Publishing House "ANALITIKA RODIS" (analitikarodis@yandex.ru) http://publishing-vak.ru/

УДК 008

Музыкальная концепция прочтения театральной классики в спектакле Александра Островского – Андрея Могучего «Гроза»

Перевозчикова Кристина Викторовна

Преподаватель,
Воронежский музыкальный колледж им. Ростроповичей,
394036, Российская Федерация, Воронеж, проспект Революции, 41;
e-mail: kris.perevozchikova@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу содержательной и драматургической роли музыки в спектакле Андрея Могучего «Гроза», иллюстрирующей многообразную картину сложных взаимоотношений двух видов искусств. В постановке претворена оригинальная ритмо-интонационная эстетика, которая, по замыслу режиссера, переносит зрителя во времена «допсихологического театра». В драматургическом плане спектакля расставлены несколько равноценных центров конфликтности, наподобие суперпозиций партий в сонатной форме. В фольклорно окрашенном пении Катерины и чисто оперном пении Бориса заключены эмоции столь ярко выраженные, что актерские средства отступают на второй план. Детальная работа режиссера и композитора над оригинально претворенной декламацией (а часто и мелодекламацией) остальных действующих лиц также осуществляется по законам музыкального искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Перевозчикова К.В. Музыкальная концепция прочтения театральной классики в спектакле Александра Островского – Андрея Могучего «Гроза» // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 1А. С. 188-201.

Ключевые слова

Андрей Могучий, Александр Маноцков, Александр Островский, «Гроза», музыкально-драматический спектакль, условный театр.

Введение

Современный театр (как отечественный, так и зарубежный) стремительно движется в сторону освоения художественных завоеваний, порожденных мощными технологическими средствами кинематографа. Театральные режиссеры прочно осознали тот факт, что авторский текст пьесы или сценическая аранжировка литературного источника больше не являются священным каноном. Наоборот, это некая *tabula rasa*, по которой можно писать параллельные сюжеты и смыслы, долженствующие *обогащать, осовременивать* и эзотерическим образом *просвещать* нового зрителя. Театральный мир жадно ищет возможности не только новых прочтений текста, но и создания глобально новаторских художественных концепций.

Отсюда обогащенные амплуа сценических движений, оригинальные краски актерской декламации, технически сложные акты сценографии и машинерии. Соответственно, музыкальное и звуковое оформление спектакля становится по-настоящему захватывающим процессом, в который органично включаются шедевры музыкальной классики, фольклора и композиторских достижений последних ста лет.

Основное содержание

Появление в 2016 году музыкально-драматического спектакля Андрея Могучего «Гроза» стало явлением, далеко уводящим от привычного, традиционного театра. Показательно, что серьезная полемика сопровождала пьесу Александра Островского с момента ее рождения и длится до сих пор, взывая к новым и новаторским прочтениям.

Музыкально-поэтическую сущность языка произведения Островского уловили уже в конце XIX века, и естественное желание еще более *омузыкалить* пьесу возникало много раз. В постановке Андрея Могучего тенденция к претворению в театре *музыкальной* драматургии, когда музыка является нерушимой *основой* драматургического решения, стала альфой и омегой его спектакля. По мысли Ю. Завадского, «Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Я бы сказал, что, если спектакль немузыкален, неритмичен, значит, это плохой спектакль» [Завадский, 1965, 347].

Проблеме *омузыкаливания* спектакля – создание единой звуковой атмосферы, где музыка является доминантой и драматургической основой сценического действа, все больше уделяется внимание. Н. А. Таршиев книге «Музыка драматического спектакля» пишет о том, что «музыка становится нужной режиссёрскому театру в её широком значении» [Таршис, 2010, 163].

По воле постановщиков (режиссер – А. Могучий, композитор – А. Маноцков, сценограф – В. Мартынов) действие пьесы переносится в «допсихологическое» (мистерийно-мифологическое) пространство: «...Это почти лубок, – говорит Андрей Могучий. Как только текст Островского зазвучал не в бытовом решении, он зазвучал фантастически – стал и поэтическим, и метафорическим, он стал слышим, и стало понятно, что спектакль может быть и должен быть театром текста, а не театром ситуации и бытописательства, – это для меня самого было настоящим художественным открытием. <...> Мы занимались, с одной стороны, текстом Островского, реконструкцией его звучания, с другой стороны, придумывали условный архаичный допсихологический театр, который оказался мистериальным на своем уровне».

Визуальное воплощение города Калинова внешне напоминает старинную палехскую шкатулку с расписными зверями, лубочными картинками, но стоит заглянуть во внутрь –

обнаруживается кромешный мрак и опустошенность. «...Отсутствие декораций смещает фокус на само пространство, мне нравится ощущать архитектуру или ее отсутствие. Вижу в этом красоту и свободу. В театре, конечно, условность – без декораций. Сама сцена – уже огромная сложная декорация» пишет сценограф Вера Мартынов. Темнота у Мартынов – материя живая. Из ее глубины молния то и дело высвечивает страшные картины: хаотично висящие мешки и лохмотья, причудливо застывшие фигуры коней, мечущиеся вдалеке люди.

Из полумрака на платформах появляются и исчезают гротескные персонажи, словно готические куклы, но навеянные русским лубком. Объединяют жителей города Калинова только *черные* одежды – цилиндры, кокошники, фраки, платья, хотя каждый костюм по-своему *уникален* (художник по костюмам Светлана Грибанова). Так создается щемяще красивый, но пугающий мир темного царства. Ярко-красный сарафан и кокошник Катерины становятся символом ее исключительности и самоценности. Подобное антагонистическое разделение цветов копирует типичное противовопоставление основной и побочных тональностей в музыкальной форме, где тональный конфликт непременно становится движителем динамичного музыкального повествования.

