

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.29>

Мальцева Ольга Николаевна

ЛЕЙТМОТИВ В СПЕКТАКЛЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В статье рассматривается лейтмотив как составляющая спектакля в драматическом театре. В ходе исследования выявлены особенности лейтмотива, прежде всего - его функции, локация и средства сценического языка, которые используются для создания этой части композиции спектакля. Актуальность и новизна исследования заключаются в предложенной классификации лейтмотивов и в расширении представлений о лейтмотиве как конструктивном и смыслообразующем факторе спектакля в драматическом театре. Результаты исследования будут полезны исследователям и практикам театра, а также педагогам театральных вузов в курсах по теории театра и в семинарах по анализу спектакля.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/8/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94) С. 134-138. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 03.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.29>

В статье рассматривается лейтмотив как составляющая спектакля в драматическом театре. В ходе исследования выявлены особенности лейтмотива, прежде всего – его функции, локация и средства сценического языка, которые используются для создания этой части композиции спектакля. Актуальность и новизна исследования заключаются в предложенной классификации лейтмотивов и в расширении представлений о лейтмотиве как конструктивном и смыслообразующем факторе спектакля в драматическом театре. Результаты исследования будут полезны исследователям и практикам театра, а также педагогам театральных вузов в курсах по теории театра и в семинарах по анализу спектакля.

Ключевые слова и фразы: драматический театр; режиссерский театр; лейтмотив; композиция спектакля драматического театра; действие в спектакле.

Мальцева Ольга Николаевна, д. искусствоведения, доцент
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
onmalt@gmail.com

ЛЕЙТМОТИВ В СПЕКТАКЛЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Цель статьи – рассмотреть своеобразие лейтмотива и его использования в драматическом театре, раскрыть его функции, особенности положения в сценической композиции и выявить средства сценического языка, которые используются для построения лейтмотива. На сегодняшний день существует исследование, где лейтмотив рассматривается в составе спектакля у В. Э. Мейерхольда [16; 17]. Но лейтмотив в драматическом театре как таковой, его особенности и функции объектом исследования становятся впервые. В этом – научная новизна статьи. Ее актуальность заключается в раскрытии существенного для теоретиков и практиков театра своеобразия феномена лейтмотива как композиционной составляющей и важного фактора смыслообразования спектакля.

Термин «лейтмотив» (нем. *Leitmotiv* – «главный, ведущий мотив») театроведение заимствовало из наук о музыке и литературе.

В музыковедении лейтмотив определяется как «относительно краткий музыкальный оборот... неоднократно повторяющийся на протяжении музыкального произведения и служащий обозначением и характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции или отвлеченного понятия» [8, стлб. 207]. В литературоведении – как «образный оборот, повторяющийся на протяжении всего произведения как момент постоянной характеристики к.-л. героя, переживания или ситуации» [13, стлб. 101]. Термин возник во второй половине XIX века, хотя зарождение идеи лейтмотивности относят к оперному искусству XVII века. Появление термина обычно связывают с Г. П. фон Вольцгоеном, который писал об операх Р. Вагнера (1876). Но до Вольцгоена термин применил Ф. В. Йенс в своей работе 1871 г. о К. М. Вебере [8, стлб. 207].

В театроведении термин нередко понимается расширительно. Так называют, в частности, конкретный образ, проходящий сквозь творчество режиссера или актера. Используют его и как синоним терминов «тема» и «мотив». Мы будем говорить о лейтмотиве в узком смысле – как о составляющей сценического произведения, которая выстраивается из повторов какого-либо элемента спектакля.

Заметим, что лейтмотивы спектакля, обусловленные лейтмотивами, сочиненными драматургами, существовали в театре и до появления режиссера как автора спектакля. Нас интересует собственно театральный лейтмотив, то есть лейтмотив, созданный режиссером. На отечественной сцене широкое использование лейтмотив получил в первой четверти XX века, с которой связан расцвет русского режиссерского театра. В 1930-е – начале 1950-х гг. прошлого века, когда, по понятным причинам, авторский театр оказался не в лучшей ситуации, снизилась и роль собственно театральной лейтмотивности. С «оттепелью» пришло возрождение нашего театра, и лейтмотив снова стал нередким компонентом композиции спектакля. В своем анализе мы будем опираться на материал советского и постсоветского театра XX – начала XXI века, используя собственный зрительский опыт и театрально-критическую литературу.

