

На правах рукописи

Лесакова Наталья Ивановна

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

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии



Ярославль
2020

Работа выполнена на кафедре культурологии
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

- Научный руководитель: Заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения, профессор
Злотникова Татьяна Семеновна
- Официальные оппоненты: **Святославский Алексей Владимирович**,
доктор культурологии, доцент, профессор
кафедры русской классической литературы
Института филологии
ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет» (МПГУ);
Якушева Людмила Алентиновна,
кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры теории, истории культуры
и этнологии ФГБОУ ВО «Вологодский
государственный университет»
- Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Ульяновский
государственный педагогический
университет имени И. Н. Ульянова»**

Защита диссертации состоится 29 января 2021 г. в 13 часов на заседании диссертационного совета Д.212.307.04 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского» по адресу: г. Ярославль, Которосльская набережная, д. 66, ауд. 307.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» по адресу: 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, 108/1 и на сайте - <http://yspu.org/>

Отзывы на автореферат присылать по адресу: 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1. Диссертационный совет Д 212.307.04.

Автореферат разослан «__» декабря 2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор культурологии

 Д.Ю. Густякова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В современной культуре, с характерным для многих деятелей искусства стремлением создавать привлекательные для публики синтетические произведения, практически нет режиссера, в сценических опытах которого музыка не была бы значимой. Зачастую режиссерское решение, отвечая на запросы публики, реализуется через музыкальную компоненту, музыка становится важнейшей частью художественного режиссерского высказывания. Культурная тенденция активизации интервенции музыки в драматические спектакли проявляется как на столичных театральных площадках, так и на провинциальных, в том числе на сцене Российского государственного академического театра драмы имени Федора Волкова (далее учреждение именуется сокращенно: Театр драмы имени Федора Волкова).

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

Актуальность нашему исследованию придает и то, что значимость синтеза искусств как отражения культурной динамики мало поддержана научными исследованиями, где утрачена традиция изучения интегральных особенностей культурных феноменов. Таким образом, актуальность связана с привлечением внимания к малоизученному в целом и совершенно не изучаемому в последнее время, но весьма значимому в культурном отношении феномену, который определяем как «музыкальная компонента драматического спектакля».

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

Объектом исследования является музыкальный дискурс драматического спектакля.

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

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

– систематизировать суждения западных и российских теоретиков и практиков художественной культуры, касающиеся художественно-эстетического значения музыки в условиях синтеза искусств, обосновав представления о работе Вс. Мейерхольда с музыкой в драматическом спектакле как о формировании культурного универсума;

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

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

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

Территориальные границы. Исследование сосредоточено в пределах города Ярославля как места дислокации Театра драмы имени Федора Волкова. Для решения ряда задач, поставленных в работе, необходимо было обратить внимание на особенности историко-культурного и театрального контекста, в связи с чем территориальные рамки исследования частично были расширены в сторону столиц.

Материал исследования обширен, включая в себя все спектакли Театра имени Федора Волкова более чем пятидесятилетнего периода. Был проанализирован специфический культурный контент – программки 236 спектаклей второй половины XX века и 46 постановок начала XXI века. Изучены все документы, хранившиеся на момент проведения исследования в архиве театра (акты приема спектаклей, записи репетиций, рукописи частных лиц), аудиозаписи фонда ярославского радио, относящиеся к спектаклям указанного перио-

да, а также все статьи в периодических изданиях, содержащие сведения о постановках Театра драмы имени Федора Волкова рассматриваемого периода. Материал исследования составили также 20 интервью с постановщиками спектаклей, работниками театра, ярославскими журналистами, музыкантами, а также представителями культурной общественности. Специальное внимание было уделено конкретным культурным феноменам, каковыми считаем наиболее репрезентативные, в связи с изучаемой проблемой, спектакли (собственно сценический опыт и материалы об этих работах): «Федор Волков» (режиссер Ф.Е. Шишигин), «Дети солнца» (режиссер Ф.Е. Шишигин), «Ярославна» (режиссер Г.Б. Дроздов), «Вье Карре» (режиссер В.А. Воронцов), «Месяц в деревне» (режиссер Е.Ж. Марчелли), «Тартюф» (режиссер А.С. Кузин), «Ромео и Джульетта» (режиссер С.Н. Серзин).

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

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

1. Спектакли исследуемого театра, просмотренные автором лично в театре в течение более чем двух последних десятилетий, а также в формате видеозаписей и аудиозаписей;

2. Архивные материалы, характеризующие культурный контекст изучаемой проблемы;

3. Критические публикации и информационные сюжеты в печатных и электронных СМИ, посвященные анализируемому постановкам, а также опубликованные интервью с создателями этих спектаклей и другими творческими личностями;

4. Материал интервью, собранный во время бесед при личных встречах с постановщиками спектаклей, а также с респондентами, присутствовавшими на постановках;

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

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

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

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

К первой группе относятся фундаментальные исследования, актуализирующие теоретическое осмысление художественно-эстетического значения музыки в синтетических видах искусства. Среди западных исследований наибольшую ценность, безусловно, представляют собой четырехтомная «Эстетика» Г. Гегеля, а также работы И. Гете, Г. Лессинга, Ф. Ницше, и композитора-философа Р. Вагнера. Особо глубокую разработку в теории и художественном воплощении получил синтез искусств в творчестве русских философов и деятелей культуры рубежа XIX – XX (труды Н.А. Бердяева, А.А. Блока, Вяч.И. Иванова, В.В.Кандинского, А.Н. Скрыбина, П.А. Флоренского). Значительный вклад в изучение вопроса внесли отечественные исследователи XX века (А.Я. Зись, М.С. Каган, А.Ф. Лосев).