Музыкально-драматургическое и интонационное решение спектакля

Красочный и яркий поэтический язык Островского, наполненный пословицами и поговорками, обогащается особой *речитативной системой* интонирования каждого героя, омузыкаленными средствами, передающими и индивидуальные, и социально-закрепленные черты горожан. Андрей Могучий и композитор спектакля Александр Маноцков создали оригинальную ритмо-интонационную эстетику, которая, по замыслу режиссера, как раз и переносит зрителя во времена «допсихологического театра». Бо́льшая часть горожан, например, Кулигин, Дикой или Кудряш изъясняются речитируемыми присказками и прибаутками, плясовыми раешниками; представители семьи Кабановых – Марфа Игнатьевна и Варвара – блестяще исполняют свои «партии» в скороговорочной манере; речь Тихона более разнообразна и изменчива: в зависимости от ситуации она выражена плачем, причитаниями, комически ритмизованной мелодекламацией.

Широкое использование средств музыкальной декламации – это возрождение новаторских завоеваний театра Вахтангова и Мейерхольда. Специфическая напевность, подчиненная декламационному произнесению слова получила широкое распространение в отечественном вокальном, хоровом искусствах, на подмостках рабочих театров 20-х годов прошлого столетия. Влияние революционной песни привело к тому, что в самой музыке возникало огромное количество экспериментов с ритмодекламацией. Это коллективные скандирования, мелодекламация, героическая декламация, призывные восклицания и «музыкальные чтения», которые исполняются в манере средней, между декламацией и пением [Сабинина, 1976, 477].

Особая выразительная функция отмечается в трехдольных дактилических оборотах, которые также берут начало из рабочей и революционной песни. К слову, движение триолями, с ниспадающими дактилическими окончаниями фраз входит в интонационно выразительный комплекс Бориса, а позже (сцена в овраге) оно в преображенном виде передается и Катерине (см. Рис.1, 6, 7).

Речь калиновцев нарочито искажена условно фольклорным говором: южнорусское «Г», бесконечные «тебе» (вместо «тебя»), «мине» (вместо «меня»). Каждый согласный звук

сопровождается гласным – п(е)ривыкните, мож(ы)но, п(о)рикажешь, с(ы)лыхала, что многократно усиливает распевность и красочную музыкальную фразировку и без того музыкально одухотворенного текста Александра Островского.

Драматургический план спектакля далек от очевидности. Если Виссарион Белинский видел здесь прежде всего «луч света в темном царстве», то Андрей Могучий расставляет несколько равноценных центров конфликтности (наподобие *многих* суперпозиций партий в сонатной форме).

Конечно, образ Катерины с ее нравственной чистотой и нежной любовью возвышается над всеми остальными и это прекрасно передает актриса Виктория Артюхова – вначале трогательно смешная в своем нелепом, стилизованном под глубокую архаику, наряде; в конце – обреченная на душевные муки и по-настоящему трагичная.

Но завязываются и иные, выражаясь музыкальным языком, *тематические конфликты*. Калиновцы разделены на группы, для каждой из которых постановщики создают неповторимый тембрально-ритмический вариант речи. Символ грубости и невежества – Дикой – пожалуй самая влиятельная фигура в Калинове. Он чувствует себя хозяином не только города, но и жизни («Ты – червяк. Захочу – помилую, захочу - раздавлю»). Непреклонность, глупость и упрямство персонажа переданы музыкально-ритмическими средствами (речитируемые присказки и прибаутки). Они неизменны на протяжении всего театрального действа. Никто (даже Кабаниха – главный деспот и тиран в пьесе) не может оказать Дикому сопротивления – ни в сценическом, ни в музыкальном отношениях. В большинстве своем Марфа Игнатьевна изъясняется сухим, безжизненным (как и она сама), но стремительным речитативом. Однако в диалогах с Диким перенимает его плясовую ритмическую манеру, пусть и с насмешливо-ироничным интонированием. Скороговорочность и гиперболизированная язвительность речи характерны и для Варвары.

Особая «партия» посреди общего балагана отведена образу Барыни. Речь этой полусумасшедшей старухи семидесяти лет, на удивление, отличается классически театральным звучанием. Барыня (как и Варвара) направляет любовь Катерины в омут и строгая манера ее речи воспринимается как злое пророчество.

Настоящим открытием постановщиков становится роль Бориса. Если линия Катерины – безусловно, *главная партия*, то линия Бориса – партия *побочная.* Тематически она совершенно самостоятельна и ни с каким другим материалом не пересекается (на музыкальном языке это означает, что она изложена в своей *собственной доминантовой* тональности и обладает *индивидуализированным тематизмом*). Борис явно выделяется из сонма горожан, хотя внутренне он с ними не порывает. Катерину ведь *должно* было что-то увлечь в этом образе! Именно, чтобы обыграть скрытую авторскую мотивацию, постановщики идут на смелый эксперимент – Борис в этом спектакле *поёт*, причем, поёт оперным голосом и поёт настоящую оперную партию! В спектакле роль Бориса исполняет певец Михайловского театра Александр Кузнецов.

Образ Бориса выделен и внешне. Как и остальные жители Калинова, он одет в черное (ведь он плоть от плоти «темного царства»). Но в глазах Катерины он особый и неповторимый. Его одежда – черное кожаное пальто, которое на фоне архаических зипунов кажется остро современным и соблазнительным.

Наибольшей музыкальной проработкой отличается роль Катерины. Ее речи порой сбивчивы и неясны, но часто в них прорывается поэтическое чувство («Отчего люди не летают?»). Любовь к Борису пробуждает в ней потребность *петь*. Но если Борис наделен сугубо оперной

декламацией, Катерина поет в исконно народной традиции. Перед композитором была поставлена весьма сложная задача: сочетать в контрапункте эти две антагонистически несхожие манеры, тем более, что разрозненные фразы героев переходят нередко в настоящий оперный дуэт, где каждая партия сохраняет свои уникальные музыкальные черты.