Чтобы упорядочить представления о лейтмотивах, применяемых в драматическом театре, попытаемся классифицировать их. Естественными представляются следующие критерии для разделения лейтмотивов на группы: средства языка, с помощью которых создается лейтмотив, степень изменяемости составляющих его элементов в ходе действия, локация лейтмотива в спектакле и его функции. Понятно, что эти группы не являются взаимоисключающими, и элементы одной группы одновременно могут являться составляющими других групп.

Начнем со средств сценического языка, с помощью которых выражены лейтмотивы.

В первую очередь, это музыка и другие неречевые звуки. Музыкальные лейтмотивы на драматической сцене, как и в музыкальном театре, нередко связаны со сценическими героями. Такими были, например, лейтмотивы в спектакле А. Я. Таирова «Кукирль» по П. Г. Антокольскому, В. З. Массу, А. П. Глобе, В. Г. Заку (Камерный театр, Москва, 1925), где персонажи получили музыкальные характеристики [4, с. 63]. Или лейтмотивы, создающие темы Гамлета, Офелии, Призрака и других персонажей в спектакле Н. П. Охлопкова «Гамлет» по У. Шекспиру (Театр им. Вл. Маяковского, Москва, 1954) [10, с. 334, 335].

Встречаются и музыкальные лейтмотивы, не связанные с героями. Для этого могут использоваться и несколько музыкальных произведений. Так, в музыке С. С. Прокофьева к спектаклю А. Я. Таирова «Египетские ночи» (Камерный театр, Москва, 1935) лейтмотивы создавали противостоящие темы Рима и Египта. Эти темы видоизменялись по мере развития действия [4, с. 63]. Так на музыкальном языке воплощалась существенная составляющая содержания спектакля: «...борьба Египта с Римом, борьба Клеопатры за независимость Египта, не увенчавшаяся успехом борьба против превращения Египта в римскую колонию» [19, с. 370]. А, к примеру, в постановке Э. Някрошюса «Три сестры» по А. П. Чехову, осуществленной в рамках Международного театрального фестиваля «Лайф» (1995, Вильнюс), был лейтмотив, выстроенный из неоднократных повторов фрагментов двух произведений, каждое из которых звучало неканонично. Первый концерт П. И. Чайковского исполнялся в замедленном темпе. А отрывки из вальса Ф. Шопена представляли собой повторяющиеся вновь и вновь несколько тактов. Так что складывалось впечатление, будто что-то мешает зазвучать произведениям «в полную силу». И мгновенно возникала рифма между этой словно лишенной живого дыхания музыкой и жизнью Прозоровых и их окружения, обнажая нескладность этой жизни.

В качестве примера лейтмотивов, созданных на основе немзыкальных неречевых звуков, укажем, в частности, на подобные построения в спектакле Г. А. Товстоногова «Мещане» по М. Горькому (Ленинградский академический Большой драматический театр имени М. Горького, 1966). Здесь важную роль в становлении содержания сценического целого играли два лейтмотива, находящихся между собой в драматических отношениях. Регулярный бой старых напольных часов утверждал размеренность жизни в доме Бессеменова, текущей по установленным раз и навсегда правилам. В то время как повторяющийся скрип несмазанной двери обнаруживал некую червоточину, начавшую разрушение в этом извечном укладе.