В соответствии с концепцией работы востребованы статьи В.В. Вансловова, И.Д. Рудь, В.И. Тасалова, Г.А. Товстоногова, Н.А. Хренова, Т.К. Шах-Азизовой, вошедшие в сборник «Взаимосвязь и синтез искусств».

Вторую группу составили исследования, посвященные творчеству Вс.Э. Мейерхольда, которого мы определяем как создателя культурного универсума – внедрения музыкальной компоненты в драматические спектакли, поскольку он не только открыл многообразные способы обращения к музыке, но и дал теоретическое обоснование проблемы. Данную группу составили труды Л.В. Варпаховского, Н.Д. Волкова, А.К. Гладкова, К.Л. Рудницкого, А.В. Февральского, а также публикаторские работы О.М. Фельдмана.

К третьей группе принадлежат работы, связанные с изучением истории отечественного драматического театра в аспекте музыкального дискурса (издания К.С. Станиславского, труды А.Я. Таирова, монографии Б.Л. Изралевского, а также исследования Н.А. Таршис и И.Г. Хангельдиевой).

Четвертую группу работ составили материалы, позволившие осуществить междисциплинарный подход к изучению компоненты драматического спектакля. Для этого были привлечены издания, относящиеся к культурологической, эстетической литературе (труды Е.Н. Шапинской, И.В. Кондакова), к музыковедческим (труды Б.В. Асафьева, Т.Н. Ливановой, А.Ф. Лосева) и теат-

роведческим (А.А. Аникст, Ю.М. Барбой, Б.И. Зингерман, Т.К. Шах-Азизова) исследованиям.

Пятую группу составили исследовательские труды, посвященные тенденциям ведущих столичных театров последних четырех десятилетий XX века (работы таких современных исследователей как Ю.М.Барбой, Н.А. Барабаш, А.В. Бартошевич, П.Б. Богданова, О.В. Егошина, Т.С. Злотникова, А.М. Смелянский).

В шестую группу включены материалы, касающиеся исследований отдельного провинциального театра как специфического культурного феномена. Учтены исследования Е.Я. Бурлиной и Д.С. Бокурадзе (взаимодействие города и театра как процесс создания единого культурного пространства); интерес к региональным культурным, в частности театральным, процессам мы нашли в научных исследованиях и критических статьях Н.И. Ворониной, О.С. Копаловой, Р.Р. Романова, А.П. Свободина, К.О. Чепеленко, а также в отдельных публикациях журналов «Страстной бульвар» и «Петербургский театральный журнал».

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

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

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

Нами установлено, что целенаправленного, обобщающего теоретические представления о проблеме и опирающегося на конкретный эмпирический опыт определенного театрального коллектива, не существовало.

Научная гипотеза исследования состоит в предположении о том, что музыкальная компонента чрезвычайно важна для создания целостного культурного текста в отечественном драматическом театре; однако сформированный в начале XX века культурный универсум далеко не всегда реализуется режиссерами последних десятилетий в России и, в частности, в Театре драмы имени Федора Волкова. Мы также предположили, что реализация музыкальной компоненты в спектаклях ведущего провинциального театра России происходит в рамках трех принципов: служебного, эстетически-содержательного и развлекательного.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые отдельный провинциальный театр исследован как специфический культурный феномен в аспекте, связанном со спецификой синтеза искусств, который осуществляется

через присутствие музыкальной компоненты в драматическом спектакле. Впервые выявлен и систематизирован корпус спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова, поставленных в течение более полувека, с 1960 по 2015 гг.

Для изучения недавней истории отдельного учреждения культуры были привлечены все доступные для просмотра материалы, хранящиеся в архиве театра, в личных архивах сотрудников и в архиве ярославских радиокomпаний, благодаря чему стало возможно обобщить представление о музыке, звучавшей в спектаклях. Были проведены 20 интервью с постановщиками спектаклей, работниками театра, ярославскими журналистами, музыкантами, а также представителями культурной общественности.

Теоретическая значимость:

1. На основе изучения значительного круга научной литературы были собраны, объединены и обобщены суждения западных и российских исследователей и практиков искусства о роли музыки как компоненты произведений синтетических видов художественной деятельности;

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

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

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

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

Личный вклад диссертанта заключается в следующем:

1. Собран значимый историко-культурный корпус данных о 11 композиторах, создававших музыку к драматическим спектаклям Театра драмы имени Федора Волкова;

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

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

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

На защиту выносятся следующие положения:

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

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

3. Музыкальная компонента драматического спектакля в практике отечественной культуры 1960-2015 гг., репрезентативно представленной многочисленными работами Театра драмы имени Федора Волкова, актуализируется в рамках трех основных принципов: служебного (аккомпанемент, иллюстрация сюжета), эстетически-содержательного (выявление психологической, эмоциональной специфики действия, создание художественного контекста произведения, акцентирование жанровой специфики целостного произведения) и развлекательного (приемы шлягеров, насыщенность звукового решения вопреки общему смыслу культурного текста).

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования

Апробация результатов исследования была проведена на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». Материал исследования неоднократно был апробирован на 5 научных и научно-практических конференциях (всероссийских и с международным участием): IV Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2015: архетип и имидж (к 25-летию кафедры культурологии ЯГПУ им. К.Д.Ушинского)»

(г. Ярославль); V Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2016: в кадре и за кадром» (г. Ярославль); VI Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2017: Homo Extremis русской культуры» (г. Ярославль); VII Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры» (г. Ярославль); «Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль, 2016); «Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль-Вологда, 2018); «Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Москва-Ярославль-Вологда, 2019). Результаты исследования опубликованы в 7 статьях (общий объем 2,5 п.л.), опубликованных в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, включая 4 статьи в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

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

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, в каждом из которых по два параграфа, заключения, библиографического списка, содержащего 249 наименований и приложения. Общий объем выполненной работы (включая 2 приложения) – 220 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, обозначаются цели и задачи, объект и предмет исследования, определяется его методологическая основа, анализируется степень научной разработанности исследуемой проблемы; сформулированы положения, выносимые на защиту; охарактеризован личный вклад, апробация и внедрение; отражена структура работы.