Чувства Катерины усиливаются благодаря звучанию солирующего кларнета, придающего образу лирическую ауру.

Интересно, что оперная партия Бориса развивается на фоне аккомпанирующих аккордов фортепиано – несколько вялых и даже мертвенных. Зритель должен подсознанием почувствовать, что Борис – только внешне эффектен, но внутренне подавлен и опустошен.

Разрозненные, почти не объединенные голосоведением, фортепианные аккорды, внезапные модуляции в далекие тональности точно передают внутреннюю напряженность, разочарованность, непонимание и одиночество Бориса:

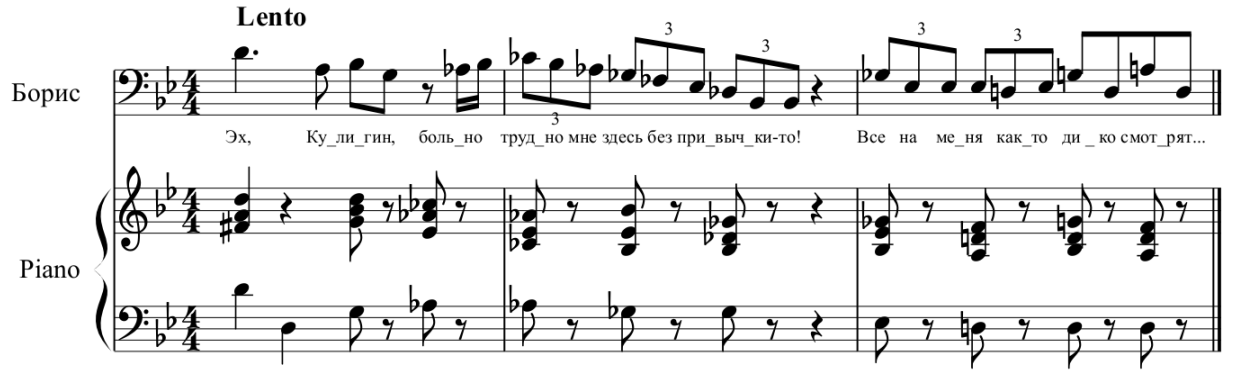

Рисунок 1 – Партитура 1

Кроме патетической мелодекламации в музыкальной характеристике героя можно наблюдать переплетение академических и фольклорных принципов. Но в отличие от ритмоинтонационной эстетики и манеры народного пения горожан, реплики Бориса испытывают влияние мелодики городской песни. Так, например, в двух монологах (действие первое, явление четвертое; действие третье, явление третье), где показаны смятение и внутренняя борьба чувств героя, один из эпизодов – точная цитата песни «Лучина» («То не ветер ветку клонит...»):

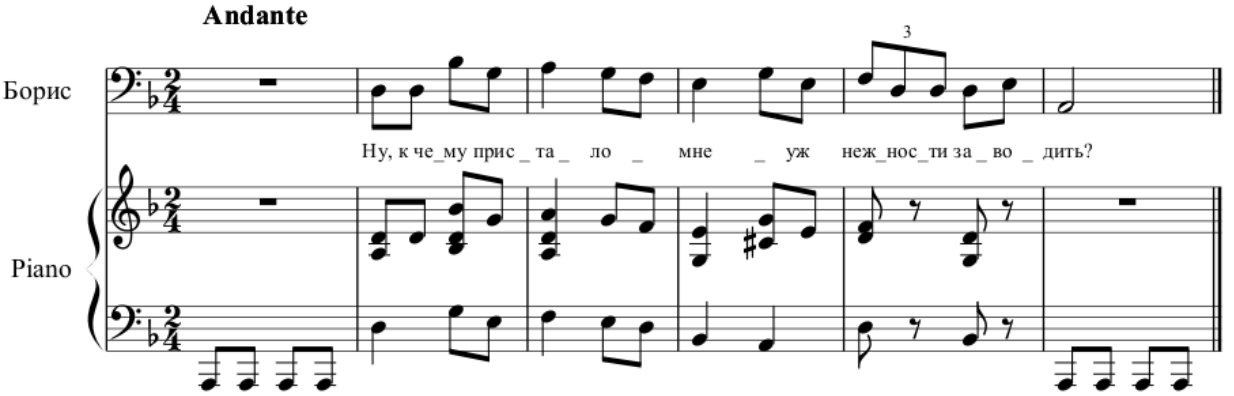

Рисунок 2 - Партитура 2

Печальная судьба героя в оригинале песни – безвозвратная потеря любимой, желание умереть, чтобы найти покой – продолжает безрадостною линию, заданную в начале спектакля цитированием мотива «Среди долины ровныя...». Остинатный бас, обрамляющий этот эпизод, словно набат, символизирующий трагическую предопределенность судеб Бориса и Катерины.