Лейтмотивом роли могла стать одна из особенностей пластики героя или его эмоция. Так, жестом-лейтмотивом Короля Лира в исполнении С. М. Михозлса в одноименном спектакле по У. Шекспиру, поставленном С. Э. Радловым (Московский государственный еврейский театр, 1932), стало движение ладоней, будто снимающих с глаз пелену ложных представлений. Оно словно символизировало трагическое узнавание жизни героем, его освобождение от власти отвлеченных и бесчеловечных идей, которые явились сутью образа [6, с. 506]. Булычову в исполнении Б. В. Щукина, герою спектакля Б. Е. Захавы «Егор Булычов и другие» по М. Горькому (Театр им. Евг. Вахтангова, Москва, 1932), оказалась свойственна манера «откидывать назад голову, как будто он отстраняется от собеседника и хочет увеличить расстояние между собой и остальными обитателями своего дома» [1, с. 122]. В этом движении обнаруживалось презрение Булычова к «чужим людям».

Слезливость была характерна для Лидочки, героини спектакля В. Э. Мейерхольда «Свадьба Кречинского» по А. В. Сухово-Кобылину (1933, ГосТИМ). По словам режиссера, «это лейтмотив роли. Она (Лидочка. – О. М.) по всякому поводу плачет... не от сентиментальности слезы, а от перезрелости фактической» [12, с. 37].

Через всю роль Анастасии Ефремовны (ее исполняла актриса Л. С. Чернышова) в спектакле А. В. Эфроса «В добрый час!» по В. С. Розову (Центральный детский театр, Москва, 1954) проходила ставшая ее лейтмотивом повторяющаяся характерная краска озабоченности – нахмуренный лоб [20, с. 159].

Свой пластический лейтмотив был у каждого персонажа в сцене свадьбы спектакля В. Н. Плучека и С. И. Юткевича «Клоп» по В. В. Маяковскому (Театр сатиры, Москва, 1955). Медленно и важно передвигался Присыпкин, извивался, как угорь, Баян, томно склонялась то к одному, то к другому избраннику шаферица, движением гориллы подбирался к «врагу» пьяный шафер, пританцовывала увлеченная модным фокстротом посаженная мать [7, с. 131].

Художник в спектакле Э. Някрошюса «Пиросмани, Пиросмани...» по пьесе В. Н. Коростылева (Государственный молодежный театр Литвы, Вильнюс, 1981) верил, что много страдавшим людям обязательно воздастся сторицей и вдобавок – еще малая толика. Он демонстрировал эту «толику», как показывают «чутьочку», пользуясь указательным и большим пальцами руки. И, когда его бедное жилище сверх всяких ожиданий посещала женщина-мечта Маргарита, друг художника использовал этот жест, объясняя ее визит как начавшееся вознаграждение. Еще раз он обращался к этому жесту уже с горечью, когда Пиросмани умирал, не дождавшись и малой толики воздаяния. Так возникал лейтмотив надежды, оказавшейся обманутой. Он обострял трагизм судьбы не получившего прижизненного признания, нищего художника, которой посвящен спектакль.

Один из героев спектакля В. М. Крамера «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра» по сценарию В. М. Крамера (Театр «Фарсы», Санкт-Петербург, 1993) в ожидании подходящей погоды, когда, наконец, можно будет предаться любимому занятию и запустить бумажного змея, неоднократно в течение действия проверял, не подул ли ветер. А именно: поднимал палец, предварительно послунив его. Повторы этого жеста характеризовали персонажа как нетерпеливого человека, верного своему увлечению, и, кроме того, создавали одну из составляющих сквозного мотива, связанного с похожими качествами остальных персонажей, у каждого из которых было свое хобби.

В постановке Л. Б. Эренбурга «Вишневы сад» по А. П. Чехову (Небольшой драматический театр, Санкт-Петербург, 2018) то один, то другой герой в ходе действия подставлял посудину под воду, капающую сквозь прохудившуюся крышу. Невозмутимость, с какой совершалось действие, обнаруживала, что проблема с крышей застарелая, привычная и решать ее не предполагают. А в контексте спектакля лейтмотив, возникающий из повторов этого жеста, соотносился с другими проявлениями героев, обнажая их отношение к собственной жизни в целом.

Иногда лейтмотив выстраивается при помощи вещи (предмета) или цвета. О подобном лейтмотиве говорил А. Я. Таиров в связи со своим спектаклем «Без вины виноватые» (Камерный театр, Москва, 1944) и неоднократно

появлявшимся в течение действия образом подвенечного платья. По словам режиссера, оно «как символ... олицетворяя стремление Отрадиной к счастью... проходит... лейтмотивом через весь первый акт» [18, с. 413].