Глава 1. Музыкальный дискурс театрального искусства

1.1. Эстетические основания синтеза искусств в театральной культуре

Изучение специфики бытования музыки в современном драматическом спектакле не может быть осуществлено без опоры на историко-культурную традицию пребывания музыки в художественной ткани сценического произведения, с одной стороны, как и без представления о синтезе искусств, принципы которого проявляются в драматическом спектакле. Параграф посвящен культурно-историческому исследованию существования музы-

кальной компоненты в художественной ткани такого синтетического явления, как драматический спектакль.

Несмотря на то, что идея синтеза искусств теоретически разрабатывалась лишь с начала XIX века, практика объединения различных видов искусства в одном художественном акте существовала фактически с момента зарождения искусства. Исследователи первобытной культуры (Э. Гроссе, К. Бюхер, И. Гирн, А. Гёрнес, Г. Кюн, Э. Тэйлор, Д. Броун) обращали внимание на синкретичность древнейшей формы художественной деятельности, недифференцированность различных видов искусства была присуща художественной культуре Древнего Востока.

Музыка находилась в неразрывной связи с поэзией в древнегреческой трагедии, это являлось характерным явлением античной художественной жизни (А.Ф. Лосев, Й. Хейзинга). Синкретизм искусств в древнегреческой трагедии имел высокую нравственную цель – вызвать катарсис, приобретая религиозную значимость. Столь же серьезная нравственная нагрузка сохранялась в синтетических жанрах искусства Средневековья: мистерии, миракли, литургические драмы выражали христианские представления о мироустройстве и несли глубокий моральный смысл (Й. Хейзинга, У. Эко).

В культуре поздней готики с усилением светских начал (особенно в эпоху Возрождения) искусства и все большей индивидуализацией творчества, происходит распад органической «соборной» универсальности средневекового синтеза искусств, способы художественного самовыражения человека исторически дифференцировались на различные виды искусства.

Эстетика романтизма противопоставляла учение о синтетичности искусства классицистским идеям, с их стремлением к дифференцированию. Понятие синтеза выступает решающим методологическим принципом. Так возникла идея универсального художественного произведения – «Gesamtkunstwerk», основанного на воздействии всех искусств и претендующего на всеохватывающее содержание.

Для уточнений и внесения необходимых новых представлений в проблематику изучения музыкальной компоненты драматического спектакля в работе подробно рассмотрено своеобразное учение о синтезе искусств, впервые прозвучавшее в теоретических трудах Р. Вагнера. Идеалом синтетического, универсального (Gesamtkunstwerk), «всеискусства» Р. Вагнер провозглашал драму, которая соединит в себе все виды искусства. От вагнеровской музыки и эстетической программы композитора получила импульс театральная философия Ф. Ницше, которая распространила свое влияние не только на период рубежа XIX–XX веков, но и на последующие десятилетия.

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

Символисты связывали синтез искусств с теургией, с преобразованием жизни, житнетворчеством. Теургический и софийный принципы философии и искусства Серебряного века нашли свое предельное выражение в творчестве композитора А.Н. Скрябина. Наиболее полно проблема синтеза искусств в рубежную эпоху освещена в четырехтомнике «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века».

В 1936 году в Советском Союзе выходит сборник «Вопросы синтеза искусств», задавший вектор отечественных исследований по проблеме. В 1976 году в Москве состоялся симпозиум на тему «Проблемы взаимосвязи и синтеза искусств», который положил начало научной разработке проблемы. Статьи Г.А. Товстоногова, Т.К. Шах-Азизовой раскрывают исторический ракурс проблемы синтеза музыки и театра. Н.А. Хренов связывает синтетические замыслы А.Н. Скрябина с его тяготением к массовым зрелищным формам искусства. А.Я. Зись в 1979 году издает труд «Виды искусства», в котором проблеме синтеза отведено особое место, а отдельные главы автор посвятил синтетическим видам искусства, в первую очередь – театру. В 1978 году выходит междисциплинарная монография Н.А. Таршиш «Музыка спектакля», посвященная разным аспектам взаимодействия драматического театра и музыки. Широкий круг вопросов, касающихся синтеза в театре, затрагивают Ю.М. Барбой («Структура действия и современный спектакль», 1988), А.Г. Образцова («Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – начала XX веков», 1984), И.Г. Хангельдиева («Музыка в синтетических видах искусства», 1987).

Таким образом, изучение многочисленных трудов западных и отечественных авторов, касающихся проблемы взаимодействия искусств, позволяет сделать вывод, что музыка рассматривалась как важнейшая компонента сценического произведения с момента зарождения театра.

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

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

В параграфе уделено внимание анализу постановок режиссера, репрезентативных, с точки зрения новаторских принципов интегрирования музыкальной компоненты в художественную ткань драматического спектакля.

Начало процесса «омузыкаливания» драматического театра исследователи творчества Вс.Э. Мейерхольда (К.Л. Рудницкий, А.В. Февральский, О.М. Фельдман) связывают с постановкой спектакля «Смерть Тентажиля» (1905) по пьесе М. Метерлинка. Однако еще в 1904 году во время работы в Херсоне над спектаклем «Вишневым садом», Вс.Э. Мейерхольд в письме к А.П. Чехову критикует исполнение пьесы в Москве и излагает свое понимание:

«Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего».

В постановках Вс.Э. Мейерхольда 1905 – 1906 годов используется музыка, специально сочиненная композитором И.А. Сацем для каждого спектакля. В «Смерти Тентажиля» музыка выполняла самостоятельную функцию противостоящей героям силы, став, таким образом, действующим лицом, участвующим в конфликте спектакля.