В момент воспоминания о Катерине в монолог впервые вводится ностальгический тематизм в исполнении солирующего кларнета. Это безусловно *лейтмотив любви* (секвенционное развитие и мечтательный характер мелодии напоминают тему поэтических грез Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского), которой так не хватает главным героям, и которые, несмотря ни на что, желают ее обрести:

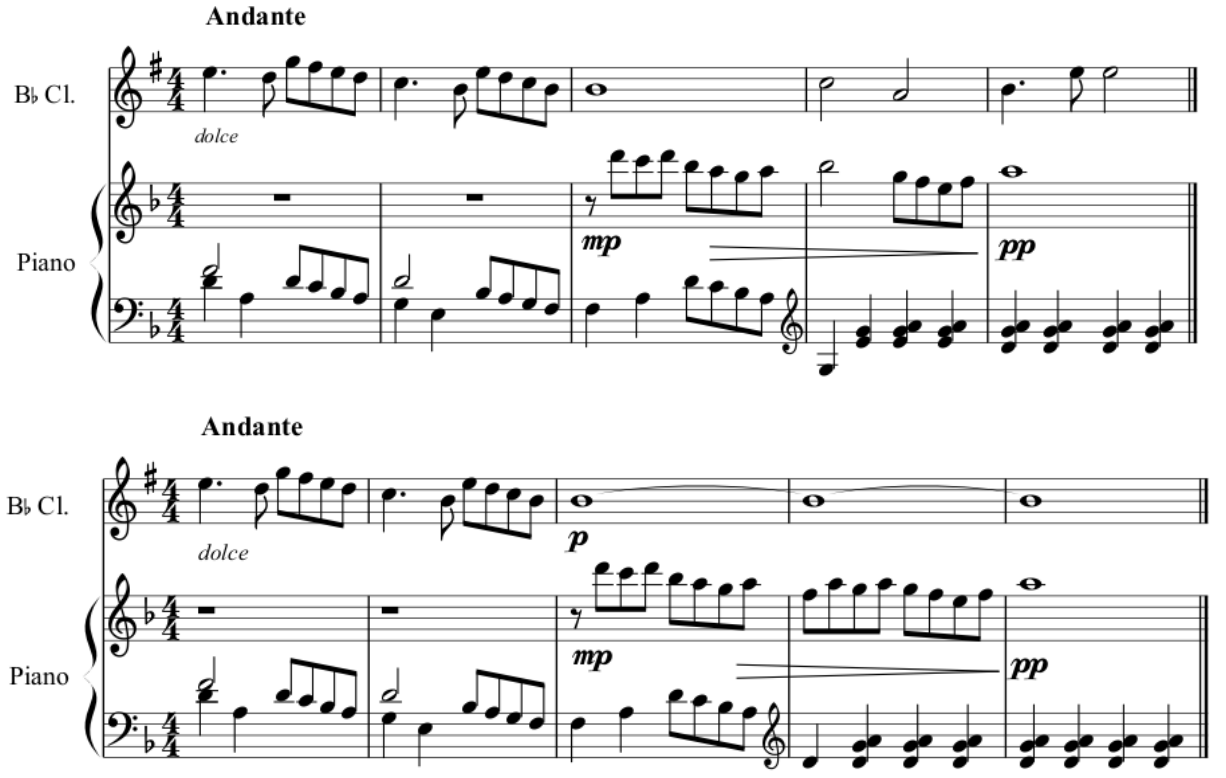

Рисунок 3 - Партитура 3

Оба монолога Бориса выполнены по типу контрастно-составной музыкальной формы с чертами рондо и состоят из разнохарактерных «микроэпизодов»:

Таблица 1 – Сравнение монологов Бориса

Эпизод	Монолог, I действие	Монолог, III действие	Музыкальное решение
1 эпизод А	«Жаль его разочаровывать-то»	«Хоть бы одним глазком взглянуть на нее»	Патетическая мелодекламация, сопровождаемая разрозненными аккордами фортепиано, тонально неустойчивая
2 эпизод В	«Ну, к чему пристало мне ли уж нежности заводить?»	«Здесь что вышла замуж, что схоронили, все равно»	Музыка протяжной песни «Лучина»
3 эпизод А1	«Загнан, забит, а тут еще влюбляться вздумал»	«Уж совсем бы мне ее не видать: легче бы было»	Патетическая мелодекламация, сопровождаемая разрозненными аккордами фортепиано

Эпизод	Монолог, I действие	Монолог, III действие	Музыкальное решение
4 эпизод С	лейтмотив любви/ мечтаний	лейтмотив любви/ мечтаний	Инструментальный дуэт кларнета и фортепиано.
	«В женщину, с которой даже и поговорить-то не удастся»	«Только сердце надрывается»	Продолжение лирической темы любви в вокальной партии
5 эпизод А2	«А все-таки нейдет она у меня из головы»	«И зачем я хожу сюда?»	патетическая мелодекламация, сопровождаемая разрозненными аккордами фортепиано

Лирический третий монолог «Точно я сон какой вижу! Эта ночь, песни, свидания!» раскрывает иную сторону Бориса. Сначала в элегически-нежной, затем порывисто-взволнованной речи запечатлена сила его чувства. Именно в этот момент в партии фортепиано начинает зарождаться полная трепета и любви прекрасная тема счастья. В сформировавшемся виде она прозвучит в любовном дуэте Бориса и Катерины. Это первый и единственный светлый эпизод в музыкальной партитуре спектакля. Внутренний восторг и ликование музыки усиливает тональность *D-dur*, семантика которой еще с барочных времен связана с солнечным светом. Мажоро-минорная светотень, будто игра бликов на солнце, дополняет атмосферу:

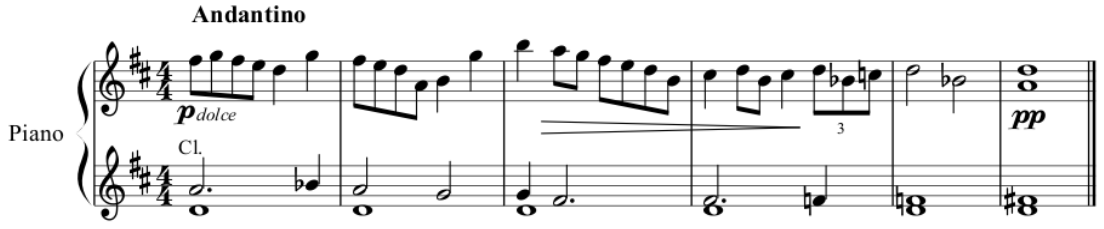

Рисунок 4 - Партитура 4

Линии Катерины и Бориса наделены наибольшим музыкальным содержанием и этим противостоят жителям Калинова – акустически, сценически и стилистически. Ярко-красное одеяние героини, словно тот самый «луч», что освещает беспросветную темноту. Но красный цвет, одновременно знак страдания, символ угасающей надежды.