В спектакле Н. П. Охлопкова «Молодая гвардия» по А. А. Фадееву (Театр им. Вл. Маяковского, Москва, 1947) лейтмотив создавался с помощью флага, который предстал, то светло пламеня, то в мрачном освещении, то победно реюший, то траурно приспущенный, усиливая напряжение действия [15, с. 276-277].

В «Губернаторе» А. А. Могучего по Л. Н. Андрееву (Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербург, 2017) в одной из сцен взмахом платка губернатор давал сигнал стрелять по демонстрации рабочих. А затем многократно в течение спектакля на двух экранах, стоящих по краям авансцены, снова и снова взлетал и, опускаясь, фланировал этот платок. В результате выстраивался сквозной мотив, создающий острое ощущение нескончаемого переживания героем того мига, ставшего роковым, того движения, не будь которого, все пошло бы иначе и у губернатора, и у демонстрантов.

Идея лейтмотивов, решенных посредством цвета, занимала В. Э. Мейерхольда. И, например, в его спектакле «Винновны – невиновны?» по Ю. А. Стриндбергу (Териокский театр Товарищества актеров, писателей, живописцев и музыкантов, Териоки, 1912) «некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали... символическую связь отдельных моментов. Так, начиная с третьей картины, постепенно вводился желтый цвет» [11, с. 242-243], который символизировал «грехопадение» героя. Первый раз он появлялся, когда Морис и Генриетта сидели в ресторане и герой вынимал галстук и перчатки, подаренные ему Жанной. После этого эпизода «сцену заливал желтый свет утренней зари, и одновременно слуга вносил вазу с желтыми цветами» [14, с. 153].

Средством для создания лейтмотива становился и сам материал, из которого построена сценография. Это наблюдалось, например, в упомянутом спектакле Н. П. Охлопкова «Гамлет». Как писал рецензент о работе художника постановки В. Ф. Рындина, «всюду железо, как... лейтмотив спектакля... Железные ворота, железные решетки различных форм и фактур, опускающиеся сверху во все зеркало сцены, то черноматовые... то отливающие темно-стальным блеском». Так что уже само по себе засилье этого холодного мрачного металла создавало мир, противостоящий Гамлету [2, с. 417].

Наконец, лейтмотив может быть создан повтором изображений на экране. Так происходило в упомянутом спектакле Могучего «Губернатор» с его экранным изображением платка. Или, к примеру, в постановке Ю. Н. Бутусова «Три сестры» по А. П. Чехову (Санкт-Петербургский государственный академический театр им. Ленсовета, 2014), где неоднократно в процессе развития действия на расположенном над арьерсценой экране появлялись движущиеся пейзажи, подобно тому, как они мелькают за окном поезда. Возникающий в результате лейтмотив ассоциировался с темой дороги, которая акцентировала невоплощенную мечту героев о переезде в Москву.

Существуют и лейтмотивы, построенные с помощью нескольких средств языка сцены.

О таком лейтмотиве, связанном с определенным героем спектакля, мечтал Е. Б. Вахтангов. Режиссер говорил о том, что у каждого сценического персонажа «должен быть один лейтмотив в музыке, в свете, одна декорационная деталь» [5, с. 484].

В качестве примера осуществленного лейтмотива, выраженного с помощью нескольких средств сценического языка, укажем на спектакль Ю. П. Любимова «Добрый человек из Сезуана» по Б. Брехту (Театр на Таганке, Москва, 1964). Здесь каждый герой обладал походкой с индивидуальным острым пластическим рисунком и всякий раз появлялся на сцене под свой музыкальный мотив, что само по себе уже в значительной мере характеризовало героя.

К подобным лейтмотивам относятся и те их них, которые создаются из повторов одной и той же сцены.

