действием или сценой. Фрейм активизируется в тот момент, когда интерпретатор соотносит фрагмент текста с моделью, известной ему ранее и ассоциируемой с ним в данных условиях.

На практике в творчестве А. М. Бакши находим следующие синтетические жанровые обозначения: «поэма-представление», «сцена», «музыкально-сценическое действие», «представление», «музыкальная мистерия», «мистерия-реквием». В терминологии О. В. Соколова поэма – это жанр программной музыки, когда представление с наибольшей полнотой

---

[1] *Сологуб О. П.* Особенности реализации жанрового фрейма в коммуникативной ситуации 'обращение в официальную инстанцию //Вопросы когнитивной лингвистики. 2009. № 2 (019). С. 101.

[2] *Болдырев Н. Н.* Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. С. 33.

относится к семейству музыки драматической. Балансировка на грани жанров говорит о стремлении автора к поискам новой содержательности. «Характерной также оказывается тенденция синтеза*, взаимодействия жанровых моделей.* Неизбежный результат такого взаимодействия – многозначность, семантическая *многоплановость* произведений, генетически связанных с культурным наследием разных эпох»[1].

Жанровый фрейм – классифицирующий прием, моделирующий смысловое поле, особенности приемов, средств выразительности. В музыкальном искусстве он опирается на традиционно сложившийся комплекс выразительных средств. Это развивающаяся структура, особенности которой можно рассмотреть как в одновременности (синхронный аспект), так и в последовательности (диахронный процесс). Обращаясь к культурно-исторической памяти (М. М. Бахтин), жанр создает своеобразную рамку, обрамление творческому выражению композитора. Являясь категорией обобщающей, жанр вызывает в памяти ассоциации, тем самым становясь основой формирования смысла. В итоге жанровый фрейм обеспечивает фокусировку внимания на узнаваемом звуковом материале, давая подсказку расшифровки смыслов. Привлечение фреймовых структур может способствовать изучению внутренних движущих сил музыкального текста.

На протяжении творчества А. М. Бакши происходит эволюция жанрового состава произведений и работы с жанровыми элементами. Так, на этапе раннего творчества он использует стандартный набор классических музыкальных жанров (соната, песенный цикл, музыка к кинофильму или спектаклю), внутри которых модусом первичного жанрообразования выступают конкретные баллада, песня, танец. Со временем происходит расширение диапазона используемых жанров за счет обращения к старинным, вновь возрождаемым жанрам, а также к самым новейшим, поэтому жанровый состав творчества расширяется, постепенно поляризуется, возникают

[1] Денисов А. В. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2008. С. 32.

тяготения, с одной стороны, к мистерии, с другой, – к перформансу и постдраматическим схемам.

Одним из первых значительных произведений, на примере которого отчетливо проступает обозначенная проблема, является упоминаемый ранее вокально-инструментальный цикл «Я – поэт» (1982), жанр которого обозначен композитором как поэма-представление. Уже здесь заложены и осознаны новые черты, указывающие на специфику творчества композитора – это театральность видения, осмысление музыки как движущей силы, придающей жизненность и сценичность всему происходящему. А. М. Бакши для своего цикла избрал стихотворения А. А. Блока, С. И. Кирсанова и В. В. Маяковского. Интерес к этим поэтам определялся тем, что многое в их творчестве было созвучно устремлению композитора.

Считая Д. Д. Шостаковича своим духовным наставником, А. М. Бакши сохранил те же предпочтения, что отличают и музыкальное мышление маэстро. Например, следование стихотворных текстов по контрасту, выбор драматически напряженных, сложных в образном отношении отрывков. Потому нередко прямое или косвенное совпадение используемых обоими композиторами текстов. В их числе блоковская «Гамаюн – птица вещая» (1899), а также его стихотворение «Мы были вместе» из вокального цикла «Семь романсов на слова А. А. Блока» (соч. 127, 1967) Д. Д. Шостаковича и строки поэта «Скользили мы» у А. М. Бакши.

«Гамаюн – птица вещая», – предсказание бедствий, страданий, в контексте которых формируется тревожащая сознание композитора тема зла. «Скользили мы» – стихотворение, в котором раскрывается любовная образность. Еще одна тема, которая, как и у Д. Д. Шостаковича, проводится в цикле А. М. Бакши – тема служения искусству, музыке. В данном произведении ярко обозначились важные черты творчества композитора: театральное видение, диалогичность, представление инструментов в качестве действующих лиц. Солистка (ею выступила жена композитора) «как бы

комментировала те события (отношения, конфликты), которые происходили между скрипкой и флейтой, тубой и трубой, барабанщиком и пианистом»[1].

Жанр баллады выступает объединяющим началом, фреймом циклического произведения «Я – поэт», вмещающим образы активности, героики, эмоционального подъема, и в то же время, наполнены особым светом, лиризмом, вдохновенностью, весенней свежестью, колокольностью. Балладность служит выражением основополагающей идеи, символически выраженной в единстве обобщенных образов весны, любви, творчества. Композитор стремится придать начальному и центральному вокальному номеру балладные черты. Их репрезентантом, отсылающим к средневековью[2], становится лирическая распевность мелодики, мягкость, пластичность фактуры, имитирующие гитарные струнные переборы аккордового аккомпанемента, что указывает на работу по модели «обобщения через жанр»[3].

В этом раннем сочинении максимально сконцентрированы все жанровые элементы и характеристики: балладный сюжет с разносторонним проявлением мотивов любви, развернутое повествование с контрастными образами, вызывающими необходимость музыкально контрастного тематического материала, драматизм и напряженность развития. Черты балладности, «жанровый стиль»[4] (определение А. Н. Сохора) первичного уровня усиливаются элементами действия, сценичностью, устремленностью к театральной выразительности. Жанр раскрывает возможность широкого показа и осмысления крупных исторических событий, одновременно обеспечивая простор личному авторскому высказыванию.

Стихотворение С. И. Кирсанова «Баллада с аккомпанементом» является центральным образом, кульминацией балладности – своеобразным мини-спектаклем. Основные действующие лица этой «драмы»: Маргарита, ее

---

[1] *Бакши Л. С.* О театре звука: показания свидетеля // Вопросы театра. 2017. № 1/2. С. 90.

[2] Кульминацией развития баллады стал XVI век в Англии во время правления Марии Стюарт.

[3] *Альшванг А. А.* Проблемы жанрового реализма (К 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского. Оперные жанры «Кармен» // Избранные статьи. М.: Сов. Композитор, 1959. С. 89–90.

[4] *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. С. 68.

возлюбленный, жестокий король. Конкретно и театрально поэт рисует картину ожидания Маргаритой возлюбленного и то, что он не придет, т.к. находится в тюрьме. Но обстоятельства событий не описаны. Автор словно предоставляет право читателю самостоятельно их домыслить. Насколько образно-смысловой и жанровый аспекты были важны в данном произведении, выясняется десятилетия спустя, когда сходную образность композитор использовал в музыкальной концепции спектакля «Демон» (2003) режиссера К. С. Серебренникова по поэме М. Ю. Лермонтова.

Другой вид работы с жанром можно характеризовать как конфликтное взаимодействие. При этом жанровые признаки редуцируются и предстают в качестве архетипических основ: это могут быть ритуальные формулы, как в спектакле «Татьяна Репина» (1998, режиссер В. В. Фокин) по драме А. П. Чехова, представленные молитвой «Отче наш», мерные удары барабана, ассоциативно отсылающие к ритмической основе похоронного шествия, темпераментная цыганская пляска, плач-причет в традициях старинных протяжных песен. Смена жанровой модели становится основой для темпо-ритма продвижения спектакля, определяя замедления или ускорения развития. Влияние жанровой драматургии сказывается на смысловых акцентах спектакля.

В зрелом творчестве композитор отходит от использования в претворении жанра всего комплексного набора его выразительных средств, оставляя значимые фреймовые точки, своеобразную фреймовую оболочку жанра, достаточную для его идентификации. Эволюция использования жанровых средств и признаков показывает, что на основе остаточных, рудиментарных означающих жанра происходит отсылка слухового опыта к хорошо известным образцам. Речь идет лишь о точечных жанровых признаках, обозначающих границу возможностей существования и различения смыслового поля данного комплекса Фрейм удерживает внимание в поле обозначенного жанра, способствуя направленности интерпретации произведения. Другими словами, становление жанра рассредоточено в

партитуре, длится на протяжении спектакля в его пространственном оформлении и временном развитии.

Каким образом полижанровые элементы влияют на представление о содержании, фабульности, можно проиллюстрировать музыкальным материалом творчества Ф. Шуберта, характеризующим образ Греты-Гретхен (спектакль «Превращение» по Ф. Кафке, режиссер В. В. Фокин, 1995), пришедший едва ли не со страниц гетевского «Фауста». Как уже упоминалось, возникающая крохотная жанровая аллюзия – фрагмент из песни Ф. Шуберта «Маргарита за прялкой» – в течение музыкальной событийности спектакля указывает на трагические события сюжета и вместе с тем предполагает проблеск мечты о чистоте, гармоничности, светлом идеале. Но с мучительной болью эта мечта разрушается, т.к. тема искажается, вытесняется стрекотаньем швейной машинки, тем самым расставляя приоритеты и раскрывая направленность основного содержания.

Романтический флер тотчас исчезает. Маргарита двадцатого столетия оказывается слишком прагматичной. Снижение образа не случайно: сестра Грегора в конце концов предает брата. Жанровый фрейм дает возможность пародийного переосмысления. Тем не менее, бесконечно повторяющаяся на протяжении спектакля шубертовская фраза «O, mein lieben», воспринимаемая вначале с горькой иронией, становится метонимическим переносом частностей жизни одной семьи на обобщенное видение эпохи и культуры. Музыка более четче и яснее других составных спектакля выявляет основания нашего понимания сущности событий. Решения на основе жанрового фрейма дают возможность вариативной работы, приводящей к смысловой трансформации материала. Сохраняя контур жанровой определенности, фрейм позволяет бесконечно модулировать содержание и смыслы.

Третий вариант работы с жанром – сборка жанра на протяжении композиции. Для восприятия жанра не требуется воплощения всего набора жанровых средств. Достаточно отдельных элементов для возникновения ассоциаций. Маркеры жанра раскрываются постепенно, присоединяя все

более определенные знаки. Суммирование значений элементов выявляет жанровую принадлежность. Становление жанра рассредоточено в партитуре.

Прием жанровой раскадровки изобретательно применен в спектакле «Двойник» по Ф. М. Достоевскому (2005, режиссер В. В. Фокин). Жанровый фрейм как бы раскатан в пространстве и расчленен на свои составные во времени. В процессе музыкального становления его элементы постепенно собираются, что способствует кристаллизации смысла. Музыка моментально реагирует на отдельные слова, фразы, намекающие на почти бессознательное тяготение к Танатосу. В драматическом тексте возникают аллюзии на монолог Гамлета («обратиться в прах»), что подчеркивается звуками барабанных раскатов, символизирующих смерть в творчестве А. М. Бакши, отсылая к зеркальному отражению в конце спектакля в сцене сумасшествия. Так же, как в сцене «мышеловки» «Гамлета» парадоксально звучат слова: «В этом нет ничего предосудительного?».

Барабан уже более определенно отбивает мерный ритм похоронного марша. Жанровая метроритмическая сетка собирает элементы мортальности в единую смысловую картину. Так жанровый фрейм фактически досказывает, договаривает, выстраивает единое целостное представление о болезненном двойничестве, доведенном до смерти. Зеркало искажает, «как бы “выворачивает наизнанку” настоящий мир. Это вполне согласуется с восприятием отражения как своеобразной “копии” человека, его модели»[1]. Механизм зеркальности трансформирует черты жанра, переводит содержание в область зазеркалья. Жанр приобретает динамическую активность развития во времени при сохранении архетипических черт. Приемы работы с жанром в творчестве А. М. Бакши способствуют активизации музыкального восприятия и содержательности произведения, придают ему динамические черты.

Такое жанровое решение призвано воплотить замысел постановщиков о том, чтобы разгадка двойничества возникла не раньше, чем наступит финал.

[1] *Рыльская Т. П.* Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: автореф. дис ...канд. культурологии. Краснодар, 2010. С. 18.

Отсюда процесс кристаллизации жанра, сборка которого обусловливается жанровым фреймом. Последний создает единство происходящим на сцене событиям и задает целенаправленность развития.

Содержательному наполнению жанра способствует помещение его в определенный контекст. Именно контекст позволяет определить жанровые наклонения и смысловые изменения, происходящие с жанром на протяжении творческого пути композитора. В этом аспекте уместно обратиться к жанру колыбельной, который приобретает от сочинения к сочинению все более глубокое содержание. Ориентиром для А. М. Бакши, как это уже упоминалось ранее, служит творчество Д. Д. Шостаковича, в котором жанр колыбельной поднимается до высоко трагедийных образов (14 симфония).

В сочинениях А. М. Бакши колыбельная расценивается не только как песня, призванная убаюкать, успокоить дитя. Она обретает многочисленные грани благодаря разнообразным окружениям и ситуациям в развитии сочинения. В качестве таковых назовем следующие ее смысловые метаморфозы:

– жанр помещается в модус игры и обретает черты перформанса («Колыбельная трубе» из представления «Игры в инсталляциях», 1992);

– являет собой образ, возникающий на грани жизни и смерти, определенность которого маркирует номер «Плач» (спектакль «Тарарабумбия, 2010; Д. А. Крымов);

– выступает в качестве трагедийной кульминации (спектакль «Opus 7», 2009; Д. А. Крымов);

– выполнят функции медиатора, переводящего из мира действительности в мир безмолвия и бездействия (спектакль «Ваш Гоголь», 22017; В. В. Фокин).

Так работа с жанром в творчестве А. М. Бакши означает изменение жанрового содержания благодаря помещению его в новый контекст. Композитор придает жанру новое измерение благодаря дополнительным коннотациям и условиям его существования. В итоге фрейм позволяет

осмыслить жанровую процессуальность и текучесть в современной композиторской практике. В стратегии порождения жанров главным становится поиск принципов, способствующих их «смыслонесущим»[1] возможностям. Наиболее приемлемыми фреймами для творчества А. М. Бакши становятся те, которые позволяют взаимодействовать конфликтным началам и способствуют динамичным возможностям развития жанра.

4.4. Концепция инструментального театра и театра звука

В конце XX – начале XXI века явление инструментального театра получило большое распространение, особенно в опытах зарубежных композиторов-первооткрывателей**,** таких как Л. Берио, М. Кагель, К. Штокхаузен. Развитие музыкального материала, в который включаются звуковые коллажи из шумов, свистов,

шорохов сопровождается разнообразными движениями, позами, что становится выражением игры внутренних импульсов. По мысли В. О. Петрова, это связано не только с синтетической природой жанра, но и с тем, что «визуальный ряд расширяет смысловую сферу»[2].

Одно из важных положений, сформулированных В. О. Петровым, гласит: «инструментальный театр – как самостоятельный жанр современного музыкального искусства – возникает в результате интеграции музыкального и визуального/вербального рядов, поставляя для восприятия ряд информативных потоков»[3]. Эту мысль развивает Е. В. Кисеева, отмечая, что «в музыке второй половины XX и начала XXI века ярко обозначился процесс

---

[1] *Амрахова А. А*. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. // Журнал общества теории музыки. 2016. Вып. 3 (15). С. 27.

[2] *Петров В. О*. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис… д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. С. 4.

[3] *Петров В. О*. Цит. ист. С. 4.

стирания границ между жанрами академического искусства и арт-практиками, что дало основание искусствоведам выдвинуть гипотезу о совершении “перформативного поворота”»[1] Очевидно, что инструментальный театр как новаторская тенденция в отечественном искусстве привлекательна для композиторов своими разноплановыми содержательными возможностями. В их числе:

– пасторальные образы, как, например, у Р. К. Щедрин в «Трех пастухах» для флейты, гобоя и кларнета, где композитор представил пленэрную стереофоническую картинку;

– драматические образы, примером которых служат «Три сцены для сопрано и камерного ансамбля» А. Г. Шнитке в (имеются в виду интонации скорбной лирики, с чертами арии lamento);

– образ отчуждения и тотальной глухоты людей, воплощенный в Первом квартете С. А. Губайдулиной;

– идея движения и перемещения музыкантов по сцене является главной установкой в «Антифонах» С. М. Слонимского и др.

Говоря о перевороте в музыкальном мышлении, связанном с расширением музыкального языка, Ф. К. Караев отмечал, что «музыкальная речь приобретает внутри самой себя бесконечную трансформационность и структурную дискурсивность»[2]. Инструментальный театр выступает своеобразной музыкальной параллелью театра абсурда. «И там и тут всякая банальность – ложь, а всякая оригинальность – истина»[3].

В опытах инструментального экспериментирования А. М. Бакши видится отклик на те театральные течения, которые обозначили уход от вербального начала, от смысловой наполненности слова к тайнам подсознания и интуиции. В этом отношении его работы являются музыкальным аналогом идеологии целой плеяды режиссёров и драматургов, среди которых

---

[1] *Кисеева Е. В.* Специфика перформанса в инструментальном театре Тан Дуна (на примере «Призрачной оперы») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 38.

[2] *Караев Ф. К.* Лекция об инструментальном театре. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения: 21.06.2024).

[3] Там же.

В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, С. Беккет, Э. Ионеско, С. Мрожек, Ф. Аррабаль. А. М. Бакши ведет поиск на пересечении музыкальных, пластических, игровых элементов, утверждающих музыкальный акционизм.

«С точки зрения драматургии произведений, среди сочинений Бакши можно обнаружить монодрамы («Con passione», «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки»), дуодрамы («Он и Она», «Осенняя соната для певицы и пианиста»), пьесы для трех участников (трио «Драма») и более («Звонок, оставшийся без ответа»). По своему объему и структуре это пьесы небольшого масштаба, камерного характера, передающие единое состояние или динамику нарастания чувств. Как правило, развитие основывается на монтажном принципе сочленения разнородных разделов, состоящих также из контрастных элементов. Особенностью драматургии всегда становится внутренний конфликт, усиленный внешними противопоставлениями и резкими сдвигами»[1].

Звуковые эффекты подчеркивают важные смысловые узлы композиции, будучи обусловлены театрально-игровым началом. Сопоставление далёких в эмоциональном и стилистическом отношении кадров дает соединение новых качеств и представлений. Звуковые эффекты, обладая особой эмоциональной силой, становятся самостоятельными объектами игры и взаимодействия звуковых красок. Классические формы концерта, сонаты, трио трансформируются в драматические сцены.

«В проявлениях инструментального театра важны переклички инструментов, пластика инструменталистов, их расположение на сцене, взаимодействия, подача звука на расстоянии, направление движения, средства звуковой игры (телефонный звонок, хруст бумаги, разного рода стуки, шорохи)»[2].

Показательна в этом отношении пьеса дуэта двух скрипок «Он и она» (см. Нотное приложение, пример № 16), «как представил сам автор, – для

[1] *Путечева О. А.* Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 2. С. 180.

[2] Там же.

Гидона Кремера и Татьяны Гринденко»[1]. Будучи насквозь пронизано театральностью, это произведение написано не для определенного инструментального состава, но для конкретных исполнителей подобно тому, как драматург пишет пьесу в расчете на одного-единственного артиста, либо режиссер в будущей экранизации или постановке видит только одного актера.

Пьеса представляет собой развернутую сцену диалога, в котором отношения партнеров-персонажей развиваются от согласия и единства к конфликту и ссоре. Начальные построения даются как фразы-переклички. Для музыкальных реплик композитор находит многообразные приемы звукоизвлечения, поражающие тонкостью, почти неуловимой хрупкостью и многообразием значений, простирающихся от спокойной речи, сомнений, вопросов, повисающих неоконченных фраз, недомолвок, до спонтанных выкриков, речевых взрывов, возбуждений и частичных успокоений. Приближение к речевым фразам достигается за счет повисающих флажолетных квинт, выдержанных долгих звуков, остановок-пауз, скользящих глиссандо, rubato.

Вначале ведущую роль играет герой, а героиня только подхватывает канонически его фразы. Торопливую речь “говорком” иллюстрирует движение длительностями шестнадцатых при ускорении темпа. В мужской партии возникают взволнованные интонации, ноты недовольства и ворчания. Женская партия отмечена терпением и выдержанностью»[2], что передается долгими длительностями, на фоне которых разворачиваются резкие интонации солиста. Кроме того, значительный раздел партии солистки исполняется *glissando* в обозначенном объеме как фон для активной мужской партии. При этом нарастает количество резких аккордов и громких нот в интонациях солистов.

«Противоречия постепенно обостряются возникающим пунктирным ритмом, достигая накала и максимальной громкости. Необходимые действия

[1] *Путечева О. А*. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши. Цит. изд. С. 180.

[2] Там же.

исполнителей отмечены автором в нотах, а кульминация обозначается Allegro con isterico в партии солистки. Так произведение достигает театральной эффектности музыкальными и театрально-действенными средствами»[1]. Интонационная работа и противопоставление образов усиливаются жестами, движением и актерской игрой.

Важно заметить, что данное произведение оказалось прямым следствием работы композитора в театре, что способствовало кристаллизации его взглядов и выработке особого музыкального мышления. Потому даже в чисто инструментальных работах мы ощущаем театральные воздействия. Об особой палитре инструментального чувствования этого рода спектаклей говорит сам композитор: «Я театральный композитор не потому, что пишу для театра, а потому что моя музыка театральна… И даже самые, казалось бы, незначительные особенности являются для меня компонентами музыкального действия; компонентами, которые надо изначально учесть, определенным образом организовать…»[2].

Таким образом, инструментальный театр дает возможность экспериментирования в области сопоставления музыкальных и немузыкальных звуков, что расширяет представление о музыкальной содержательности и выразительности, в том числе позволяет посредством звука объемно осваивать художественное пространство. Потому для работ А. М. Бакши в области чисто инструментальной музыки характерны диалогичность образов, яркая театральность, атмосфера импровизационной игры. Вместе с тем, «дифференцируя инструментальный театр на “персонажей на сцене” и “звукообразы за сценой”, композитор придает большое значение моментам выхода, сценам ухода. Как правило, выход подготавливается звучанием из-за сцены»[3]. В результате складывается неординарная фоно-звуковая аура.

---

[1] *Путечева О. А*. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 2. С. 180.

[2] Партитуры двух спектаклей. М.: Творч. центр им. В.Э. Мейерхольда, 1999. С. 136–137.

[3] *Путечева О. А*. Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века. Цит. ист. С. 105.

Не менее важным для инструментального театра оказывается тот факт, что этот театр – «театр живого звука, где инструменталист или певец – актер, играющий сам себя, а не литературного героя. Здесь есть понятие звуковой мизансцены, ближние и дальние планы, звуковая полифония в пространстве. Весь “сюжет” излагается актером-музыкантом через звук»[1], – пояснял композитор в одном интервью. Живость и новизна такого понимания звукообразов достигается посредством движущихся инструменталистов и характеристичности звуков. Новое в инструментальном театре – стремление к созданию ситуативности и событийности как максимально показательных звуковых эквивалентов значимых точек театрального действия.

В инструментальной музыке возникают утрированные элементы театральной игры, движения, действия, характерных скорее для сценических жанров. Это сочинения, в которых музыка обретает «зримость» благодаря игровым приемам, тембрам-персонажам. Игра сопровождается необычными действиями, порожденными спонтанным, интуитивным началом.

Особенно поразительны поиски в области шумового звукоизвлечения, передающие скрипы, свист, стоны, шорохи, что дает движение в сторону натурализма или особой театральной условности. Музыкальные инструменты используются не только по прямому своему назначению; параллельно они, как правило, ведут вторую партию со специальными сонорными эффектами: стуки, скрежеты, глиссандо, хруст, звуки шагов, работа с микрофоном. Сонористические образы работают на сцене так же, как актеры: перемещаясь и изменяясь, они создают атмосферу спектакля.

Ввиду разнообразия музыкального материала усиливается необходимость монтажной работы со звуковыми «кадрами». Монтаж предполагает возможность игры со стилистически разнообразным материалом. Соответственно, от того, что изберет композитор в качестве доминанты, и как он соединит отдельные «кадры» зависит и авторская

[1] *Бакши А. М.* Мой театр [Из интервью Александра Бакши «Настоящее искусство всегда сиюминутно» // Независимая газета. 1996.]. URL: https://gordon0030. narod.ru/archive/10457/index.html (дата обращения: 10.11.2023).

концепция. В таких условиях возрастает роль режиссерского мышления композитора. Театральность, режиссура и игровое начало составляют ядро инструментального театра с его невербальными формами выражения. Музыка А. М. Бакши действенна, динамична, театральна, персональна. Композитор тяготеет к глубокому философскому видению. Его работы – итог размышлений. «Закодированные вместо слов в звуки идеи содержат матрицу отношений, которая фильтрует и организует переживаемый опыт»[1].

«Оригинально в инструментальном отношении решено и упоминаемое ранее небольшое сочинение “Звонок, оставшийся без ответа” (см. Нотное приложение, пример № 17), в котором присутствуют отдельные элементы театрализации. В его основе обычный состав струнных инструментов. Членения даются за счет использования разнообразия инструментальных приемов. Разделы основаны или на имитациях звонка, или на противопоставлении фактур. Разнообразны приемы звукоизвлечения: флажолет *(flageolet*), у подставки *(sul ponticello),* игра древком смычка у подставки без определенной высоты звука *(collegno, on the bridge, no pitch)*. Фактура выстраивается на уровне диалога в опоре на переклички мини фраз по принципу перманентного варьирования. Идея произведения заключена в ожидании ответа телефонного абонента. Само название произведения дает ассоциации с известной работой Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» для четырех флейт, трубы и струнного квартета (1908 г.), в котором также заложено игровое начало.

Как у Ч. Айвза, так и у А. М. Бакши, произведения носят новаторский характер. Это удивительно емкие по содержанию миниатюры, в основе развития которых лежит диалог телефонных звонков в записи и живого музыкального исполнения. Оригинальным у обоих композиторов является и

[1] *Путечева О. А*. Креативные возможности мифологизации в творчестве композитора XXI века // Современные проблемы науки и образования. М.: Изд. дом Академии Естествознания. 2018. Т. 2. С. 12.

пространственное расположение инструментов на сцене. В частности, состав исполнителей у Ч. Айвза разделяется на три группы»[1]:

– «“молчаливые” струнные, звучащие постоянно на *ppp* в ровном темпе;

– духовые (труба или английский рожок, гобой или кларнет);

– квартет флейт…»[2].

В произведении А. М. Бакши обнаруживают себя аналогии в области динамки развития фонической стороны. Это имитации рингтонов и звуков ожидания ответа абонента.

В целом «“Звонок, оставшийся без ответа” – остроумно построенная пьеса для струнных с партией телефона, представляющая собой вариации на две темы, одна из которых имитирует телефонный звонок, другая – рингтоны гудка телефона. В интонационном отношении происходит становление и рост из одного звука начального *d* третьей октавы *pizzicato* у первой скрипки и *d* второй октавы с флажолетами у второй скрипки. “Звонок”, акцентирующий звук *d* третьей октавы развивает малосекундовые интонации, постепенно расширяя их диапазон. Нервозность звонка создается за счет тридцать вторых, внезапно обрывающихся и повисающих на паузе в момент, когда вторая скрипка, альты и виолончели имитируют гудки не отвечающего телефона. Они предстают тихими звуками, исполняемыми *sul ponticello, collegno, on the brige (no pitch)*, разрываемые паузами.

Развитие строится на основе конфликта все более напряженных призывов звонка и все более категорично повисающих звуков не отвечающего телефона. В пьесе несколько эпизодов: один из которых, подчеркивая драматизм ситуации, демонстрирует квазиполифоническое развитие варьируемой интонации малосекундового опевания звука *e*, достигая мгновенного напряжения за счет уплотнения фактуры. Второй эпизод, трансформируя тему в замедленном движении восьмыми, модулирует в лирический образ.

---

[1] *Путечева О. А*. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши // Вестник музыкальной науки. Изд-во НГК им. М. И. Глинки. 2019. № 4. С. 70.

[2] *Павлишин С. С*. Чарльз Айвз. М.: Сов. композитор, 1979. С. 95–96.

Следующий раздел дает два образа и две темы в наложении и взаимодействии, что приводит к их трансформации, замедлению темпа и более плотному ансамблевому звучанию. В интонационном отношении возникает малая терция, маркируя вопросительный характер ожидания, а также томление и разочарование. Задорная энергичная тема звонка сникает, движение тормозится»[1]. И вот последняя попытка дозвониться, совсем уже безнадежная, когда разрываемая паузами тема исполняется в темпе *lento*. Знаком того, что попытка не увенчалась успехом, выступает повисающая в воздухе безответная терция.

Идея врывающихся в концертное исполнение звонков используется и в перформансе Д. А. Пригова «Вивальди – мобильный римейк» (2004), где телефоны звонили вживую, прерывая исполнение инструменталистов во время их игры. Как свидетельствует М. А. Катунян, основой для эксперимента «послужила медленная часть концерта «Весна» из «Времен года» Вивальди (играл струнный ансамбль “Opus posth” Т. Гринденко), а звонки мобильных телефонов взял на себя сам Пригов, сидевший среди публики»[2].

С точки зрения современного «звукового пространства возможности создания уникальных тембров возрастают, что создает предпосылки для рождения нового явления – «театра звука»[3]. Данное понятие вводит А. М. Бакши, тем самым отмечая роль каждого элемента своих композиций и их особый красочный состав. О зарождении концепции театра звука пишет жена композитора, участница всех музыкальных акций: «Идея театра звука – музыкального театра без литературы – появилась много лет назад, в конце 70-х… Когда казалось, что новый музыкальный язык, новые звучания и способы игры на инструментах открывали невиданные дали Свободы»[4].

---

[1] *Путечева О. А.* Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши // Вестник музыкальной науки. Изд-во НГК им. М.И. Глинки. 2019. № 4. С. 70–71.

[2] *Катунян М. А*. На границе реального и виртуального: хеппенинг, игровая структура, мультимедиа // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб ст. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 302.

[3] *Путечева О. А*. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 6.

[4] *Бакши Л. С*. Домашний театр, или Полифония мира // Октябрь. 2001. № 3. С. 164.

Наиболее радикальное завоевание музыки XX века – это открытие нового качества звука, создание сонoров, выходящих за пределы классического его – звука – понимания. Имеется в виду конкретная музыка, использующая звуки окружающей среды, музыка, основанная на новых приемах звукоизвлечения, подготовленных инструментах, экзотических инструментах, специально сконструированных, расширенный арсенал ударных инструментов, использование немузыкальных предметов для извлечения шумов. «Создание произведения начинается с поиска качества звука и “звукосборки”; звук понимается как элементарная, мельчайшая единица музыкальной ткани»[1]. Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому все природные процессы являются колебательными изменениями, становится очевидной важность следующего момента. «Акустика – часть жизни Вселенной. С помощью звука устанавливается единство мира и человека – созвучие, симфония»[2].

Становление уникального явления – театра звука – позволяет понять глубину преобразований в музыке, привнесения новых идей в ее развитие. Сосредоточенность на одном звуке обеспечивает возможность сконцентрировать звуковую энергетику и выразить эмоцию предельно лаконично через тембровое, ладовое напряжение. Отдельный звук становится осмысленным. Он мгновенно отражает изменения, чувствителен к ситуации, при этом звук наделяется мощной энергией воздействия.

В результате возникают новые способы звуковой организации, основанные на ассоциациях, игре смыслами, амбивалентности. Поэтому каждое произведение можно расценивать как вызов, выливающийся в форму политической акции («Реквием для Анны Политковской»), импровизационно-бездумной игры хэппенинга («Игры в инсталляциях») или звуковых взрывов (мистерия «Полифония мира»).

---

[1] *Путечева О. А.* Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши) // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 110.

[2] *Путечева О. А*. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши). Цит. изд. С. 111.

Звуковые явления можно противопоставить беззвучию, тишине, паузе. В данной области выделим 1) звук определенной высоты, 2) шум и 3) человеческую речь. Так мы получим четыре элемента, на которых строится драматургия сочинений А. М. Бакши.

В композициях А. М. Бакши слышны отзвуки опыта Ф. М. Гласса[1], Ла Монте[2], М. Монк[3] с их минималистической редукцией, контаминацией пространственных эффектов. Черты, отмеченные А. Бедерсоном относительно вокального словаря творчества М. Монк, находим у А. М. Бакши в «Осенней сонате», 1 части “Opus № 7”. Среди них крики, визги, вздохи, короткие или протяжные звуки. Если в инструментальном театре происходит усиление драматических и игровых элементов посредством визуализации, действенного и сценического исполнения, то в театре звука внимание приковано к его характеру, специфике с акцентом на том, чем вызван данный звук и какой смысл он несет.

По сути, «речь идет о звуках, специально выводимых (…), т.е. о звуках, так сказать конструируемых (…важно лишь то, что конструируется его функция, а, следовательно, и значение)»[4]. В театре звука обостряется внимание и к темпо-ритму, чувству структурности, пластичности, поискам драматургии пространства. Индивидуализация звука ведет не только к усилению его выразительных свойств, но концентрации смысловой и функциональной нагрузки. «Тон – это звук, который передаёт (или может передавать) важную информацию сознанию слушателя… особую природу и *характер источника звука.* Таким образом, тон является смыслопередающим

---

[1] Гласс Ф. М. (1937) – американский композитор, один из наиболее влиятельных музыкантов второй половины XX века. Его творчество принято относить к минимализму.