Раскрытие духовной сущности героини показано в монологах, которые обретают своеобразную трехчастную форму. Катерина – будто персонаж из сентиментальных романов, со свойственной ей гиперболизацией чувств и эмоций, страданиями и трагическим исходом. Знаменитые монологи «Отчего люди не летают» из первого действия и частично из второго – «Ну, теперь тишина у нас в доме воцарится» она произносит сбивчиво сквозь слезы и рыдания. Музыкальная экспозиция Катерины начинается с эпизода воспоминания о незамужней жизни у матери. Ностальгический мотив любви/мечтаний звучит здесь в лейттембре солирующего кларнета и в ритмическом увеличении:

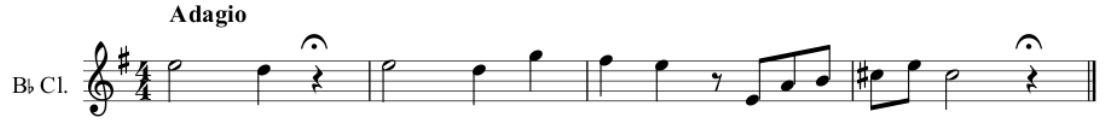

Рисунок 5 - Партитура 5

Мягкий тембр кларнета на протяжении всего монолога сопровождает безутешную Катерину, успокаивая ее страдающую душу. Переломный момент в музыкальном и сценическом планах – разработка – наступает в сцене с ключом (II действие, явление десятое). Первую половину монолога «Что она это делает-то? Что она только придумывает?» Катерина также произносит, плача, который с каждой репликой усиливается.

Выход из стилистики «причитаний» совершается в тот момент, когда Катерина срывает с себя кокошник и прячет ключ. Единственная из калиновцев, кто сочувствует Катерине, Барыня (актриса Ируте Венгалите), появляется из зрительного зала и уверено идет на сцену. Именно она медленно распускает Катерине волосы и, поднимая их, очерчивает иконописный нимб. Так в спектакле происходит освобождение Катерины для жизни, для любви и для смерти. Отныне ее речь становится особо красивой, плавной и музыкально одухотворенной. Победив все страхи и сомнения, уверено и спокойно она произносит «Будь, что будет, а я Бориса увижу!».

Музыкальная и сценическая кульминация в развитии образа Катерины достигается в знаменитой сцене в овраге (III действие, сцена вторая, третье и четвертое явление). Переживания героини выражаются народным пением:

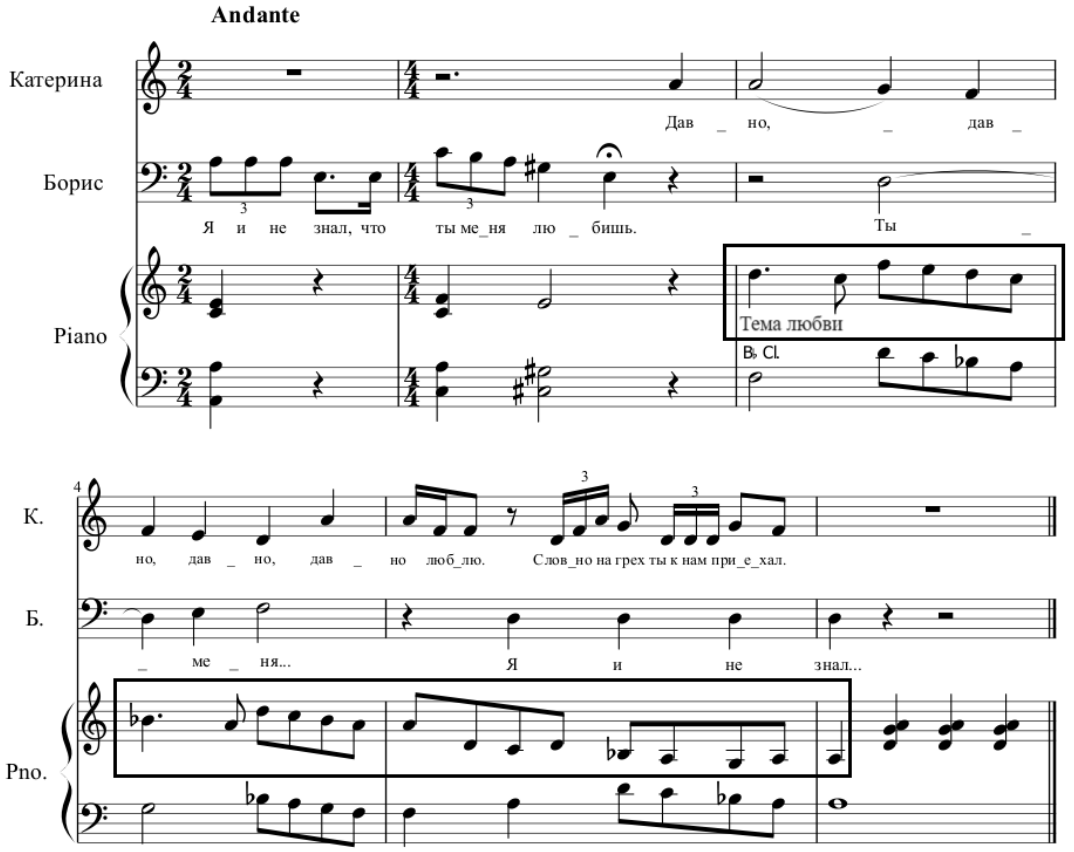

Рисунок 6 - Партитура 6

Когда сцена свидания Катерины и Бориса переходит в любовный дуэт, сопровождаемый лейттембрами кларнета и фортепиано, непривычная поначалу краска «оперного приема» вдруг исчезает и на глазах зрителей в Катерине происходит разительная перемена: ее духовное освобождение одновременно дает освобождение от жесткого ритмо-декламационного диктата калиновцев.