Постановка режиссера по пьесе М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (1917) сконцентрировала опыт дореволюционного творческого периода Вс.Э. Мейерхольда в плане создания музыкальной компоненты драматического спектакля. Вс.Э. Мейерхольд, воспользовался новаторским приемом Р. Вагнера в драматическом спектакле: для выхода главных героев, которыми в его спектакле становятся Арбенин и Неизвестный, вводит лейтмотивы – музыкальные обороты, характеризующие какой-либо персонаж. Театральный текст имеет музыкально-симфонические корни. Как и в первых частях сонатно-симфонического цикла, сонатном аллегро, в спектакле «Маскарад» ясно вычерчивается диалектика двух главных тем – экспозиция, разработка (столкновение) и репризность с выходом в новом качестве образов Арбенина и Неизвестного. Конструкция спектакля также выполнена в соответствии с законами музыкальной композиции: режиссер делит четырехактную пьесу на десять картин, это так называемая сюжетная форма. Сама партитура действия в драме не уступала по точности требованиям партитуры музыкальной.

Спектакль «Учитель Бубус» по пьесе А.М. Файко (1925) открывает новый этап в творчестве Вс.Э. Мейерхольда: «спектакль на музыку» – так определялся в афише жанр спектакля, в котором, по утверждению режиссера, «происходит пересмотр канонов на нашей драматической сцене». В постановке «Ревизор» по пьесе Н.В. Гоголя (1926) режиссер декларирует принципы «музыкального реализма», то есть принципы построения спектакля, «подсказанные» не литературой, а музыкой: театр драматический вырастает у Вс.Э. Мейерхольда из театра музыкального, «структура спектакля трансформируется под натиском силы музыки» (Вс.Э. Мейерхольд). В рукописи реконструируются и подробно изучаются принципы введения музыкальной компоненты в художественную ткань постановки «Горе уму» (1928) по пьесе А.С. Грибоедова, так как этот спектакль, контекстуально вобравший опыт других работ режиссера, предъявил своего рода культурный универсум. В спектакле «Дама с камелиями» (1934) музыка не только стала важнейшей компонентой, его неотъемлемой частью и выступила действенным драматургическим фактором, – «Дама с камелиями» волей режиссера превратилась в стройную симфоническую партитуру.

В исследовании установлено, что значение новаторской деятельности Вс.Э. Мейерхольда в отечественной культуре велико. Режиссер совершил своего рода исторический поворот, поставивший драматическую сцену и музыку в новые взаимоотношения, при которых музыкальная компонента сложно свя-

зана не только со всем, что происходит на сцене, но и воздействует суггестивно, приоткрывая, высвечивая подтекст драматического действия, выстроенного режиссером.

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

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

Региональным культурным, в частности театральным, процессам посвятили свои исследования такие современные ученые как Н.И. Воронина, О.С. Копалова, Р.Р. Романов, А.П. Свободин, К.О. Чепеленко и другие. Е.Я. Бурлина и Д.С. Бокурадзе рассматривают взаимодействие города и театра как процесс создания единого культурного пространства. Различные периоды творческой деятельности Театра драмы имени Федора Волкова изучались такими исследователями как М.Г. Ваняшова, К.В. Евграфов, К.Ф. Куликова, М.Н. Любомудров, Н.М. Север. Системное исследование театрального процесса остается за рамками критической рефлексии. Музыка же в драматических спектаклях впервые становится предметом специального исследования.

Изучение музыкальной компоненты драматических спектаклей провинциального театра не имеет научной традиции, поэтому в параграфе требовалась синхронизация с социокультурными процессами, происходившими во второй половине XX века, в первую очередь, безусловно, в области театра и музыки, в столицах.

В параграфе систематизируются и подробно анализируются все полученные нами сведения о музыкальной компоненте постановок 1960–конца 1970-х гг. Тщательное изучение указанных сведений позволило сделать вывод о возникновении принципиально новых взаимоотношений театра и музыки, обусловленных работой в Театре драмы имени Федора Волкова режиссера Ф.Е. Шишигина.

В исследовании осуществлена попытка реконструкции важнейшего для истории ярославского театра спектакля «Федор Волков» (режиссер Ф.Е. Шишигин, композитор А.А. Нестеров, 1962). Благодаря имеющимся в фонде ярославского радио аудиозаписям, была получена возможность прослушать несколько сцен спектакля, поэтому музыкальная компонента проанализирована детально, с учетом не только текстов статей рецензентов и воспоминаний современников, но и опираясь на собственные впечатления.

Оркестровое вступление спектакля являлось своеобразной экспозицией первого действия. Оно не только передавало атмосферу его, но и напоминало увертюру классических опер, построенных в форме сонатного аллегро, в основе которой находится диалектическое противопоставление двух тем, музыкальные интонации которых будут лежать в основе мотивов песен первой картины (своего рода лейтмотивов актеров и бурлаков). Постановщики выстраивали сцены первого действия спектакля как музыкальные номера, напо-

минающие народные сцены из опер (в первую очередь «Борис Годунов») М.П. Мусоргского. В «дворцовых» картинах второго действия музыка существует как прием стилизации: на смену русским народным вокальным номерам приходит инструментальная танцевальная западноевропейская музыка. Однако и здесь музыкальные фрагменты играют более важную, нежели чисто инструктивную, роль: на фоне изящных, грациозных, но легкомысленных танцевально-оркестровых пьес еще более проникновенно и глубоко вновь звучит русский напев (в исполнении актеров) из первого акта в сцене маскарада как воспоминание, как тема народа, как русская песня из детских лет Волкова.