Специально заметим, что музыка Ф. М. Гласса известна российскому зрителю по режиссерским работам А. П. Звягинцева. Речь идет о таких художественных фильмах, как «Елена», где звучит фрагмент из третьей части Третьей симфонии Ф. М. Гласса, и «Левиафан». В этом фильме использовано вступление к опере «Эхнатон» и композиция “Pruit Igoe” («Приют Айгоу»).

[2] Ла Монте Торнтон Янг (1935) – американский авангардный композитор, определяемый как первый композитор-минималист, участник движения «Флуксус».

[3] Монк М. (1942) – американский композитор, певица, хореограф, режиссёр театра и кино, представительница нью-йоркского художественного авангарда.

[4] *Арановский М. Г.* Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А.Рыжкова. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 60.

звуком. Тон имеет значение сам по себе, как отдельное явление… Музыкальная нота – напротив, не имеет значения сама по себе. Она имеет значение только в соотношении с другими нотами»[1], – свидетельствует Дейн Рудьяр.

Этой идее близки и музыкально-философские взгляды К. Штокхаузена, разрабатывавшего технику пуантилистического письма и идею исходного звукового материала. Наиболее плодотворна его идея диалектического разрастания произведения из отдельной точки-звука, где есть «формообразующий блок», точнее, идея пространственно-временного разрастания из «звука-точки», и постепенного ее ухода к самой себе»[2]. К. Штокхаузен приходит к разделяемой А. М. Бакши мысли о сочинении материала звука, о поисках специальных форм звуковых вибраций вместо готовых музыкальных форм.

Показательно, что к идее объемности и многообразия звука приходят многие композиторы, среди них немецкий композитор Х. Цапф. По его мнению, к спектру музыкальных параметров следует отнести:

– «время (длительность);

– частоту (звуковысотность);

– амплитуду (динамика);

– различные инструменты;

– различные техники игры;

– пространство;

– акустику;

– интерпретацию»[3].

Вслед за индивидуализацией звука специфицируются особенности

---

[1] *Рудьяр Д.* Магия тона и искусство музыки / Пер. с англ. К. Кюлленен. USA: изд-во Shambhala Publications. 1982. С. 24. Онлайн-издание. URL: http://www.theosophy.ru/lib/mag-tona.htm (дата обращения: 29.08.2023).

[2] *Предоляк А. А.* Размышления о философско-эстетических воззрениях К. Штокхаузена // Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания. Сб. материалов Ш Всероссийской научно-практической конференции. Пермь, 2009. С. 10.

[3] Подробнее по данному вопросу см.: *Цапф Х.* Симметрия – преодоление – баланс / Х. Цапф // Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания. Сб. материалов Ш Всероссийской научно-практической конференции. Пермь, 2009. С. 20–21.

строения, формы, что также связано с тембровыми решениями. Композиторы отказываются от репликации паттернов, создавая уникальные, неповторимые проекты. В тембровых решениях – движение от единообразия к многообразию. «В отличие от сформировавшихся ранее представлений, что семантической единицей музыкальной формы надо считать интонации, мы приходим к мнению на основе анализа творчества А. М. Бакши»[1], что уже на уровне звука возникают отчетливые смыслы.

О поиске исходного звука, в котором уже заложены важнейшие для композитора параметры пишет В. Н. Холопова[2]. Согласно позиции исследователя, «музыкальный язык был преобразован в XX веке столь фундаментально, что строительство произведения стало вновь, как в ранние времена музыкальной письменности, начинаться с комбинаций одного звука с другим…более того – с создания самого исходного звука»[3]. Аналогичную концепцию предлагает И. И. Сниткова, выдвигая новую категорию – «фактура звука»[4]. Имеется в виду ситуация, когда композитор «мыслит не интонациями и фразами, а отдельными точками-звуками. Уже на уровне конкретного звука закладывается не только эмоциональная доминанта восприятия, но смысловая координата.

«В инструментальной композиции “Зима в Москве. Гололед” (1994) для скрипки, виолончели и струнного ансамбля (1994) осуществляется синтез экспериментальной звуковой материи и сценического движения. В сочинении композитор дает представление о холодной застылости посредством колорита подготовленного рояля с использованием глиссандо по струнам, а также партии «бумаги» и «шагов». Словно намеренно разъединяя звуки, композитор предельно удаляет их друг от друга, темброво перекрашивает, качественно

---

[1] *Путечева О. А*. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши). Цит. изд. С. 111.

[2] *Путечева О. А*. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 2. С. 181.

[3] *Холопова В. Н*. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 132. С. 50.

[4] *Сниткова И. И*. О новых принципах фактурной организации в современной музыке: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Вильнюс, 1986. С. 11.

приближая их то к хрусту льдинок, то к завыванию ветра, то к скрипу замерзшей двери.

Глиссандирующие звуки, прерываясь значительными паузами, повисают в пустоте, создавая ощущение холода, безжизненности. Токкатное безостановочное движение создает противостояние морозной звучности, способствуя выходу из оцепенения. Колоритным звучанием подготовленного рояля выполняется формообразующая роль в сборке всего произведения.

Развитие пьесы темброво определяется первым аккордом рояля, в котором слышится шелестящий призвук (от бумаги, подложенной под струны). Экспериментальная пьеса дает пример моделирования новой звуковой реальности, где смысловой единицей является отдельный звук, обладающий значимостью и весомостью. В сочинении для струнных выделяется солирующая скрипка и виолончель, участвует рояль, выписана партия “бумаги” и “шагов”»[1].

«Уже начало экспонирует необычные звуки: *glissando* по струне рояля, *glissando* с флажолетами (*flageolets*) в высоком напряженном регистре виолончели, к этому добавляется *glissando* контрабаса»[2]. Знаменательно, что в этой пьесе «струнный ансамбль играет, одновременно двигаясь по сцене шаркающими шагами, имитирующими хождение по наледи. Музыканты участвуют не только как инструменталисты, но выполняют и актерские функции: передвигаются по сцене, подают голос своими инструментами, активно вмешиваются в ход драматического действия»[3].

Примером рассредоточенного в течении всей пьесы театра звука является фильм-спектакль по пьесе Т. Дорста «Я – Фейербах», где значим отдельно взятый звук, внимание направлено на собирание важных в смысловом отношении фоноакцентов для понимания смыслов спектакля.

Действие начинается с глубокого басового звука фортепиано, звучащего

---

[1] *Путечева О. А*. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши // Вестник музыкальной науки. Изд-во НГК им. М. И. Глинки. 2019. № 4. С. 68.

[2] Там же.

[3] *Путечева О. А*. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши. Цит. изд. С. 182.

загадочно и неопределенно, которому отвечают высокие истаивающие звуки высокого регистра. Музыки в спектакле немного, но она способствует пониманию психологических нюансов, на движении которых строится пьеса. Тонко вплетаясь в повествование, музыкальная ткань становится все четче и определённее, проясняя смысловую подвижность. В поворотных точках развития возникает направляющая звуковая мысль: то диалог высоких и низких интонаций, фортепианных и струнных тембров, прозрачных флажолетов и гулких колоколов, противопоставление приемов выразительности – затемненные кластеры и резкие сфорцандо.

Звуковые вибрации возникают то как отзвуки памяти, то как «фонирующие» призвуки настроений, то как звуковое подтверждение видений полета птиц, воспринимаемое ловким фокусом. Музыка многообразна в своих оттенках. В исполнении ансамбля ударных инструментов под руководством М. И. Пекарского музыкальный материал обретает характер неожиданного вопроса, импульса, активизирующего действие и т.п., где каждая нота ярко индивидуальна и наполнена смыслом. Тем самым создается звуковая среда живого действия.

Новыми гранями поворачиваются приемы театра звука «в спектакле “Игра в джин” (2013) по пьесе американского драматурга Дональда Л. Кобурна (режиссер Г.Б. Волчек)»[1], в котором параллельно драматическому действию развивается музыкально-звуковая фабула, служащая контрапунктом игре актеров. Развитие музыкальной линии определяется выражением внутренней жизни героев и сверхсюжетом. В итоге звуковые ресурсы обеспечивают бытовой пьесе статус философской притчи, в которой отдельный звук становится для зрителя направляющим вектором, уводя от проблем внешнего мира с его суетой, разноголосицей в мир внутренней сосредоточенности и высшей значимости. Музыкальная аура символизирует мир духовности и понимания мира у последней черты. «С помощью музыки

[1] *Путечева О. А*. Особенности игрового мышления в музыкально-сценических работах А. Бакши // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 62. С. 143.

композитор подымает вопросы экзистенциальной сущности человека, вопросы бытия в мире и осмысления прожитого пути»[1].

«Толчком для звуковой линии может стать упоминание о какой-либо музыке, звучащих предметах, звуковой среде, месте действия, обрывки фраз, отдельное многозначительное слово. “Звуковые” обстоятельства действий помогают композитору найти «ключевые звуки», из которых вырастает произведение. Композитора привлекают “точки сбоя” в сюжете, драматургически переломные моменты, резкие трансформации, утрирование смысловых аспектов которых позволяет философски осмысливать глубинные жизненные коллизии»[2].

Звуки предметов «обретают свои голоса, например, бухгалтерские счеты, стук метронома, звуки колокола, нежные переливы … овалоидов, а также звонок будильника, стук колес поезда – все создает шумовую симфонию»[3].

«В работе композитор использует несколько принципов становления звукового материала:

– принцип транспонирования;

– принцип толчка, импульса;

– принцип смысловых вибраций.

Работа со звуком, звуковые трансформации усложняют процесс смыслопорождения, что ведет к изменению типа коммуникации. В итоге становится возможным существование в одном произведении нескольких художественных механизмов звукоорганизации, преображающих произведение в многоуровневую иерархическую систему. Множественность кодов способствуют объемности его восприятия в полисемантическом

---

[1] *Путечева О. А*. Особенности игрового мышления в музыкально-сценических работах А. Бакши // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 62. С. 144.

[2] *Путечева О. А*. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши. Цит. изд. С. 183.

[3] *Путечева О. А*. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши) // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 114.

целом»[1].

Подытоживая вышеизложенное, сделаем следующий вывод. Явление инструментального театра стало определяющим для творчества А. М. Бакши в целом. Ключевыми особенностями его композиторского метода являются:

– игровая составляющая, которая придает произведениям динамику и непредсказуемость;

– сильные, действенные образы персонажей, которые легко воспринимаются слушателем;

– богатое тембровое разнообразие, позволяющее создавать многогранные звуковые картины;

– тщательное внимание к пространственно-временным аспектам, формирующим структуру и восприятие музыки.

Поиски композитора берут свое начало от определяющей позиции характера отдельного звука и связаны с новаторскими тенденциями в современном театре, где активно разрабатываются звуковые принципы организации образов.

4.5. Мистериальность как новый синтез

«Жанр мистерии, проявивший необыкновенную жизнеспособность на протяжении тысячелетий, открывает новое художественное измерение на сцене рубежа XX и XXI веков. К мистерии, наследнице ритуалов, обращаются как к философскому источнику, дающему прозрение, высшее знание, преобразующему духовный мир человека. Один из древнейших музыкально-драматических жанров генетически связан с египетскими священнодействиями. Мистерия запечатлела устойчивые модели,

[1] *Путечева О. А*. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши). Цит. изд. С. 116.

определяющие содержание, драматургию, выразительные средства на протяжении исторических трансформаций»[1]. Выход к архетипу одновременно ознаменовал собой и выход в обряд, который являет собой «первичную манифестацию … содержания первообразов сознания»[2].

Потому, к архетипическим основаниям мистерии с полным основанием можно отнести «как действия, воспроизводящие этапы ритуала, так и словесно-изобразительные символы». При этом части произведения «повторяют неизменный круг разделов древней мистерии»[3]:

1. Преамбула;
2. Экспозиция участников;
3. Ритуалы священников, взывающих к богам;
4. Приобщение к кругу посвященных;
5. Собственно посвящение;
6. Уход в подземный мир;
7. Перерождение;
8. Возвращение в новом качестве.

Что же касается символов, то здесь следует назвать стихии (земля, вода, воздух, огонь), а также образы персонажей. Приводя ряд таких архетипических символов, как свет, кровь, колесо, верх-низ, Ф. Уилрайт отмечает «сходные значения для большей части, если не для всего человечества»[4]. Связь всех разделов мистерии замыкается в круг, представляющий символику круговорота Жизни и Смерти – своеобразных сверхсимволов, объединяющих общую концепцию.

В XX веке, наряду с сохранением архетипа мистерии, происходит его усложнение за счет синтеза с другими жанрами, а также преломления известных сюжетов или переноса действия в иной контекст. Таковы опера-

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 1. С. 110.

[2] *Силард Лена*. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. С. 20.

[3] Подробнее по данному вопросу см.: *Уилрайт Ф*. Метафора и реальность // Теория метафоры: Сборник. Пер. с анг., фр, нем., ис., польск. яз. / общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М. : Прогресс, 1990. С. 97.

[4] Там же.

мистерия «Святой Франциск Ассизский» (1983) О. Мессиана, «Мистерия святых невинных» (1946) А. Барро. По пути мифологизации и мистеризации идет Д. Мийо в опере «Христофор Колумб» (1930) и А. Онеггер в драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» (1935). Мистериальные формы использует К. Орф в сочинениях «Мистерия воскрешения Христа» (1955), «Чудо рождения младенца» (1960), «Мистерия о конце времени» (1962–1973).

Мистериальный сюжет положен в основу оперы А. Шенберга «Моисей и Аарон» (1930–1950). Звуковая мистерия предстает в гепталогии[1] «Свет. Семь дней недели» (2003) К. Штокхаузена, который осуществил синтез древних традиций с новейшими музыкальными ресурсами и мистериальным пространством, проводя концепцию сотворения мира. Элементы мистерии обнаруживаются в музыке отечественных композиторов, например, в концерте «Стикс» (1999), опере под названием «Музыка для живых» (1984) Г.А. Канчели. Н.Н. Каретников явился первооткрывателем оперы-мистерии, создав грандиозные произведения: «Мистерия апостола Павла» (1970–1987) и оперу-мистерию «Тиль Уленшпигель» (1965–1985)[2].

Показательна в данном контексте и упоминаемая ранее музыкальная мистерия А. М. Бакши «Полифония мира» – это международный проект композитора, куда привлечены: режиссер К. М. Гинкас, выдающиеся музыканты (скрипач Г. М. Кремер, струнный оркестр «Кремерата Балтика», ансамбль перкуссионистов Percussions de Strasbourg из Страсбурга, Франция), американский джазовый трубач Джон Сас, тромбонист из Австралии Андриан Меерс, тенор Большого театра Н. Д. Семенов, специалист горлового пения и исполнители фольклорной музыки, балерина И. М. Лиепа, а также шаман. Премьера работы «Полифония мира» для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки, джаза, смешанного хора

[1] Гепталогия представляет собой цикл из семи опер, созданных в течение 1977–2003 годов. Композитор – автор как музыки, так и либретто цикла. Каждая из опер посвящена определённому дню недели, а также герою цикла и музыкальному инструменту.

[2] Подробнее по данному вопросу см.: *Путечева О. А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 111.

состоялась в 2001 году на Третьей Всемирной Театральной Олимпиаде в Москве. «Веками человечество жило идеей гармонии мира, идеалом единого порядка для всех, ярко выраженного в структуре оркестра, где все подчинено дирижеру, – говорит А. М. Бакши. – Сейчас рождается иная идея – полифония разных культур»[1].

Мистерия «Полифония мира» соединяет воедино музыкальные культуры и голоса мира, представленные хакасским шаманом, индейским аборигеном, австралийским фольклористом, игрецом на раковине, дидьжериду, дудуке и колесной лире. «Известные воплощения мистерий стали для А. М. Бакши импульсом создания собственного сочинения, в котором он устремляется к постижению и раскрытию глубинных первооснов “архе”. Для достижения поставленной цели композитор применил многие техники, использованные в собственном творчестве. “Полифония мира” построена на уникальном синтезе философских, космогонических, мифологических, ритуальных и театральных идей. Композитор через музыку и звуки открывает возможность исследования законов Бытия.

Суть мистериальности – в соприкосновении с тайной Смерти, придающей ценность Жизни»[2], что воплощается в мифологическом повествовании «как трансцендентном откровении, реализованном в символе»[3]. «В мистерии зашифрована логика священного движения и развития Духа, того Пути, который влечет человека вниз, во все материальное, физическое, телесное, темное, низкое, к смерти, но символически преодолевая это стремление, он поднимается и воспаряет, преображается и воскресает в своем духовном движении вверх. Это фактически диалектика низа и верха, материально-телесного и духовного, описывающего этическую вертикаль как основу мира, усиленную горизонтальным движением в диалектике своего и чужого.

---

[1] Из программы спектакля.

[2] *Путечева О. А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 1. С. 112.

[3] *Алесенкова В. Н.* Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре: дис… д-ра искусствоведения. Саратов, 2021. С. 83.

Фактически образный строй произведения можно обозначить как растущий, осовремененный миф, развиваемый через проекцию искусства XXI века. Анализ особенностей современных форм мифа позволяет говорить»[1] «об архетипическом повторении в истории культуры комплекса экзистенциальных проблем»[2], на что указывает Л. Н. Воеводина.

В целом «музыкальное развитие “Полифонии мира” зиждется на программных установках, вынесенных в название частей – это ритуально-мистериальное действо, мифология, общефилософские концепции, образы современного искусства»[3], расположенные в следующей последовательности:

1. «Роды Земли».
2. «Люди и звуки».
3. «Орфей».
4. «Орфей и Эвридика».
5. «Другие герои».
6. «Погружение во тьму».
7. “De profundis”.
8. «Возвращение».

«Музыкальный материал вырастает из концептуальной установки круговорота Жизни и Смерти. Композитор выделяет несколько важных этапов, опирающихся на мифологические сюжеты: космогоническая картина (“Роды Земли”, первая часть), многообразие звучащего мира (“Люди и звуки”, вторая часть), тема искусства и первый его представитель Орфей, тема преображения и посвящения в результате спуска в подземный мир. Каждый миф строится как цепь звуковых событий, обобщенно передавая основной смысл.

Из известных двух основных форм мистерии (как древнее языческое восточное действо и как средневековый религиозный театр) в данном

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 112.

[2] *Воеводина Л. Н*. Мифология и культура: Учебное пособие. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2001. С. 96.

[3] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 112.

произведении композитор опирается на древнейшие истоки, делая акцент на восточных особенностях жанра. Мистерия выступает как форма приобщения к сокровенным тайнам бытия и концентрируется в ритуале перехода, т.е. посвящения. Мотив испытания стихиями (вода, огонь) и звуками также присутствует в мистерии А. М. Бакши. Проводя через порог смерти и последующего воскрешения в иной ипостаси, орфическая мистерия в процессе ее “метапоэтической рефлексии”[1], «предстает в качестве аллегории подвижнического служения в искусстве и, одновременно, творческой стратегии, соединяющая дионисийскую и аполлоническую стихии»[2].

Поскольку мистерия – жанр синтетический, в ее мифологическое поле органично входит многоплановое видение композитора, способное возводить приметы повседневности в ранг общечеловеческих проблем, декларируя посредством притч вневременные универсальные законы. Так события жизни человека становятся ориентирами истории и символами вечности.

В древней мистерии нераздельно единство пения, музыки и танца с представлением, игрой, действием. В ней соединено множество линий, смыслов, которые можно бесконечно распутывать, разгадывать, которые могут выстраиваться параллельно, симультанно, взаимодействуя друг с другом. Отсюда полифония, которая дает возможность сосуществовать родственным, близким или далеким образам, темам, структурам, сочетающихся между собой всякий раз по-иному. Мистерия – триединый (заключающий в себе законы, касающиеся Вселенной, человечества и отдельного человека) многоуровневый процесс, в котором соединены космические явления, общечеловеческие проблемы и индивидуально-психологические аспекты. Человек в своем развитии проходит путь, аналогичный процессу становления человечества, но и каждый его душевный

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 1. С. 112.

[2] *Лопачева М. К*. Орфическая аллюзия в лирике постсимволистов-эмигрантов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. Т. 215. С. 124.

поворот связан с изменениями и поворотами пространства и времени Вселенского масштаба.

Произведение уникально тем, что оно являет собой попытку прочертить жизненный круг человека и мира посредством опоры на звуковые реалии. Этнический инструмент понимается здесь в качестве знака события, увязанного в многообразный венок многоцветных голосов жизненного круговорота (рождение, жизнь, смерть). Сочетание независимых голосов, мелодических и фонических линий создает разнородные вибрации. Импульсами выступают все акустические возможности звучащих тел: голоса людей, говор, шепот, классические инструменты в традиционном использовании и в необычных своих расширенных возможностях, этнические инструменты, магнитофонная запись звуков естественной природы.

В действие вступают новые способы развития материала – собирание, выстраивание системы и рассеивание, разрушение звуковых связей и отношений, взаимодействие энтропии и упорядоченности. Это новое музыкально-звуковое мышление, дающее движение за счет стягивания в точки-кристаллы и разрастания материала, позволяющее его видоизменять, варьировать.

Организация музыкальной материи основана на трансформациях, в которых возможно наложение упорядоченных, логически откристаллизованных музыкальных построений и построений менее упорядоченных, возможно, спонтанных либо импровизационного характера. В результате форма оказывается живой, дышащей, обретающей новый импульс развития. Музыкальные композиции часто напоминают водоворот, в который вовлекаются как этнические музыканты, так и классические. Отсюда волновые принципы построения, основанные на чередовании уплотнения звуковой конструкции и ее разряжении»[1].

[1] *Путечева О. А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 1. С. 112–113.

«Идея произведения грандиозна – показать бесконечный спектр звуковых проявлений жизни в глубокой связи со старинными образцами. Порядок мироздания есть некая музыкальная гармония. Человек вписан в этот миропорядок. Это своего рода театр звука, преломленный в многообразии форм, движений, становлений. Идея театра звука приобретает максимальное выражение в многообразии форм, тембров, колоритов и их сочетаний»[1].

«Этапы мистериального Пути – это рождение звукового мира, не знающего начала и конца, появление человека, познающего и открывающего законы Вселенной. Центральные разделы посвящены Смерти, которая понимается как учитель Жизни, открывающая ее ценности и возможности (создавая разделы мистерии, композитор имел в виду конкретных персонажей: Эвридику и Орфея в 3–4 частях, Гамлета – в 6 части). Только оставаясь один на один перед лицом смерти, человек задумывается о сущностных моментах бытия, испытывая страх от того, что остается за гранью последнего. Тем не менее, умирая в своем первоначальном облике, Орфей получает дар творчества, рождаясь в качестве певца, а Гамлет, осознавая силы зла перед лицом гибели, задается философским вопросом о тайне неразрывности жизни и смерти. После трагических разделов намечается преодоление и преображение в выходе к свету и «Другим героям» (в 5 части мистерии «действующими лицами выступают фольклорные певцы»[2] русского народного склада, индейского стиля, хакасского этнического вокала, тувимского образца).

Характеризуя жанр мистерии, А. Я. Селицкий указывает на такие определяющие черты, как «масштабность, подлинную массовость представления… особую трактовку “сценического” пространства… мистерия – явление полисюжетное, полижанровое и полистилистическое по самой своей природе: здесь соединялись религиозное и мирское начала, здесь

[1] *Путечева О.А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 1. С. 114.

[2] Подробнее по данному вопросу см.: *Путечева О.А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 115.

встречались храм и площадь, здесь литургические песнопения соседствовали со светской песенно-танцевальной музыкой»[1].

«От идеи гармоничного устройства мира и специфического типа музыкальной логики (это представлено у П. Хиндемита в его опере “Гармония мира” и одноименной симфонии) А. М. Бакши переходит к “Полифонии мира” как особому многоканальному видению. Использование одновременных сочетаний образов, красок, оркестровых пластов, мелодических линий подводит к пониманию, что произведение становится энциклопедией полифонических приемов с их смысловым наполнением. В основе театрального проекта лежит принцип эпической картинности изложения материала…“Полифония мира” – это гимн всему живому, самой Жизни в ее полифоническом сосуществовании»[2].

Главное внимание композитора сосредоточено на работе со звуком, на поисках красочной выразительности музыкального языка мистерии. Моделируя звук, он находит не только соответствия звуковой реальности, природной среды, но и культурному окружению самого человека, создавшего многообразные музыкальные инструменты. Человеческий голос и голоса музыкальных инструментов уникальны и неповторимы. Мир оживает через звуки и в них живет.

«В “Полифонии мира” нет литературного либретто и почти нет слов. Драматургия складывается из взаимоотношений персонажей, которые говорят на разных музыкальных языках. Авторская музыка сочетается с традиционной этнической, фольклором, шаманскими акциями и джазом. Мистерия – о поиске общности между людьми разных культур»[3], – пишет Л.С. Бакши. «Композитор выделяет несколько “слоев” или “планов” вселенского Бытия:

---

[1] *Селицкий А. Я*. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 1997. С. 157.

[2] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 115.

[3] *Бакши Л. С*. Домашний театр, или Полифония мира. Цит. изд. С. 169.

– пласт хаоса, пласт темного, бессознательного. Это начало и зарождение Мира (согласно высказыванию А. М. Бакши, “искусство, возможно, модель сборки мира из хаоса”[1];

– пласт природных стихий;

– уровень человеческого бытия, открывающего свойства объектов и их звуков;

– уровень мифологический, собирания представлений о мире в единство;

– уровень философский, символизирующий человеческое развитие, мыслительный процесс.

Полифонические приемы трактуются и применяются в каждой части по-разному.

Первая часть – «Роды Земли». По своему содержанию это введение, рисующее плюралистически сложную картину становления мира Земли. Повествование предстает как разворачивающиеся звуковые события пространственно-временного измерения, в которых важны вертикаль и горизонталь стихий, взаимодействия голосов. Реальность осознаётся через доносящиеся из разных точек звуки, то приближающиеся, то удаляющиеся, «где раздается могучая песнь Земли, великая ритурнель, преобразующая все напевы, которые она захватывает и возвышает»[2].

«Первоначальное становление природы передается через уникальные звуковые сочетания в разнообразных взаимодействиях: гармонии, (резонирование, совмещение звуков), фактуры – эхообразных перекличках или параллельном движении. Но с самых первых тактов применяются полифонические приемы»[3] в наложениях линий, тембровых противопоставлениях, временных сдвигах.

---

[1] *Бакши А. М.*, *Дьякова Е. А*. «Музыка есть невидимый театр, где действуют интонации». Композитору Александру Бакши – 65 лет // Вопросы театра. 2017. № 1-2. С. 104.

[2] *Делез Ж*. Критика и клиника / Перевод с французского О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 143.

[3] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 116.

Полифония в данном произведении понимается не в узко профессиональном музыкально-техническом смысле, но как мировидение, широкое понимание явлений жизни. Полифонические соотношения проявляются не только в использовании приемов или техник развития, но и как полифония тем, образов, эмоций. Вместе с тем, полифония прослеживается и в сосуществовании стихий – земли, воды, воздуха (ветра, как отмечено в партитуре), огня.

«Природа словно оживает, набирает жизненную силу в возбуждаемых стихиями звуках. Начинается все приглушенными звеняще-шелестящими звуками индийских храмовых колокольчиков, подобно шелесту листьев на ветру, их рост преломляется через звуковое разбухание, наполнение. Постепенно и сам звук изменяется – от звуков без определенной высоты к обретению звуковысотности, определенности, расслоению шума на отдельные звуки уже музыкального спектра.

В первой части произведения, представляющей образ музыкально-философского характера, содержание передается через звуки стихий с характерными шорохами, свистами, журчанием. Эти звуки не имеют определенной высоты, но ими можно мыслить и ими можно создавать зримые образы. Человеческий голос используется не как смысловой и насыщенный содержанием, но как краска и один из голосов Земли.

Каждый природный элемент скрывает тысячи звуков, целый спектр тончайших нюансов. Так, дерево может “говорить” разными голосами – и как чисто натуральный (природный) объект, и как обработанный рукой человека музыкальный инструмент»[1], в котором происходит слияние стихии с человеческой интенцией. Так возникает равновесие естественных (природных) голосов и голосов искусственных, созданных человеческим разумом. Его – человека – появление знаменует собой кульминацию первой части. С целью поддержания интриги композитор вводит прием, суть которого заключается в следующем: слова “homo vita” (человек живой) произносятся

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 116.

шепотом, канонически (см. Нотное приложение, пример № 19). Возникает ощущение, что шепчут все природные стихии, приветствуя человека»[1].

Знаменательно, что сам «человек, еще не обретя способности речи, ищет первоначальные смыслы, пробует странные звуки, сочетая их, находит слова и понятия. Обращает на себя внимание прием остинато, (*c – e)* выдержанный на протяжении всей части, что полностью отвечает специфике ритуала. Полифония в таких условиях осознается как символ вневременности, изначального бытия, архетипических прообразов. Действие развивается во взаимодействии символов стихий с созданными человеком вещами – книгой, часами, сосудами, выстраивая перформативное аудиовизуальное поле.

Оркестровая фактура расслаивается на группы духовых и струнных; отдельно звучат теплые человеческие голоса без слов, как оркестровая краска, и выделяется солирующий тенор. Тематически звуковой материал отсылает к жанру хорала. Весьма показательны пространственно-акустические эффекты, которые стереофонически расслаивают звук. Антифонные звучания хора усиливают ощущение мистериальности пространства. “Незвуковые исполнители” (актеры без музыкальных инструментов), действуя в русле звукового многоголосия, своими движениями осваивают пространство игры, визуально усиливая его ритуальность.

Многие инструменты пришли из восточного оркестра. В партитуре встречаются экзотические музыкальные инструменты, такие как *sonagli* (бубенцы), *lastra* (шумовой ударный инструмент), *templ block* (ударный звукоподражательный инструмент), *chimes* (азиатские ветряные колокольчики), *frustra* (бич). Серединное положение в фактуре имеют человеческие голоса, которым придается красочно-оркестровое звучание. Все сплетается в живую многоголосную звуковую мозаику, материальность которой передается посредством пения, шепота, свиста, декламирования.

Вторая часть называется «Люди и звуки». Круговорот природы предстает как музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 117.

инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его спецификой звучания и смыслом, определяемым тембром. В основе звуковой динамики части лежат разнообразные сочетания этнических инструментов, в которых решающую роль играют ударные. Среди них используются редкие инструменты, такие как *Temple gong* (храмовый гонг), *Tambur de basque* (барабан басков), *Crotali* (Краталы)[1], *Flexaton* (Флексатон)[2], *Tamburino* (барабан), *Roto-tom* (барабан с определенной высотой звука), *Gong* (гонг), *Gross caisse* (большой барабан). Выделяется линия певца горлового пения и действия шамана.

Форма второй части строится на основе чередования уплотненной и разреженной фактуры в возникающей динамике расслоений и стягиваний в массивные построения, блоки которых определяются фреймовым мышлением. Разделы отличаются качеством звука, новыми комбинациями звукового состава, микстами разных по характеру тембров. Наполнение происходит за счет наложений звуковых линий, ускорения темпа и движения мелкими длительностями (шестнадцатыми). В моменты разряжений фактуры слово предоставляется сольным выступлениям отдельных экзотических инструментов: *Crotali*, *Flexaton*, *Cuica* (куика)»[3].«Примечательно включение в партитуру партии фольклорного певца Throat-singing (горлового пения)»[4] (см. Нотное приложение, пример № 23).

Пение исполнителя хоомей может рассматриваться как связка или переход к следующей части, посвященной певцу, музыканту, музыке и

---

[1] Crotali – индийский ударный музыкальный инструмент, имеющий определенную высоту звука. (Иногда его называют античными тарелками). Инструмент состоит из небольших настроенных бронзовых или латунных дисков.

[2] Flexaton – ударный металлический идиофон с определённой высотой звучания. Представляет собой тонкую стальную пластинку, слегка изогнутую у концов. Высота звука регулируется.

[3] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 118.

[4] Горловое пение или иначе – хоомей (тувинское: хөөмей, латинизированное: хөөmej), известно не только в России, но и в Монголии, Турции. В тувинском горловом пении исполнитель производит фундаментальную высоту тона и – одновременно – одну или несколько ступеней над ней. Второй звук является обертоном основного в соответствии с гармоническим рядом. Высота тона регулируется с помощью комбинации движений губ, горла, языка или челюсти. История тувинского горлового пения уходит далеко в прошлое и составляет неотъемлемую часть древнего пасторального анимизма. Звук подобен голосу животных, явлений природы или стихий.

искусству»[1]. Третья часть «Орфей» (см. Нотное приложение, пример № 20) – «наиболее сложная в полифоническом отношении, представляет собой не только полифонию звуков природы, струнного оркестра и человеческих голосов, но и усложненное каноническое плетение оркестровых партий (разнообразные каноны, вплоть до канона на 3 темы) с короткими временными сдвигами проведений тем. Примечательным представляется сочетание музыкального исполнения партий солистов с их перформативными действиями в качестве актеров»[2].