Робкое признание Катерины переходит в восторженное ликование, которое она уже не в силах скрывать:

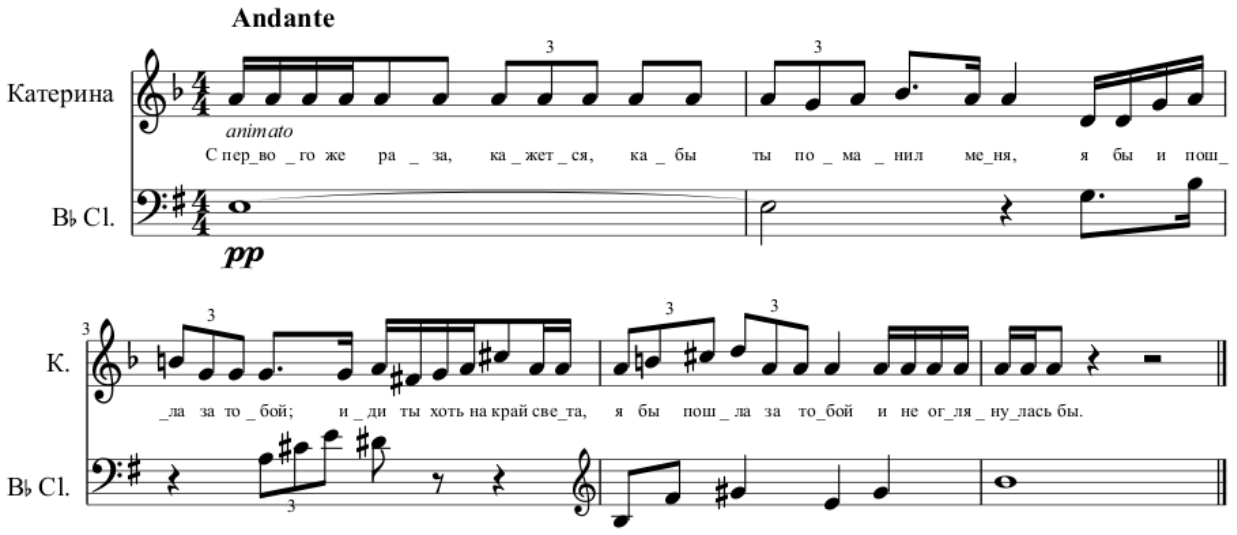

Рисунок 7 - Партитура 7

Именно благодаря этому небольшому эпизоду совершается образный и тональный переход из сферы ностальгии, мечтаний и грез в сферу счастья и радости (тема счастья, пример 4). Как символ надежды голоса любящих сливаются в секстовом консонансе:

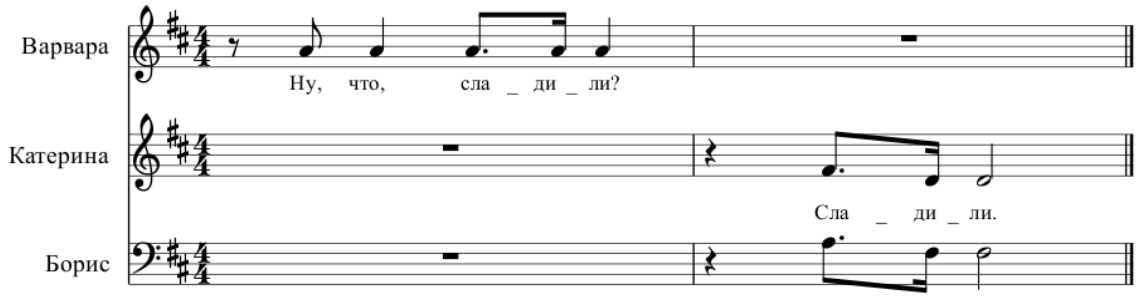

Рисунок 8 - Партитура 8

В финале (кода в развитии музыкальной драматургии образа) героиня остается один на один со своей трагедией. И не удивительно, что кульминация пьесы будет воплощена *музыкальными средствами*. Танцуя на черном полумосту, постепенно поглощаемая темнотой, Катерина исчезает. Во мраке растворяется и фольклорный напев на манер колядок, обрываясь на полуслове. Этот прием напоминает окончание вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта. Наполненное чувством тихой печали и меланхолии, оно создает ощущение безысходной трагедийности, смирения и покоя.

Огромная музыкально осмысленная работа над образами пронизывает всю сложную партитуру спектакля. Постановочные «скрижали» скреплены несколькими важнейшими лейтмотивами, связывающими целое в единое почти симфоническое полотно.

Интродукцией к спектаклю выступает большая сцена с ласточками, символизирующими природу и естество, которых лишены персонажи Островского. В дальнейшем ласточки

сопровождают действие, выражая и покой, и любовь, и страдание.

Огромна звуковая роль большого барабана, постоянно участвующего в акустической организации сценического потока. Бой или дробь барабана способны передать все оттенки тревоги: от неосознанного еще зарождения *грозы* до мощной бури и разгула стихий.

Сама гроза тоже постоянно присутствует на сцене – то в виде далеких раскатов грома, то в хаотическом мелькании пугающих молний. Гроза – это символ неотвратимости рока, то, что в музыке композиторов-романтиков обретает форму заглавного *лейтмотива Судьбы*.