Так было, например, в постановке Г. М. Опоркова по повести З. Посмыш «Пассажирка» (Ленинградский театр имени Ленсовета, 1968). Героиню этого спектакля, совершавшую в мирное время путешествие на лайнере, не раз в ходе действия вдруг обступали узники фашистского концлагеря, а она, как когда-то во время войны, становилась надзирателем и издевалась над ними, отдавая жестокие приказы. Так возникала тема неотступности преступного прошлого, не отпускающего человека и спустя десятилетия.

Существуют и лейтмотивы, основанные на повторах текста, которых нет в литературном произведении, лежащем в основе спектакля. Так, в спектакле Ю. Н. Бутусова «Дядя Ваня» по А. П. Чехову (Санкт-Петербургский государственный академический театр им. Ленсовета, 2017) реплика Сони из третьего акта пьесы: «Ты дрожишь? Ты взволнована? <...> ...понимаю... Он сказал, что уже больше не будет бывать здесь... Да?» – не раз звучит, начиная с первой сцены. Причем слова героини обращены к зрительному залу, и лишь однажды она адресуется им, как в пьесе, к Елене Андреевне. Такой лейтмотив становится одной из составляющих темы острой необходимости любви и ее отсутствия, имеющей отношение не только к Соне, но и к другим героям.

Различаются лейтмотивы в спектаклях драматического театра и по степени сходства (или изменяемости) повторяемых частей спектакля.

Элементы, из которых создается лейтмотив, могут быть тождественными друг другу или модифицироваться в ходе действия, как было в лейтмотивах, связанных с героями упомянутых спектаклей Ю. П. Любимова «Добрый человек из Сезуана» и «Гамлет» Н. П. Охлопкова соответственно.

Впрочем, и одинаковые элементы лейтмотивов, конечно, не воспринимаются как таковые, поскольку, оказываясь в разных частях спектакля, в изменяющемся сценическом контексте, и сами воспринимаются в той или иной мере содержательно измененными.

Кроме сквозных лейтмотивов используются и локальные. Мы уже говорили о тех из них, которые связаны с определенной ролью. Лейтмотивы могут принадлежать какому-то фрагменту сценического произведения. Например, одна из частей спектакля Ю. П. Любимова «До и после», поставленного по стихам поэтов Серебряного века, а также стихам А. С. Пушкина, И. А. Бродского, по публицистической прозе И. А. Бунина и воспоминаниям З. Н. Гиппиус (Театр на Таганке, Москва, 2003), пронизывалась вокальными эпизодами. Участники спектакля исполняли то одну, то другую строку из Библии или из текстов на библейские темы. Так мир в «окаянные дни», который разворачивался в спектакле, словно судился в этих эпизодах словом, заповеданным в вечной Книге книг, выражая взгляд на этот мир со стороны вечности. В определенный момент действия лейтмотив прерывался, создавая ощущение исчерпанности всех доводов и оставляя зрителя наедине со страной, переживающей катастрофу.

Лейтмотив может быть локализован и в одной сцене. Например, в спектакле Э. Някрошюса «Песнь песней» (Театр “Meno Fortas”, Вильнюс, 2004) Он и Она были разделены некоторой дистанцией. Герой разбегался и на всем ходу, не останавливаясь, целовал возлюбленную. Потом это проделывала героиня. Так, попеременно осыпая друг друга поцелуями, герои объяснялись в любви с азартом расшалившихся подростков.

И, наконец, лейтмотивы отличаются выполняемыми ими функциями.

Важнейшая среди них – явно выраженная связующая функция. Основанная на самом способе строить лейтмотив – повторе, она призвана помочь обеспечению цельности, единства спектакля в целом либо той его части, где лейтмотив сосредоточен. Говоря о подобной роли повторов в художественном произведении, достаточно сослаться на авторитетное суждение мастера и теоретика композиции С. М. Эйзенштейна. По его мнению, «одним из... простейших приемов установления композиционных скрепов и связей отдельных частей между собой является повтор... повторяемость... создает ощущение единства вещи» [21, с. 329-330].

На вторую часто используемую функцию мы, по сути, указали, когда говорили о лейтмотивах, выраженных пластикой, мимикой и другими особенностями героев. Такие лейтмотивы в определенной мере характеризуют этих героев.