«Единство достигается не только процессом формирования комплекса тематизма Орфея и его развития на протяжении творчества композитора, но глубиной философских вопросов Жизни и Смерти, интеллектуальностью, напряженностью выражения экзистенциальных вопросов человечества. Подобно тому, как для О. Э. Мандельштама очевидно, что «поэт – хранитель слова»[3], «композитор предстает хранителем звуков, и две эти ветви, неразрывно связанные, уходят своими корнями к творчеству мифического Орфея»[4].

«С именем Орфея связано становление мистерий как особых действ ритуального характера, обращенных к силам Земли и Неба, Природы и всего живого. Это воспевание жизненных сил и стихий Вселенной, наполняющих высоким смыслом деятельность человека. Данная часть развивает важный аспект мистериального начала, связанной с трактовкой зарождения музыки, звука как культурного явления.

Со вступлением Третью часть сближает стремление к звуковой картинности, звукоизобразительности, импрессионистической колоритности и внимание к фонизму. Музыкальной основой является звуковой ландшафт, средства которого используются для характеристики фигуры Орфея. Данный мифологический персонаж, певец, является олицетворением самой музыки, и

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 119.

[2] Путечева О. А. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С.114.

[3] *Мандельштам О. Э.* Сочинения: в 2 т. Сост. П.М. Нерлера; вступ. ст. С. С. Аверинцева. М.: Худож. Литература, 1990. Т. 2. С. 170–171.

[4] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 114.

вместе с тем он музыкант. Придается большое значение квартету человеческих голосов, впрочем, используемых часто как особая краска, отличающаяся теплотой»[1].

«Орфей, вместе с тем, выходец из природы, он сам есть выражение всего природного, стихийного. Считается, что он был сыном речного бога Эагра, потомка знаменитого титана Атланта и музы Каллиопы. Древние, архаические представления связаны с орфическими мистериями»[2]. «В учении, основателем которого считается Орфей, осуществилось классическое единение двух категорий: аполлонийской гармонии и дионисийского начала»[3]. Именно такие антиномические образы уживаются в данной части.

«Если первая часть отличается возвышенным, величественным звучанием того особого мажора (*C-dur*), который вмещает весь спектр красок других тональностей, то “Орфей” внутренне противоречив, двойственен. Сохраняя торжественное звучание тянущегося звучания мажорной терции (*c – e*) как основы, композитор привносит образы смятения, тревоги, которые могут быть присущи индивидуально-личностному мироощущению. Живость в изображении природной среды достигается посредством особых звуков, передающих seashore (шум моря), звуки ветра (в записи), отдельные ноты в исполнении ударного инструмента *Lastra*, флажолеты контрабаса, квартет голосов, исполняющий протяжные звуки на «а» в виде фонической краски.

Эхообразность присутствует в Третьей части как игровой прием. Он служит напоминанием о рождении музыкального звука из самих природных стихий и говорит о связи Орфея с природой. Композитор проводит основную идею в противопоставлении субъективной линии живого человека – Орфея, певца и природного начала, заговорившего с человеком разнообразием звуков и научившего человека игре»[4].

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 119.

[2] *Путечева О. А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 20.

[3] *Гнездилова Е. В*. Мифологема Орфея в античной культурной традиции // Проблемы исторической поэтики. 2021.Т. 19. № 3. С. 39.

[4] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 120.

«Переосмысление полифонических приемов связано с введением главного героя – Орфея, звуки игры которого слышны еще из-за сцены. Начиная с *Allegro*, солирующая скрипка, как главное действующее лицо, представляет музыканта и певца Орфея размашистой темой на фоне *glissando* струнных и устойчивой, мажорно звучащей, большой терцией (*c – e*). В заключительном разделе господствует театральный прием, в котором внимание привлекается к звуку шагов, движущихся в трехдольном размере с акцентом на первую и вторую долю и с паузой на третью долю. Возникает слуховой эффект «хромающего шага» или движения с остановками. Подобная ритмическая остинатность воспринимается как основа, скрепляющая весь раздел»[1].

Четвертая часть «Орфей и Эвридика» «привлекательна образно-эмоциональной полифонией, сочетающей статические и динамические построения, разные техники, каноны духовых инструментов и развернутые мелодические линии тенора. Искусство стало для Орфея своеобразной защитой от смерти, через которую он прошел. Это испытание дало ему новый статус богоравного, богоподобного в искусстве. Но при этом он теряет Эвридику, она теперь лишь в воспоминаниях, наполняющих трагизмом и тоской его песнопения. Не является ли смерть Эвридики той жертвой, которая усилила его дар? Его гимны становятся мужественней, яснее, значительнее.

Начальная тема отличается активностью, суровостью, дорической простотой, с концентрацией энергии в восходящем движении. Этим достигается образец античной ясности, четкости, классической сдержанности. Возникающий женский образ контрастирует с мужественным началом. Поскольку часть посвящена двум персонажам, в ней много двойственности: два приема развития – гомофонное изложение темы и каноническое ее проведение, два раздела как характеристики двух персонажей.

Олицетворением Орфея является партия тенора. Его тема-призыв начинается с квинты, ассоциирующейся со старинным инструментом лесным

[1] *Путечева О. А.* Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 122.

рогом, стихийным началом, природой и всем первозданным. Тема характеризует Орфея и как певца – она обладает широким дыханием, значительной протяженностью, развивается на основе ритмического варьирования с длительными остановками на неустойчивых ступенях. Остинато служит отправной точкой, но в то же время создает статику погруженности в одно состояние.

Голос сопрано, ассоциирующийся с Эвридикой, эхом малой терции вторит интонациям солирующего тенора, не получая значительного развития, как тень самого Орфея, как отзвук его активной энергии, создавая вокальные переклички. Все в этой части двойственно, обратимо и в то же время родственно, образно и интонационно связано, дает значительное развитие и динамику»[1]. Многозначность противопоставлений подводит к итогу, в котором «“случай Орфея” призван приоткрыть завесу над истоком творения, над таинством творческого духа»[2], – отмечает А. А. Асоян.

Пятая часть «Другие герои», посвящена этническому разнообразию в музыке, выраженному как спецификой звучания национальных колоритов, так и фольклорной манерой исполнения певцов. Она отмечена проявлением гетерогенного стилистического синтеза, включающего в себя инструментальную музыку, исполняемую на этнических инструментах, среди которых *Zurna* (зурна), *Folk Lute* (лютня), *Alphornm* (альпхорн), *Shofar* (шофар), а также инструментах классического оркестра (*Tuba*). Таковые дополнены фольклорным пением русского народного исполнителя, индейского певца, хакасского этнического мастера, тувимского певца, классического оперного тенора. Звуковое разнообразие колоритно передает многоцветие сочетаемых культур.

Собранные со всех континентов традиционные этнические инструменты обладают своеобразным характером, спецификой звучания, особенностями

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 1. С. 122

[2] *Асоян А. А*. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Сибирский филологический журнал. 2004. № 1. С. 10.

звукоизвлечения, материалом, принципами устройства и игры. Каждый из них имеет свое предназначение и используется в определенной ситуации (праздник, охота, молитва, медитация, похороны, сигналы). Связанный с жизненно-практическими целями, инструмент многое говорит об особенностях бытования этносов и характере их культур. Большинство народных инструментов, сделанных из природных материалов, создавалось с целью взаимодействия с космосом. В частности, производить имитацию звуков природы призваны идиофоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны, которые просты в освоении и исполнении. Каждый звук во время традиционной игры находит свой отклик в природе и поддерживает гармонию Вселенной»[1].

Шестая часть «Погружение во тьму» и Седьмая часть “De profundis” («Из глубин») связаны с уходом в небытие, с царством мертвых»[2]. «Скрытая тайна ночи-смерти становится сакральным смыслом музыки Орфея и через его посредничество – искусства вообще»[3]. «В наиболее трагических разделах композитор обращается к полифонии, которая в смысловом отношении способствует образной концентрации, сгущению, погружению в трагичное эмоциональное состояние.

Если Шестая часть рисует разворачивающуюся на наших глазах картину гибнущего человека, построение которой связано с осмыслением происходящего самим героем и его обращением к окружению»[4], то Седьмая отсылает к образу смерти, запечатленному в Симфонии № 14 Д. Д. Шостаковича. При этом в отличие от Симфонии, где “De profundis” выполняет роль вступления, Седьмая часть «Полифонии мира» знакомит нас с звукописью, обнажающую опыт нисхождения, связанный с мортальными образами. Это момент смерти, распада, ухода»[5].

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 123–124.

[2] Там же. С. 124.

[3] *Видершпан А. А*. Орфический миф в философском сознании XX века // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 1 (14). С. 119.

[4] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 124.

[5] Там же. С. 125–126.

Момент возвращения (возрождения) происходит в Восьмой части. Ее звуковая аура воссоздает атмосферу моросящего дождя шорохами пластиковых пакетов, перестуком “капель” по ведру, плеском воды в водяном барабане»[1]. «На этом фоне несколько минут удивительно согласованно звучат русский духовный стих, соло армянского дудука, нежный канон струнного оркестра, короткие реплики духовых, хор закрытым ртом, соло скрипача на фоне шаманского варгана»[2]. И над всеми – далекий перезвон церковных колоколов. («Совершенно мистическим образом в театре имени Вахтангова, где шел спектакль, оказались подлинные колокола разрушенного храма Христа Спасителя»[3], – вспоминает Л. С. Бакши).

«Часть посвящена преодолению трагического начала, возвращению к вечной песне и круговороту жизни. Многоцветие жизни ознаменовано разнообразными экзотическими инструментами: *Kairak* (кайрак – каменные кастаньеты), *Water Drum* (водный барабан), *Guiro* (гуиро), *Bell Cimes* (набор стационарных колоколов), *Duduk* (дудук), *Didjeridu* (дидьджериду); а также звучанием бытовых шумов, птичьего пения, дыхания (самой жизни). Молитвенное обращение к Небесному Отцу воспроизводит особенности русского духовного стиха. В качестве реминисценции появляется небольшое звуковое построение из первой части. Круг замкнулся и связал основные точки жизненного цикла человека, отмеченные музыкальным развитием от образов статичных, умиротворенных с постепенным нарастанием напряжения, предельного трагизма, смерти как начала возникновения новой жизни и нового витка развития.

Воплощая самодостаточность звуковых проявлений мира, композитор актуализирует концепт «бесконечности мира (макрокосмоса) и бесконечности человеческой личности как соразмерного ему микрокосмоса»[4]. При этом

---

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 126.

[2] Варган – магический инструмент шамана управляется работой артикуляционного аппарата и дыхания дёрганием язычка в проеме рамки.

[3] *Бакши Л. С*. Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 84.

[4] *Кузякина Т. И*. Музыка и духовный мир человека // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 17. С. 25.

«проявления звуковой жизни человека композитор возводит в ранг священных действий, задавая музыкальными образами ценностные ориентиры. Действия музыкантов, извлечение звуков приобретают сакральный характер, устанавливая тем самым связь с универсумом. Музыка способствует гармонизации микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной, позволяя вписать субъективные представления в объективный порядок Мироздания, определяя место и роль человека… Мистерия, как синтетический жанр, продолжает доказывать свою жизнеспособность, вмещая многообразие звукового мира»[1].

Подводя итог проделанной работы, отметим, что мистерия через образы концептуальных героев Орфея и Гамлета становится музыкальным обобщением творческих устремлений композитора. «В результате анализа сочинения выявлена его глубокая взаимосвязь с образами более ранних и зрелых сочинений. В ранних произведениях композитор исследует модель личностного переживания, эмоциональных подъемов и спадов, борения и обреченности. Философской глубины обобщения автор достигает в тех произведениях, в которых жизнь и смерть предстают на шкале духовности как диаметрально противоположные точки. Символика образов выводит на уровень создания новой мифологии, выстраивая свое отношение к коллизиям жизни»[2] музыкальными ресурсами.

* * *

Подведем итоги четвертой главы:

1. Стилевое моделирование является средством репрезентации смыслов, образованных на основе совокупности элементов концептосистемы композитора. Стиль понимается как динамичная структура, которая в основе имеет константные свойства. Стилистической особенностью творчества А. М. Бакши является *процессуальность звука и динамика стилевых*

[1] *Путечева О. А*. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 126.
[2] *Путечева О. А*. Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши. Цит. изд. С. 205.

отношений. Метод «обобщения через стиль», интертекстуальность репрезентируют смысловые точки и выступают в качестве авторских стратегий, в опоре на которые композитор формирует музыкальный дискурс. Динамические стилистические особенности становятся механизмом смысломоделирования.

2. Музыкальные стили обладают национальной характерностью. Основой национальной общности «русского» стиля является опора на фольклорные истоки и способы их претворения:

– стилизация русского народного песенно-плачевого комплекса;

– актуализация жанров русского народного творчества (частушка, плясовая, рождественское песнопение (духовный стих), былинные напевы, колокольный звон).

В претворении особенностей восточных культур отмечается стремление к канонизации, использованию устойчивых приемов и формул. Характер ориентализма и способы использования музыкально-выразительных средств тесно связаны с содержанием, образным строем и идеей произведений.

3. Поиски в области усиления смысловых основ произведений приводят к разнообразным видам техник в области формирования жанров. Стремясь к новаторству, композиторы открывают жанровые синтезы, жанровые взаимодействия, вторжения конфликтных жанров. Введение понятия «жанровый фрейм» обусловлено новаторским способом кристаллизации жанра на протяжении композиции. Интерес в этом случае связан с процессом становления жанровых черт. В стратегии порождения жанров главным становится поиск принципов, способствующих их «смыслонесущим»[1] возможностям.

4. Результатом воздействия театрального начала стало появление и развитие инструментального театра. Для работ А. М. Бакши в области чисто инструментальной музыки характерны диалогичность образов, яркая

[1] *Амрахова А. А*. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. Цит. изд. С. 27.

театральность, атмосфера импровизационной игры. Это сочинения, в которых музыка обретает «зримость» благодаря игровым приемам, тембрам-персонажам. Важнейшие характеристики его подхода к организации материала – игровая стихия, действенность образов-персонажей, тембровое многообразие, внимание к пространственно-временным параметрам.

5. Перекрестком идей, тенденций, техник является мистерия как всеобъемлющий жанр. «Полифония мира» построена на уникальном синтезе философских, космогонических, мифологических, ритуальных и театральных идей. Композитор через музыку и звуки открывает возможность исследования законов Бытия. Действия музыкантов, извлечение звуков приобретают сакральный характер, устанавливая тем самым связь с универсумом. Музыка способствует гармонизации микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной, позволяя вписать субъективные представления в объективный порядок Мироздания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленное в настоящем диссертационном исследовании рассмотрение эволюции приемов и средств смыслообразования в музыкально-сценическом пространстве театра 70–90-х годов XX века и начальных десятилетий XXI века открывает новые горизонты для изучения места и роли музыкальных культурных форм в современном театре. Развиваясь в русле постмодернистского видения, музыкальные культурные формы призваны воплощать полярные феномены, характерные для динамики современного искусства с его перекрестными и взаимообогащающимися тенденциями, взаимодействие которых приводит к возникновению новых приемов, моделей и принципов. В музыке отражаются процессы мыслительной деятельности, которые заключаются не только в статическом видении, но в динамической передаче смыслов, их трансформации, распределении по структурам и уровням. При этом возникает понятие работы со звуковым материалом на основе ментальных моделей, в качестве которых выступают фреймы, схемы, сценарии, семантические пространства.

Поскольку осмысление постдраматического театрального дискурса осуществлялось с обязательным учетом характера взаимодействия всех составляющих синтетическое художественное целое элементов, в фокус научной рефлексии соискатель поставил не только рассмотрение значений музыкально-языковых единиц, но и выявление когнитивной специфики смыслонесущих форм в единстве театрального действа.

Итогом размышлений стало понимание того, что собственно смыслообразование являет собой процесс выявления и постижения новых смысловых связей, обусловленный изучением музыкальных культурных форм, которые вступают во взаимодействие с уже существующей системой смысловых перекличек, таящейся в таких артефактах культуры, как вербальный первоисточник и его сценическая версия. Соответственно, рождаемый на их пересечении синтез искусств инициирует новый взгляд на

феномен постдраматического театра, способствующий более объемному в*и*дению его концепций и художественных средств, используемых для их воплощения.

В данном контексте смыслообразование предстает как кристаллизация культурного опыта, слагаемыми которого выступают творческие интенции режиссера, композитора и зрителя. При этом механизм смыслообразования являет собой генерацию и структурирование смысла в опоре на музыкальные культурные формы, которые вбирают в себя различные аспекты музыкального творчества (инструментарий, звук, интонацию, лады, ритмы и др.), а также пробуждаемую этими музыкальными культурными формами синестезию.

Отдавая себе отчет в том, что для современного театрального процесса характерны наличие «сверхсюжета» (термин В. В. Фокина), стремление к уникальным экспериментам и философскому обобщению, нельзя не признать, что именно музыка приобретает здесь беспрецедентное значение ввиду универсальности ее языка и разнообразия функций. Организуя композицию спектакля, музыка маркирует его смысловые вехи, опираясь на которые зритель учится выстраивать гармонизирующий диалог с создателями театрального действа.

Симптоматично, что в условиях сонористических экспериментов «прошитая» происходящим на сцене событийным рядом музыкальная ткань спектакля, складывающаяся из целого комплекса звуковых элементов, составляющих фактуру и склад звучащих композиций, предельно усложняется. Более того, при отсутствии вербальной речи звуковые эффекты нередко обретают статус «нити Ариадны», ведущей аудиторию в глубины концептуальных уровней произведения. В итоге являющая собой звуковой континуум, заполненный разнотипными биологическими (часто неосознаваемыми), техническими и культурно-семиотическими звуковыми

системами, фоносфера[1] становится направляющим вектором процессуальности спектакля.

Знаменательно, что и понимание словесного текста достигается, как правило, через уровень напряжения, высотность, силу звука, которые выдают эмоциональное состояние человека. Поэтому в основе восприятия смысла речи лежит понятие тона, что обеспечивает точки соприкосновения между музыкой и когнитивной сферой. Соответственно, то обстоятельство, что важнейшей областью работы над спектаклем становится выбор интонационно-звуковых комбинаций и их последовательности, вполне оправдано. В том числе не вызывает сомнения тот факт, что замысел режиссера-постановщика, работающего в тесном содружестве с композитором, подчас обнаруживается не столько в опоре на визуальный канал восприятия, сколько на аудиальный.

Подчеркнем, что влияние музыки распространяется и на пластику, понимаемую в постдраматическом театре как способ организации телесного движения. В этом случае звуковая фабула регулирует пространственно-временные координаты через пластическую лексику. Музыка становится не просто фоном, а активным участником, который задает ритм и темп телесным трансформациям.

При этом главная задача звукового искусства, представленного такими современными экспериментами в области музыкальной культуры, как: звуковая скульптура, звуковая инсталляция, саундскейп, саунд-арт[2] и др. – создавать и направлять трансформации телесного дискурса с целью укрупнения жеста, шага, танцевальных *pas*, рассматриваемых с позиции «немой интонации» (Б. В. Асафьев). Как пишет В. В. Медушевский,

[1] Понятие *фоносфера* было введено в научный оборот М. Е. Тараканова в статье «Фольклор и фоносфера», опубликованной в мае 1986 года в журнале «Курьер ЮНЕСКО». Подробнее по данному вопросу см.: *Тараканова Е. М.* Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / отв. ред М. Е. Тараканова. М. : ГИИ. 2012. С. 27.

[2] Проблематика саунд-арта связана с акустикой, психоакустикой, звуковой экологией, культурными и технологическими аспектами звукозаписи.

«музыкальная интонация телесна уже по своей форме: она промысливается дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела»[1].

По сути, сонорика, воздействуя на чувства зрителей, помогает выстроить последовательность смыслов, которые затем воплощаются в движении. В итоге музыка определяет телесный модус существования смысла. Иными словами, она дает телу возможность «прожить» и выразить смысл, делая его осязаемым и понятным через пластику и движение. Музыка становится тем инструментом, который позволяет смыслу обрести физическое воплощение на сцене.

С этой точки зрения показательны эксперименты Р. Г. Виктюка, возникающие на перекрестке многоуровневых смысловых векторов действия. В этом заложены провокативные и мистификаторские свойства звуковых образов разных сфер, в которых пластическое интонирование призвано визуализировать музыкальную интонацию, составляя с ней синкретическое единство. Вместе с тем режиссер переводит текст спектакля на такой высокий уровень обобщения, что слова утрачивают свои значения в подчеркнутой вокализированной манере. В итоге звуковые символы и лейтмотивы расслаивают текст на смысловые уровни в постоянных перекличках, аллюзиях и контаминациях, вследствие чего театрализация способствует возникновению новой образности и новых прочтений известных сюжетов.

В драматических постановках режиссера А. А. Могучего и композитора А. П. Маноцкова особое внимание уделяется пространственным характеристикам звука, которые отвечают за смысловую ориентацию воспринимающей театральное действо публики. Раскрывая скрытые грани вербального первоисточника, задавая параметры существования разных уровней и сфер событийности, звук вовлекает зрителя в сопереживание всему тому, что происходит на сцене. Соответственно основополагающим моментом для создателей спектакля становится полное слияние всех компонентов, где

[1] *Медушевский В.В*. Интонационная форма музыки. Цит. изд. С. 168.

режиссерское в*и*дение и музыкальное решение неразрывно связаны и взаимно дополняют друг друга.

Уникальность совместной работы обоих художников заключается в многоуровневом тотальном взаимодействии режиссерских находок и музыкальных идей. Музыка А. П. Маноцкова обладает универсальностью, позволяющей ей охватить самые разные аспекты драматического повествования. Она не просто сопровождает действие, а становится его неотъемлемой частью, наполняя спектакль жизнью, энергией и смыслом. Именно музыка является мощным двигателем постановки, ее основой и фундаментом, без которого невозможно представить целостное произведение.

Главным принципом творчества Т. А. Кулябина становится полифоничность мышления, где каждый элемент – будь то звук или действие – имеет свой голос и значение. Отшлифованная семантика музыкального материала заменяет текст. Все, что мы видим на сцене, – это визуальное воплощение звуков, их живое отражение. Ключом к пониманию смысла его театральных постановок выступает музыкальный коллаж. Он не только задает ритм и темп повествования, но и определяет характер сцен, выстраивая их структуру. Особое внимание уделяется взаимодействию персонажей. Их диалоги и поступки превращаются в полифонические линии, где каждая несет свой смысл, создавая концептуальное пространство, отмеченное многомерностью и объемностью. В итоге спектакль становится настоящей симфонией, где музыка и драма звучат в унисон, раскрывая перед зрителем глубину и сложность человеческих отношений.

Для Д. А. Крымова процесс создания спектакля – непрерывный творческий поиск, ориентированный на камертон созвучий, создающий гармонию образов в инсталляции. Поскольку излюбленный прием режиссера заключается в неожиданной и полной смене ракурса, его спектакли – всегда эпатаж, заставляющий размышлять. Будучи временным фактором, музыкальность складывается не только в поступенном становлении, но и в необходимости перебрасывать арки, сопоставлять отдельные сцены и образы,

возобновлять в памяти отдельные мизансцены. В резонанс вступает музыкально-звуковая атмосфера, переливающаяся чувствами тревоги, грусти, вызова, бросающаяся из одного крайнего состояния в другое. Инсталляционными акцентами становятся материальные предметы.

На этом фоне весьма нетривиальной видится работа с вербальной составляющей спектакля. Для композитора литературный текст может выступать в нескольких функциях:

– как источник контрапунктического развития;

– как базис для звукового обобщения и колористического абстрагирования;

– как импульс для создания собственной музыкальной концепции.

Предположительно, что реализация первой функции осуществляется на раннем этапе композиторского творчества, вторая характерна для композиторов, обладающих развитым музыкальным мышлением. Что же касается третьей функции, то ее востребованность происходит на стадии зрелого творчества. Данная тенденция с очевидностью прослеживается на примере музыкального творчества в области постдраматического театра корифеев отечественного искусства, среди которых особое место занимают Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке, А. М. Бакши.

В частности, в сотрудничестве с возглавляющим «Театр на Таганке» режиссером Ю. П. Любимовым раскрытие одной из центральных тем, которая неизменно волновала мастера – попытка обрести смысл человеческого существования, осознать его место в истории раскрывалась композитором Э. В. Денисовым через погружение в мир мифов, чему способствовали музыкально-хоровые партии спектаклей. Не менее важным для творческого дуэта Ю. П. Любимова и А. Г. Шнитке был образ человека во всей его сложности – с его переживаниями, страстями, намерениями и желаниями.

В таких постановках музыка превращалась в экспериментальное пространство, где сталкивались противоположные идеи, музыкальные метафоры переплетались, а коллажные структуры создавали неповторимую

звуковую атмосферу. Главным принципом музыкальной драматургии был контраст, который достигался самыми разнообразными способами: через вокальные и инструментальные партии, трансформации оркестровых красок и смешение жанров.

Одним из наиболее плодотворно работающих в области постдраматического театра является композитор А. М. Бакши. В его портфеле десятки работ отечественной классики мирового масштаба. Музыка звучит в спектаклях на сюжеты Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, Ф. Кафки, У. Шекспира. Сценические работы создаются в содружестве со знаменитыми режиссерами, среди которых В. В. Агеев, В. С. Былков, Г. Б. Волчек, Н. И. Дручек, Д. А. Крымов, Ю. Б. Попов, К. С. Серебренников, В. В. Фокин, И. М. Эпельбаум, Стэйси Клейн, Эми Тромпетер. В спектаклях принимают участие такие выдающиеся актеры, как Л. М. Ахеджакова, В. И. Бочкарев, В. И. Гафт, М. М. Неелова, К. А. Райкин, А. Ю. Синякина.

Излюбленные сферы творчества композитора – камерная инструментальная музыка и музыка драматических спектаклей. Его творчество – это схваченная в звуках бесконечно разнообразная палитра эпохи, написанная тонким и выразительным звуковым почерком.

Возможности театра становятся притягательными для композитора в плане широты его средств, огромной силы воздействия на зрителя, где пластика и жест усиливают звук и шум, а драматургия трансформирует музыкальное мышление. Из театра в музыку приходит многомерность и пространство, формирующее новые средства раскрытия музыкального содержания.

Творчество А. М. Бакши обращено к сонористической праматерии, создавая звуковой эквивалент глубинных установок текста, обнаруживает те движущие пружины, которые становятся для героев импульсом к действию. Художественные поиски А. М. Бакши открывают возможность исследования двухвекторной модели как основы для создания музыкально-театральных

решений. С одной стороны – это модель перформативности, на которую композитор опирается преимущественно при создании ранних сочинений; с другой стороны, в более зрелых произведениях проступает архетип мистерии с ее мифологическим основанием. Использование полярных тенденций способствует расширению границ возможностей музыкального искусства.

Дистанцируясь от вспомогательного вербального начала, музыкальный символизм А. М. Бакши дает возможность глубже проникнуть в смысл театрально-действенного начала и акционизма. Музыкальный символ функционирует на звуковысотном уровне (мелодия, гармония, лад, тембр, регистр, тональность); ритмическом (ритмические рисунки); композиционном (средства, создающие композицию); исполнительском (агогика, артикуляция, штрихи, исполнительская интонация).

Особую ценность музыке А. М. Бакши придает его мастерство в работе со звуковой материей. Он с невероятной тщательностью подбирает сочетания тембров, создает уникальные приемы звукоизвлечения и использует акустические эффекты, обогащая звучание новыми, порой неожиданными красками. Композитор смело экспериментирует, вводя в свой арсенал «подготовленные» инструменты, электронные и смешанные звучания, а также тембры, которые можно назвать «масками», придающими звуку особую выразительность.

В его музыке заметно расширяется роль ударных инструментов, которые становятся полноправными участниками инструментального развития. А. М. Бакши также обращается к изобретенным инструментам, таким как «овалоид» и «скульптура», открывая новые горизонты для звуковых экспериментов. При этом он продолжает традиции антропоморфизма, наделяя звуки человеческими качествами и эмоциями.

В музыкальном языке А. М. Бакши тембр обретает глубокое символическое значение. Он становится не просто акустической характеристикой, а носителем смысла, определяющим выразительные и смысловые связи внутри всего произведения. Таким образом, каждый тембр в

музыке А. М. Бакши – это не случайный выбор, а осознанный шаг к созданию многогранного и глубокого художественного образа.

Особенность наиболее значительных произведений А. М. Бакши – идея создания полифонической модели мира и понимание ее с мифопоэтической точки зрения, позволяющей трактовать полифонию не только в музыкальном значении, но и как явление культуры и межкультурных взаимодействий. В этом случае можно вести речь о полифонии символов, образов, планов развития. При этом, когда один звуковой уровень произведения создает интригу, он одновременно помогает расшифровать и понять другой уровень. В итоге вся музыкальная композиция служит для того, чтобы элементы спектакля были гармонично связаны и организованы. Складывающиеся музыкальные структуры обуславливаются постановкой целей произведения, что придает четкость, стройность и завершенность событийному ряду.

В числе композиторских приемов, характерных для творчества А. М. Бакши – стилевое моделирование, являющееся средством репрезентации смыслов, образованных на основе совокупности элементов концептосистемы композитора. Стиль понимается как динамичная структура, которая в основе имеет константные свойства. Стилистической особенностью творчества А. М. Бакши является *процессуальность звука и динамика стилевых отношений*. Метод «обобщения через стиль», интертекстуальность репрезентируют смысловые точки и выступают как авторские стратегии построения своего текста. Динамические стилистические особенности становятся механизмом смысломоделирования.

Музыкальные стили обладают национальной характерностью. Основой национальной общности «русского» стиля является опора на фольклорные истоки и способы их претворения: Это проявляется в аллюзиях, претворении моделей народно-жанрового характера, стилизации песен и плачей, характерных для русского фольклора, а также в цитировании разнообразных жанров народного творчества: от задорных частушек и плясовых мелодий до

торжественных рождественских песнопений, эпических былинных напевов и колокольного звона.

Что касается восточных культур, то в их музыкальном выражении часто прослеживается стремление к канонизации, установленным нормам повторяющихся приемов и формул. Ориентализм и то, как музыкальные средства используются для его передачи, напрямую зависят от содержания, образности и основной идеи произведения. Значимым оказывается погружение композитора в музыкальную культуру Кавказа, что находит отражение в логике строения фактуры, выборе тембровых микстов. Помимо этого, в творчестве А. М. Бакши находят свое воплощение многие особенности традиционной вокальной полифонии кавказских народов.

Стремясь к новаторству, композиторы открывают жанровые синтезы, жанровые взаимодействия, вторжения конфликтных жанров. Таковы разработки А. Г. Шнитке, А. М. Бакши в области музыки спектаклей. В стратегии порождения жанров главным становится поиск принципов, способствующих их смысломоделирующим возможностям.

Результатом воздействия театрального начала на музыку в творчестве А. М. Бакши стало появление и развитие инструментального театра, специфика которого состоит в диалогичности образов, яркой театральности, атмосфере импровизационной игры. Это сочинения, в которых музыка обретает «зримость» благодаря игровым приемам, тембрам-персонажам. Важнейшие характеристики подхода композитора к организации материала – действенность образов-персонажей, тембровое многообразие, внимание к пространственно-временным параметрам.

Как показал анализ музыкальных культурных форм, используемых композитором, исходным условием музыкальных идей А. М. Бакши являются архетипические основания. Их проекции могут выражаться в виде звуковых комплексов разного уровня организации, начиная от одного звука, обладающего выразительностью и неисчерпаемым смысловым потенциалом,

до построений, представленных последовательностью аккордов или развернутой мелодической линией.

Философские размышления подводят к разработке мистерии – генеральному жанру синтетического характера. Идея мистерии угадывается не только в «Полифонии мира». Ее можно расслышать и в «Сидур-мистерии», и в музыке ряда спектаклей А. М. Бакши, в первую очередь, «Двойника» по Ф. М. Достоевскому, «Тарарабумбии», так называемом театральном шествии в честь А. П. Чехова, и даже в некоторых инструментальных сочинениях. Мистерия способна вмещать огромный спектр человеческих проблем, заключающихся между рождением, становлением и уходом из жизни.

Как всеобъемлющий жанр, мистерия становится перекрестком старинных и современных композиторских техник. «Полифония мира» построена на уникальном синтезе философских, космогонических, мифологических, ритуальных и театральных идей. Композитор через музыку и звуки открывает возможность исследования законов Бытия. Действия музыкантов, извлечение звуков приобретают сакральный характер, устанавливая тем самым связь с универсумом. Музыка способствует гармонизации микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной, позволяя вписать субъективные представления в объективный порядок Мироздания.

Усиливая театральную многомерность своей скрытой смысловой активностью, музыка А. М. Бакши концентрирует в себе возможность передачи синхронных и диахронных процессов, стягивая действие в ответственные кульминационные точки и приобретая роль устойчивой знаково-семантической структуры. Именно в опоре на музыку и звуковой арсенал современный спектакль приобретает весомую силу, значимость, богатую палитру чувственности, что создает высокий уровень напряженного внимания, интеллектуализма. Музыкальный и звуковой материал является мощной креативно-преобразующей силой, способной придать, возродить жизнь всей театральной материи, она исток, импульс и духовное начало спектакля.