В параграфе подробно проанализирована музыкальная компонента спектаклей «Панфиловцы» (1965), «Царь Юрий» (1967), «Посольский дневник» (1970). Композитором всех указанных постановок являлся А.А. Нестеров. Источниками информации послужили статьи в прессе, а также сведения, полученные в личных беседах с музыкальным руководителем постановок В.М. Селютиным, актерами и респондентами, присутствовавшими на постановках. Отбор и изучение конструктивных элементов режиссерского инструментария Ф.Е. Шишигина позволили сделать вывод, что режиссер находился в подлинном поиске интенсивных связей музыки со сценическим действием, а работа над монументальными постановками требовала «крупногабаритного» музыкального оформления с участием хора и расширенного состава оркестра (к десяти-двенадцати музыкантам штатного музыкального коллектива в театр приглашали до десяти оркестрантов из филармонии).

В рукописи проанализированы постановки «Дети солнца» (1962) и «Человек и глобус» (1969), музыка к которым не писалась специально, а составлялась из подбора: постановщик использовал произведения А.Н. Скрябина. В постановке «Дети солнца» музыкальное решение способствовало созданию самых различных его концепций – от иллюстративных до философских, при этом, оно, выйдя на авансцену (практически все действие шло под звуки произведений А. Н. Скрябина в исполнении Н. Баюровой на рояле, который был установлен на сцене), избежало банальной концертности. Архив театра хранит наибольшее количество статей, посвященных этой постановке, в сравнении с откликами на другие спектакли 1960-х годов. Рецензенты чутко отреагировали не только на режиссерское прочтение пьесы М. Горького и слаженный актерский ансамбль, но и на органичное существование музыки, последовательно соотнесенное с драматическим действием постановки. В спектакле же «Человек и глобус» отмечается отсутствие органичной связи музыкальной компоненты с другими элементами сценического действия.

Анализ спектаклей, отбравшихся для изучения, исходя из наибольшего числа достоверно установленных фактов присутствия музыки, позволил сделать вывод о существовании определенного принципа использования музыки режиссером Ф.Е. Шишигиным, характеризующимся не только многокомпонентностью включения музыки в драматургию спектаклей (контрапунктное введение, стилизация, сопоставление, лейтмотивная драматургия –

приемы, разработанные Вс.Э. Мейерхольдом), но и предпочтением к масштабным, «крупногабаритным», массовым формам музыкальной компоненты (хоры, звучание живого оркестра).

Исследование общей картины репертуара Театра драмы имени Федора Волкова в 1960–1970 годы с точки зрения присутствия музыкальной компоненты в спектаклях, показало, что в работах других режиссеров (В.А. Давыдов, З.Д. Притула) также проявлялось пристрастие к активизации музыкальной компоненты в сценическом действии.

В параграфе представлен также собранный автором рукописи корпус значимых историко-культурных данных о композиторах (В.М. Евстратове, Л.Г. Дергачеве, А.А. Нестерове, Л.В. Приссе, Л.П. В. М. Селютине, Сухоруковой, А.Г. Шенгеля и др.), создававших музыку к драматическим спектаклям Театра драмы имени Федора Волкова.

2.2. Трансформация культурного опыта Театра драмы имени Федора Волкова в работе с музыкальной компонентой спектаклей (конец 1970–конец 1990-х гг.)

В параграфе дается краткая характеристика панорамы культурной (в первую очередь, театральной) столичной жизни последних двадцати лет XX века и определены ее основные тенденции, значимые именно в аспекте общесоюзных (на то время) влияний на провинциальный театр. В 1980–1990-е годы театральная жизнь столиц по-прежнему чутко реагировала на социально-политические события. Провинциальный, ярославский театр, однако, как показало проведенное исследование, определял свой курс, опираясь на установки художественных лидеров театра.

В репертуаре Театра драмы имени Федора Волкова 1980-х годов отмечаются коренные изменения: на смену «датским» и монументально-патетическим (составляющим ядро репертуара при Ф.Е. Шишигине) спектаклям приходят постановки не только разных авторов, но и жанров и направлений; столь же пестрая картина наблюдается и в выборе композиторов для спектаклей. Так, из семи премьерных постановок сезона 1980–1981 в программках пяти упоминается музыка («Юстина», режиссер В. Аувинен, «Материнское поле», режиссер В.В. Кузьмин, «А все-таки она вертится», режиссер В.А. Воронцов, «Сваха», режиссер С.С. Клитин, «Наследники Рабурдена», режиссер В.М. Асташин), при этом имена авторов музыкального решения не повторяются. В.М. Селютин, в то время заведующий музыкальной частью театра, объясняет этот факт довольно прозаически: возможностью сэкономить на авторских гонорарах в одних случаях и желанием режиссера сотрудничать с музыкантом, с которым он уже находился в творческих контактах (именно так в ярославских постановках появилось имя Г.Я. Гоберника).

С 1983 по 1987 год театром руководил режиссер Г.Б. Дроздов. Для ярославского театра начинается новый период: руководитель открыто декларирует установку на отказ от прежних традиций, оправдывая это необходимостью освобождения от «академизма» и консервативных способов сценическо-

го существования; так режиссер вводит академический театр в наступающую стихию рынка и коммерциализации зрелищных предприятий. На основе анализа контента в виде программok спектаклей пятилетнего периода руководства Г.Б. Дроздова в Театре драмы имени Федора Волкова установлено преобладание специально написанной музыки.

В исследовании подробно рассмотрена история создания и музыкальная компонента (благодаря наличию в Интернете аудиозаписей) двух уникальных в истории Театра драмы имени Федора Волкова постановках Г.Б. Дроздова: «Рождает птица птицу» (1985) и «Ярославна» (1986), которые объединило имя композитора: режиссер пригласил к сотрудничеству певца М.М. Магомаева.