Менее очевидными являются другие функции лейтмотивов.

Среди них – функция создания одной из составляющих темы или даже целой темы спектакля.

В связи с этим назовем постановку В. Э. Мейерхольда «Ревизор» по Н. В. Гоголю (Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (ГосТиМ), Москва, 1926), где было два лейтмотива, образующих сквозные темы. Одна из них выстраивалась из чиновничьих эпизодов, которые варьировались, при этом чиновники являлись всякий раз скученными на затемненной сцене при свечах. Другая тема формировалась из варьирующихся женских сцен. Они шли под светом прожекторов и «с четко выделенными деталями, разоблачающими... порыв (героинь. – О. М.) к “цветам удовольствия”...» [3, с. 76]. В процессе развития спектакля Э. Някрошюса по Ч. Т. Айтматову «И дольше века длится день...» (Государственный молодежный театр Литвы, Вильнюс, 1983) многократно звучал мотив любимой песни И. В. Сталина «Сулико». Возникающий таким способом лейтмотив в контексте всего действия звучал как символ эпохи, становясь одной из составляющих темы насилия государства над человеком. А, например, в спектакле Ю. П. Любимова «Театральный роман» по М. А. Булгакову (Театр на Таганке, Москва, 2001) не раз в ходе действия по сцене цепью проходили взявшиеся за руки актеры. При этом они пританцовывали, распевая песенку на музыку И. Саца из легендарного спектакля «Синяя птица» по М. Метерлинку, поставленного К. С. Станиславским, И. М. Москвиным и Л. А. Сулержицким (Московский Художественный театр (МХТ), 1908). Так возникал лейтмотив, который входил в сквозную тему, посвященную театру. В контексте действия он отсылал зрителя не только к МХТ, который стал прототипом Независимого театра, фигурирующего в романе Булгакова, но и с театром в целом, которому свойствен постоянный поиск нового, стремление к художественно непознанному.

Другой важной функцией лейтмотива является его участие в образовании ритма – фактора, основанного на повторах, как и лейтмотив. Например, в постановке Ю. П. Любимова «Антигона» по Софоклу (Театр на Таганке, Москва, 2006) ритм строился чередованием в ходе действия двух сквозных тем. Одна из них была основана на противоречии между мировоззрениями Креонта и Антигоны. Другая, тема любви, развивалась параллельно первой теме и создавалась лейтмотивом, основанным на хоровых и сольных исполнениях разных фрагментов библейской «Песни песней», положенных на музыку. Такой ритм, организуя композицию спектакля, выявлял ничтожность разногласий Антигоны и Креонта перед ценностью любви как таковой и погубленной любви, связывавшей Антигону и Гемона.

Порой создаваемые лейтмотивами темы играют определяющую роль в развитии драматического действия спектакля. В связи с этим сошлемся еще раз на мейерхольдовский «Ревизор», где ассоциативное сопоставление чиновничьей и женской тем определяло ход драматического действия и смыслообразование спектакля. Так на сцене возникал социум, где правят «деньги, власть и “чувственная вьюга” – страсти чиновничьи и эротические – киты, на которых стоит мир» [9, с. 160].

В близкой истории театра подобное происходило в той же любимовской «Антигоне». Здесь драматическое действие развивалось в процессе ассоциативного сопоставления темы любви и темы противостояния Антигоны и Креонта с их разными представлениями о мире.

Из редко применяемых функций лейтмотива назовем его способность акцентировать сходство и одновременно различие персонажей. Так, в спектакле Ю. П. Любимова «Борис Годунов» по А. С. Пушкину (Театр на Таганке, Москва, 1988) неоднократно звучал куплет песни «Растворите вы мне темную темницу» (по стихотворению М. Ю. Лермонтова «Отворите мне темницу»), которую пели, каждый по-своему, то Годунов, то Отрепьев. Созданный из так исполняемых куплетов лейтмотив «рифмовал» героев, акцентируя одновременно их различие и сходство.