Таким образом, оставаясь фоном или выступая явно в качестве сценического персонажа**,** музыка становится новой эстетической составляющей, в значительной мере задающей культурный контекст и направления развития театральной мысли.

Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому одной из наиболее значимых идей, развиваемых современным режиссерским театром, остается необходимость перенесения смысловой нагрузки на звуковой уровень, когда именно музыка передает основные содержательные мотивы и общую атмосферу действия, те скрытые пружины, подспудные смыслы, которые обусловлены диалектикой всех культурных форм, актуализируемых в музыкально-сценическом пространстве постдраматического театра, дальнейшие перспективы настоящей работы мы связываем со следующими моментами.

В первую очередь, 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. Думается, подобный опыт потребует интеграции музыкальной культуры с философией музыки, в том числе с музыкальной эстетикой. Отдельного внимания в данном контексте заслуживает и такой акустический феномен, как тишина.

Не менее перспективной становится 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. Имеется в виду согласование противоречий между авторскими интенциями и ожиданиями публики. Обозначенная установка оказывается тем более важной, что само театральное действо выстраивается как процесс согласования противоречий, имманентно присущих входящим в театральный синтез дискурсов. Другими словами, нас привлекает возможность исследовать проблему, суть которой можно сформулировать так: насколько приобщение к

искусству, которое раскрывает проблемные зоны повседневной жизни может привести к переживанию жизни как искусства.

Далее, с учетом ситуации, когда жест выступает в качестве немой интонации, обретающей голос посредством визуализации, имеющей безусловный потенциал выступает для нас проблема единства одного и другой, реализуемого как на уровне синтеза, так и синкрезиса. Особенную значимость эта проблема приобретает на фоне положения, высказанного французским мыслителем и музыкантом В. Янкелевичем: «Слушатель – третичный воссоздатель – сотрудничает своим воображением или зарождающимися жестами»[1]. Все это позволяет задать новый ракурс в изучении визуальных и музыкальных культурных форм, воссоздаваемых в музыкально-сценическом пространстве.

В целом все возможные перспективы изучения музыки в театре определяются как ее первостепенным значением в синтетическом целом спектакля, так и ее многофункциональностью. Будущее музыки в театре связано с изменением подходов к созданию спектаклей, экспериментами с жанрами и стилями, технологическими инновациями в индивидуальных проектах при уникальной иерархии средств выразительности. Исходя из многосоставности музыки современного спектакля можно высказать следующую догадку. В дальнейшем развитие театральной музыки пойдет по пути увеличения разнообразия ее направлений на основе уникальных музыкальных ландшафтов.

Будучи синтетическим по своей природе, театральное зрелище предстает как сложная знаковая система, кодирующая информацию. Музыкальные решения спектакля становится смысловым концентратом, выражающим глубинные мотивы и суть драматического действия. Дифференциация музыкальных направлений в театре связана с усилением акцентов на следующих ее функциях: концептуальная, фоновая, прикладная и конкретная (или шумовая).

---

[1] *Jankélévitch V*. La musique et l’ineffable. Paris: Seuil, 1983. P. 99.

Концептуальная музыка, подчиняясь развитию драмы, диалектически соотносится с действием, касаясь множества граней спектакля, фокусируясь на нераздельности идеи и музыки.

Фоновая театральная музыка может звучать в фойе, в зрительном зале для настройки. Она должна быть незаметной, ненавязчивой. Правильно подобранный модулируемый музыкальный фон, создание звуковой среды помогут ввести в сотканные из полутонов настроения и ощущения.

Функция прикладной театральной музыки заключается в усилении эффекта театральности, она связана с сюжетной ситуацией и опирается на песенно-танцевальные номера.

В современных спектаклях временное пространство часто наполняется звуками конкретной музыки, которая при употреблении новейшей электронной техники (компьютеры, синтезаторы и т.п.) становится незаменимой в изображении любого звукового потока. Поэтому будущее музыки в спектаклях оказывается напрямую зависимо от технологического прогресса. Среди нескольких ключевых направлений, которые могут определить развитие музыкальной составляющей театральных постановок, назовем такие, как:

1) обусловленное техническим усовершенствованием, предназначенным для формирования пространственных звучаний, 3D-технологий, реверберационных эффектов, что расширяет возможности звукового оформления в опоре на электроакустический расчет, показывающий уровень звукового давления, карту звукового покрытия с настройкой звуковой системы для гибкого реагирования (необходимость оперирования разными пространствами возникает в экспериментальных представлениях, особенно в иммерсивных спектаклях, развивающихся одновременно в параллельных сюжетах);

2) развивающееся на основе искусственного интеллекта и нейросетей, призванное помочь композиторам в генерация музыкальных произведений, идей, имитации голосов и манер исполнения;

3) фиксирующее развитие новаторства театральной музыки – эксперименты с жанрами и формами, в результатее которых будут появляться гибридные форматы, например, «техноопера», где классика сочетается с диджейскими приемами, что приведет к формированию «театра смешанных форм».

Очевидно, что экспериментальные решения потребуют новых исследований, базирующихся на теоретических разработках как культурологов, музыковедов, звукорежиссеров, так композиторов и исполнителей, поскольку на пересечении различных смысловых векторов обновление театрального искусства и его музыкального компонента бесконечно. При этом будущее музыки в спектаклях будет определяться сочетанием традиционных методов с инновационными технологиями, экспериментами с жанрами и форматами, а также стремлением к более глубокому эмоциональному воздействию на зрителя.

Однако, 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. Наша точка зрения обусловлена тем обстоятельством, что с учетом проникновения искусственного интеллекта во все сферы жизни современного человечества, когда искусственный разум обретает статус соавтора в создании образцов музыкального театра, как это случилось с замыслом оперы «Мандрагора» П. И. Чайковского[1], реализуемый в театре синтез искусств, исключающий оперирование культурными штампами и

[1] Как оповещают СМИ, «единственный написанный Чайковским фрагмент – «Хор цветов и насекомых в Иванову ночь». Этот фрагмент стал техзаданием для нейросетей Сбера – дописать произведение в том же ключе». И далее: «Музыкант-виртуоз Петр Дранга с помощью ИИ дописал и поставил неоконченную оперу Чайковского. Все сюжетные ходы, героев, музыку, танцы, костюмы, сценографию, мэппинг, 3D-графику помог создать ИИ». Подробнее по данному вопросу см.: Премьера оперы «Мандрагора» – на новой сцене Мариинского театра на платформе СМОТРИМ. URL: https://smotrim.ru/journal/4559068 (дата обращения 30.06.2025); Родионова Е. Цифровая манДРАНГора – для живого дирижера. URL: https://www.souzveche.ru/articles/culture/94569/(дата обращения: 30.06.2025).

художественными стереотипами, поможет сохранить в человеке собственно человеческое.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии. Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : 17.00.01 : автореф. дис. … кандидата искусствоведения / Ю. Б. Абдоков. – М., 2009. – 27 с. – Текст : непосредственный.

2. Агишева Н. Д. Праздник театра / Н. Д. Агишева – Текст: непосредственный // Театр. – 1991. – № 8. – С. 35.

3. Азеева И. В. Концепт театра и традиция философского знания (к проблеме формирования теории театра в XX веке) / И. В. Азеева. – Текст: непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 12 (84). – С. 7–14.

4. Акопян Л. О. Музыка и мифотворчество в XX веке / Л. О. Акопян. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1989. – № 10. – С. 78–82.

5. Акулова Л. В. Традиции колокольных звонов в истории русской культуры: истоки и современность / Л. В. Акулова. – Текст: непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствознание. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 2 (64). – С.19-23.

6. Алесенкова В. Н. Транссмысловые конструкции в постдраматическом театре : 17.00.09 : дис… доктора искусствоведения / В. Н. Алесенкова. – Саратов, 2021. – 350 с. – Текст: непосредственный.

7. Альшванг А. А. Избр. соч. в 2-х тт. / А. А. Альшванг / ред. кол. Г. Б. Бернандт [и др.]. М. : Музыка, 1964–1965. – М., 1964. – Т. 1. – 432 с. – Текст: непосредственный.

8. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма (К 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского. Оперные жанры «Кармен» / А. А. Альшванг. – Текст: непосредственный // Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1959. – 314 с.

9. Амельченко С. Н. Структура ментального кода российской культуры как основа целостности бытия / С. Н. Амельченко. – Текст: непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета: Философия. Социология. Культурология. – 2013. – Вып. 29. – № 13 (304). – С. 59–67.

10. Амрахова А. А. Как возможна музыкальная форма «без музыки»? / А. А. Амрахова. – Текст: непосредственный // Международный журнал исследований культуры. – 2017. – № 3 (28). – С. 45–51.

11. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова. – Текст: непосредственный // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – Вып. 3 (15). – С. 18–29.

12. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева. URL: http: aranovski.pdf (sias.ru) (дата обращения: 10.02.2023). – Текст : электронный.

13. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / М. Г. Арановский; ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с. – Текст: непосредственный.

14. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с. – Текст: непосредственный.

15. Арто А. Чувственный атлетизм / А. Арто. – Текст: непосредственный // Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вст. ст. В. И. Максимова, комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – 442 с.

16. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова. – Текст: непосредственный // Теория метафоры: сборник / пер. с анг., фр., нем, исп., польск. яз.; общ. ред Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 3–33.

17. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение. 1971. – 376 с. – Текст: непосредственный

18. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс Кн. 2. Интонация. – Текст: непосредственный / Б. В. Асафьев. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – 164 с. – Текст: непосредственный

19. Асафьев Б. В. Русская инструментальная музыка / Б. В. Асафьев. – Текст: непосредственный Русская музыка. – 2-е изд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. – 341 с.

20. Асоян А. А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике / А. А. Асоян. – Текст: непосредственный // Сибирский филологический журнал. – 2004. – № 1. – С. 4-25.

21. Багров Ю. Д. К вопросу о «комбинированном жанре» лермонтовского «Демона» / Ю. Д. Багров. – Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Серия 9. – 2011. – Вып. 3. – С. 23–28.

22. Бадью А. 19 ответов на много большее число возражений // Ежедневные новости искусства. Art.info. 2014. URL: http://goo.gl/voQPSv (дата обращения: 10.02.2023). – Текст: электронный.

23. Баженова Е. А. Интертекстуальность / Е.А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной. 2-е изд., исправ. и допол.. – М. : ФЛИНТА, Наука, 2011. – 696 с. – Текст: непосредственный.

24. Бакши А. М. Заметки композитора / А. М. Бакши. – Текст: непосредственный // Партитуры двух спектаклей / под ред. В. Семеновского. – М. : Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1999. – 144 с.

25. Бакши А. М., Дьякова Е. А. «Музыка есть невидимый театр, где действуют интонации». Композитору Александру Бакши – 65 лет / А. М. Бакши, Е. А. Дьяконова. – Текст: непосредственный // Вопросы театра. – 2017. – № 1-2. – С. 99–104.

26. Бакши А. М. Как я стал евреем / А. М. Бакши // Знамя. – 2007. – № 11. – URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=3427 (дата обращения 07.10.2022). – Текст: электронный.

27. Бакши А. М. Мой театр. Телекомпания НТВ. Тема № 213. Эфир 11.02.2003 [Из интервью Александра Бакши «Настоящее искусство всегда сиюминутно / А. М. Бакши // Независимая газета, 1996. – URL: https://gordon0030.narod.ru/archive/10457/index.html (дата обращения 10.11.2023). – Текст : электронный.

28. Бакши А. М. «Настоящее искусство всегда сиюминутно. Интервью. URL: https://gordon0030.narod.ru/archive/10457/index.html– (дата обращения 10.11.2023). – Текст : электронный.

29. Бакши А. М. Партитуры двух спектаклей : Сценарий с нотами для инструм. анс. / реж. В. Фокин; авт. записи партитуры спектаклей Л. С. Бакши; худож. В. Милованов; муз. ред. С. Мовчан; общ. ред. и вступит. ст. В. Семеновского. – М. : Творч. центр им. Вс. Мейерхольда, 1999. – 143 с. – Текст: непосредственный.

30. Бакши А. М. Постдраматический театр – панацея или болезнь? [Материал подготовлен Н. Ю. Казьминой] // Вопросы театра. – 2011. – №1-2. – С. 120–123.

31. Бакши Л. С. Домашний театр, или Полифония мира / Л. С. Бакши. – Текст: непосредственный // Октябрь. – 2001. – № 3. – С. 164–173.

32. Бакши Л.С. «Игра в джин». Сцена и музыка / Л. С. Бакши. – Текст: непосредственный // Вопросы театра. – 2020. – № 1-2. – С. 10–19.

33. Бакши Л. С. Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта / Л. С. Бакши. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С. 76–84.

34. Бакши Л. С. О театре звука: показания свидетеля / Л. С. Бакши. – Текст: непосредственный // Вопросы театра. – 2017. – № 1/2. – С. 88–98.

35. Бакши Л. С. Сидур-Мистерия / Л. С. Бакши. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 63–65.

36. Банасюкевич А. В. Как звучит жизнь / А. В. Банасюкевич // Блог журнала «Театр» 16.10.2015. – URL: http://oteatre.info/kak-zvuchit-zhizn/ (Дата обращения: 11.06.2022). – Текст : электронный.

37. Бартошевич А. В. Русский Гамлет / А. В. Бартошевич. – Текст : электронный // «Коммерсантъ Weekend» № 15. 25.04.2014. URL: https://www.kommersant.ru/doc/2458233 (Дата обращения: 15.11.2023). – Текст: электронный.

38. Батюк И. В. Последний хоровой опус Эдисона Денисова: Музыка к трагедии Еврипида «Медея» / И. В. Батюк. – Текст : непосредственный // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996): материалы научной конференции / Научные труды Московской консерватории. Сб. 23. – М. : Изд-во Московской государственной консерватории. – 1999. – С. 107–113.

39. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин – М. : Изд-во Э. 2017. – 640 с. – Текст: непосредственный.

40. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр; пер. с франц. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с. – Текст: непосредственный.

41. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / Г. Бейтсон ; пер. с англ. – М. : Смысл. 2000. – 476 с. – Текст: непосредственный.

42. Бекетова Н. В. От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире / Н. В. Бекетова. – Текст: непосредственный // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции : сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону : Гефест, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 1999. – С. 49–72.

43. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / Л. Бенуас; пер с фр. А.Калантарова. – М. : АСТ-Астрем, 2004. – 160 с. – Текст: непосредственный.

44. Бережная Е. А. Психологические особенности восприятия тела актера в пластическом театре / Е. А. Бережная. – Текст: непосредственный // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 4. – С. 92–95.

45. Березкин В. И. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство / В. И. Березкин. – Текст: непосредственный // Театральная жизнь. – 1997. – № 1. – С. 35–42.

46. Берков В. О. Гоголь о музыке / В. О. Берков. – М. : Музгиз, 1952. – 32 с. – Текст: непосредственный.

47. Бершадская Т. С. Музыка шумов – музыка ли? Размышления о статусе искусства звуков / Т. С. Бершадская. – Текст: непосредственный // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2017. – № 1 (49). – С. 34–36.

48. Бишоп К. Искусство инсталляции. Пер. А. Фоменко. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. – 192 с. URL: https://mybook.ru/author/kler-bishop/iskusstvo-installyacii/read/ (дата обращения 15.11.2024). – Текст : электронный.

49. Блок В. Б. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / В. Б. Блок. – М. : Искусство, 1983. – 294 с. – Текст: непосредственный.

50. Бозин Д. С. Актер Дмитрий Бозин рассказал о своем моноспектакле. Интервью. 27.05.2019 URL: https://www.yapokupayu.ru/blogs/post/nakanune-premiery-v-krasnodare-akter-dmit-riy-bozin-rasskazal-o-svoem-monospektakle (дата обращения: 21.06.2022). – Текст : электронный.

51. Бойкова И. Ирина Бойкова о спектакле В. Леванова «Ксения. История любви». Александринский театр / И. Бойкова. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2009. – № 1 (55). – URL: https://ptj.spb.ru/archive/55/spb-jam-55/irina-bojkova-ospektakle/?ysclid-=lb29k7ec1j619321793 (дата обращения: 21.06.2022).

52. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова / Н. Н. Болдырев. – Текст: непосредственный // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И. А. Стернина. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. – С. 25–36.

53. Болдырев Н. Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка / Н. Н. Болдырев. Министерство науки и высшего образования РФ, Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина. – М. : Издательский дом ЯСК, 2018. – 478 с. – Текст: непосредственный

54. Болнова Е. В. Семантика мифа об Орфее и Эвридике в творчестве В. И. Иванова / Е. В. Болнова. – Текст: непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2016. – № 4. – С. 172–176.

55. Большаков Н. Н. Великий русский «инквизитор» души человеческой, или опыт размышлений о смысле поэмы Ф. М. Достоевского / Н. Н. Большаков. – Текст: непосредственный // Наука о человеке: гуманитарные исследования. Омская гуманитарная академия. – 2017. – № 1 (27) – С. 16–21.

56. Бонфельд М. Ш. Музыка как мышление / М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, В. И. Шаховский. – Текст: непосредственный // Музыка начинается там, где кончается слово. – Астрахань – М. : НТЦ «Консерватория», 1995. – С. 129–203.

57. Бочаров С. Петербургские повести Гоголя / С.Бочаров. – Текст: непосредственный // Н. В. Гоголь. Петербургске повести. М. : Художественная литература, 1969. – 208 с.

58. Бродецкий А. Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания : учебное пособие для ВУЗов. М. : ВЛАДОС, 2000. – 164 с. – Текст: непосредственный.

59. Брудный А. А. Психологическая герменевтика /А. А. Брудный. – М.: Лабиринт, 1998. – 336 с. – Текст: непосредственный.

60. Брэнтли Б. Как выяснил Шостакович, Матушка-Россия может быть жесткой / Б. Брэнтли – Текст : электронный // Нью Йорк таймс. Театральное обозрение. 14.01.2013. – URL: https://www.nytimes.-com/2013/01/15/theater/reviews/opus-no-7-from-the-dmitry-krymov-lab-of-moscow.html (дата обращения 21.01.2020).

61. Бутакова Л. О. Авторское сознание как базовая категория текста: Когнитивный аспект: 10.02.19 : дис… доктора филологических наук / Л. О. Бутакова. – Омск, 2001. – 459 с. – Текст: непосредственный.

62. Бушмакина Т. «Стараюсь не попадаться на удочку ремесленничества». Интервью Тимофея Кулябина / Т. Бушмакина. – URL: https://miraman.ru/posts/1996 (дата обращения: 17.05.2021). –Текст : электронный.

63. Валентинова О. И. Семиотика полифонии / О. И. Валентинова. – М. : Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2005. – 258 с. – Текст: непосредственный.

64. Варпаховский Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт / Л. В. Варпаховский; ред. Л. Д. Вендровская; предисл. А. Н. Анастасьев. – М. : ВТО, 1978. – 278 с. – Текст : непосредственный.

65. Васильев Д. В. Характер проявления и роль архетипа трикстера в исповедальных высказываниях подпольного героя повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» / Д. В. Васильев. – Текст: непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. – 2018. – № 4. – С. 103–107.

66. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса: Исследование. – 3-е изд., перераб., дополн. – М. : Музыка, 1980. – 317 с. – Текст: непосредственный

67. Вдовенко И. В. Возникновение пространственных и цветовых форм восприятия звука как побочный результат тренинга в Мастерской Клима при ВОТМ (1989–1994) / И. В. Вдовенко. – Текст : непосредственный // Искусство звука и света: материалы Второй Международной научно-

практической конференции, Санкт-Петербург 18–20 октября 2021 / ред.-сост. О. В. Колганова; Российский институт истории искусств. – СПб., 2021. – С. 32–37.

68. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре : 17.00.02 : дис… доктора искусствоведения. Т. I. / Н. И. Верба. – СПб., 2021. – 562 с. – Текст: непосредственный.

69. Видершпан А. А. Орфический миф в философском сознании XX века / А. А. Видершпан. – Текст: непосредственный // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 1 (14). – С. 118–121.

70. Вишневская Л. А. К вопросу типологии традиционной вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев / Л. А. Вишневская. – Текст: непосредственный // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция. – 2015. – № 2. С. 3–11.

71. Воеводина Л. Н. Мифология и культура : учебное пособие / Л. Н. Воеводина. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2001. – 356 с. – Текст: непосредственный.

72. Волкова К. С. «Театр композитора» в России и «52» Александра Маноцкова / К. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Манускрипт. – 2020. – Том 13. – Вып. 7. – С. 131–136.

73. Волкова П. С. Духовность в аспекте искусства / П. С. Волкова, В. И. Шаховский. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, – 2020. – № 4 (41). – С. 187–198.

74. Волкова П. С. Смерть как социокультурный феномен: Научная монография. / П. С. Волкова / авт. прил. И. В. Кочубей. – Краснодар : Изд-во КубГАУ, 2019. – 128 с. – Текст: непосредственный.

75. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX в.) : 17.00.09 : автореф. дис… доктора

искусствоведения / П. С. Волкова. – Саратов, 2009. – 47 с. – Текст: непосредственный.

76. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) / П.С. Волкова. – Краснодар, 2008. – 200 с. – Текст: непосредственный.

77. Вольф К. Медея. Голоса. / К. Вольф. – Текст: непосредственный // Иностранная литература. Роман / пер. с нем. М. Рудницкого. – 1997. – № 1. – С. 5–11.

78. Воротынцева Л. А. Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве / Л. А. Воротынцева. – Текст: непосредственный // Философско-культурологические исследования. – 2019. – № 5. – С. 52–56.

79. Гаевский В. М. Флейта Гамлета: Образы современного театра / В. М. Гаевский / ред. С. К. Никулин. – М. : В/о «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. – 352 с. – Текст: непосредственный.

80. Галахова О. И. Дмитрий Крымов. Дефиле для сна о Чехове / О. И. Галахова // РИА Новости. 29.01.2010. – URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_shdi_tara.htm (дата обращения: 21.09.2024). – Текст: электронный.

81. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. М. Гаспаров. – Текст: непосредственный // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам VIII. – Тарту : ТГУ, 1977. – Вып. 411 – С. 120–137.

82. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца / Г. Д. Гачев. – М. : Институт Ди-Дик, 1999. – 367 с. – Текст: непосредственный.

83. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. – Текст: непосредственный / Г. В. Ф. Гегель. В 4-х томах. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с. – Текст: непосредственный.

84. Гервер Л. Л. К проблеме «Миф и музыка» / Л. Л. Гервер. – Текст: непосредственный // Музыка и миф : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / ред.-

сост. В. Б. Валькова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 118. – С. 7–21.

85. Глембоцкая Я. О. «Три сестры» Успех Кулябина на сцене «Красного факела» / Я. О. Глембоцкая // Культура. – 11.09. 2015 (специально для Сибкрай). – URL: http: //sibkray.ru/news/4/877376/ (дата обращения: 03.05.2020). – Текст : электронный.

86. Гнездилова Е. В. Мифологема Орфея в античной культурной традиции / Е. В. Гнездилова. – Текст: непосредственный // Проблемы исторической поэтики. – 2021. – Т. 19. – № 3. – С. 35–52.

87. Гоголь Н. В. Петербургские повести / Н. В. Гоголь. – М. : Художественная литература, 1969. – 208 с. – Текст: непосредственный.

88. Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование / А. А. Гозенпуд. – Л. : Советский композитор : Ленингр. отд-ние, 1981. – 224 с. – Текст: непосредственный.

89. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя / А. Х. Гольденберг. – М. : Флинта ; Наука, 2013. – 261 с. – Текст: непосредственный.

90. Гордеева Т. Ю. Звук как способ выстраивания звукового пространства / Т. Ю. Гордеева. – Текст: непосредственный // Сборник материалов научно-практической конференции «Человек в виртуальном пространстве». – Казань, 2003 – С. 70–73.

91. Гоффман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / И. Гоффман ; Пер. с англ. Р. Е. Бумагина и др. – М. : Ин-т социологии РАН : Ин-т Фонда «Обществ. Мнение», 2003. – 1710 с. – Текст: непосредственный.

92. Грачев В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция : 17.00.02 : автореф. дис… кандидата искусствоведения / В. Н. Грачев. – М., 1992. – 22 с. – Текст: непосредственный.

93. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй полвины XX века / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с. – Текст: непосредственный.

94. Гротовский Е. Театр и ритуал / Е. Гротовский – Текст: непосредственный // Театр. – 1988. – № 10. – С. 68–79.

95. Гудачев О. М. Пространственная композиция в новой музыке конца XX века – начала XXI века : 17.00.09 : автореф. дис… кандидата искусствоведения / О. М. Гудачев. – СПб., 2019. – 24 с. – Текст: непосредственный.

96. Гуцол С. Ю. Между мифосом и мелосом / С. Ю. Гуцол. – Текст: непосредственный // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2013. – № 1. – С. 72–80.

97. Давыдова М. Ю. «Демон» пролетел / М. Ю. Давыдова // Известия. 06.05.2003. – URL: http://www.smotr.ru/2002/2002_814_demon.htm (дата обращения 14.01. 2024). – Текст: электронный.

98. Давыдова М. Ю. 35 тысяч Тригориных / М. Ю. Давыдова // Известия. 01.02.2010. – URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_shdi_tara.htm (дата обраще-ния: 14.01. 2024). – Текст: электронный.

99. Делёз Ж. Критика и клиника / Ж. Делез; пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. – СПб. : Machina, 2002. – 240 с. – Текст: непосредственный.

100. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесловие С. Н. Зенкина. – М. : Институт экспериментальной социологии. – СПб., 1998. – 288 с. – Текст: непосредственный.

101. Демичев А. В. Гармония жизни и смерти / А. В. Демичев. – Текст: электронный // Альманах «Фигуры Танатоса». Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск / Философский альманах. Материалы второй международной конференции. – СПб., 1995.

– URL: http://anthropology.ru/ru/text/demichev-av/garmoniya-zhizni-i-smerti (дата обращения: 03.12.2023).

102. Демченко А. И. Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов / А.И. Демченко. – Текст: непосредственный // Искусство и культура. – 2016. – № 4. – С. 70–80.

103. Денисов А. В. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ : 24.00.01 : автореф. дис. ... доктора искусствоведения: / А. В. Денисов. – СПб., 2008. – 36 с. – Текст: непосредственный.

104. Денисов Э. В. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича / Э. В. Денисов. – Текст: непосредственный // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 46–90.

105. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1982. – 259 с. – Текст: непосредственный.

106. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Ж. Дерида. – СПб: Алетейя, 1999. – 208 с. – Текст: непосредственный.

107. Джунгтак К. Поэтика и поэзия биомеханики / К. Джунгтак. – Текст: непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка.

108. Джурова Т. С. Ставьте на зеро / Т. С. Джурова // Вечерний Петербург. 15.11.2011. – URL: https://ptj.spb.ru/pressa/stavte-na-zero/. (Дата обращения 12.11.2022). – Текст: электронный.

109. Дмитревская М. Ю. «Все, что имеет временную протяженность, является музыкой»: беседа с Александром Маноцковым / М. Ю. Дмитревская. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 1 (75). – С. 17–22.

110. Догорова Н. А. Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве : 5.10.1 : дис… д-ра искусствоведения / Н. А. Догорова. – М., 2023. – 720 с. – Текст: непосредственный.

111. Должанский Р. П. Параллельный Пушкин. «Онегин» театра «Красный факел» на «Золотой маске». / Р. П. Должанский. – URL: https: //www.kommersant.ru/doc/2448853 (дата обращения: 19.04.2023). – Текст : электронный.

112. Дьякова Е. А. Диагноз: Капитанская дочка. «Окупация – милое дело!» в театре Юрия Погребничко / Е. А. Дьякова. // Новая газета, 29.09.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_okolo_o.htm (дата обращения: 22.05.2020). – Текст : электронный

113. Дьяков А. В. Мишель Фуко и его время / А. В. Дьяков. – СПб. : Алетейя, 2010. – 672 с. – Текст: непосредственный.

114. Дюшен И. Б. Театр остановившихся часов / И. Б. Дюшен. – Текст: непосредственный // Самодеятельный театр / сост. И. Б. Дюшен. – М. : Искусство. – 1990. – № 5. – 154 с.

115. Евлампиев И. И. Смерть как преодоление и как испытание: событие смерти в фильмах А. Тарковского и А. Сокурова / И. И. Евлампиев. – Текст : электронный // Альманах «Фигуры Танатоса». Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск / Философский альманах. Материалы второй международной конференции. – СПб., 1995. – URL : http://anthropology.ru/ru/text/evlampiev-ii/smert-kak-preodolenie-i-kak-ispytanie-sobytie-smerti-v-filmah-tarkovskogo-i (дата обращения: 03.12.2023).

116. Егорова Т. К. Трансмутация жанра инструментального театра, или АртВижн Музик Александра Бакши / Т. К. Егорова. – Текст: непосредственный // Музыковедение. – 2021. – № 8. – С. 33–41.

117. Ельницкая Л. М. Демон / Л. М. Ельницкая // Энциклопедия литературных героев. – М. : Аграф, 1997. – URL: https://a4format. ru/pdf_files_bio2/42d56a6a.pdf (дата обращения 16.04.2024). – Текст: электронный.

118. Емельянова М. С. Философские споры в повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» / М. С. Емельянова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 3. – Т. 1. – С. 273–276.

119. Енговатова М. А. Закамская свадьба как результат взаимодействия северных и южнорусских традиций / М. А. Енговатова. – Текст: непосредственный // Рябининские чтения. Карельский научный центр РАН. – Петрозаводск, 2011. – С. 260-262.

120. Журавлев М. С. Существующие трактовки поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» / М. С. Журавлев. – Текст: непосредственный // Вопросы русской литературы. – 2019. – № 1. – С. 42–48.

121. Заславский Г. А. Все есть. «Тарарабумбия. Шествие» в театре «Школа драматического искусства» / Г. А. Заславский // НГ. 04.02.2010. – URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_shdi_tara.htm (дата обращения 11.05.2024). – Текст: электронный.

122. Захаров В. Н. Библейский архетип «Двойника» Достоевского / В. Н. Захаров. – Текст: непосредственный // Проблемы исторической поэтики. – 1990. – Т. 1. – С. 100–104.

123. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. И. Земцовсий. – Л.: Советский композитор, 1977. – 176 с. – Текст: непосредственный.

124. Зинцов О. Билет до Шанхая. / О. Зинцов // Ведомости. 15.06.2005. – URL: http://irvin.ru/chehov6/c6_vremya.htm (дата обращения 18.05.2024). – Текст: электронный.

125. Зорин А. Н. Мистериальность «Женитьбы» (О жанровом синтетизме гоголевской комедии) / А. Н. Зорин. – Текст: непосредственный // Автор. Текст. Аудитория : межвуз. сб. науч. трудов. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2002. С. 14–18.

126. Зорин А. Н. Потерянный браслет «Золушки» Дж. Россини и «Цимбелина» В. Шекспира в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова:

интертекстуальные перспективы предметного мотива / А. Н. Зорин. – Текст: непосредственный // Вестник Вятского государственного университета. – 2009. – Т. 2. – Вып. 2. – С. 158–162.

127. Зорина О. О. Тайны самого загадочного инструмента / О. О. Зорина // Культура. 05.08. 2020. – URL: https://mk-kz.kz/culture/2020/08/05/tayny-samogo-zagadochnogo-instrumenta.html (дата обращения 11.09.2024). – Текст: электронный.

128. Ивлиева В. Д. Синдром оборачивания / В. Д. Ивлиева. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 4. URL: https://ptj.spb.ru/archive/98/process-98/sindrom-oborachivaniya/ (дата обращения: 12.01.2024). – Текст: электронный.

129. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна; пер. с англ. – М. : БММ АО, 1999. – 582 с. – Текст: непосредственный.

130. Ильин В. Н. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона / В. Н. Ильин. – Текст: непосредственный // Православный колокольный звон. Теория и практика / составители Коновалов И. В., Завьялов Н.И. – М. : Триада плюс, 2002. – С. 61–67.

131. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 156 с. – Текст: непосредственный.

132. Иняхин А. Б. Великая иллюзия или Сузуки, угадай / А. Б. Иняхин. – Текст : непосредственный // Театр. – 1991. – № 8. – С. 37–44.

133. Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. – М. : Говорящая книга, 2010. – 655 с. – Текст: непосредственный.

134. Исакова Ю. Александр Маноцков: «Я не знаю, что такое вдохновение». Интервью / Ю. Исакова // Театральный журнал «Около». Блог 15. 11.2015. – URL: https: // journal-okolo.ru/aleksandr-manotskov-ya-ne-znayu-chto-takoe-vdohnovenie/ (дата обращения: 24.10.2020). – Текст электронный.

135. Йожа Д. З. Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» / Д. З. Йожа. – Текст: непосредственный // Владимир Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : в 2 т. – СПб. – 1997. – Т. 2. – С. 147–153.

136. Кадимов Р. Г. Звук. Смысл. Язык / Р. Г. Кадимов. – Текст: непосредственный // Norwegian Journal of Development of the International Science. – 2019. – № 27. – С. 34–37.

137. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – № 5–2. – С. 90–94.