Ход спектакля Андрея Могучего можно представить схемой, очень похожей на оперную и делающей более наглядным структурный анализ этой уникальной театральной постановки:

Таблица 2 - Схема

Персонажи	**Сценический костюм**	**Манера речи и движения**	**Звуковое решение**
Интродукция			
Три ласточки	Черные смокинги	Беззвучно носятся по сцене, кормят друг друга	Грохот большого барабана, тихие фразы хора за сценой
Экспозиция (косвенная и прямая характеристика основных действующих лиц)			
Горожане, говорят о своих знакомых	Черные зипуны	Ритмизованная мелодекламация	Изобретатель Кулигин поет «Среди долины ровныя»
Дикой и Борис	Дикой в черном зипуне, Борис в черном кожаном пальто	Дикой говорит нормально, Борис поёт в манере оперной декламации	Сопровождающие аккорды фортепиано
Две женщины	В черном	Странница Феклуша упоминает о доме Кабановых	
Высвечивается фигура Катерины	В красном сарафане и в красном кокошнике – очень смешная и немного нелепая		
Семья Кабановых	Все в черном, в одежде на военный лад. Катерина в красном, стоит отдельно от остальной троицы	Дочь Варя нелепо улыбается, интонация преувеличенно язвительная; сын Тихон всхлипывает, говорит нараспев, ноет; Кабаниха выговаривает грубым бесстрастным голосом; Катерина интонирует выразительно, нараспев, с характерным волжским говором	Фон: длящийся аккорд женского хора за сценой
Катерина, монолог: «Отчего люди не летают»		Говорит страстно, сбивчиво, но откровенно	При воспоминании о незамужней жизни с матерью впервые звучит солирующий кларнет (лейттембр Катерины), тематизм ностальгический
Катерина		«Страшный грех, что я другого люблю», по сцене носятся ласточки.	Отдаленные раскаты грома (большой барабан); женский хор подражает крику птиц. Грохот барабана становится сильнее

Персонажи	Сценический костюм	Манера речи и движения	Звуковое решение
Появляется Барыня – символ пронесшейся страсти.	В дорогом черном меховом пальто. Идет с конца просцениума – к сцене: инверсия той дороги, по которой побежит навстречу смерти Катерина.	Декламирует неспешно, указывая на просцениум: «вот куда красота ведет – в самый омут».	Женский хор интонирует патетические возгласы в манере позднего Свиридова
Катерина		Пугается пророчества, ее тянет в сторону омута. Паника, стремительно мечутся ласточки	Нарастает бой барабана, начинается гроза, мелькают молнии.
Тихон		Отплясывает, пьяный на фоне закрывающегося занавеса.	Бой барабана
Эпизод			
Странница Феклуша, девка Глаша	В черном балахоне	Причитает в духе заклички. Беседуют о далеких странах и заморских обычаях	Тихий фон барабана, позднее зловещий звон тарелок
Катерина и Варвара		Говорят о Борисе, его фигура высвечивается на заднем плане	Женский хор за сценой
Прощание Катерины и Тихона		Ласточка приносит в клюве ключи от калитки – путь к любви	Женский хор и солирующий кларнет, в конце сцены далекие раскаты грома Раскаты грома становятся сильнее. Постоянно играет кларнет
Катерина		В исступлении «Горька неволя», сбрасывает кокошник и остается до конца спектакля с непокрытой головой – символом свободы и греха	Рокот барабана, учащенный пульс зовов кларнета. Гроза, звон вибрирующего металла
Разработка			
Беседа женщин в доме Кабановых		Предрекание бед, ритмизованная мелодекламация	Далекий гул колокола, канонада барабана
Кабаниха		Передразнивает Катерину («Отчего люди не летают?»)	Барабан, длящийся аккорд мужского хора
Беседа Кабанихи и Дикого		Комическая перепалка	Неясные контуры народного пения
Борис		Оперный речитатив; цитирует народную песню «Лучина». Мечты о Катерине, она на заднем фоне	Сопровождение фортепиано У фортепиано проводится лирический мелодический материал
Народная гульба		Пляска мужиков	Барабанный гул и «Калинка» у мужского хора
Свидание Катерины и Бориса			Долгий звук тремолирующих домр, ф-но, далее кларнет, лирический дуэт кларнета и фортепиано.

Персонажи	Сценический костюм	Манера речи и движения	Звуковое решение
Оперный дуэт Катерины и Бориса		Оба поют, но в контрапункте (оперная и фольклорная манеры) В середине дуэта оперная кантилена. Выход на кульминационное слияние голосов	Фразы Бориса сопровождают аккорды ф-но, фразы Катерины – кларнет. Квартет: линии голосов, кларнет и фортепиано.
Всеобщая пляска			Хор выкрикивает «Калинку» на фоне грозы и раскатов барабана.
Динамическая реприза			
Ласточки пророчат грозу		Ритмизованная мелодекламация	Бой барабана (как вначале), в конце мужской хор
Дикой и Кулигин		Ритмизованная мелодекламация	При упоминании о грозе – бой барабана
Борис и Варвара		Борис поет, Варя сбивчиво говорит о психологической муке Катерины На фоне молний мелькает видение фигурки Катерины	Веселый наигрыш фортепиано, далее обычное аккордовое сопровождение
Семья Кабановых Кулигин – об очищающей пользе грозы	Все как в экспозиции	При упоминании о грехе – сверкают молнии	Раскаты грома
Барыня наставляет Катерину		Уходит по просцениуму, предвещая последние шаги Катерины	
Монолог Катерины с покаянием			За сценой звучит женский хор, кларнет Фразу гуляла... «С Борисом Григорьевичем» поет на мотив любовного дуэта
Катерина лежит; Кулигин беседует с Тихоном об измене Катерины		Тихон говорит в ритмизованной мелодекламации	Раскаты грома Кулигин поет на мотив народной песни «Разлука, ты разлука» Тихий фон на одном звуке струнных.
Глаша сообщает Тихону о пропаже Катерины		Катерина лежит на авансцене	При упоминании о беде в доме Кабановых звучит аудиозапись с песней Катерины в манере святочных колядок с включением «птичьих» мотивов
Катерина		Встает, напевая на мотив колядки	
Катерина и Борис – прощание			При упоминании имени Бориса включаются кларнет и ф-но. – «Двойная сонатность». Далее любовный дуэт (как в разработке, с контрапунктирующими ли-