Как видим, проведенное в статье исследование показало многообразие лейтмотивов и их использования в драматическом театре. Они применяются с помощью как отдельных средств сценического языка, среди которых пластика и речь актера, музыка, другие неречевые звуки или предметы в разных их проявлениях, так и комбинации этих средств. Лейтмотивы могут быть сквозными, проходя через всю постановку, и расположенными в пределах одной из ее составляющих, например, принадлежать отдельной роли или какой-то части спектакля вплоть до отдельной сцены. Лейтмотивы характеризуют героев, служат созданию цельности спектакля или тех его частей, где они сосредоточены, они создают темы, участвуют в становлении ритма спектакля и нередко определяют движение драматического действия. Все это позволяет сделать вывод о важной роли лейтмотива в образовании художественного содержания и строении сценического произведения. Кроме того, в статье предложена классификация лейтмотивов, критериями которой послужили все их перечисленные особенности и которая расширяет научные представления о лейтмотиве как о существенном конструктивном и смыслообразующем факторе спектакля в драматическом театре.

Список источников

1. Алперс Б. В. Искания новой сцены / вступ. ст. и примеч. Н. С. Тодрия. М.: Искусство, 1985. 398 с.
2. Алперс Б. В. Театральные очерки: в 2-х т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. 519 с.
3. Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // Гвоздев А. А. Театральная критика / сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. С. 72-85.
4. Головащенко Ю. О художественных взглядах Таирова // Таиров А. Я. О театре / коммент. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 42-66.
5. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: в 2-х т. / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. 686 с.
6. Иванов В. В. Вступительная статья к письмам С. М. Михозлса и С. Э. Радлова (1929-1934) // Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX века / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 506-509.
7. Калитин Н. Вместе с Маяковским // Спектакли этих лет: 1953-1956: сборник статей / сост. и вступ. ст. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1957. С. 105-142.
8. Крауклис Г. В. Лейтмотив // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. Стлб. 207-211.
9. Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд: К истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 138-164.
10. Меерович И. Музыка в спектаклях Охлопкова // Николай Павлович Охлопков. Статьи. Воспоминания / сост. Е. И. Зотова, Т. А. Лукина. М.: ВТО, 1986. С. 330-337.
11. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А. В. Февральского: в 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891-1917. 350 с.
12. Мейерхольд репетирует: в 2-х т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой, вступ. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. М.: Артист. режиссер. театр, 1993. Т. 2. Спектакли 30-х годов. 431 с.
13. Роднянская И. Б. Лейтмотив // Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 4. Стлб. 101-102.
14. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
15. Рындин В. О спектакле «Молодая гвардия» // Николай Павлович Охлопков. Статьи. Воспоминания / сост. Е. И. Зотова, Т. А. Лукина. М.: ВТО, 1986. С. 274-279.
16. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб.: РИИИ, 2000. 92 с.
17. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб.: РИИИ, 2004. 287 с.
18. Таиров А. Я. «Без вины виноватые»: режиссерская экспликация // Таиров А. Я. О театре / коммент. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 403-431.
19. Таиров А. Я. «Египетские ночи»: режиссерская экспликация // Таиров А. Я. О театре / коммент. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 361-375.
20. Туровская М. Раздумье о жизни // Спектакли этих лет: 1953-1956: сборник статей / сост. и вступ. ст. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1957. С. 143-168.
21. Эйзенштейн С. М. Вопросы композиции // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 329-352.

LEITMOTIF IN THE PERFORMANCE OF THE DRAMA THEATER

Mal'tseva Ol'ga Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Russian Institute for the History of the Arts, Saint Petersburg
onmalt@gmail.com

The article deals with the leitmotif as a component of the performance in the drama theater. In the course of the study, the peculiarities of the leitmotif, primarily its functions, location and the means of the stage language, which are used to create this part of the performance composition, are identified. The relevance and novelty of the research are in the proposed classification of leitmotifs and in the expansion of the ideas about the leitmotif as a constructive and meaningful factor in the drama theater. The results of the research will be useful for researchers and practitioners of the theater, as well as for teachers of theatrical higher education establishments in courses on the theater theory and seminars on the analysis of the performance.

Key words and phrases: drama theater; director's theater; leitmotif; composition of drama theater performance; action in performance.