138. Казанцева Л. П. Понятие музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – URL : http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva- (дата обращения 12.06.2024). – Текст: электронный.

139. Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. – М. : ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 288 с. – Текст: непосредственный.

140. Кандаурова Л. Александр Маноцков: У меня нет никакого «само», которое требует «выражения». Интервью / Л. Кандаурова // Сноб. 03.02.2018. – URL: https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/157255/ (дата обращения: 24.10.2020). – Текст : электронный.

141. Кантор В. К. Какие сны приснятся в смертном сне, или Жизнь в смерти / В. К. Кантор. – Текст: непосредственный // Вопросы философии. – 2014. – № 5. – С. 65–72.

142. Кантор В. К. Назад в будущее / В. К. Кантор // Петербургский театральный журнал. 24.09.2014. – URL: https://ptj.spb.ru/blog/nazad-vbudushhee/ (дата обращения 04.08.2023). – Тест: электронный.

143. Каплан Э. И. Режиссер и музыка / Э. И. Каплан // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / ред. кол. М. А. Валентейн,

П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин; ред.-сост. Л. Д. Вендровская. – М. : ВТО, 1967. – 622 с. – Текст : непосредственный.

144. Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре / Ф. К. Караев. – URL: http://www.karaev. net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения: 21.06.2024). – Текст: электронный.

145. Карамайкина О. Режиссерский портрет Андрея Могучего / О. Карамайкина // Театр. 21.10.2012. – URL: http: //oteatre.info/rezhissyorsky-portret-andreya-moguchego/ (дата обращения: 24.10.2020). – Текст: электронный

146. Каранович Д. Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет / Д. Каранович. – Текст: непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2018. – № 3 (93). – С. 100–106.

147. Карасев Л. В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики / Л. В. Карасев. – М. : Знак, 2009. – 208 с. – Текст: непосредственный.

148. Карась А. Ю. Полет черной ласточки. В «Современнике» поставили спектакль про «вождя народов» / А. Ю. Карась // Российская Газета. 05.05.2005. – URL: http://www.smotr.ru/2004/2004_sovr_40.htm (дата обращения 21.07.2023). – Текст: электронный.

149. Карась А. Ю. Премьера «Демона». Олег Меньшиков сыграл лермонтовского «Демона» / А. Ю. Карась // Российская Газета. 06.10.2003. – URL: https://rg.ru/2003/10/06/demon.html (дата обращения 01.05.2024). – Текст: электронный.

150. Карась А. Ю. «Театр звука» ошеломляет / А. Ю. Карась // Российская газета. 26.11.2003 – URL: https://rg.ru/2003/11/26/teatr.html (дата обращения 01.12.2024). – Текст: электронный.

151. Карась А. Ю. Цветочный ливень в Шанхае / А. Ю. Карась // Российская газета. 17.06.2005. – URL: http://www.smotr.ru/chehov6/-c6_vremya.htm (дата обращения: 21.03.2023). – Текст: электронный.

152. Каровская Н. С. Феномен колокола в русской культуре : 24.00.02 : автореф. дис. ... кандидата культурологии / Н. С. Каровская. – Ярославль, 2000. – 23 с. – Текст: непосредственный.

153. Кассирер Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление. Т. 2. / Э. Кассирер. – М., СПб., Университетская книга, 2002. – 280 с. – Текст: непосредственный.

154. Катунян М. А. На границе реального и виртуального: хеппенинг, игровая структура, мультимедиа / М. А. Катунян. – Текст: непосредственный // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб ст. – Ростов-на-Дону : РГК им. С.В.Рахманинова, 2005. – С. 294–307.

155. Кешишева Е. С. Лаборатория Дмитрия Крымова / Е. С. Кешишева. – Текст: непосредственный // Театр. – 2019. – № 39. – С. 90–99.

156. Киев П. Н. Невербальная семиотика в театральной культуре / П. Н. Киев.– Текст : непосредственный // Человек в мире культуры. – 2012. – № 2. – С. 22–28.

157. Киреева Н. Ю. Музыкальная театрализация: коммуникативно-аксиологические аспекты: 5.10.1 : автореф… доктора искусствоведения / Н. Ю. Киреева. – Саранск, 2023. – 44 с. – Текст: непосредственный.

158. Киреева Н. Ю. Музыкальная театрализация в аспекте ценностной коммуникации: к вопросу о терминологии / Н. Ю. Киреева. – Текст: непосредственный // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 3. – С. 34–51.

159. Кисеева Е. В. Специфика перформанса в инструментальном театре Тан Дуна (на примере «Призрачной оперы») / Е. В. Кисеева. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 4. – С. 38–46. – DOI : 10.52469/20764766_2023_04_38.

160. Кисеева Е. В. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре / Е. В. Кисеева. – Текст: непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки,

культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 2 (28) в 2-х ч. – Ч. 2. – С. 83–86.

161. Козич С. С. Темные аллеи Крымова «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня…» (по Бунину) / С. С. Козич. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 1 (63). – URL: http: //ptj.spb.ru/archive-/63/rezhisserskaya-laboratoriya-63/temnye-allei-krymova/ (дата обращения: 11.05.2020).

162. Кокжаев М. А. Топология музыкального пространства / М. А. Кокжаев. – М. : Композитор, 2004. – 88 с. – Текст: непосредственный.

163. Коллинз Р. Программа теории ритуала интеракции / пер. с англ. А. М. Хохловой / Р. Коллинз. – Текст: непосредственный // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2004. – Т. 7. – № 1. – С. 27–39.

164. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания : На материале искусства XX века : 17.00.02 : автореферат дис. ... доктора искусствоведения. – Новосибирск, 2006. – 47 с. – Текст: непосредственный.

165. Конен В.Д. Театр и симфония / В. Д. Конен. – М. : Советский композитор, 1975. – 320 с. – Текст: непосредственный.

166. Коннов В. П. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX–XX веков / В. П. Коннов. – Текст: электронный // Открытый текст. Электронное периодическое издание, 2019. – С. 172–181. – URL: https://opentextnn.-ru/music/personalii/brukner-a/konnov-vladimir-anton-brukner-i-vena-na-rubezhe-xix-xx-vekov-64-31-kb/ (дата обращения 21.02.2025).

167. Коннова Н. В. Введение в когнитивную лингвистику: учебное пособие. Издание 2-е переработанное / Н. В. Коннова. – Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2012. – 313 с. – Текст: непосредственный.

168. Корешков П. В. Творчество в виртуальном пространстве / П. В. Корешков, С. А. Маленко, А. Г. Некита. – Текст: непосредственный // Бренное и вечное: мифология цифровой цивилизации. Материалы Международной научной конференции. Великий Новгород. 27-28 октября

2020. Издательство : Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2021. – С. 21–28.

169. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия – жанр в музыкальной культуре новейшего времени / А. Г. Коробова. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music scholarship. – 2013. – № 1. – С. 233–237.

170. Кравцова М.Е. История культуры Китая : учеб. пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. – 3. изд., испр. и доп. – СПб. : Лань, 2003. – 415 с. – Текст: непосредственный.

171. Кривошей И. М. Когнитивная философия русского романса: 17.00.09 : автореф. дис. … доктора искусствоведения / И. М. Кривошей. – Уфа, 2016. – 22 с. – Текст: непосредственный.

172. Кривцова Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры : 24.00.01 : автореф. дис. …кандидата искусствоведения / Ю.В. Кривцова. – Ярославль, 2006. – 24 с. – Текст: непосредственный.

173. Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре / А. В. Крылова. – Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – Т. 10. – Вып. 2. – С. 230–247.

174. Кубасов А. Я. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / А.В. Кубасов; М-во общ. и проф. образования РФ. Урал, гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1998. – 399 с. – Текст: непосредственный.

175. Кузина Е. Е. Эволюция актерского тренинга Ежи Гротовского в театре-лаборатории (1959–1969) / Е. Е. Кузина. – Текст: непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 3. – С. 19–23.

176. Кузякина Т. И. Музыка и духовный мир человека / Т. И. Кузякина. – Текст: непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 17. – С. 23–32.

177. Кулапина О. И. Критерий применимости общенаучного метода моделирования в теоретическом музыкознании: рукопись / О. И. Кулапина. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 1972. – 60 с. – Текст: непосредственный.

178. Кумыш В. Ю. Некоторые особенности построения образа Демона в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» / В. Ю. Кумыш. – Текст: непосредственный // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2007. – № 3. – С. 131–135.

179. Курышева Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 201 с. – Текст: непосредственный.

180. Кушляева О. В. Художественные сны Дмитрия Крымова / О. В. Кушляева. – Текст: непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 1 (63). – С. 48–51.

181. Лаврова С. В. Энтропия беззвучия и гармония шума в творческой концепции Питера Аблингера / С. В. Лаврова. – Текст: непосредственный // Международный журнал исследований культуры. – 2017. – № 3 (28). – С. 5–15.

182. Лазутина Т. В. Процесс символизации в музыке : 09.00.01: автореф. дис… кандидата философских наук / Т. В. Лазутина. – Тюмень, 2003. – 25 с. – Текст: непосредственный.

183. Левина А. В. Современный театр и миф: проблемы взаимодействия: 17.00.09 : автореф. дис … кандидата искусствоведения / А.В. Левина. – СПб., 2008. – 31 с. – Текст: непосредственный.

184. Леви-Стросс К. Болеро Мориса Равеля / К. Леви-Стросс. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 167–173.

185. Лейбин В. М. Архетип / В. М. Лейбин. – Текст: непосредственный // Современная западная философия : словарь / сост. Малахов В. С., Филатов В. П. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.

186. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : Изд-во ABCdesian, 2013. – 312 с. – Текст: непосредственный.

187. Леонов П. М. Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова»: Из записок П.М. Леонова 1982 и 1988 годов / П. М. Леонов. – Текст: непосредственный // Театр. – 1989. – № 2. – С. 41.

188. Лесакова Н. И. Музыка – душа театра. К 140-летию со дня рождения Вс. Мейерхольда / Н. И. Лесакова // Страстной бульвар, 10. – 2014. – № 6 (166). – URL: http://www.strast10.ru/node/3100 (Дата обращения 14.03.2023). – Текст: электронный.

189. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева; редкол. Н. Д. Арутюнова [и др.]. – 2-е изд. доп. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2002. – 709 с. – Текст: непосредственный.

190. Ли ЫнКён. Корейский композитор Юн и Сан: тенденции и современность / ЫнКён Ли. – Текст: непосредственный // Художник и время: феномен восприятия интертекстуальности в искусстве : сб. материалов конференции. – Краснодар, 2004. – Вып. 1. – С. 119–128.

191. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : История и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 221 с. – Текст: непосредственный.

192. Лобок А. М. Антропология мифа / А. М. Лобок. – Екатеринбург : Отд. образования Администрации Окт. р-на : Банк культур. информ., 1997. – 685 с. – Текст: непосредственный.

193. Лопачева М. К. Орфическая аллюзия в лирике постсимволистов-эмигрантов / М. К. Лопачева. – Текст: непосредственный // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2017. – Т. 215. – С. 123–130.

194. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев / Сост. подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М. : Мысль, – 2001. – 558 с. – Текст: непосредственный.

195. Лотман Ю. М. Блок и народная культура города / Ю. М. Лотман. – Текст: электронный // Блоковский сборник. Т. IV. – Тарту, 1980. – URL: https://www.zinref.ru/000_uchebniki/02800literatur/001_Analiz_poeticheskogo_texta_Lotman_1996/113.htm (Дата обращения 04.04.2023).

196. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука, 2015. – 411 с. – Текст: непосредственный.

197. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров. – СПб. : Искусство, 1996. – 846 с. – Текст: непосредственный.

198. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 2001. – 703 с. – Текст: непосредственный.

199. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман. – Текст: непосредственный // Символ в системе культуры: сб. ст. / ред. Ю. М. Лотман. Труды по знаковым системам. – Тарту : ТГУ, 1987. – Вып. 754. – С. 10–21.

200. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. В 3-х т. Т. 1. – Таллин : Александра, 1992. – 472 с. – Текст: непосредственный.

201. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005. – 704 с. – Текст: непосредственный.

202. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре : 17.00.02 : автореф. дис… докт. искусствоведения. – Новосибирск, 2014. – 49 с. – Текст: непосредственный.

203. Люсый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста : 24.00.01 : автореф. дис. ... кандидата культурологии / Рос. ин-т культурологии. – М., 2003. – 20 с. – Текст: непосредственный.

204. Мадорский Л. Александр Бакши – посланник из будущего? К 60-летию со дня рождения / Л. Мадорский // Семь искусств, № 9. 02.10.2012.– URL : https://litbook.ru/article/2148/ (Дата обращения 14.11.2023). – Текст: электронный.

205. Магидович М. Л. Тотальная инсталляция как вид искусства (на примере творчества А. Райхштейна) / М. Л. Магидович. – Текст: непосредственный // Искусство звука и света. Материалы второй Международной научно-практической конференции. СПб.: 18-20 октября 2021 / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. – СПб., 2021. – С. 97–100.

206. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : [Учеб. пособие для муз. вузов] / Л. А. Мазель. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с. – Текст: непосредственный.

207. Маккарти М. Гром среди ясного неба / М. Маккарти. – Текст: непосредственный // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии/ Под общей редакцией Н. Г. Мельникова. – М. Новое литературное обозрение, 2000. – С. 349–361.

208. Малиновская Н. Дерево песен // Ф. Г. Лорка. Стихи и песни. – М., 1980. –110 с. – Текст: непосредственный.

209. Мальцев С. М. Основы теории музыкального знака (Часть 2) / С. М. Мальцев. – Текст: непосредственный. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 3 (68). – С. 186–210.

210. Мальцева О. Н. О некоторых особенностях спектаклей Юрия Любимова 2000–2004 гг. / О. Н. Мальцева. – URL: https://subscribe.-ru/archive/culture.theatre.taganka/200501/21164035 (дата обращения: 17.11.2022). – Текст : электронный.

211. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке : 17.00.01 : дис. ... доктора искусствоведения / О. Н. Мальцева. – М., 1999. – 277 с. – Текст: непосредственный

212. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. – СПб.:

Российский институт истории искусств, 1999. – 271 с. – Текст: непосредственный.

213. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (поэтика) / О. Н. Мальцева. – Предисл. Ю. М. Барбоя. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 258. – Текст: непосредственный.

214. Малышев И. В. Хронотоп музыкального произведения / И. В. Малышев. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. – 91 с. – URL: http://www.proza.ru/2010/03/09/1185 (дата обращения 12.05.2018). – Текст: электронный.

215. Мамардашвили М. К. Введение в философию (Феноменология философии) / М. К. Мамардашвили. – Текст: непосредственный // Новый круг. – 1993. – № 1. – С. 54–100.

216. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание (метафизические рассуждения о сознании, символе и языке) / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М. : Прогрес-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. – 288 с. – Текст: непосредственный.

217. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. Беседы. – М. : Центр гуманитарных технологий, 2000. – Текст : электронный. – URL: https://gtmarket.ru/library/basis/5061/5081 (дата обращения: 18.10.2022).

218. Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. / О. Э. Мандельштам; сост. П. М. Нерлера; подгот. текста и коммент. А. Д. Михайлова, П. М. Нерлера; вступ. ст. С. С. Аверинцева. – М. : Худож. Литература, 1990. – Т. 2. – 463 с. – Текст: непосредственный.

219. Маноцков А. П. Александр Маноцков о современной опере / А. П. Маноцков. – Текст : электронный // Сине Фантом. № 10. 15-30.06.2015. – URL: http ://electrotheatre.ru/theatre/article/188 (дата обращения: 05.01.2021).

220. Маноцков А. П. Бодрящая плотность бытия // На Невском. 15.12.2007. URL: https://dudina.livejournal.com/6425.html. (дата обращения: 05.01.2021).

221. Маньковская Н. Б. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 1995. – 221 с. – Текст : непосредственный.

222. Мацкявичус Г. К. «Не могу ставить традиционные пьесы» / Г. К. Мацкявичус. – Текст : непосредственный // Театр. – 1993. – № 11. – С. 39–45.

223. Медушеский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник : сб. статей. Вып. 5. – М. : Советский композитор, 1984. – 288 с. – Текст : непосредственный.

224. Медушевскаий В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1996. – 254 с. – Текст : непосредственный.

225. Медушеский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 265 с. – Текст : непосредственный.

226. Мелетинский Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский. – Текст : непосредственный // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1998. – С. 25–28.

227. Мелетинский Е. М. Миф и XX век / Е. М. Мелетинский // 09.12.2005. – URL: https://studylib.ru/doc/485011/mif-i-dvadcatyj-vek-e.m.-meletinskij (дата обращения: 12.05.2023). – Текст: электронный.

228. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский / Российский государственный гуманитарный университет. Чтения по истории и теории культуры. – М. – 1994. – Вып. 4. – 136 с. – Текст : непосредственный.

229. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 2000. – 407 с. – Текст : непосредственный.

230. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: 17.00.02 : автореф. дис… доктора искусствоведения / Е. А. Минаев. – М., 2000. – 51 с. – Текст : непосредственный.

231. Могучий А. А. О музыке в спектакле / А. А. Могучий. – Текст : электронный // Петербургский Театральный журнал. – 2014. – № 1 (75). – URL: http://ptj.spb.ru/archive/75/music-theatre-75/o-muzyke-v-spektakle/ (дата обращения: 31.05.2020).

232. Мозгот С. А. К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке / С. А. Мозгот. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1. – С. 39–45.

233. Мозгот С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве : 17.00.02 : автореф. дис … доктора искусствоведения / С. А. Мозгот. – Новосибирск, 2018. – 58 с. – Текст : непосредственный.

234. Мозгот С. А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси: 17.00.02 : автореф. дис… кандата искусствоведения / С. А. Мозгот. – Саратов, 2006. – 26 с. – Текст : непосредственный.

235. Мозгот С. А. Пространство как музыкальный образ / С. А. Мозгот. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. – Майкоп. – 2016. – Вып. 4 (187). – С. 255–259.

236. Мозгот С. А. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода / С. А. Мозгот. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – Майкоп. – 2007. – № 2. – С. 310–317.

237. Молчанов А. С. Феномен однозвуковых композиций в музыке XX века / А. С. Молчанов. – Текст : непосредственный // Южнороссийский музыкальный альманах. – 2016. – № 4 (25). – С. 35–40.

238. Монахова М. В. «В какой-то момент я понял, что в театре могу делать только все»**:** интервью с Александром Маноцковым / М. В. Монахова.

– Текст : электронный // Classical musica news. 16.11.2018. – URL: https: //www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-manotskov-2018/ (дата обращения: 24.10.2020).

239. Мороз Т. И. Театральность в фортепианном исполнительском искусстве / Т. И. Мороз, С. Н. Басалаев. – Текст : непосредственный // Вестник Кем ГУКИ. – 2018. – № 42. – С. 199–204.

240. Музыка начинается там, где кончается слово: Книга для учителя / М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, В. И. Шаховский; сост. П.С. Волкова; под общ. ред. Л. П. Казанцевой. – Астрахань. – М. : НТЦ «Консерватория», 1995. – 458 с. – Текст : непосредственный.

241. Мунипов А. Ю. «Композитор – профессия в принципе странная». Интервью с Александром Маноцковым / А. Ю. Мунипов. – Текст: электронный // Classical music news. 06.09.2016. – URL: https: //www.classicalmusicnews.ru/interview/aleksandr-manotskov-interview_2016/ (дата обращения: 24.10.2020).

242. Мурзак И. И. Художественное время и пространство. Художественный образ / И. И. Мурзак, А. Л. Ястребов. – Текст : непосредственный // Введение в литературоведение / под ред. Л. М. Крупчановой – М. : Оникс, 2005. – С. 258–274.

243. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с. – Текст : непосредственный.

244. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный.

245. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.

246. Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности / В. В. Налимов. – М. : Прометей, 1989. – 288 с. – Текст : непосредственный.

247. Низёлок Г. «Польский театр Катастрофы» / Г. Низёлок. – Текст: электронный // Театр. – 2018. – № 33. – URL: https://oteatre.info/etyud-o-gamlete-ezhi-grotovskogo-o-chem-v-polshe-nelzya-i-podumat/ (дата обращения 23.03.2022).

248. Никифорова В. В. «Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся / В. В. Никифорова. – Текст : непосредственный // Театр. –1994. – № 7/8. – С. 18–20.

249. Нойманн Б., Рупп Я. Формирование культурных топографий и динамика сериальности: дело Шерлока Холмса / Б. Нойман, Я. Рупп. – Текст: непосредственный // Топографии популярной культуры. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 401 с.

250. Овсянкина Г. П. Роль интертекста в опере «Игроки» Д. Д. Шостаковича / Г. П. Овсянкина. – Текст: электронный // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2016. – № 117 (03). – URL: https://cyberleninka.-ru/article/n/rol-interteksta-v-opere-igroki-d-d-shostakovicha (дата обращения 23.04.2021).

251. Овсянкина Г. П. Смысловое значение интертекстуальных перекличек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара / Г. П. Овсянкина. – Текст: электронный // Общество: философия, история, культура. – 2016. – № 4. – URL: https://archive.dom-hors.ru/nauchniy-zhurnal-obschestvo-filosofiya-istoriya-kultura/2016/4 (дата обращения 23.04.2021).

252. Орджоникидзе Г. Ш. Звуковая среда современности / Г. Ш. Орджоникидзе. – Текст: непосредственный // Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив. М. : Сов. Композитор. – 1973. – № 4. – С. 272–304.

253. Орлова Е. В. Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра / Е. В. Орлова. – Текст: электронный // Аналитика культурологии. Электронное научное издание. – 2010. – № 3 (18).

– URL: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnostnye-harakteristiki-teatralnogo-prostranstva-i-prostranstva-teatra (дата обращения 20.08.2021).

254. Осеева Ю. А. Жизнь как контрапункт / Ю. А. Осеева. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2018. – № 3 (93). – URL : https://ptj.spb.ru/archive/93/time/zhizn-kak-kontrapunkt (Дата обращения 14.03.2019).

255. Осминкин Р. С. Коллективные перформансы: от партиципации к производству социальной жизни / Р. С. Осминкин. – Текст: непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Российский ин-т истории искусств. – 2016. – № 12 (74) в 3-х ч. – Ч. 3. – С. 121–128.

256. Пави П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. под ред. К. Э. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480 с. – Текст: непосредственный.

257. Павлишин С. С. Чарльз Айвз / С. С. Павлишин. – М. : Советский композитор, 1979. – 184 с. – Текст: непосредственный.

258. Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве / Г. И. Панкевич. – Текст: непосредственный // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания : [Сб. ст.] / АН СССР, ВНИИ искусствознания м-ва культуры СССР; [отв. ред. А. Я. Зись]. – М. : Наука, 1983. – С. 299–316.

259. Панкевич Г. И. Проблемы анализа пространственно-временных отношений в искусстве / Г. И. Панкевич // Некоторые методологические проблемы исследования. – Саратов : Юл, 1985. – 129 с. – Текст: непосредственный.

260. Песочинский Н. В. Андрей Могучий почти без авангардного контекста / Н. В. Песочинский. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 1999. – № 17. – С. 27–30.

261. Песочинский Н. В. Музыка режиссуры, режиссура музыки / Н. В. Песочинский. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный

журнал. – 2014. – № 1 (75). – С. 43–48.

262. Песочинский Н. В. Бойцы вспоминают минувшие дни (Ответы на вопросы М. Ю. Дмитревской) / Н. В. Песочинский. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 3 (97). – URL: https://ptj.spb.ru/archive/97/aesthetic-memory-of-the-theater/bojcy/ (дата обращения: 10.09.2021).

263. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: 17.00.02 : автореф. дис… доктора искусствоведения / В. О. Петров. – Саратов, 2014. – 48 с. – Текст : непосредственный.

264. Петров В. О. Исторические истоки современного перформанса / В. О. Петров. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2015. – № 2 (26). – С. 198–208.

265. Петров В. О. Камерный инструментальный спектакль: к вопросу о соотношении драматургических пластов / В. О. Петров. – Текст : непосредственный // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2014. – № 4(8). – С. 16–26.

266. Пимонов В. И. Поэтика театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»: 10.01.03 : автореф. дис. … кандидата филологических наук / В. И. Пимонов. – М., 2004. – 16 с. – Текст : непосредственный.

267. Платек Я. М. Служение искусству : [Юбилейная подборка материалов к 75-летию композитора Родиона Щедрина] / Я.М. Платек. – Текст: непосредственный // Музыкальная жизнь : музыкальный критико-публицистический илл. журнал / гл. ред. Я. М. Платек. – 2007. – № 11(1061). – С. 2–17.

268. Попова Н. И. Категорически Виктюк / Н. И. Попова. – Текст : непосредственный // Театральная жизнь. – 1992. – № 15/16. – С.10–15.

269. Попова А. Ю. Музыкальный театр Леонида Десятникова и Алексея Ратманского: идеи, стилистика, контекст: 5.10.3 : дис… кандидата искусствоведения. – Саратов, 2024. – 304 с. – Текст : непосредственный.

270. Постдраматический театр – панацея или болезнь? (Бакши А.М.) [Материал подготовлен Н.Ю. Казьминой] // Вопросы театра. – 2011. – №1–2. – С. 100–133. – Текст : непосредственный.

271. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня; [сост., подгот. текста и примеч. А. Л. Топоркова; предисл. А. К. Байбурина]. – М. : Правда, 1989. – 622 с. – Текст : непосредственный.

272. Предоляк А. А. Размышления о философско-эстетических воззрениях К. Штокхаузена / А. А. Предоляк. – Текст : непосредственный // Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания: сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (26-27 ноября 2009 г.). / отв. ред. М. В. Морозова. – Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 2009. – С. 8–12.

273. Предоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков от Р. Вагнера – к К. Штокхаузену : 170002 : автореф. дис… кандидата искусствоведения / А. А. Предоляк. – Ростов-на-Дону, 2007. – 27 с. – Текст : непосредственный.

274. Премьера оперы «Мандрагора» – на новой сцене Мариинского театра на платформе СМОТРИМ. – URL: https://smotrim.ru/journal/4559068 (дата обращения 30.06.2025). – Текст : электронный.

275. Пронин А. Л. Как отрекаются любя, или чудо обыкновенное / А. Л. Пронин. 16.03.2009. – URL: https://alexandrinsky.ru/novosti/andrej-pronin-kak-otrekayutsya-lyubya-ili-chudoobyknovennoe/?ysclid=lb29x9ggs4968847934 (дата обращения: 06.06.2022). – Текст: электронный.

276. Путечева О. А. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2024. – № 1. – С. 109–128. – DOI : 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102.

277. Путечева О. А. Восточные истоки творчества А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст : непосредственный // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2017. – № 4. – С. 9–14.

278. Путечева О. А. Диалектика образов жизни и смерти в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 197–209. – DOI : 10.31773/2078-1768-2024-67-197-209.

279. Путечева О. А. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. Изд-во Ростовской-на-Дону государственной консерватории им. С.В. Рахманинова. – 2021. – № 3. – С. 69–75. – DOI 10.52469/20764766_2021_03_69.

280. Путечева О. А. Звуковой мир А. М. Бакши / О.А. Путечева. – Краснодар: изд-во Магарин О.Г., 2025. – 256 с. – Текст: непосредственный.

281. Путечева О. А. Звуковые эксперименты в постдраматической игре спектаклей Т. Кулябина / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // KANT: Social Sciences & Humanities. – 2024. – № 1(17). – С. 111–119. – DOI : 10.24923/2305-8757.2024-17.12.

282. Путечева О. А. Креативные возможности мифологизации в творчестве композитора XX1 века / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Книга. Современные проблемы науки и образования. – М. : Издательский дом Академии Естествознания. – 2018. – Т. 2. – С. 11–15.

283. Путечева О. А. Креативные доминанты философии Ж. Делеза в музыкальном искусстве / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник Вятского государственного университета. – 2022. – № 2. – С. 32–40.

284. Путечева О. А. Культурный код философской игры «Гамлет-машины» Хайнера Мюллера / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. Философские науки. – 2020. – № 4 (438). – Вып. 55. – С. 60–67.

285. Путечева О. А. Метафизика пола в философии В.Розанова / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Общество: философия, история, культура. – 2017. – Вып. 6. – С. 39–41.

286. Путечева О. А. Миф как основа музыкального смысломоделирования в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Художественное образование и наука. – 2023. – № 2 (35). – С. 52–60.

287. Путечева О. А. Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века : 17.00.02 : дис. ... кандидата искусствоведения / О. А. Путечева. – Ростов-на-Дону, 2000. – 140 с. – Текст: непосредственный.

288. Путечева О. А. Музыка в постдраматическом театре / О. А. Путечева. – Краснодар: издательско-полиграфический центр Кубанского государственного университета, 2023. – 256 с. – Текст: непосредственный.

289. Путечева О. А. Музыка как основа пластического интонирования в театре Р. Виктюка / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2023. – № 3(21). – С. 61–67.

290. Путечева О. А. Музыка как перформативный элемент сценических проектов Д. Крымова и А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Искусство и образование. – 2025. – № 1 (153). – С. 45–55.

291. Путечева О. А. Музыкальная репрезентация женского архетипа в творчестве А. М. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // KANT: Social science & Humanities. – 2026. – № 1(25). – С. 160–168. – DOI : https://doi.org/10.24923/2305-8757.2026-25.21.

292. Путечева О. А. Музыкальные грани мифологического театра России конца XX – начала XXI века / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Искусство и образование. – 2023. – № 6 (146). – С. 68–78.

293. Путечева О. А. Образ стрелы времени в культуре российского постмодернизма / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Общество: философия, история, культура. – 2017. – Вып. 8. – С. 161–164.

294. Путечева О. А. Основные направления развития зарубежной музыки XX века: учебное пособие для курса «Семинар по современной

музыке» / О. А. Путечева. – Краснодар : Хорс, 2017. – 346 с. – Текст: непосредственный.

295. Путечева О. А. Особенности игрового мышления в музыкально-сценических работах А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 137–145. – DOI : 10.31773/2078-1768-2023-62-137-145.

296. Путечева О. А. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21, № 2. – С. 177–187. – DOI : 10.25281/2072-3156-2024-21-2-177-187.

297. Путечева О. А. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник музыкальной науки. Journal of musical science. – 2019. – № 4. – С. 65–76. – DOI : 10.24411/2308-1031-2019-10028.

298. Путечева О. А. Символика колокольности в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Искусство и образование. – 2022. – № 5 (139). – С. 9–18. – DOI : 10.51631/2072-0432_2022_139_5_9.

299. Путечева О. А. Смыслообразующие функции пространственной координаты культуры в философской концепции М. Фуко / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика. – 2021. – Т. 21. – Вып. 1. – С. 43–47.

300. Путечева О. А. Театр звука – музыкальный вызов А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Европейский журнал национальной истории. – 2018. – № 5. – С. 3–7.

301. Путечева О. А. Тенденции развития восточных принципов в творчестве А. Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2020. – № 1 (252). – С. 189–196.

302. Путечева О. А. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши) / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Вестник кафедры ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. – 2019. – № 1. – Т. 7. – С. 107–120.

303. Путечева О. А. Философия музыкального хронотопа А. Ф. Лосева в свете проблем современного творчества / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Общество: философия, история, культура. – 2018. – Вып. 7. – С. 24–29.

304. Путечева О. А. Философская призма трагедии «Гамлет» У. Шекспира / О. А. Путечева, К. А. Саакова. – Текст: непосредственный // Общество: философия, история, культура. – 2019. – № 5(61). – С. 23–28. – DOI : 10.24158/fik.2019.5.3

305. Путечева О. А. Черты интертекстуальности в творчестве Александра Бакши / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2020. – № 1. – С. 151–157. DOI :10.33779/2587-6341.2020.1.151-157.

306. Путечева О. А. Штрихи театральности в творчестве В. Набокова / О. А. Путечева. – Текст: непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2019. – Т. 25. – № 4(192). – С. 129–137.

307. Пяткова Н. Л. Некоторые особенности восприятия мифологического пространства / Н. Л. Пяткова. – Текст: непосредственный // Вопросы археологии Урала: сборник научных трудов. – Екатеринбург ; Сургут : Магеллан, 2008. – Вып. 25. – С. 26–29.

308. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 3. Новое время / Дж. Реале, Д. Антисери ; пер. с ит. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 736 с. – Текст: непосредственный.

309. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени / Г. Рейхенбах ; пер. с англ.; общ. ред. А. А. Логунова. – М. : Прогресс, 1985. – 344 с. – Текст: непосредственный.

310. Ремез О. Я. Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля : [учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов культуры] / О. Я. Ремез. – М. : Просвещение, 1983. – 144 с. – Текст: непосредственный.

311. Ренанский Д. «Гамлет» в Александринке: Вертикаль власти / Д. Ренанский. // Фонтанка.Ру. 23.04.2010. – URL: https://www.fontanka.-ru/2010/04/23/022/ (дата обращения: 18.02.2024). – Текст: электронный.

312. Родионова Е. Цифровая манДРАНГора – для живого дирижера. – URL: https://www.souzveche.ru/articles/culture/94569/ (дата обращения: 30.06.2025). – Текст: электронный.