Постановка «Ярославна» была весьма оригинальной для своего времени (спектакль шел на площади в стенах Спасо-Преображенского монастыря). Драматический спектакль, с активно внедренной музыкальной компонентой, представлял собой новую ступень для Театра драмы имени Федора Волкова в системе отношений музыки и театра. Главная особенность спектакля в том, что, принадлежа по жанровым характеристикам к драматическому театру, он построен в традиции музыкального (оперного) произведения, «удельный вес» музыки был необычен для драматического спектакля. Музыкальную партитуру составили арии-песни Бояна, арии Ярославны и князя Игоря, оркестровые эпизоды: «Битва с половцами» и «Марш половцев», а также песня скоморохов и заключительный хор.

Изучение музыкальной компоненты постановок Г.Б. Дроздова («Рождает птица птицу», «Ярославна» (по мотивам «Слова о полку Игореве»), «Гретья, Патетическая», «Змеелов», «Женитьба», «Ангелы дьявола») показало, что режиссер использовал музыкальные номера (в том числе зонги) в качестве механизма воздействия на зрителя, а в некоторых случаях – как эффектный концертный номер.

Сосредоточив внимание на изучении роли музыки в постановках В.А. Воронцова («Трехгрошовая опера», «Агент-00», «Вечер», «А все-таки она вертится», «Корсиканка», «Вье Карре», «Сон разума»), в параграфе была осуществлена попытка реконструкции музыкальной компоненты спектакля «Вье Карре» (1993, композитор А.Л. Долгов), так как в творчестве этого режиссера (как и в творчестве Ф.Е. Шишигина и Г.Б. Дроздова) выявляется самостоятельный (хотя далеко не оригинальный в общем театральном процессе) принцип музыкального решения спектаклей, предполагающий органичное включение музыкальной компоненты в художественную ткань спектакля.

На основе подробного исследования музыкальной компоненты драматических постановок Театра драмы имени Федора Волкова в период 1960 – 1999 гг., в диссертации выделено три варианта принципов существования музыки в постановках этого периода:

– многокомпонентное включение музыки в драматургию спектаклей, предпочтение масштабных, массовых форм музыкальной компоненты (Ф.Е. Шишигин);

– использование музыкальных номеров, в том числе зонгов, как механизм воздействия на зрителя, а в некоторых случаях – как эффектный концертный, развлекательный, прием (Г.Б. Дроздов, В.Г. Боголепов, М.Г. Мамедов);

– органичное включение музыкальной компоненты в художественную ткань спектакля (В.А. Воронцов).

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

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

Как и применительно к XX веку, в параграфе выделены спектакли, основанные на трех принципах участия музыки в постановках Театра драмы имени Федора Волкова в начале XXI века: принцип служебного участия (аккомпанемент, иллюстрация сюжета), принцип эстетически-содержательного участия (выявление психологической, эмоциональной специфики действия, создание художественного контекста произведения, акцентирование жанровой специфики целостного произведения), принцип развлекательного использования музыкальной компоненты (приемы шлягеров, насыщенность звукового решения вопреки общему смыслу культурного текста).

Отмечено, что количество спектаклей, где музыкальное решение выполняет служебную роль, является довольно велико. Сюда относятся спектакли С.В. Пускепалиса: «С любимыми не расставайтесь» (2009), «Три сестры» (2010), «Бедный миллионер» (2010), Е.Ж. Марчелли: «Цианистый калий... С молоком или без» (2013), «Человек и джентльмен» (2015), а также «Гроза» (2015) Д.Н. Азарова и «Прекрасный мир» В.М. Петрова (2009).

В параграфе сосредоточено внимание на постановках А.С. Кузина («Тартюф») и Е.Ж. Марчелли («Месяц в деревне»), в которых музыка не только становится равноценным участником драматического действия, но и отражает индивидуально-личностные грани творчества режиссеров.

В постановке «Тартюф» (2011, композитор И.М. Есипович) режиссер и композитор постановки воплотили все многообразие использования музыкального начала в драматических спектаклях. Музыка взяла на себя формообразующую роль, раскрывала и уточняла смысл сцен, выполняла предсказывающую и обобщающую функции, создавала атмосферу спектакля, способствовала драматическому развитию спектакля, был применен персонифицированный тематизм.

В форме пролога (сцена госпожи Пернель с семьей Оргона) угадывается классическое репризное трехчастное построение арий в опере: мощной динамике (музыкальный эквивалент – двойное форте), оживленному темпу, быстрому чередованию длительностей в ритме речевых оборотов (интонаци-

онно соответствующих жанру скерцо в инструментальной музыке) крайних частей контрастирует спокойная средняя часть: мелодика речи становится более певучей, ритмические фигуры характеризуются ровным движением длительностей, темп замедляется, динамика – приглушенное пиано. Кроме опосредованно представленного музыкального начала, выражающегося в композиции первой сцены, режиссер использует и непосредственное введение музыкальной компоненты: с помощью музыки дается характеристика госпожи Пернель (персонифицированный музыкальный образ).

Музыкальная партитура спектакля состоит из лейт-тем (звучащих в фонограмме), ярко характеризующих и других персонажей постановки (Оргона, Эльмиры, Дамиса, Тартюфа, Марианны). Лейт-темы претерпевали симфоническое развитие: от экспозиции в первом акте к разработке и кульминационному «сталкиванию» их во втором акте.

В исследовании выявлено сочетание двух музыкальных жанров в основе композиции спектакля. С одной стороны, построение сцен, производящее полную иллюзию музыкальной композиции, их плавные переходы от одной сцены к следующей, пластическое воплощение образов на сцене, ритмически и звуковысотно выверенные речевые обороты, идентичные (по принципу построения) музыкальным фразам, распределение голосовых тембров, их разнообразие и сочетание, игра голосов и интонаций, прямо соответствуют жанру оперы. С другой стороны, явно наблюдается симфонический принцип развития в непосредственно музыкальной партитуре. Вс.Э. Мейерхольд, основоположник широчайшей амплитуды принципов существования музыки в драматическом сценическом действии, именно так выстраивал свой легендарный «Маскарад» 1917 года.