Персонажи	Сценический костюм	Манера речи и движения	Звуковое решение
			ниями). У Бориса прорывается нежная кантилена. Катерина после слов «Прощай» переходит к финальной вокальной сцене (перед гибелью)
Катерина (одна)		Уходит по просцениуму, растворяясь в темноте	Финальная сцена: поет на манер колядок, переходя под конец к частушке
Кода			
На сцену собираются все		Обсуждают побег и гибель Катерины. Ритмизованная мелодекламация Тихон обвиняет мать.	Женские голоса на остинатный песенный мотив: «Женщина в воду бросилась» Кулигин поет на частушечный остинатный мотив «Она теперь перед судьей, который помилосердней вас»
Финальный каданс		После слов Тихона «Хорошо тебе, Катя, а я...» актриса Артюхова в красном платье Катерины проходит по сцене, закрывая занавес.	Тишина

Заключение

Смелое введение новаций в классическое пространство спектакля одно из отличительных качеств режиссерского таланта Андрея Могучего. «Искусство театра эфемерно и зависимо. Спектакль рождается и взрослеет вместе со зрителем, коррелирует с дыханием зала. Многие тексты сегодня звучат по-другому. И зал реагирует на них острее, чем раньше, – отмечает режиссер. <...>Для меня театр всегда первичен. А пьеса или литературный текст — это мотивация и основа, чтобы оттолкнуться и прыгнуть в сторону спектакля, первичного и самодостаточного».

Но подлинное понимание создающейся на наших глазах новой художественной реальности, постижение психологических тайн личности человека, глубокое восприятие трагически конфликтной действительности возможно, если спектакль Большого драматического театра рассматривать сквозь призму *музыкальной драматургии*, целостно и непротиворечиво воплощенной постановщиками ставшей уже «хрестоматийной» «Грозы».

Библиография

1. Завадский Ю. А. Об искусстве театра [Текст] / [Предисл. П. А. Маркова]. М.: Всерос. театр. о-во, 1965, С. 347.
2. Сабинина М. Д. Шостакович - симфонист. М.: Музыка, 1976, С. 477.
3. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля: сборник статей. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010, С. 163.
4. Большой драматический театр Георгия Александровича Товстоногова.[Электронный ресурс]. – Режим доступа:Гроза (bdt.spb.ru)
5. kiozk журналы.[Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://bdt.spb.ru/pressa/zhizn-dopisyvaet-nashi-spektakli-intervyu-andreya-moguchego.php

The Musical Concept of Interpreting Theatrical Classics in Alexander Ostrovsky – Andrey Moguchy's Play "The Storm"

Kristina V. Perevozchikova

Lecturer,
Voronezh Musical College named after Rostropovich,
394036, 41 Revolution ave., Voronezh, Russian Federation;
e-mail: kris.perevozchikova@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of the meaningful and dramatic role of music in Andrey Moguchy's play "The Storm," illustrating the multifaceted picture of the complex relationship between two forms of art. The production embodies an original rhythmic-intonation aesthetic, which, according to the director's vision, transports the viewer to the era of "pre-psychological theater." In the dramatic structure of the play, several equally significant centers of conflict are established, similar to the superposition of parts in sonata form. The folkloric singing of Katerina and the purely operatic singing of Boris contain emotions so vividly expressed that the actors' means take a back seat. The detailed work of the director and composer on the original interpretation of declamation (and often melodramatic declamation) of the other characters is also carried out according to the laws of musical art.

For citation

Perevozchikova K.V. (2025) Muzykalnaya kontseptsiya prochteniya teatralnoy klassiki v spektakle Aleksandra Ostrovskogo – Andreya Moguchego «Groza» [The Musical Concept of Interpreting Theatrical Classics in Alexander Ostrovsky – Andrey Moguchy's Play "The Storm"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (1A), pp. 188-201.

Keywords

Andrey Moguchy, Alexander Manotskov, Alexander Ostrovsky, "The Storm," musical-dramatic play, conditional theater.

References

1. Zavadskii, Yu. A. (1965). Ob iskusstve teatra [On the art of theater]. Moscow: Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo. [Preface by P. A. Markov].
2. Sabinina, M. D. (1976). Shostakovich - simfonist [Shostakovich as a symphonist]. Moscow: Muzyka.
3. Tarshis, N. A. (2010). Muzyka dramaticheskogo spektaklya: sbornik statei [Music of the dramatic performance: a collection of articles]. Saint Petersburg: Izdatelstvo SPbGATI.
4. Bolshoi dramaticheskii teatr Georgiya Aleksandrovicha Tovstonogova [The Bolshoi Drama Theater of Georgy Alexandrovich Tovstonogov]. (n.d.). Groza. Retrieved from https://bdt.spb.ru
5. Kiozk zhurnaly [Kiozk magazines]. (n.d.). Zhizn dopisyvaet nashi spektakli: interv'yu Andreya Moguchego [Life adds to our performances: an interview with Andrey Moguchy]. Retrieved from https://bdt.spb.ru/pressa/zhizn-dopisyvaet-nashi-spektakli-intervyu-andreya-moguchego.php