313. Роднянская И. В. Художественное время и художественное пространство / И. В. Роднянская. – Текст: непосредственный // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 487–489.

314. Рогинская О. О. Кросс-кастинг как постдраматический прием в современном российском театре / О. О. Рогинская. – Текст: непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 4. – С. 130–138.

315. Розин В. М. Удивительный феномен музыки / В. М. Розин. – Текст: непосредственный // Культура и искусство. – 2014. – № 5 (23). – С. 428–443.

316. Ромащук И. М. Fokazas-kiesinyites / И. М. Ромащук. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1990. – № 5. – С. 23.

317. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с. – Текст: непосредственный.

318. Руднев П. А. Вне зоны действия сети / П. А. Руднев. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал, 2015. – № 1 (79). URL:https://ptj.spb.ru/archive/79/process-79/vne-zony-dejstviya-seti/ (дата обращения: 18.02.2024).

319. Руднев П. А. Усекновение события. Как меняется отношение к термину «событие» в современном драматическом театре / П. А. Руднев. – Текст: непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2018. – № 1 (91). – С. 67–72.

320. Руднев П. А. Код неизвестен / П. А. Руднев // Театр. 04.11.2013. – URL: oteatre.info/kod-neizvesten/ (дата обращения: 28.05.2020). – Текст : электронный.

321. Рудьяр Д. Магия тона и искусство музыки / Д. Рудьяр ; пер. с англ. К. Кюлленен, USA: изд-во Shambhala Publications, 1982. – 259 с. – URL: https://www.channelingstudio.ru/texts/magia-tona-i-iskusstvo-musici.pdf (дата обращения: 20.03.2022). – Тест: электронный.

322. Рыжкова Н. А. Большой текст М. Г. Арановского // Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с. – Текст: непосредственный.

323. Рыльская Т. П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: 24.00.01 : автореф. дис...кандидата культурологии / Т. П. Рыльская. – Краснодар, 2010. – 23 с. – Текст: непосредственный.

324. Сабинина М. Д. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе: Статьи, интервью / ВНИИ искусствознания; [сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова]. – М. : Советский композитор, 1981. – 406 с. – Текст: непосредственный.

325. Сабинина М. Д. Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. / М. Д. Сабинина ; [Ин-т истории искусств]. – М. : Музыка, 1976. – 477 с. – Текст: непосредственный.

326. Саввина Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семантики : 17.00.02 : автореф. дис. … доктора искусствоведения / Л. В. Саввина. – Саратов, 2009. – 43 с. – Текст: непосредственный.

327. Савчук В. В. О перформансе и театре / В. В. Савчук // Режим актуальности. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2004. – URL:

http://anthropology.ru/ru/text/savchuk-vv/o-performanse-i-teatre (дата обращения: 15.11.2022). – Текст: электронный.

328. Савчук В. В. Что исполняет перфоманс? / В. В. Савчук // Санкт-Петербургское Философское Общество. 01.02.2009. – URL: http://www.spho.ru/library/44 (дата обращения: 22.12.2023). – Текст: электронный.

329. Саенко Н. Р. Форма и образы небытия в культуре / Н. Р. Саенко. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2011. – 443 с. – URL: http://edu.vspu.ru/culturex/files/2013/05/Saenko-N.R.-Formyi-i-obrazyi-nebyitiya-v-kulture.pdf (дата обращения: 12.11.2022). – Текст: электронный.

330. Самойленко С. В. «Три сестры» в «Красном факеле»: Гул времени / С. В. Самойленко. – Текст : электронный // Около. Театральный журнал 26.09.2015. – URL: https://journal-okolo.ru/tri-sestryi-v-krasnom-fakele-gul-vremeni / (дата обращения: 07.12.2021).

331. Самойленко С. В. Цветные танцы «Без слов». Театр «Красный факел» (Новосибирск). Режиссер Тимофей Кулябин / С. В. Самойленко. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2010. – № 4 (62). – URL: ptj.spb.ru/archive/62/far-distance-62/cvetnye-tancy/ (дата обращения: 07.12.2021).

332. Самсонова Т. П. Понятие «архетипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры / Т. П. Самсонова. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2007. – Вып. 11 (74). – С. 92–95.

333. Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания. – М.; Л. : Искусство,1939. – 238 с. – Текст: непосредственный.

334. Седов К. Ф. О жанровой природе дискурсивного мышления языковой личности / К. Ф. Седов. – Текст: непосредственный // Жанры речи : сб. статей. – Саратов, 1999. – Вып. 2. – С. 13–26.

335. Селицкий А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование / А. Я. Селицкий. – Ростов-на-Дону : Книга, 1997. – 368 с. – Текст: непосредственный.

336. Семенкова Ю. Полифония смыслов и неоклассика. Портрет Александра Маноцкова / Ю. Семенкова. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 3 (85). – С. 81–88.

337. Семёнов А. Н. Художественное пространство и художественное время / А. Н. Семёнов. – Текст: непосредственный // Филологический вестник Сургутского государственного университета. – 2020. – № 1. – С. 103–119.

338. Сенькина В. С. Визуальные эксперименты в театре как современные иллюзионы (Инженерный театр «АХЕ» и Лаборатория Дмитрия Крымова) / В. С. Сенькина. – Текст: непосредственный. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 3. – С. 51–70.

339. Сенькина В. С. «Тарабумбия» Дмитрия Крымова – мистерия или балаган? / В. С. Сенькина. – Текст: непосредственный // Вопросы театра. – 2012. – № 1/2. – С. 229–246.

340. Сенькина В. С. Театр предметной поэзии. Лаборатория Дмитрия Крымова и инженерный театр «Ахе» / В. С. Сенькина – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 3 (65). – URL: http://ptj.spb.ru/archive/65/the-poles-of-megapolises-msk-65/teatr-predmetnoj-poezii/ (дата обращения: 25.04.2022).

341. Серебряков А. А. Рассказ Ф. М. Достоевского «Бобок» в метатексте литературы / А. А. Серебряков, Е. О. Сычева. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2019. – № 4. – С. 187–193.

342. Серегина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы / Н. С. Серегина // Древняя Русь. – СПб. : Изд-во Галарт+, 2017. – 400 с. – Текст: непосредственный.

343. Сиднева Т. Б. Диалектика границы как ключевой фактор понимания музыки / Т. Б. Сиднева. – Текст: непосредственный // Южно-Российский Музыкальный Альманах. – 2018. – № 4 (33). – С. 15–20.

344. Сиземская И. Н. Русский персонализм / И.Н. Сиземская. – Текст: непосредственный // Философская антропология. – 2019. – Т. 5. – № 1. – С. 189–206.

345. Силард Л. Герметизм и герменевтика / Л. Силард. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с. – Текст: непосредственный.

346. Силинская А. С. Роль синестезии в формировании в музыкального семиозиса / А. С. Силинская. – Текст: непосредственный // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – № 2. – С. 62–68.

347. Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма / О. В. Синельникова. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 319. – С. 68–72.

348. Сниткова И. И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : 17.00.02 : автореф. дис. … кандидата искусствоведения / И. И. Сниткова. – Вильнюс, 1986. – 22 с. – Текст: непосредственный.

349. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : 17.00.02 : автореф. дис… доктора искусствоведения / О. В. Соколов. – М., 1995. – 39.с. – Текст: непосредственный.

350. Сокольвяк Н. Л. Мемориальный квартет в русской музыке : история, эволюция, стиль : 17.00.02 : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Н. Л. Сокольвяк. – Магнитогорск, 2014. – 22 с. – Текст: непосредственный.

351. Сологуб О. П. Особенности реализации жанрового фрейма в коммуникативной ситуации «обращение в официальную инстанцию» / О. П. Сологуб. – Текст: непосредственный // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 2 (019). – С. 98–106.

352. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с. – Текст: непосредственный.

353. Спасская М. А. Акт(ё/о)р в визуальном театре / М. А. Спасская. – Текст: непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – № 1. – С. 46–55.

354. Спивак Р. С. Дооктябрьская лирика В. В. Маяковского: Социально-философская проблематика. Поэтика : учебное пособие по спецкурсу / Р.С. Спивак. – Пермь : ПГУ, 1980. – 127 с. – Текст: непосредственный.

355. Степанова П. М. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. – СПб. : Гиперион, 2008. – 175 с. – Текст: непосредственный.

356. Стрельникова Л. Ю. Неомифологизм как критерий игровой поэтики в творчестве В. В. Набокова / Л. Ю. Стрельникова. – Текст: электронный // Современные научные исследования и инновации. – 2016. – № 10. – URL: http: // web.snauka.ru / issues /2016 /10 /72139 (дата обращения: 02.02.2026).

357. Сызранов С. В. Имя как формообразующий фактор произведений Ф. М. Достоевского (на материале повести «Двойник») / С. В. Сызранов. – Текст: непосредственный // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. – 2011. – № 23. – С. 259–264.

358. Сычева С. Г. Проблема символа в философии / С. Г. Сычева. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. – 197 с. – Текст: непосредственный.

359. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. – М. : Советский композитор. – М., 1980. – 328 с. – Текст: непосредственный.

360. Тараканова Е. М. Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий / Е. М. Тараканова. – Текст: непосредственный // Звуковая среда современности : сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996) / отв. ред. М. Е. Тараканова. – М. : ГИИ. 2012. – 520 с.

361. Таршис Н. А. Музыка спектакля / Н. А. Таршис. – Л. : Искусство, 1978. – 128 с. – Текст : непосредственный.

362. Тернер В. У. Символ и ритуал / В. Тернер; вступ. ст. В. А. Бейлиса; пер. с англ. – М. : Наука, 1983. – 277 с. – Текст: непосредственный.

363. Тесля С. Н. Кладбище как образ жизни / С. Н. Тесля. – Текст: электронный // «Фигуры Танатоса». Философский альманах. Вып. 6. Кладбище. – СПб., Изд-во Института Человека РАН. – 2001. – URL: https://infopedia.su/29x100e0.html (дата обращения: 03.12.2023).

364. Тильга Л. В. Были ли там окна? / Л. В. Тильга. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 4 (98). – URL : https://ptj.spb.ru/archive/98/process-98/byli-litam-okna/ (дата обращения: 23.10.2021).

365. Тихоновец Т. Н. В деревне бог живет не по углам… / Т. Н. Тихоновец. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 1 (95). – URL: https://ptj.spb.ru/archive/95/process-95/v-derevne-bog-zhivet-ne-po-uglam…/ (дата обращения: 03.12.2021).

366. Тищенко О. В. Театр Дерево. Санкт-Петербургская государственная Академия театрального искусства. Дипломная работа студентки театроведческого факультета. – СПб., 2006. – 59 с. – Текст : непосредственный.

367. Токарева М. Е. Маскарад окончен / М. Е. Токарева. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 4. – URL: https://ptj.spb.ru/pressa/maskarad-okonchen/ (дата обращения: 03.12.2023).

368. Торопова А. В. Музыкальное сознание как знаково-символическая функция психики / А. В. Торопова. – Текст : непосредственный // Развитие личности. – 2009. – № 1. – С. 23–28.

369. Торопова А. В. Феномен музыкального сознания как орудие структурирования внутренней реальности личности / А. В. Торопова. – Текст: непосредственный // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. – 2010. – Вып. 1 (16). – С. 97–112.

370. Третьякова Е. Ю. Пушкинская модель журналистики: структура, культурологическая стратегия и практика просвещенных реформ печати: 10.01.10 : автореф. дис… д-ра филологических наук / Е.Ю. Третьякова. – Воронеж, 2010. – 38 с. – Текст : непосредственный.

371. Тропп Е. Э. О чем эта весть. – Текст: непосредственный / Е. Э. Тропп. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 1 (95). – С. 52–54.

372. Уваров М. С. Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века / М. С. Уваров. – Текст: электронный // Альманах «Фигуры Танатоса». Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск. / Философский альманах. Материалы второй международной конференции. – СПб., 1995. – URL : http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/lyubov-i-smert-v-filosofsko-muzykalnoy-misterii-serebryanogo-veka (дата обращения: 03.12.2023).

373. Уилрайт Ф. Метафора и реальность / Ф. Уилрайт. – Текст : непосредственный // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., франц., нем., исп., польск. яз.; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 82–109.

374. Устин А. К. В квантовых глубинах культуры (вместо предисловия) / В. К. Устин. – Текст : непосредственный // Саенко Н. Р. Форма и образы небытия в культуре. Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2011. – С. 3–57.

375. Фалалеева С. С. К проблеме идентификации драматического образа в пьесе Х. Мюллера «Гамлет-машина» / С. С. Фалалеева. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2016. – № 7.5. – С. 18–20.

376. Фархутдинова С. Г. Художественно-мифологическая сущность музыкального текста как основа семантического анализа произведений искусства: поиск методологии / С. Г. Фархутдинова. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 85-91.

377. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филмор. – Текст: непосредственный // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXШ. Когнитивные аспекты языка. – М. : Прогресс. 1988. – С. 52–92.

378. Философия языка Мартина Хайдеггера. URL: https://makekaresus19.livejournal.com/30118.html (дата обращения: 15.07.2025). – Текст: электронный.

379. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте; пер. с нем. Н. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Play&Play: Канон-плюс, 2015. – 375 с. – Текст : непосредственный.

380. Флиер А.Я. Генерализация понятия культурной формы / А. Я. Флиер. – Текст : непосредственный // Вопросы культурологии. – 2018. – № 10. – С. 30–37.

381. Флиер А. Я. Форма культурная / А. Я. Флиер. – Текст : непосредственный // Флиер А. Я., Полетаева М. А. Тезаурус основных понятий культурологии. – М. : МГУКИ, 2009. – С. 65–68.

382. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Фамильный фонд Флоренских / П. А. Флоренский. – М. : Изд. группа Прогресс, 1993. – 329 с. – Текст : непосредственный.

383. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 томах. Том 2. / П. А. Флоренский. – М. : Мысль, 1996. – 877 с. – Текст : непосредственный.

384. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. – 404 с. – Текст : непосредственный.

385. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. / О. М. Фрейденберг. – М. : Восточная литература, 1998. – 800 с. – Текст : непосредственный.

386. Фуко М. Археология знания / М. Фуко ; пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. – СПб. : Гуманитарная Академия; Университетская книга, 2004. – 416 с. – Текст : непосредственный.

387. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко ; пер. с фр. С. Ч. Офертаса ; под общ. ред. В. П. Визгина, Б. М. Скуратова. – М. : Праксис, 2002. – 384 с. – Текст: непосредственный.

388. Фуксман М. А. Музыкальные инструменты: их теоретические модели и предлагаемая классификация / М. А. Фуксман. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2022. – № 3 (779). – С. 138–155.

389. Хайдеггер М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Бытие и время: статьи и выступления / пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – 447 с. – Текст : непосредственный.

390. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга ; пер. с нидерл. и примеч. В. В. Ошиса; общ. ред. и послесловие Г. М. Тавризян. – М. : Прогресс, 1992. – 424 с. – Текст : непосредственный.

391. Хендерсон Дж. Культуральное бессознательное / Дж. Хендерсон // Психологический анализ культурных установок. 2-е изд. – М. : Добросвет; КДУ, 2007. – С. 149–164. – Текст : непосредственный.

392. Хесед Л. А. Перформанс. Расширенная версия. (Роузли Голдберг. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней). Рецензия / Л. А. Хесед. – Текст : непосредственный // Октябрь. – 2014. – № 9. – С. 184–189.

393. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили) / В. Н. Холопова. – М., 2015. – 226 с. – Текст : непосредственный.

394. Холопова В. Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Музыкальное историко-теоретическое образование. – 2013. – № 3. – С. 79–92.

395. Холопова В. Н. София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных

конференций. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. – М., 1999. – № 25. – С. 160–165.

396. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2007. – № 1. – С. 15–25.

397. Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия / В.Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 3. – С. 20–42.

398. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80-е годы) / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. тр. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 132. – С. 46–69.

399. Хохлова А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: 17.00.09 : автореф. дис. … доктора искусствоведения / А. Л. Хохлова. – Саратов, 2013. – 46 с. – Текст : непосредственный.

400. Хруст Н. Ю. Саунддизайн в современном выставочном пространстве / Н. Ю. Хруст // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 3 (83). – С. 123–134. – Текст : непосредственный.

401. Хюбнер К.К. Истина мифа : [пер. с нем.] / К. К. Хюбнер; [ст. И. Т. Касавина]. – М. : Республика, 1996. – 448 с. – Текст : непосредственный.

402. Цапф Х. Симметрия – преодоление – баланс / Х. Цапф. – Текст : непосредственный // Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания : сб. матер. Ш Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (26-27 ноября 2009 г.) / отв. ред. М. В. Морозова. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т., 2009. – С. 20–30.

403. Цветкова П. Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты: 17.00.02 : дис… канд. искусствоведения / П. Ю. Цветкова. – М., 2018. – 192 с. – Текст : непосредственный.

404. Цветкова П. Ю. Музыка А. Шнитке к драматическим спектаклям. «Живаго (Доктор)» (к 90-летию со дня рождения композитора) / П. Ю. Цветкова – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука, 2024. – № 4 (41). – С. 216–226.

405. Цытович В. И. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси / В. И. Цытович. – Текст : непосредственный // Дебюсси и музыка XX века : сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 64–91.

406. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев / А. М. Цукер; [вступ. ст. Р. К. Щедрина]. – М. : Сов. композитор, 1985. – 288 с. – Текст : непосредственный.

407. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с. – Текст : непосредственный.

408. Чепеленко К. О. Пространственный тезаурус homo musicus / К. О. Чепеленко. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2016. – № 11 (73): в 2-х частях. – Ч. 1. – С. 197–199.

409. Чернова Л. В. Голос колокола в судьбе народа и в музыке отечественных композиторов / Л. В. Чернова, М. Е. Сорокина. – Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 1. – С. 256–260.

410. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с. – Текст : непосредственный.

411. Чипизубова М. И. Дискурсивные приемы театра авангарда как разновидность коммуникативного семиозиса : 10.02.19 : автореф. дис. … кандидата филологических наук / М. И. Чипизубова. – Краснодар : КубГУ, 2004. – 30 с. – Текст: непосредственный.

412. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии : учебное пособие / И. Н. Чистюхин. – М. : Планета музыки, 2022. – 432 с. – Текст : непосредственный.

413. Чэнь Жуй. Мифологические образы и сюжеты в китайской музыке начала XX века: 5.10.3 : дис. … кандидата искусствоведения / Жуй Чэнь. – Саратов, 2025. – 221 с. – Текст : непосредственный.

414. Шадронов В. «Opus № 7. Родословная. Шостакович» в Лаборатории Дмитрия Крымова (ШДИ), реж. Д. Крымов / В. Шадронов. 07.10.2008. – URL: https://users.livejournal.com/-arlekin-/1229506.html (дата обращения 03.12.2023). – Текст: электронный.

415. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме : 17.00.02 : автореферат дис. ... доктора искусствоведения / Л. Н. Шаймухаметова. Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры РФ. – М., 2000. – 44 с. – Текст : непосредственный.

416. Шевченко И. С. Пространство как категория художественного текста / И. С. Шевченко. – Текст : непосредственный // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3 (14). – С. 193–201.

417. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; пер. и предисл. П. С. Попова ; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; примеч. А. В. Михайлова. – СПб. : Алетейя ; Университетская Книга, 1996. – 496 с. – Текст : непосредственный.

418. Шлыкова С. П. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков : 17.00.09 : автореф. … дис. кандидата искусствоведения / С. П. Шлыкова. – Саратов, 2013. – 29 с. – Текст : непосредственный.

419. Шмалько И. С. Структура пространства и его формообразование / И. С. Шмалько. – Текст : непосредственный // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 1 (9) – С. 13.

420. Штайн К. Э. Лермонтов и барокко / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко. – Ставрополь : Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2007. – 451. – Текст : непосредственный.

421. Штайн, К. Э. Барокко М. Ю. Лермонтова: театр, маска, маскарад / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2014. – № 4. – С. 13–20.

422. Щагина С. Собранье пестрых глав / С. Щагина. – Текст: электронный // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 3. – URL: https://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/sobrane-pestryx-glav/ (дата обращения: 03.12.2023).

423. Щербаков В. А. Игры гордого ума / В. А. Щербаков. – Текст: непосредственный // Вопросы театра. – 2016. – № 1–2. – С. 108–112.

424. Элиаде М. Словарь религий, обрядов и верований / М. Элиаде, И. Кулиано; при участии Г. С. Винер; науч. ред. Е. Мурашкинцева. – М. : ВГБИЛ «Рудомино»; СПб. : Университетская книга, 1997. – 413 с. – Текст: непосредственный.

425. Элькан О. Б. Интертекстуальность в творчестве современных российских композиторов (А.М. Бакши, В.И. Мартынова, Л.А. Десятникова) / О. Б. Элькан. – Текст: непосредственный // Искусствоведение. – 2025. – № 4. – С. 43–55.

426. Элькан О. Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус / О. Б . Элькан. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 28. – С. 68–82.

427. Элькин С. Г. Полифония мира в театре Звука. Александр и Людмила Бакши. Фрагменты беседы / С. Г. Элькин. 27.01.2013. – URL : https://sergeyelkin.livejournal.com/15640.html (дата обращения: 17.02.2023). – Текст: электронный.

428. Эсслин М.Ю. Театр абсурда / М. Ю. Эсслин / пер. вступит. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г. В. Коваленко, ред.

Е. С. Алексеева. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 527 с. – Текст: непосредственный.

429. Юзефович В.А. Арам Хачатурян / В. А. Юзефович. – М. : Сов. Композитор, 1990.– 296 с. – Текст: непосредственный.

430. Юнг К. Г. К вопросу о познании / К. Г. Юнг // Человек и его символы. – М. : Серебряные нити, 2006. – 352 с. – Текст: непосредственный.

431. Юшкова Е. В. Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. – Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского (ЯГПУ), 2009. – 275 с. – URL: https://ridero.ru/books/plastika_preodo leniya/read/ (дата обращения: 17.02.2023). – Текст: электронный.

432. Яковлева Е. Л. Электронный кочевник как новая форма идентификации личности / Е. Л. Яковлева. – Текст: непосредственный // Философия и культура. – 2015. – № 11 (95). – С. 1655–1664.

433. Яснев А. А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в. / А. А. Яснев. – Текст: непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2011. – Т.2. – Вып. 2. – С. 174–182.

434. Adler S. The Study of Orchestration / S. Adler. – New York; London : W.W. Norton & Company Inc., 2002. – 839 p. – Text: direct.

435. Baalman M.A.J. Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies / M.A.J. Baalman // Computer Science Engineering. 01.12.2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/231901269_Spatial_Composition_Techniques_and_Sound_Spatialisation_Technologies (date of application: 10.09.2024). – Text: electronic.

436. Bederson A. New York Avant-gard Theatre, Values, Goals And Resonances / A. Bederson. The Florida State University, 2009. – URL: https://www.researchgate.net/publication/254672762_New_York_Avant-Garde_Theatre_Values_Goals_and_Resonances (date of application: 11.08.2023). – Text: electronic.

437. Bishop C. Installation Art / C. Bishop. – London : Tate (Harry & Abrams), 2005. – 144 p. – Text: direct.

438. Blacking J. How musical is man? / J. Blacking – Seattle, USA, University of Washington Press, 1973. – 116 p. – Text: direct.

439. Brown I. Love and death on the beach //The Daily Telegraph. 1999. January.URL:https://mimes.ru/Brown%20I.%20Love%20and%20death%20on%20the%20beach?view (date of application: 11.10.2024). – Text: electronic.

440. Bugg D.D. The Role of Turkish Percussionin the History and Development of the Orchestral Percussion Section / D.D. Bugg. – B.M.E., University of Mississippi, 1988; M.M., Baylor University, 1990. – 82 p. – Text: direct.

441. Hansen-Löve A.A. Intermedialitätund Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort– und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne / A.A. Hansen-Löve. – Text: direct // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von Schmid W., Stempel W.-D. – Wien, 1983. – Pp. 291–360.

442. Innes C.D. Avant Garde Theatre 1892-1992 / C.D. Innes. – London and New York : Routledge, 2005. – 275 p. – Text: direct.

443. Jameson F. The political unconscious: Narrativ as a socially symbolic act / F. Jameson. – Itaca, N.Y. : Cornell University Press, 1981. – 305 p. – Text: direct.

444. Kaus O. Dostoewski und Sein Schicksal / O. Kaus. – Berlin: E. Laub, 1923. – 162 p. – Text: direct.

445. Keller R.E. Compositional and Orchestrational Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960 – 2009 / R.E. Keller. Northwestern University Evanston, – Illinois, 2013. – 361 p. – Text: direct.

446. Lewis A. The Contemporary Theatre: The Significant Playwrights of Our Time / A. Lewis. – New York, Crown Publishers, 1962. – 312 p. – Text: direct.

447. Peyser J. Twentieth-Century Music. The Sense Behind the Sound / J. Peyser. – New York; London Collier Macmillan Publishers, 1971. – 204 p. – Text: direct.

448. Putecheva O.A. Total Music in the Creative Experiments of Composer Alexander Manotskov / O.A. Putecheva. – Text: direct // Russian Musicology. – 2024. – No. 4. – P. 77-86. – DOI 10.56620/RM.2024.4.077-086.

449. Rajewsky I.O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality / I.O. Rajewsky. – Text: direct // Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies. – Montréal. – 2005. – N 6. – Pp. 43–64.

450. Reiko I. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music / I. Reiko. – Florida State University, 2005. – 114 p. – URL: diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/PDF/view (date of application: 07.12.2018). – Text: electronic.

451. Roesner D. Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making / D. Roesner. – London, 2014. – 305 p. – Text: direct.

452. Rutzou T. In Pursuit of the Real: Postmodernism and Critical Realism / T. Rutzou // Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. UCL Institute of Education, University College. – London, 2015. – 288 p. – Text: direct.

453. Smith B. R. The New Music. The Avant-garde since 1945 / B. R. Smith. – London/ Oxford, New York Oxford University Press, 1975 – 206 p. – Text: direct.

454. Yelubayeva M. Aspects of Current Problems of Societyin Contemporaty Art. / M. Yelubayeva, A. Mironov, L. Kharchenko, O. Putecheva. – Text: direct // Opción.2019. Año 35, Especial. – No. 23. – Pp. 547–562.

455. Wolf W. Intermediality Revisited. Reflectionson Wordand Music Relationsin the Context of General Typology of Intermediality / W. Wolf. – Text: direct // Word and Music Studies. Volume: 4. – Amsterdam; New York, 2002. – Pp. 13–34.

456. Jankélévitch V. La musique et l’ineffable / V. Jankélévitch. – Paris: Seuil, 1983. – 208 p. – Text: direct.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Приложение А

ИНТЕРВЬЮ О. А. ПУТЕЧЕВОЙ С А. М. БАКШИ

О.А. *Что в большей мере для Вас является импульсом к творчеству – литературный сюжет или зрительные образы?*

А.М. В одних сочинениях – литературный сюжет. В других – идея, образы, которые провоцируют музыкальное воображение.

О.А *Можно ли рассматривать именно музыку в качестве смыслообразующего синтетическое художественное целое феномена или музыкальный ряд оказывается равнозначным ряду визуальному?*

А.М. В разных сочинениях по-разному. Для меня музыка всегда драматургична. Иначе я себе её не представляю. И в моих авторских работах: «Я-поэт», «Сидур-мистерия», «Игры в инсталляциях», «Полифония мира», и в музыке, которую я пишу для спектаклей на драматической сцене подход не меняется. Там я ищу интонационную драматургию спектакля, так же, как и в моих авторских работах. То же касается музыки к документальным или художественным фильмам.

О.А. *Как случилось, что музыка спектакля стала определяющим жанром творчества, выступая аналитическим инструментом, направляющим понимание идеи произведения?*

А.М. Моё мышление музыкально-драматургическое. И никакой разницы в сочинениях для театра, музыкантов солистов или музыкальных ансамблей, и театральных постановках для меня нет.

О.А. *Можете ли согласиться с той мыслью, что творческий метод вырастает из уникальности звуковой организации композитора?*

А.М. У меня нет ответа. Моё мышление такое, как есть. Как слышу, так и пишу.

О.А. *Кто из современных композиторов ближе по духу и работает в параллельных сферах?*

А.М. Хайнер Гёббельс работает в сходном направлении, а великий Арво Пярт – нет. Но тем не менее я ощущаю его абсолютно родственным.

О.А. *У Вас есть работы в русле идей инструментального театра, театра звука, визуального театра. Каково, по Вашему мнению, наиболее перспективное направление развития современной музыки?*

А.М. На мой взгляд театральность в широком смысле лежит в основе любой музыки. Все формы её проявления театральны, включая лирические песни, церковные кантаты, или концертную музыку разных жанров, потому что в основе музыки всегда лежит интонационное действие. Театральность проявляет себя не во внешних формах поведения музыканта-исполнителя на сцене, а в природе самой музыки, которая основана на идее интонационного развертывания, конфликта и т.д.

Я пытался уйти из концертного зала. Все названия – инструментальный театр, театр звука, визуальный театр или театр инструменталиста и певца – довольно условны. Просто концерт из музыкально-театрального события превратился в мертвый ритуал. И я пытался вернуться к театру как к первооснове музыки.

О.А. *Кто из современных режиссеров, на Ваш взгляд, наиболее чутко реагирует на музыкальную партитуру спектакля?*

А.М. На этот вопрос мне ответить трудно. Я много работал с Валерием Фокиным, с Камой Гинкасом. Делал спектакли с Дмитрием Крымовым и Ильёй Эпельбаумом в Москве. Со Стейси Клейн и Эми Тромпеттер в Америке. Моих соавторов режиссеров не так много, чтобы я мог делать обобщения. Есть целый ряд режиссеров, с которыми я никогда не работал, но восхищаюсь их спектаклями и с точки зрения собственно музыканта. Это, например, спектакль МакБерни «Улица крокодилов» и «Шум времени» с музыкой Шостаковича, многие спектакли Хайнера Гёббельса – режиссера и композитора в одном лице. Спектакль «Кафе Мюллер» великой Пины Бауш. Уникальный хореограф Матс Эк. С точки зрения музыканта у него феноменальный вкус и понимание звучащей ткани. Моё стремление к театральным формам связано с тем, что я видел, как к концу XX века произошёл разрыв композитора с публикой. Авангард культивировал презрительное отношение к залу. Композитор требовал внимания к себе, ничего не отдавая публике, и демонстрировал своё виртуозное владение техникой и собственным стилем. Когда музыка превращается в мертвый ритуал поклонения гениальному автору-изобретателю новых миров и т.д., она умирает. Основа театрального мышления – взаимодействие сцены и зала, а также всех участников действия спектакля друг с другом.

О.А. *Информация о недавних спектаклях в США практически отсутствует. Подскажите, пожалуйста, что стало важным смысловым посылом в работе «Leonora y Alejandro: La Maga y el Maestro». Каков принцип их музыкальной организации, что лежит в основе драматургии?*

А.М. В основе драматургии лежит история жизни и творчества художницы Леоноры Каррингтон – англичанки по рождению, жившей в Южной Америке. Спектакль построен на основе диалога образов её картин, дружеских и конфликтных отношений с её биографом писателем Алессандро.

Музыка – драматургический контрапункт к сценическому действию. Она включает в себя кроме авторской музыки полифоническую разноголосицу фрагментов музыки – песен, наигрышей народов Южной и Северной Америки.

О.А. Благодарю за интересную беседу.

Приложение Б

СПИСОК ИССЛЕДУЕМЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

1. «Коварство и любовь» по трагедии Ф. Шиллера, режиссер Р. Г. Виктюк, 1969 г.
2. «Apocalepsis cum Figuris», режиссер Е. Гротовский, 1971 г.
3. «Мастер и Маргарита» по роману М. А. Булгакова, режиссер Ю. П. Любимов, композитор Э. В. Денисов, 1977 г.
4. «Ревизская сказка» по произведениям Н. В. Гоголя, режиссер Ю. П. Любимов, композитор А. Г. Шнитке, 1978 г.
5. «Взрослая дочь молодого человека» по пьесе В. И. Славкина, режиссер А. А. Васильев, Московский театр им. К. С. Станиславского, 1979 г.
6. «Квадрат» по документальной повести «А было так» В. И. Елисеевой, режиссер Э. П. Някрошюс, 1980 г.
7. «Пир со время чумы» по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина, режиссер Ю. П. Любимов, композитор А. Г. Шнитке, 1983 г.
8. «Сказание о граде Лебединце» (по народным легендам), режиссер В. С. Былков, композитор А. М. Бакши, 1994 г.
9. «Цирк Принтипрам» по Д. Хармсу, режиссер В. С. Былков, композитор А. М. Бакши, 1985 г.
10. «Служанки» по пьесе Ж. Жене, режиссер Р. Г. Виктюк, 1988 г.
11. «Танго» по пьесе С. Мрожека «Свадьба в Атомицах», режиссер С. Я. Спивак, Петербургский молодежный театр, 1988 г.
12. «Рогатка» по пьесе Н. В. Коляды, режиссер Р. Г. Виктюк, 1989 г.
13. «Дама без камелий» по пьесе Т. Рэттигана, режиссер Р. Г. Виктюк, 1990 г.
14. «Мадам Баттерфляй» по пьесе Д. Г. Хуана, режиссер Р. Г. Виктюк, 1991 г.
15. Представление «Игры в инсталляциях», композитор А. М. Бакши, 1992 г.
16. «Сидур-мистерия» для сопрано, ансамбля ударных и клавишных по мотивам произведений Вадима Сидура, композитор А. М. Бакши, 1992 г.
17. «Божественное пространство комедии “Ревизор”» по произведениям Н. В. Гоголя, режиссер В. А. Клименко, Творческие мастерские, 1992 г.
18. «Живаго (Доктор)», музыкальная притча по мотивам романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака и поэзии А. Блока, О. Мандельштама, А. Пушкина, режиссер Ю. П. Любимов, музыка А. Г. Шнитке, 1993 г.
19. «Бобок» по рассказу Ф. М. Достоевского, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Краковский театр им. Ю. Словацкого, 1993 г.
20. «Как важно быть серьезным» по пьесе О. Уайльда, режиссер Е. Б. Каменькович, Мастерская П. Н. Фоменко, 1994 г.