В параграфе также подробно изучается нетрадиционная музыкальная компонента для режиссуры Е.Ж. Марчелли, спектакля «Месяц в деревне» (2015) по пьесе И.С. Тургенева: обычно постановки режиссера содержат фрагментарное и эклектичное музыкальное решение либо довольно формальные (вступление, финал) включения музыки. В данной постановке музыка не только участвует в построении целого, но и концептуализирует происходящее на сцене.

Основным приемом в постановке стало прямое введение музыканта в мизансцену – внутрикадровая музыка, как бы сказали в кино. Слуга Матвей по режиссерской воле становится виртуозным исполнителем на фортепиано. Благодаря музыкальному ряду, постановка приобрела своего рода философский объем.

Музыкальная партитура спектакля представлена двумя различными произведениями – «Менуэтом» Леопольда Моцарта и собственным сочинением музыкального руководителя постановки, И.М. Есиповича. В контексте спектакля такое решение «работает» на режиссерский замысел: с одной стороны, подчеркивает игру со временем в современном театре, с другой стороны, такая полистилистика есть выражение двух антагонистичных начал, в

столкновении которых заключен основной драматический конфликт постановки: академичность и «правильность» «Менуэта» Моцарта-отца – нормы, мораль и, увы, скука обыденной жизни, и эмоциональные всплески в музыкально-патетических экспромтах Есиповича-Матвея раскрывают противостояние вневременного, фундаментального и субъективного, лирического.

В исследовании подчеркнуто, что в спектакле был использован прием музыкальной арки, который впервые был введен Вс.Э Мейерхольдом – «классиком» интегрирования музыки в партитуру драматического спектакля (в постановке «Горе уму»).

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

Культурная картина начала XXI века отличается сложностью и многозначностью: художественная жизнь оказалась под влиянием постмодернистских установок, принесших тотальную плюрализацию культуры, и господства масскульта. Создатели современных спектаклей зачастую стремятся превратить музыку в активно воздействующий на широкую публику, подчас имеющий развлекательный характер, продукт художественной культуры. Музыка при этом утрачивает эстетические характеристики, превращается в своего рода звуковой фон, постоянно действующий раздражитель.

К числу спектаклей, в которых музыкальные включения (представляющие собой модные, узнаваемые номера) предназначены, главным образом, для развлекательных целей, относятся следующие постановки Театра драмы имени Федора Волкова: «Горе от ума» (режиссер И.Г. Селин, 2009), «Кармен. Откровение от Хосе» (режиссер Т.А. Кулябин, 2010), «Зойкина квартира» (режиссер Е.Ж. Марчелли, 2011), «Дом Бернарды Альбы» (режиссер Е.Ж. Марчелли, 2012), «Золотой теленок» (режиссер В.Г. Сенин, 2015), «Орфей и Эвридика» (режиссер Р.Р. Кудашов, 2014), «Буря» (режиссер Г. Барановский, 2014).

В параграфе подробно анализируется постановка «Ромео и Джульетта» (режиссер С.Н. Серзин, 2014), так как ее музыкальное решение является репрезентативным для обсуждения проблемы преломления «классики в современной интерпретации, ориентированной на парадигму массовой культуры» (Е.Н. Шапинская).

Музыка в спектакле С.Н. Серзина (композитор Е.Н. Серзин, музыкальный руководитель И.М. Есипович) звучит практически постоянно: за клубными композициями следуют цитаты из произведений С.С. Прокофьева, хип-хоп, а также известные саундтреки из фильмов.

На основе анализа нескольких эпизодов первого акта выявлена номерная структура композиции спектакля. Основным принципом включения музыки в партитуру спектакля является компиляция, то есть использование фрагментов ранее написанной (на другие темы) музыки.

Карнавал в доме Капулетти превращен в клубную тусовку – по смыслу и в реву – по форме. Пятнадцатиминутное концертное шоу представлено самыми разными жанрами: баллада про королеву Меб (положенная на композицию в стиле блюз американской певицы Нины Симон (Nina Simon) «Чувствую себя прекрасно» (Feeling good)) в исполнении Меркуцио (Р. Халюзов), исполняемая под живую музыку (ансамбль театра) и с бэк-вокалом, современная характерная клубная танцевальная музыка, а также три отдельных концертных номера: выступление леди Капулетти с клубной композицией Gus Gus – Arabian Horse, вокализ Париса под аккомпанемент фортепиано и скрипки, «номер» Джульетты композиция Madson – Beggin («Протяни мне руку в знак любви») со вставным рэповым речитативом «Я так страдаю, тебе плевать».

Не представляется эстетически корректным искать в замысле режиссера трансляцию множественности смыслов. Зажигательные ритмы служат базой для показательного выступления танцующей части труппы театра. Танцы а ля балет «Тодес», акробатические номера, брейк-данс – все составные элементы этого эффектного шоу призваны развлекать публику.

В исследовании подчеркнуто, что здесь совершены две существенные ошибки в музыкальном решении сцены. Во-первых, использование целиком музыкальных произведений для драматического спектакля невозможно, так как каждое из них отличается самобытностью, что определяет неорганичность (самостоятельность) его звучания в спектакле. Зритель же в таких случаях находится в раздвоенности, так как его напряженное внимание переносится из настроений концертной акустики в театральную-драматическую. Во-вторых, существует правило, согласно которому, при подборе музыки следует избегать использования широко известных музыкальных произведений (если только их включение не является специально задуманным режиссерским приемом).