21. «Нумер в гостинице города NN» по поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя, режиссер В. В. Фокин, Творческий центр им. В. Э. Мейерхольда, 1994 г.

22. «Превращение» по повести Ф. Кафки, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Творческий центр им. В. Э. Мейерхольда совместно с театром «Современник», 1995 г.

23. «Медея» по трагедии Еврипида, режиссер Ю. П. Любимов, композитор Э. В. Денисов, 1995 г.

24. «Карамазовы и ад» по роману Ф. М. Достоевского, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Московский театр «Современник», 1996 г.

25. «В баре токийского отеля» по пьесе Т. Уильямса, режиссер А. Я. Шапиро, Московский академический театра им. В. В. Маяковского, 1996 г.

26. «Еще Ван Гог» по пьесе И. К. Савельева, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Театр-студия О. П. Табакова, 1998 г.

27. «Саломея» по пьесе О. Уайльда, режиссер Р. Г. Виктюк, 1998 г.

28. «Антонио фон Эльба» по пьесе Р. Майнарди, режиссер Р. Г. Виктюк, 1999 г.

29. «Татьяна Репина» по пьесе А. П. Чехова, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Московский ТЮЗ, 1999 г.

30. «Хроники» по произведениям У. Шекспира «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих VI», «Ричард III», режиссер Ю. П. Любимов, 2000 г.

31. «Я…Фейербах» по драме Т. Дорста, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, 2001 г.

32. «Полифония мира», музыкальная мистерия, режиссер К. М. Гинкас, композитор А. М. Бакши, 2001 г.

33. «Священный огонь» по драме С. Моэма, режиссер С. А. Врагова, МХТ им. А. П. Чехова, 2002 г.

34. «Из красной книги», музыкальный спектакль, режиссер Илья Эпельбаум, композитор А. М. Бакши, 2003 г.

35. «Демон» по поэме Ю. М. Лермонтова, режиссер К. С. Серебренников, композитор А. М. Бакши, 2003 г.

36. «Кецаль» по пьесе Ф. Дюрренматта «Портрет планеты», режиссер А. А. Адасинский, 2004 г.

37. «Шинель по повести Н. В. Гоголя, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, 2004 г.

38. «Гольдони. Венеция» по пьесе К. Гольдони, режиссер А. В. Жолдак, 2004 г.

39. «Двойник» по повести Ф. М. Достоевского, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Александринский театр, 2005 г.

40. «Господа Головлевы» по мотивам одноимённого романа М. Е. Салтыкова-Щедрина, режиссер К. С. Серебренников, композитор А. П. Маноцкий, МХАТ им. А. П. Чехова, 2005 г.

41. «Полет черной ласточки или эпизоды истории под углом 40 градусов»,

режиссер В. В. Агеев, музыкальное оформление А. М. Бакши, 2005 г.

42. «Нелепая поэмка» по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», режиссер К. М. Гинкас, композитор А. М. Бакши, 2006 г.

43. «Царь Федор Иоаннович» по центральной части трилогии А. К. Толстого, режиссер А. С. Кузин, 2006 г.

44. «Ангелова кукла» по книге воспоминаний художника этого театра Э. С. Кочергина, режиссер Д. В. Егоров, БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2007 г.

45. «Крейцерова соната», режиссер А. Ю. Яковлев, А. П. Маноцков, МХТ им. А. П. Чехова, 2008 г.

46. «Ксения. История любви» по пьесе В. Н. Леванова, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Александринский театр, 2009 г.

47. «Opus № 7», режиссер Д. А. Крымов, композитор А. М. Бакши, 2009 г.

48. «Гамлет» по трагедии У. Шекспира, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, 2010 г.

49. «Тарарабумбия» театральное шествие в честь А. П. Чехова, режиссер Д. А. Крымов, композитор А. М. Бакши, Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова и театр «Школа драматического искусства», 2010 г.

50. «Константин Райкин. Вечер с Достоевским» о повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья», режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, театр «Сатирикон», 2010 г.

51. «Circo ambulante» («Подвижной цирк»), режиссер А. А. Могучий, звуковой дизайн DJ Pestel, Театр Наций, 2011 г.

52. «Ваш Гоголь. Последний монолог», режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Александринский театр, 2011 г.

53. «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня…», режиссер Д. А. Крымов, 2011 г.

54. «Каин» по мистерии Дж. Байрона, режиссер К. С. Серебренников, музыка А. П. Маноцкова, Седьмая студия, 2011 г.

55. «Процесс» по роману Ф. Кафки, режиссер А. А. Могучий, композитор А. П. Маноцков, 2012 г.

56. «Онегин» по роману А. С. Пушкина, режиссер Т. А. Кулябин, 2012 г.

57. «Литургия ZERO» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок», режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Александринский театр, 2012 г.

58. «Горки-10 (Уроки русской литературы)» по пьесе Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты», режиссер Д. А. Крымов, 2013 г.

59. «Оккупация – милое дело. О, Федерико!» по тексту Т. А. Орловой, режиссер Ю. Н. Погребничко, Московский театр «Около дома Станиславского», 2013 г.

60. «Игра в джин» по пьесе Д. Ли Кобурна, режиссер Г. Б. Волчек, композитор А. М. Бакши, Московский театр «Современник», 2013 г.

61. «Маскарад. Воспоминания будущего», монологи из 3-х картин по М. Ю. Лермонтову и спектаклю Вс. Мейерхольда 1917 года, режиссер В. В. Фокин, композитор А. М. Бакши, 2014 г.

62. «Губернатор», режиссер А. А. Могучий, композитор О. Н. Каравайчук, БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2016 г.

63. «Процесс» по роману Ф. Кафки, режиссер Т. А. Кулябин, 2016 г.

64. «Похороны Сталина», режиссер К. С. Серебренников, музыка С. С. Прокофьева, Гоголь-центр, 2016 г.

65. «Кафка» по пьесе В. В. Печейкина, режиссер К. С. Серебренников, Гоголь-центр, 2016 г.

66. «Ваш Гоголь. Последний монолог», режиссер В.В. Фокин, композитор А. М. Бакши, Александринский театр, 2017 г.

67. «Пианисты» по пьесе К. Бьёрнстада, режиссер Б. Д. Павлович, композитор Р.С. Столяр, Новосибирский театр «Глобус», 2018 г.

68. «Сивилла» по роману Пера Лагерквиста, режиссер А. В. Янковский, театральная мастерская «АСБ», театр «Особняк», 2018 г.

69. «Кошка на раскаленной крыше» по пьесе Т. Уильямса, режиссер К. М. Гинкас, Московский ТЮЗ, 2019 г.

70. «Пермские боги», режиссер Д. Е. Волкострелов, композитор Д. С. Власик, 2019 г. Спектакль создан на основе музейных впечатлений от коллекции деревянных скульптур Пермского края в копродукции Театра-Театра и Пермской художественной галереи.

71. «Борис» по мотивам исторической драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов», режиссер Д. А. Крымов, 2019 г.

72. «Король, дама, валет» по роману В. В. Набокова, режиссер К. Н. Мохов, композитор В. П. Демин, Краснодарский театр кукол, 2019 г.

73. «Человек без имени» по пьесе В. В. Печейкина, режиссер К.С. Серебренников и др., композитор П. Э. Айду, Гоголь-центр, 2021 г.

Приложение В

Редкие музыкальные инструменты в произведениях А. М. Бакши

Агого

Современный хромированный **агого** с палочкой. Классификация: ударный идиофон.

Миничаймз

Миничаймз – колокольчики (Ба́р ча́ймс) – самозвучащий ударный музыкальный инструмент, родственный традиционным азиатским ветряным колокольчикам.

Кеманча

Кеманча – струнный смычковый музыкальный инструмент, распространена в Азербайджане, Армении, Греции, Грузии, Дагестане, Иране.

Кобыз

Кобыз – старинный струнный смычковый инструмент тюркских народов, имеет сдвоенный ковшеобразный корпус, короткую, дугообразно изогнутую шейку и большую плоскую головку.

Овалоид

Овалоид представляет собой две параллельные металлические пластины овалоподобной формы, скреплённые осью. В верхней части пластин вырезами создан ряд язычков, способных колебаться как бы самостоятельно, но одновременно вызывающих колебания всей пластины в целом, порождая весьма сложные резонансы при разных техниках звукоизвлечения (смычком, палочками, тёрками).

Овалоид использовался в спектакле «Превращение» (1995), в главной роли К. Райкин.

Клавес

Клавес – афро-кубинский музыкальный ударный инструмент в виде двух палочек из твёрдых пород древесины, при помощи которых задаётся основной ритм ансамбля.

Музыкальный инструмент **«Скульптура»** (sculpture) родственный «Харпу».

Музыкальный инструмент «Харп». «Харп» изобрел В. Морозов. Объект представляет из себя полутонную махину из металлических пластин, трубок и струн. Звук извлекается тремя способами: ударным, смычком, щипками. Семь металлических пластин выполняют функцию резонатора. Как уверяет создатель, изобретенный способ обработки металла позволяет получить шестиоктавную поддержку каждой ноте.

Бонги

Бонги – небольшие кубинские парные барабаны, на которых играют сидя, зажав между коленями. Удары наносят пальцами и ладонями.

Реко-реко

Реко-реко – бразильский музыкальный инструмент идиофон, имеющий африканское происхождение. Звучание реку-реку дополняется вуд-блоком, колокольчиками и другими ударными инструментами.

Куи́ка (Cuica)

Куи́ка – бразильский ударный музыкальный инструмент из группы фрикционных барабанов. Классификация: фрикционный мембранофон. Имеет скрипучий, резкий тембр высокого регистра. Трущие движения порождают звук, тон же изменяется в зависимости от степени давления на мембрану.

Фруста (хлопушка)

Фруста – ударный музыкальный инструмент, принадлежащий к деревянным идиофонам с неопределённой высотой звучания. звук большой силы напоминает удар хлыста или пистолетный выстрел.

Гуиро (guiro)

Гуиро – кубинский шумовой музыкальный инструмент. Обычно на одной стороне корпуса гуиро нарезаны поперечные бороздки, поперёк которых музыкант (чаще всего певец) водит палочкой или скребком, извлекая стрекочущие, рассыпчатые шумовые звуки.

Пальчиковые цимбалы (Finger Cymbals)

Пальчиковые цимбалы. Тарелки изготовлены из специального литого бронзового сплава, и имеют чистый, деликатный звук. Каждая тарелка крепится удобным ремешком на пальцах.

Темпл-блок (корейские колокола)

Темпл-блок – ударный музыкальный инструмент с неопределённой высотой звучания. Представляет собой деревянный шарообразный предмет со щелью и резонирующей полостью внутри. При ударе по нему твёрдыми палочками издаёт глубокий, мягко чокающий звук. Используется в наборе от двух и более темпл-блоков разной величины и высоты звучания.

Храмовые гонги (Templ gong's)

Японский храмовый гонг XIX в

Храмовые гонги изначально использовались для призывания богов. Принадлежностью является бронзовый колокольчик, при ударе издающий продолжительный резонирующий тон.

Дидьжериду (Didjeridoo)

Диджериду́ (англ. *Didjeridoo)* – амбушюрный духовой музыкальный инструмент аборигенов Австралии. Один из старейших духовых инструментов в мире. на котором методом передувания извлекают звуки натурального звукоряда. Уникальность диджериду как музыкального инструмента состоит в том, что обычно он звучит на одной ноте (так называемый «дрон», или гудение). При этом инструмент обладает очень большим диапазоном тембра.

Кроталы (Crotales)

Кро́талы – древнегреческий музыкальный инструмент класса идиофонов. Представляет собой 2 пары деревянных брусков или настроенных бронзовых дисков. Их звук похож на небольшой настроенный колокольчик , только с гораздо более ярким звуком и продолжительным резонансом.

Львиный рев (lion’s roar)

Львиный рев – это мембранофонный инструмент, который имеет барабанную головку и шнур или конский волос, проходящий через нее. Свое название он получил из-за звука, который он производит, напоминающего львиный рев. Его также можно классифицировать как фрикционный барабан.

Зурна (Zurna)

Зурна – деревянный язычковый духовой инструмент, распространённый на Кавказе и в Средней Азии. Зурна, родственница гобоя, представляет собой трубочку с восемью отверстиями и небольшим раструбом. Деревянная вилкообразная втулка закрывает вдувное отверстие. Поворот втулки обеспечивает подстройку инструмента.

Тибетская поющая чаша

Поющая чаша (тибетская или гималайская чаша*)* – ударный и фрикционный музыкальный инструмент в виде металлической чаши, по которой ударяют колотушкой или водят специальной палочкой-стиком. Уникальность древних поющих чаш состоит в том, что одновременно звучат несколько гармонических обертонов. Это связано с тем, что чаши делаются из сплава нескольких металлов, каждый из которых звучит на собственной «волне».

Тамтам

Тамтам – название большого китайского гонга, использующегося в симфоническом оркестре. Звук неопределённой высоты, низкий, мощно рокочущий, богатый обертонами. Долго вибрирует после удара, создавая многократные волны нарастания и затухания. Характер звучания тамтама мрачный и таинственный на пианиссимо, грозный и устрашающий на фортиссимо.

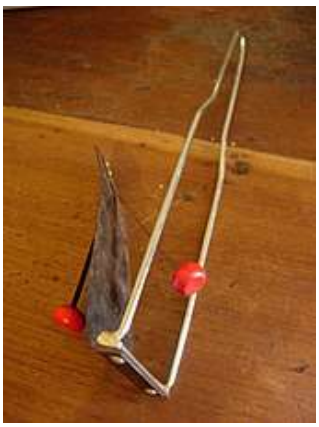
Шофар (Shofar)

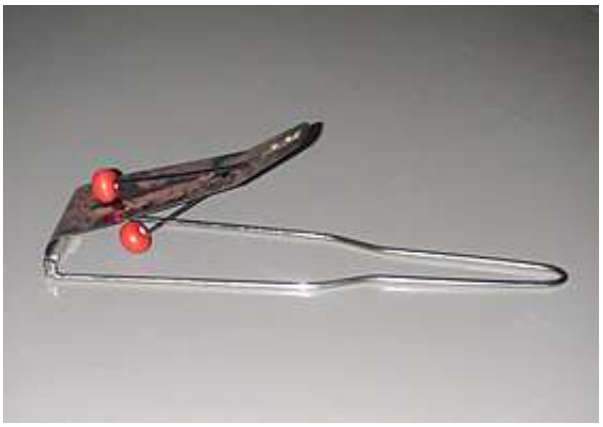
Шофа́р – еврейский ритуальный духовой музыкальный (сигнальный) инструмент, сделанный из рога животного. Имеет древнюю историю и традицию употребления. В него трубят во время синагогального богослужения на еврейский Новый год и в ряде других случаев.

Колесная лира

Колёсная ли́ра – струнный фрикционный музыкальный инструмент. По методу воздействия на струну аналогична смычковым инструментам, только роль смычка в ней выполняет вращающееся колесо.

Флексато́н (Flexaton)





Флексато́н – ударный музыкальный инструмент, представляет собой тонкую стальную пластинку, слегка изогнутую у концов. Металлический идиофон с определённой высотой звучания. Тембр флексатона звенящий, завывающий, в верхнем регистре – пронзительный. Высота звука трудно поддаётся регулированию.

Вальдтойфель (Waldteufel)

Вальдтойфель – «лесной дьявол», или лягушачий зуммер: духовой инструмент, обладающий жужжащим звуком. Его можно использовать в качестве звукового эффекта, воспроизводить различные ритмические паттерны, если держать инструмент в руке и вращать деревянную палочку медленнее или быстрее. Тембр также можно варьировать, меняя натяжение струны.

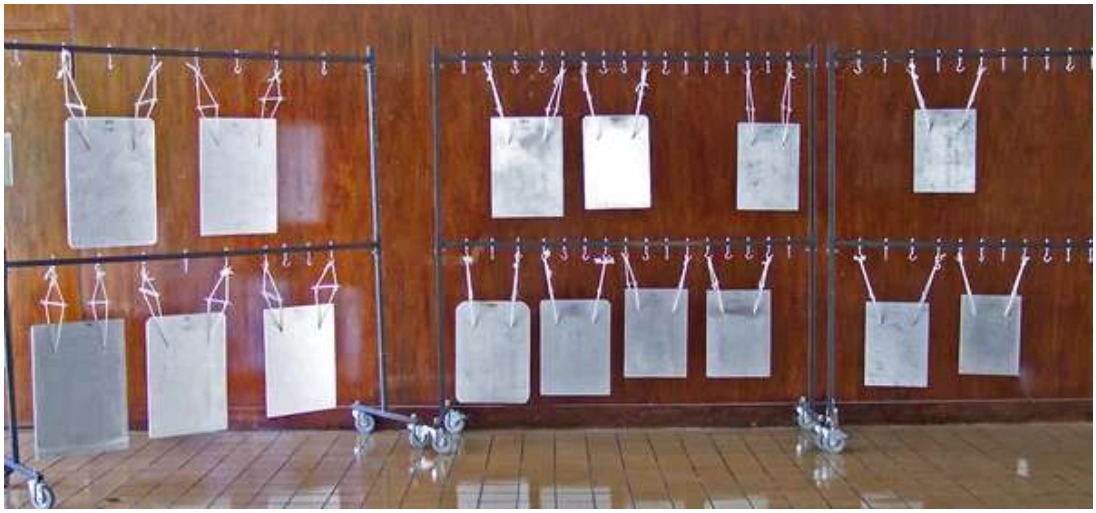
Бубенцы (Sonagli indiani)

Бубенцы – простейший музыкальный инструмент, известный с давних времен. В различных вариациях их использовали для музицирования многие народы мира. Колокольчики вешали на упряжь лошадиных троек во время праздничных событий, крепили к шапкам и шутовским колпакам

Ластра (lastra)

Ла́стра, громовая машина (итал. lastra; англ. thunder sheet), шумовой инструмент, идиофон. Представляет собой подвешенный к раме тонкий металлический лист длиной 1,5 м, шириной 70–80 см. Исполнитель извлекает звук, встряхивая лист. Иногда по верхней части листа ударяют мягкими палочками. Звук ластры напоминает раскаты грома.

Пластинчатые колокола (Bell plate**)**



Bell plate – ударный музыкальный инструмент в виде плоского и довольно толстого листа металла, издающий звук, похожий на звон колокола. Чаще всего используется в оркестровой и театральной музыке. Пластины bell plate изготавливаются из листов алюминия, стали или бронзы. Размер – от 100×74 см (бронза) до 28×25 см (алюминий). Некоторые особенности конструкции:

– **подвешивание** – обычные пластины подвешиваются к паре отверстий по углам (проходящих через узел, чтобы не влиять на звучание). Разновидность — «бирманский колокол» – часто монтируется с одним отверстием, что позволяет пластине вращаться при ударе, создавая эффект Доплера;

– **диапазон** – обычно охватывает 4 октавы в форме гаммы до мажор, всего 29 пластин. Однако разные наборы могут содержать разные комбинации пластин;

– **резонаторы** – иногда пластины оснащаются резонаторами для увеличения громкости и звучания низких частот.

Дудук (Duduk)

Дудук – духовой музыкальный инструмент армянского происхождения. Другое название – «циранапох», что переводится как «абрикосовая труба» или «душа абрикосового дерева». Обладает мягким певучим звучанием. Распространён среди народов Кавказа, Ближнего Востока, Центральной Азии и Балканского полуострова.

Альпхорн (Alphornm)

Альпхорн (альпийский рог, нем. Alphorn) – деревянный духовой инструмент басово-тенорового регистра традиционный для альпийских немцев в Баварии, Тироле и Швейцарии. Представляет собой прямую трубу с изогнутым раструбом и небольшими ножками под ним. Обычная длина – два-три метра, но бывают инструменты и пятиметровой длины. Воспроизводит натуральный звукоряд, в котором лучше всего звучат 6–12-й обертоны.

Маримба

Маримба – ударный музыкальный инструмент, родственник ксилофона. Родина инструмента – Тропическая Африка. Здесь маримба широко распространена в традиционной культуре разных стран.

Рототом

Рототом – ударный инструмент, представляющий собой мембрану на металлическом обруче. В отличие от остальных барабанов, у рототомов есть определённая высота звука. Рототомы могут быстро настраиваться вращением обруча: вращение изменяет натяжение мембраны и, соответственно, высоту звука.

Варган

Варган – магический инструмент шамана. Музыкальный инструмент в виде свободно колеблющегося в проёме рамки язычка, приводимого в движение пальцем или дёрганием за нитку. Инструмент устанавливают в области рта. Ротовая полость и глотка, а также носовая полость и нижние дыхательные пути служат резонатором, усиливающим громкость. Управляя работой артикуляционного аппарата и дыхания, изменяют тембр звучания варгана за счёт усиления тех или иных обертонов в его звуковом спектре, при этом основной тон звучит постоянным бурдоном

Кайрак *(Kairak)*

Кайрак – кастаньеты, сделанные из четырёх продолговатых плоских камней размером 120–150 х 50–70 мм, естественно отшлифованных в русле реки. Инструмент использовался в начале XX века для аккомпанемента танцев и выступлений канатоходцев и ходулеходцев в Бухаре, Фергане, Ташкенте. Кайрак входит в состав Оркестра народных инструментов Узбекской ССР.

Приложение Г

ГЛОССАРИЙ

Акционизм в искусстве – это направление в авангардистском искусстве, которое акцентирует движение и процессы, используя театрализацию, разворачивающуюся в реальном пространстве и времени. Его проявлением в театре стали хэппенинг, (основан на принципе случайности), перформенс (основан на принципе закономерности), а в музыке – инструментальный театр. В XXI веке акционизм выходит на новый уровень, основываясь на синтезе искусств, импровизационности, свободе интерпретаций. В русле данного явления была разработана значительная теоретическая база в виде концептуализма, ставшего одним из философских направлений постмодернизма, что позволяет вести речь о самостоятельной эстетике.

Дизайн звуковой или иначе – **саунддизайн** – процесс определения, управления или создания звукошумовых эффектов. В широком понимании – вид творческой деятельности, объектом которой является звук, его носители (цифровые, аналоговые) и в некоторых случаях акустика пространств и помещений. Цель звукового дизайна – усилить передачу настроения и атмосферы происходящего на экране или в зрительном зале.

Инсталляция (от английского installation – «установка», «размещение», «монтаж»). Инсталляция – форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную из различных готовых материалов и форм (природных объектов, промышленных и бытовых предметов, фрагментов текстовой и зрительной информации), могут быть использованы звуковые эффекты, запахи. В драматическом искусстве используется для модернизации постановки и приобретают чисто символическую функцию. Эстетическое содержание инсталляции заключается в игре смысловых значений, которые изменяются в зависимости от контекста и требуют расшифровки. В XXI веке публика впервые увидела виртуальные трехмерные композиции. Музыкальная инсталляция – инсталляция, в которой музыка играет значительную (суггестивную, организующую) роль.

Интонирование пластическое – это метод активного выражения идеи произведения и восприятия музыки, при котором образ и интонации воплощаются через движения тела, жесты, пластику. Музыка передается телом, воспринимаемым в качестве инструмента для выражения того, что мы слышим и чувствуем. Термин ввела в 1981 году Т. Е. Вендрова, преподаватель Иерусалимской академии музыки и танца имени С. Рубина. Она считала, что движение помогает глубже вслушаться в музыку, раскрыть её интонационно-образное содержание. Пластическое интонирование переводит процесс

восприятия музыки из пассивного (просто слушание) в активный. Через жест и движение человек не только выражает своё восприятие, но и наглядно показывает средства музыкальной выразительности: темп, динамику, фразировку, ритм, лад. Это помогает осознать, как развивается музыкальный образ, уловить его нюансы.

Маркеры звуковые – ориентиры для идентификации смыслов, стоящих за тем или иным музыкальным построением, которые в совокупности образуют звуковую материю спектакля или иначе – его звуковую среду.

Ментальные модели – идеальные образцы виртуальных музыкальных образов, сложившихся в мышлении человека, это не просто схемы, построения или звуки, а живое, осмысленное, многомерное представление музыкального содержания, которое передает оттенки человеческих переживаний. Именно на основе таких интонационных моделей и складываются музыкально-культурные формы, в которых материальное начало одухотворяется одновременно с материализацией (воплощением) духа.

Музыкально-сценическое пространство театра – динамичная составная часть культурно-семиотического театрального пространства, задающая его смысловую направленность, эмоциональный фон, темп развития действия, культурный контекст и опознаваемая не только на уровне ладо-высотной организации, выстраивающей взаимоотношения звуков на основе сложившейся культурной традиции эпохи или локуса, но и как акустическая система.

Музыкальные культурные формы – музыкальные средства выразительности и конкретные приемы работы с ними, инициирующие переход от пассивно-созерцательного восприятия музыкально-сценического пространства к проективному или иначе – активно-творческому. Опознаются на уровне динамических звуковых процессов, во взаимодействии которых происходит обусловленная культурными установками кристаллизация смысла.

Перформенс (от английского performance – «представление», «исполнение», «выступление»). Это современная форма акционистского искусства, направленная на активизацию архетипов, в которой произведением являются совокупность действий автора или группы приглашенных лиц по заранее спланированному сценарию. Для перформанса огромное значение имеют 4 определяющих элемента: место и время проведения, сам художник и отношения между ним и зрителем. Это заранее продуманное и срежиссированное действо, у которого есть сценарий, а в основе сценария лежит некая идея. Однако, акцент ставится не на результате творчества, а на процессе создания произведения. В зависимости от доминирования какого-

либо вида искусства перформенс может быть театральный, музыкальный и т.д. В музыкальном перформенсе различаются инструментальный театр, хоровой театр, вокально-инструментальный театр. Ведущую роль играет сам исполнитель или группа перформеров. Перформер является полноправным автором события, соединяя в своей личности функции сценариста, режиссера и исполнителя. Перформанс по своей сути близок к театральному искусству, но в отличие от последнего, для него в качестве сцены художник выбирает самые неожиданные места. Наиболее существенными особенностями перфоманса являются эпатаж, провокация.

Провокация – это прием привлечения внимания посредством обмана, манипулирования, искушения, существует в общественной жизни, часто акцентируется в современном искусстве. В искусстве данная стратегия развивается в двух направлениях, которые можно назвать формальным и содержательным. В первом случае провокация выражается в вызове, который художник бросает устоявшимся формам искусства, во втором она направлена на нарушение основных социальных табу, вторгаясь в пространство религиозных, политических, моральных и правовых запретов.

Смыслообразование – инициируемый внешними событиями процесс погружения в глубинные структуры личности, составляющими ее «ядро», посредством которого нейтральные значения обретают характер личностно значимого опыта, задающего направленность жизнедеятельности индивидуума.

Смысломоделирование – опыт работы, опирающийся на такие глубинные структуры, как миф, архетип, символ, которые задают «сетку» для порождения смыслов в конкретном произведении. При этом смысловую нагрузку может нести отдельный звук, риторические фигуры, устойчивые обороты и более развернуые построения.

Смыслонесущие конструкции – когнитивные модели, схемы, которые служат сигналами текста, направляющими процесс интерпретации или реинтерпретации (например, оперирование такой когнитивной моделью, как *соната*, включает не только схему развития тем (главная, побочная, заключительная), но и набор сценариев их взаимодействия).

Среда звуковая – совокупность интонационно-звуковых комбинаций, используемых для дифференциации значений и передачи таких параметров, как коммуникативный тип, смысловая важность составляющих высказывания и актуальное членение. Звуковая среда формирует уникальное музыкальное пространство, которое может отражать характеристики местности, культуры и деятельности людей. Она подразумевает квинтэссенцию «сырого», неоформленного, первичного слухового материала, окружающего человека.

Театр визуальный – театр, который опирается на видимые образы, становящиеся основой драматургии. Главным признается оригинальность, яркость образов, выстраивающихся как система картин. Развитие строится на противопоставлении образов, контрастах или движении внутри одного образного спектра. Динамика возникает из контекста, в котором сопрягаются фактуры, формы, пространства, освещения, световые эффекты.

Театр иммерсивный (immersive – создающий эффект присутствия, погружения, вовлечения) – театр, в котором посетители могут передвигаться по сценическому пространству во время представлений, его также называют театром-променадом. В таких спектаклях актеры могут взаимодействовать со зрителями, приглашая их к соучастию в действии. Один из принципов театра такого формата – свобода зрителей и их присутствие внутри самого спектакля. Режиссеры-постановщики иммерсивных спектаклей полностью погружают посетителей в происходящее. Поэтому сценой таких представлений может служить как сам зрительный зал, так и любое другое пространство в театре и даже вне его. В иммерсивных постановках нет разделения на зал и сцену. Вместо них – единое пространство, по которому гости могут перемещаться наравне с актерами. Нередко разные сюжетные линии в иммерсивных спектаклях разворачиваются в разных локациях, на нескольких уровнях пространства, поэтому зрители сами могут выбрать, за какой линией развития следить.

Театр пластический – театр, основанный на преобладании пластических образов, вытекающих из выразительности жеста, позы, телодвижения. Стоит рядом с танцевальным театром, опирающимся на современный танец. Пластический театр намерен передавать не только состояния, но ориентируясь на балет, стремится к активной повествовательности, выстраиванию сюжета. Использует все доступные современные средства выразительности, включая декорации, освещение, спецэффекты, пространство и костюмы.

Театр подсознания – это театр опредмечивания скрытых уровней человеческой души, открывающих иероглифы, трансформирующиеся в очевидные для всех знаки. Идущая из недр душевных переживаний информация преобразовывается уже на сознательном уровне в бессловесные повествования, маркерами которых становятся жесты, звуки, мизансцены, играющие пространства. Все богатство художественной партитуры спектакля возникает на основе активного взаимообмена бессознательного и сознательного уровней психики актера, в диалоге актера и режиссера, в сопоставлении произведения автора прошлого и мира сегодняшнего. Бессознательное постоянно подпитывает фантазию, помогая наиболее полно воплотить авторскую концепцию. Полифония линий, смыслов и образов дает необычайную насыщенность действия спектакля. Атмосфера спектакля соткана из мельчайших нюансов, идущих по разным каналам информации,

зачастую параллельно и одновременно. Знаками, несущими в себе определенный смысл, могут быть поза, жест, звук, манера, деталь одежды, предмет в руках.

Театр пространств или театр среды – одно из перспективных направлений творчества, которое учитывает возможности помещения или среды, где осуществляется постановка. В таком театре преодолевается условность четверной стены, снимается разграничение между пространством сценической площадки и зрительскими местами; используется весь возможный объем помещения. Поскольку зрители могут перемещаться по пространству, то нет одной мертвой, застывшей точки наблюдения. Зрители как бы помещаются в само действие, окружающее их со всех сторон.

Театр тотальной музыки – «всеобщей» музыки, беспрерывно сопровождающей действие. Представление, направленное на использование всех имеющихся художественных средств для создания спектакля, обращенного сразу ко всем чувствам и создающего тем самым покоряющее публику впечатление исключительной полноты и богатства значений. В распоряжении этого театра находятся не только технические средства (уже существующие и только появляющиеся), но огромные звуковые ресурсы опирающиеся на весомую роль музыки и аудиовизуальные технологии. Одной из целей подобного типа театра является обретение считавшегося утраченным единения праздника с ритуалом или культом. Требование тотальности выходит за пределы эстетического плана; оно относится к восприятию и к действию. Театр больше не ограничивался тем, что ухватывает фрагменты реальности, он стремился к ней во всеохватности. А. Арто в своих записях использует термин spectacle total «тотальный спектакль». Этот язык обращается к музыке, танцу, пластике, мимическим средствам, движениям гармонии и ритмам - однако это лишь в той степени, в которой они смогут способствовать выражению некой центральной идеи, которая сама по себе бесполезна для отдельного вида искусства.