При исследовании музыкальной компоненты спектакля С.Н. Серзина «Ромео и Джульетта» в контексте режиссерской интерпретации, сделан вывод о том, что «заявка» (в прологе) на постмодернистскую игру с интертекстами оборачивается в игру со зрителями, рассчитанную на успех у определенной категории зрителей.

В заключении подведены основные итоги исследования, сформулированы выводы, обобщающие значение полученных в диссертации данных.

В ходе исследования проанализирована музыкальная компонента драматических спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова в более чем пятидесятилетний период (1960 – 2015), показав необходимость и продуктивность формирования как теоретико-методологического контекста, основанного на представлениях о синтезе искусств, так и историко-культурного контекста, включавшего универсальный опыт первой половины XX века.

Выявлено особое значение для последующего формирования музыкальной компоненты драматического спектакля (в лучших ее образцах) твор-

чества Вс.Э. Мейерхоolda, у которого были заложены основные принципы использования музыки в художественной ткани драматического спектакля, ставшие универсальными для всех последующих поколений режиссеров, в том числе для тех постановщиков Театра драмы имени Федора Волкова, в творчестве которых музыкальная компонента спектакля являлась важнейшей органической компонентой художественного мира синтетического произведения, каковым является драматический спектакль.

Собранный, систематизированный и проанализированный обширный материал, состоявший из сведений о многих десятках спектаклей, позволил сделать вывод о существовании определенных принципов в музыкальном решении спектаклей Театра драмы имени Федора Волкова последних четырех десятилетий XX века:

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

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

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

Анализ актуальных практик Театра драмы имени Федора Волкова позволил сделать вывод о том, что, за исключением единичных случаев, музыкальное решение спектаклей, составляющих репертуар изучаемого театра в XXI веке, является разрушением как глубоких культурных традиций органичного включения музыки в партитуру драматического произведения, выработанной за всю историю театра и парадигмально сконцентрированной в творчестве Вс.Э. Мейерхоolda, так и традиций, заложенных ярославским театром во второй половине XX века.

Несмотря на кажущееся разнообразие использования музыки в современной режиссуре ярославского театра, как и в предшествующие четыре десятилетия XX века, удалось выделить спектакли с тремя принципами присутствия музыки в постановках Театра драмы имени Федора Волкова:

- спектакли, в которых музыка выполняет сугубо служебную (так называемую, функциональную) роль: антрактовая музыка, музыка переходов, фоновое звучание, музыка финала;

- спектакли, в которых музыка выступает в роли партнера со всеми элементами сценического действия (эстетически-содержательный принцип);

- спектакли, в которых музыкальная компонента выполняет развлекательную роль.

Таким образом, проведенное исследование позволило не только аккумулировать сведения о музыкальной компоненте драматического спектакля, но и констатировать тенденцию вытеснения коммерческим направлением серьезного искусства на сцене провинциального, ярославского театра. Подавляющее число спектаклей, составляющих репертуар Театра драмы имени Федора Волкова в XXI веке, включают в себя музыкальные номера, призванные максимально сократить путь к эмоции массового зрителя, развлекая его и угождая его гедонистическим потребностям. При этом постановщики оставляют за скобками самооценку музыкального искусства, проявляют равнодушие как к накопленному многовековым опытом органичному тандему музыка-драма в художественной ткани синтетического сценического произведения, так и к собственному содержанию музыки.

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

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

1. Лесакова, Н. И. Музыкальное решение спектакля «Тартюф» в Ярославле как оппозиция эстетике массовой культуры / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 1.– С. 217–221. (журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

2. Лесакова, Н. И. Музыкальное решение спектакля в условиях доминанции массовой культуры / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – №2. – С. 217–221. (журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

3. Лесакова, Н. И. Выразительные возможности музыки в драматическом спектакле / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №2. – С. 352–356. (журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

4. Лесакова, Н. И. Пограничность искусств в творчестве Вс. Мейерхольда / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – №2. – С. 236–241. (журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

5. Лесакова, Н. И. Музыкальный дискурс современного драматического спектакля / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы IV

международной научно-практической конференции, 27–29 марта, 2019 г. / под научной редакцией О. В. Бочкаревой, М. Г. Долгушиной. Ярославль : РИО ЯГПУ. 2019. С. 80–83.

6. Лесакова, Н. И. Современная музыка в драматическом спектакле как средство популяризации высокого искусства в молодежной культуре / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы III международной научно-практической конференции, 20–21 апреля, 2018 г. / под научной редакцией О. В. Бочкаревой, М. Г. Долгушиной. Ярославль : РИО ЯГПУ. 2018. С. 93–96.

7. Лесакова, Н. И. Интеграционно-диалогическая взаимосвязь музыки и театра в формировании эстетической культуры современного школьника: ярославский опыт / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы I международной научно-практической конференции, 21–22 апреля 2016 г. / под научной редакцией О. В. Бочкаревой, М. Г. Долгушиной. Ярославль : РИО ЯГПУ. 2016. С. 107–110.

8. Лесакова, Н. И. Эстетические грани творчества Вс. Мейерхольда / Н.И. Лесакова. – Текст: непосредственный // Творческая личность – 2015: архетип и имидж : материалы всероссийской научной конференции с международным участием (к 25-летию кафедры культурологии ЯГПУ, 17–20 декабря 2015 г.) / под научн. ред. Н. Н. Летиной, Т. С. Злотниковой. Ярославль : РИО ЯГПУ. 2016. С. 374–383.

Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 1.5

Тираж 100 экз. Заказ № __

ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского»

150000, Ярославль, ул. Республиканская, 108/1.

Типография ФГБОУ ВО «Ярославский государственный
педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

150000, Ярославль, Которосльская наб., 44.