Травести – (от итал. – «переодеваться»), пародирование текста, при котором предмет повествования сохраняется, но смысл может сильно видоизменяться. Травести – один из абсурдистских приемов постдраматического характера мышления в театре, который рассогласовывает связи между формой и содержанием произведения. В результате смысловые сцепления деформируются и рассоединяются так, чтобы разрозненные блоки не могли быть вновь соединены в «механизм связного мышления». Принцип «нарушения естественного» может проявлять себя в самой организации развертывания во времени. В качестве важного свойства театральной травести можно привести пример неожиданности, непредугаданности действия, реализуемых в приемах, нарушающих естественную последовательность событий в драме. Это особый механизм, приводящий к жанровому снижению, «обытовлению» известного сюжета, возможен переход от высокой трагедии к

комедийной линии или противопоставление серьезных драматических элементов легковесным или бытовым. «Линейному» течению времени игра противопоставляет свое, при котором вопреки логике могут сталкиваться настоящее и будущее, различные пласты прошлого.

Уровни смыслообразования – ранги образования смысла, актуализирующиеся на стадии возникновения звука, акустика которого рождает ассоциации. Следующей градацией является область формирования мелодии, ритма, гармонии, формы, что позволяет выйти на еще более высокий уровень конвенциальных кодов, закрепляемых в культуре. Уровни действуют во взаимосвязи, одновременно, наслаиваются друг на друга, создавая значения в рамках культурной традиции.

Фрейм жанровый – классифицирующий прием, моделирующий смысловое поле, особенности приемов, средств выразительности. В музыкальном искусстве он опирается на традиционно сложившийся комплекс выразительных средств. Это развивающаяся структура, особенности которой можно рассмотреть как в одновременности (синхронный аспект), так и в последовательности (диахронный процесс). Обращаясь к культурно-исторической памяти (М.М. Бахтин), жанр создает своеобразную рамку, обрамление творческому выражению композитора. Являясь категорией обобщающей, жанр вызывает в памяти ассоциации, тем самым становясь основой формирования смысла. В итоге жанровый фрейм обеспечивает фокусировку внимания на узнаваемом звуковом материале, давая подсказку расшифровки смыслов в динамике.

Хэппенинг (англ. happening – случающееся, происходящее) – разновидность акционизма, наиболее распространенного в авангардистском искусстве 60–70-х годов XX века. Основан на принципе случайности при импровизационности действий как исполнителей, так и присутствующих. Действие хэппенинга дает свободу участникам и возможность манипуляции предметами. Он может включать элементы юмора и фольклора, бессознательных побуждений. Но в отличие от *перформанса*, чёткого сценария не имеет. На равных правах сосуществуют звук, шумовые приемы, действия. Стремление стереть грань между искусством и действительностью приводит к поискам новых способов художественного выражения, придающих *динамику* произведению. Использует установку на произвольность действий, случайность сочетаний предметов. Бессвязность и бесцельность приводят к разорванности отдельных точек. Главный смысл – в противостоянии упорядоченности, стандартизации и осмысленности, перекодировки пространства путем раскованных выходок. Общим является элемент абсурдности, возникающий из столкновения реальности и виртуальности. Основоположником хэппенинга считается художник А. Капроу.

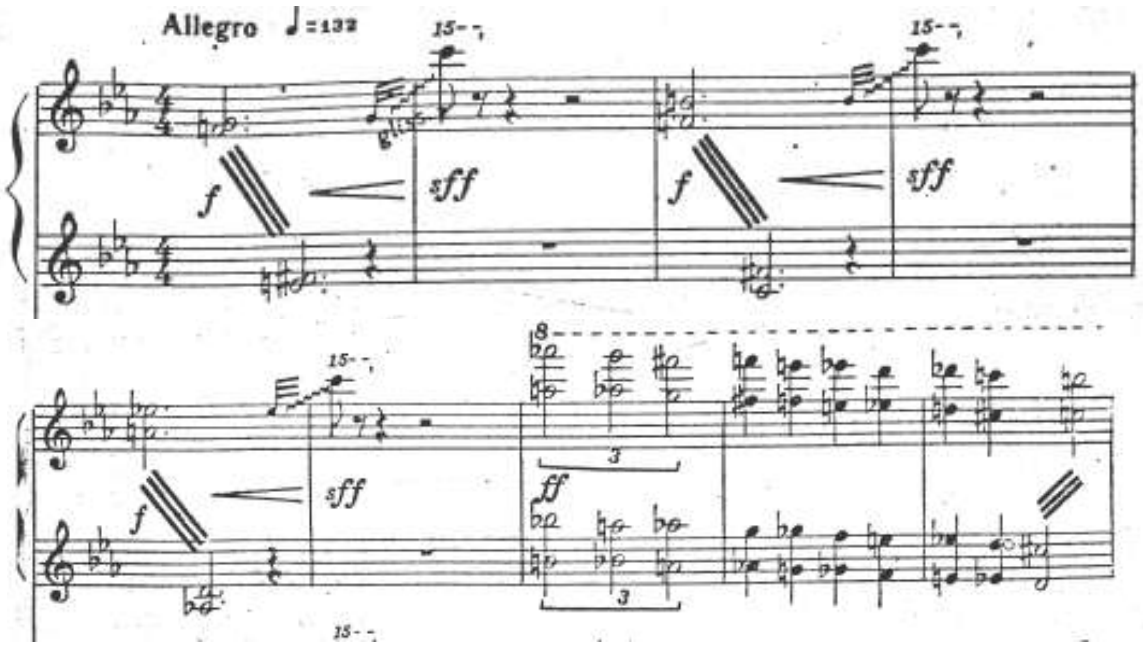
Приложение Г

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Нотный пример № 1. Э. В. Денисов. Спектакль «Медея». Пролог.

Нотный пример № 2. Э. В. Денисов. Спектакль «Медея». Хор № 3.

Нотный пример № 3. А. Г. Шнитке. Спектакль «Турандот, или Конгресс обелителей». Зонг об императорской шинели.



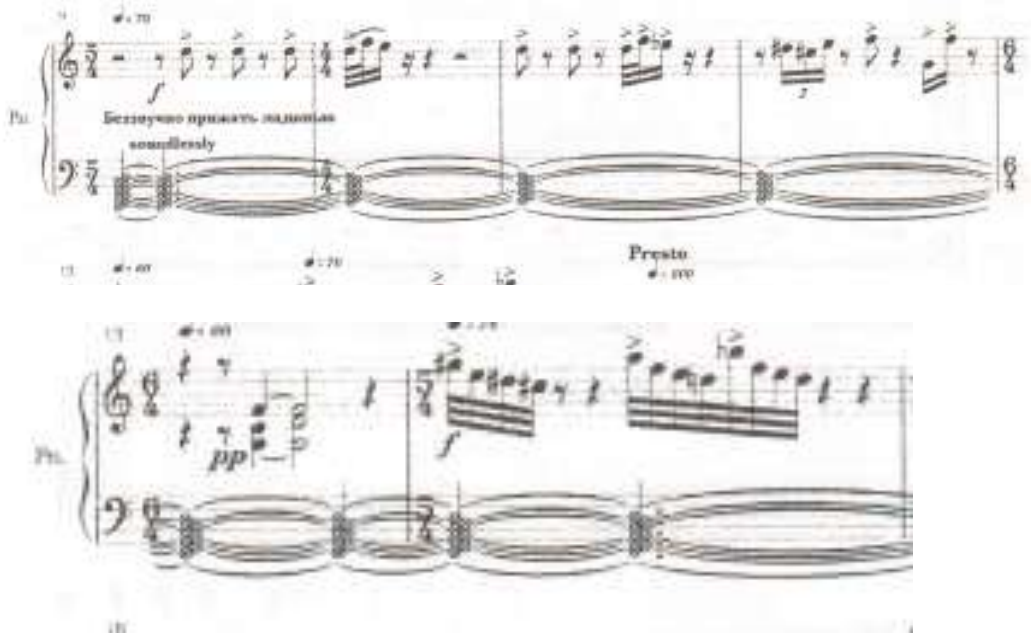
Нотный пример № 4. А. Г. Шнитке. Спектакль «Ревизская сказка». Начало увертюры.

Нотный пример № 5. А. Г. Шнитке. Спектакль «Ревизская сказка». № 2 «Детство Чичикова».

Нотный пример № 6. «Je suis malade».

Нотный пример № 7. А. М. Бакши. Поэма-представление «Я – поэт» (1982). Баллада с аккомпанементом.

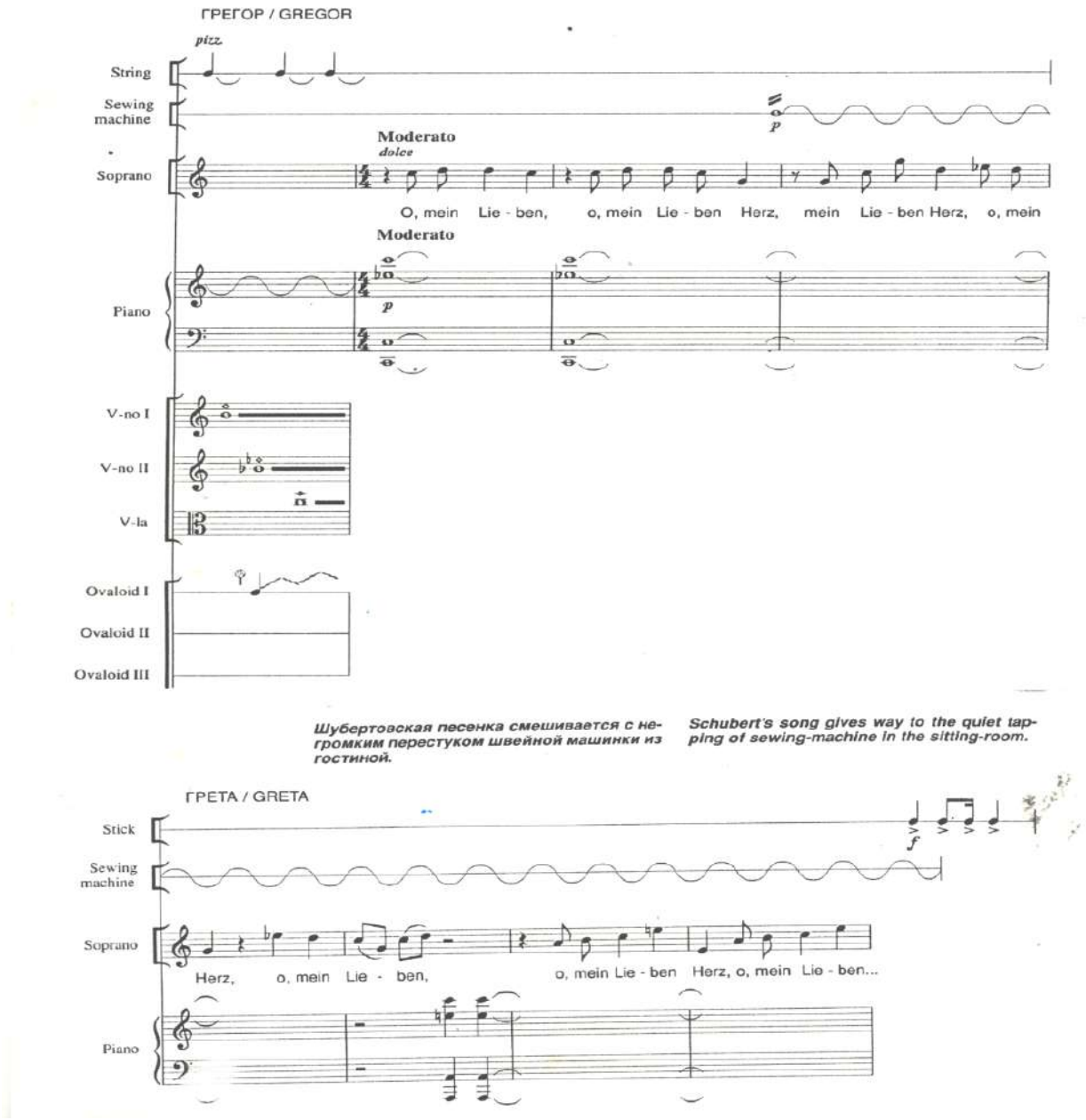
Нотный пример № 8. А. М. Бакши. Соната «Вспоминая Грузию». Памяти Гии Канчели для препарированного рояля (1983). Тема Грузии.



Нотный пример № 9. А. М. Бакши. Фортепианная соната «Вспоминая Грузию» (1983). Тема ожиданий и сомнений.

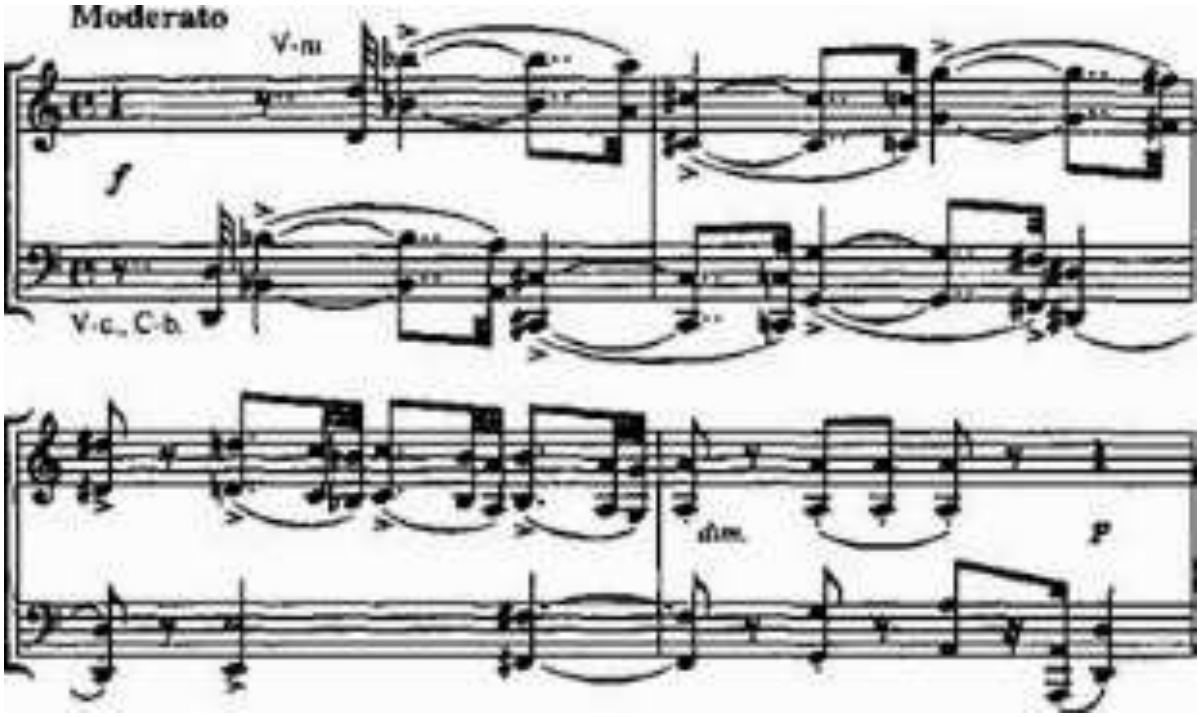
Нотный пример № 10. А. М. Бакши. Фортепианная соната «Вспоминая Грузию» (1983). Тема дороги.

Нотный пример № 11. А. М. Бакши. Фортепианная соната «Вспоминая Грузию». Баховский комплекс в диалоге с подготовленным звуком «ре».



Нотный пример № 12. А. М. Бакши. Спектакль «Превращение» (1995). Тема “O, mein Lieben”.

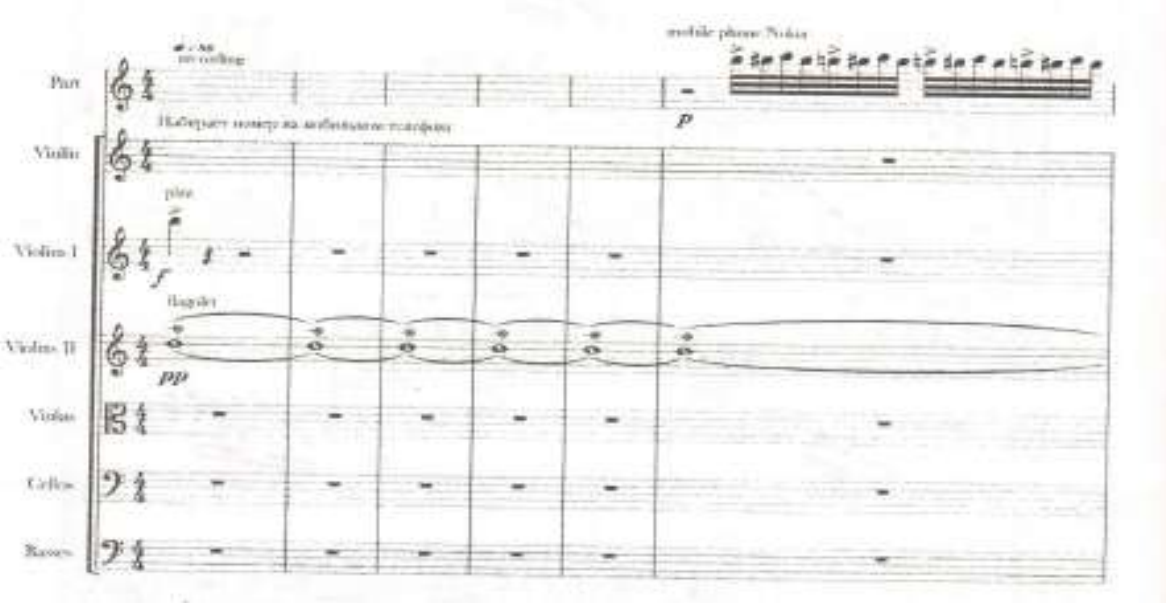
Нотный пример № 13. А. М. Бакши. «Шостакович концерт» для скрипки соло и струнного оркестра и ударных (1996). I тема.



Нотный пример № 14. Тема-эпиграф I части 5 симфонии Д. Шостаковича.

Нотный пример № 15. А. М. Бакши. Шостакович концерт для скрипки соло, струнного оркестра и ударных. Вступление партии молотка (Hammer).

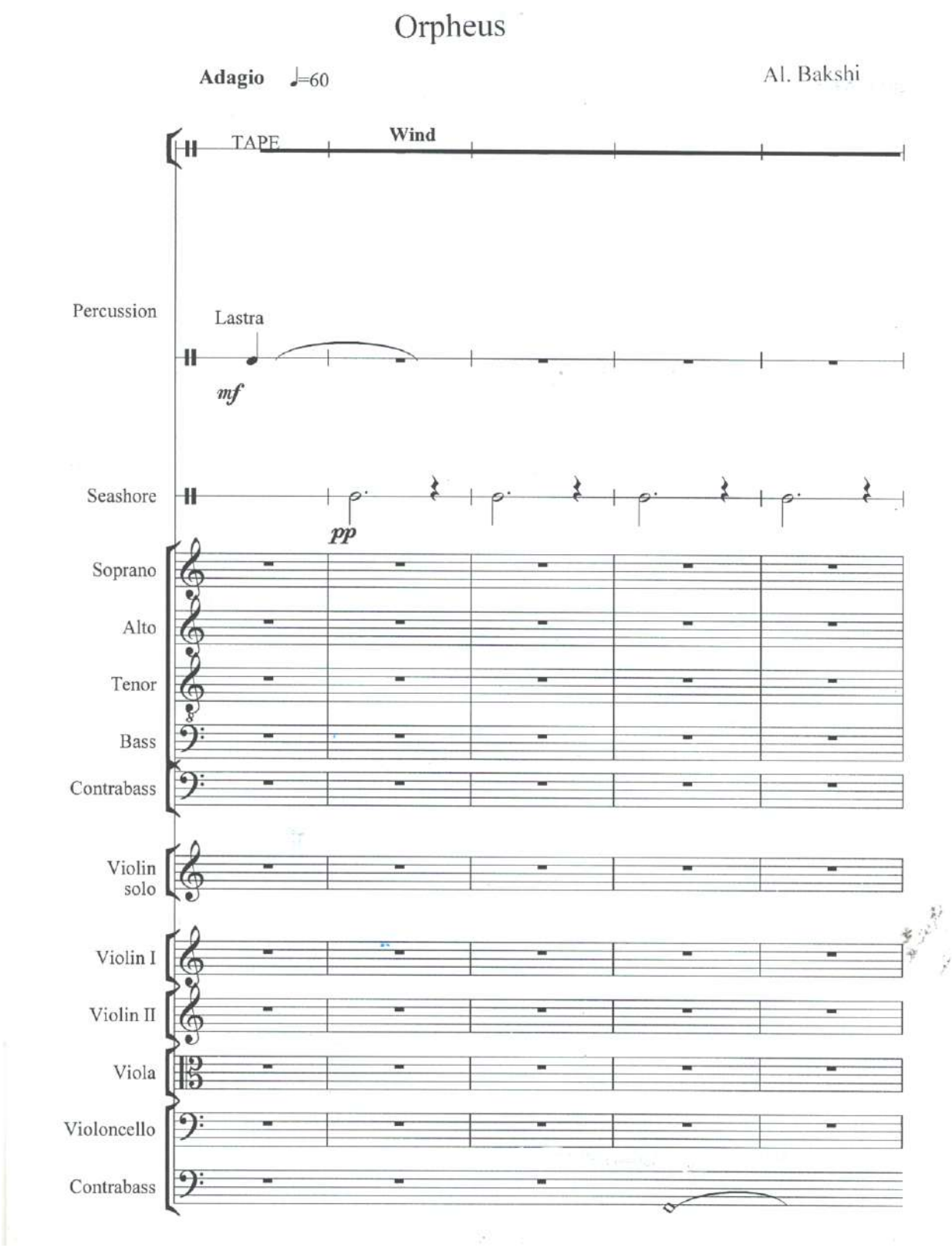
Нотный пример № 16. А. М. Бакши. «Он и Она для Гидона Кремера и Татьяны Гринденко» (1997).



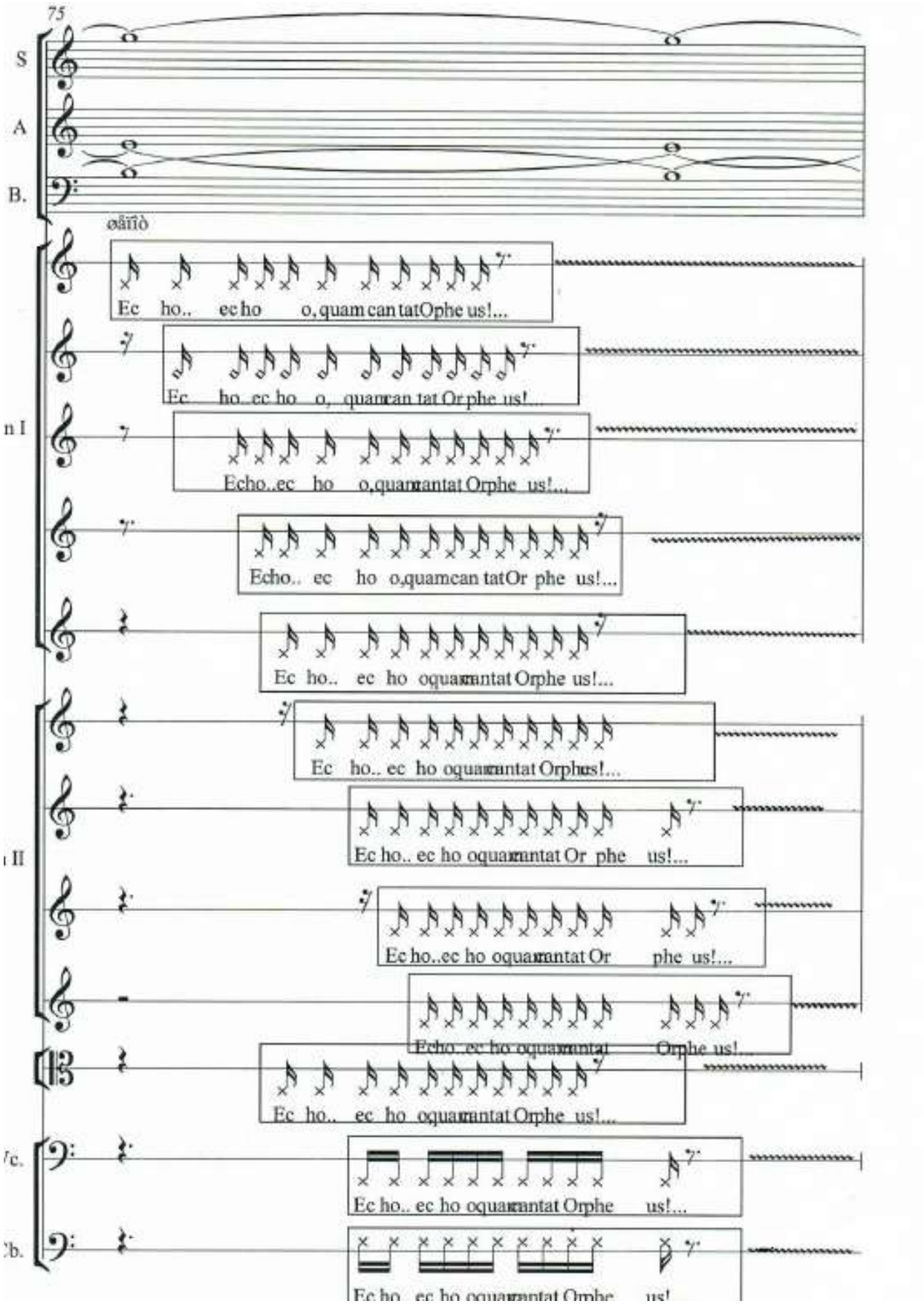
Нотный пример № 17. А. М. Бакши. Звонок, оставшийся без ответа для скрипки соло, струнного оркестра и мобильных телефонов (1999).

Нотный пример № 18. А. М. Бакши. Музыкальная мистерия «Полифония мира». I часть «Роды земли» (2001).

Нотный пример № 19. А. М. Бакши. Мистерия «Полифония мира». I часть «Появление человека».

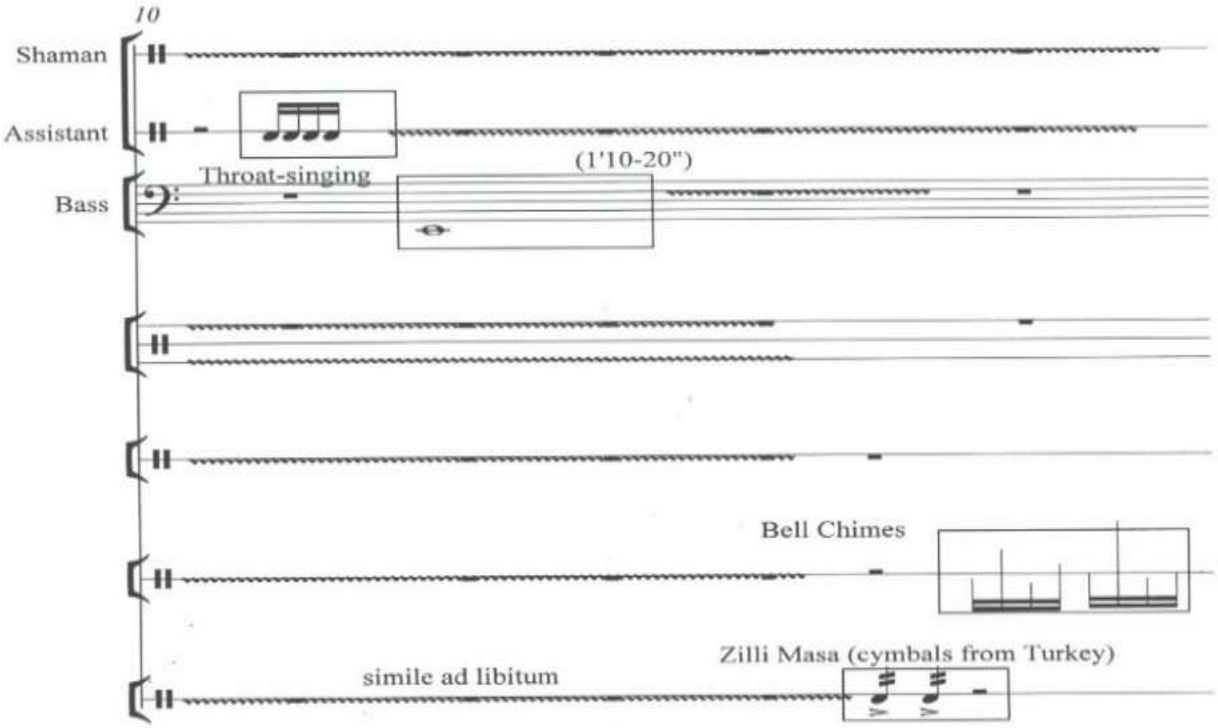


Нотный пример № 20. А. М. Бакши. Мистерия «Полифония мира». III часть «Орфей».



Нотный пример № 21. А. М. Бакши. Мистерия «Полифония мира». III часть «Орфей».

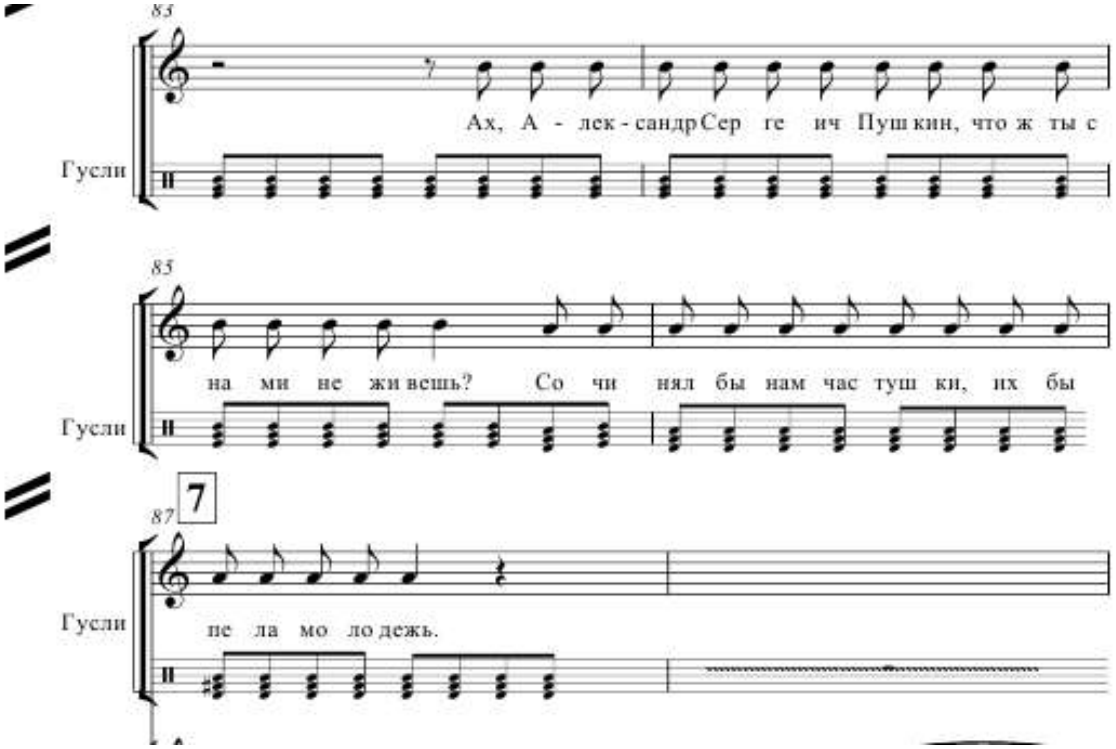
Нотный пример № 22. А. М. Бакши. Мистерия «Полифония мира». IV часть. Формирующаяся тема Орфея.



Нотный пример № 23. Нотная запись горлового пения (хоомей).

Нотный пример № 24. А. М. Бакши. Спектакль «Демон». Колыбельная Демона (2003).

Нотный пример № 25. А. М. Бакши. Спектакль «Демон». Вступление (2003).



Нотный пример № 26. А. М. Бакши. Из Красной книги. Частушка (2003).

Нотный пример № 27. А. М. Бакши. Из Красной книги. Плясовая (2003).

Нотный пример № 28. А. М. Бакши. Реквием для Анны Политковской (2007). I часть «Анна».

Нотный пример № 29. А. М. Бакши. Реквием для Анны Политковской. II часть. Тема «Душа моя».

Нотный пример № 30. А. М. Бакши. «Реквием для Анны Политковской». III часть. “Anna’s War”.

Нотный пример № 31. А. М. Бакши. «Реквием для Анны Политковской». “Tuba mirum”.

Нотный пример № 32. А. М. Бакши. Спектакль «Гамлет» (2010) по У. Шекспиру.

Нотный пример № 33. А. М. Бакши. Спектакль «Гамлет».

Нотный пример № 34. А. М. Бакши. Спектакль «Гамлет».

Нотный пример № 35. А. М. Бакши. Спектакль «Ваш Гоголь. Последний монолог» (2011).

Нотный пример № 36. А. М. Бакши. Спектакль «Ваш Гоголь. Последний монолог»

Нотный пример № 37. А. М. Бакши. Спектакль «Маскарад». Конец Увертюры

Нотный пример № 38. Спектакль «Маскарад». Романс Нины. Музыка А. Глазунова.

Нотный пример № 39. А. М. Бакши. Спектакль «Маскарад». Романс Нины. А. Глазунов – А. Бакши.