

Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia. 4 (79). pp. 43–51. DOI: 10.24412/2070-075X-2020-4-43-52.

9. Russian Federation (2019) *Spasskoye-Lutovinovo. Dom-muzej* [Spasskoe-Lotovinovo. House-museum]. [Online] Available from: <https://spasskoye-lutovinovo.ru/o-muzee/dom-muzej> (Accessed: 03.06.2025).

10. Gavidis, S. I (2024) *Osobennosti dramaturgii massovogo prazdnika* [Features of the dramaturgy of a mass holiday]. *Obrazovaniye i kul'turnoye prostranstvo – Education and cultural space*. 2. pp. 120–127. DOI:10.53722/27132803_2024_2_120.

11. Vedeneyev, G. A. (2008) *Massovyie rossiyskiye prazdniki: sostoyaniye i tendentsii razvitiya* [Mass Russian holidays: status and development trends]. Volgograd: Volgograd State Institute of Culture.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-173-182

М.Б. Кривошеев

ТЕНДЕНЦИИ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В статье исследуются современные тенденции музыкального искусства, в которое активно интегрируются элементы театрального действия, хореографии, шоу, нивелируя границы между «чистым» инструментальным и театральным искусством. Актуализация и переосмысление фольклорных истоков в начале XX века и, особенно, на рубеже XX–XXI вв. способствовали образованию новых жанровых и стилистических моделей. Анализируются «Русские картинки» Михаила Фуксмана в аспекте диалога традиции и авангарда, музыка которого манифестирует идеи современного искусства с его гипертекстуальностью и радикальными экспериментами.

Ключевые слова: фольклор, народные инструменты, перформанс, композитор Михаил Фуксман, инструментальный театр.

В XX столетии человечество, получив глубокую «культурную травму» (П. Штомпка), пережило вереницу предельно тяжелых испытаний, вызвавших разлом во всех сферах жизни. Именно в такие периоды реакцией на стремление к унификации становится процесс духовного возрождения, стремления сохранить свою национальную идентичность, и, как следствие, – проявление «воли к сакральному» [1. С. 7]. В постсоветской России, в период празднования 1000-летия Крещения Руси, объединяются внутренние силы церкви, государства и народа. В связи с этим С.И. Хватова справедливо утверждает: «Вера и церковь воспринимаются в кризисные периоды как воплощение незыблемости основ мироздания и безусловных ценностей в бушующем “жизнейском море”» [2. С. 35]. Этноконфессиональный и культурный ренессанс в конце минувшего тысячелетия, кроме возрождения к жизни бесценного литературного пласта, открывает глубокий потенциал музыкального искусства.

В общем процессе сохранения культурных традиций важную роль сыграли авторы, относящиеся, по определению О.П. Ивановой, к направлению «композиторский фольклоризм», который исследователь трактует как «особый феномен, рожденный в результате взаимодействия народной и профессиональной художественных систем, и представляющий в музыке индивидуально неповторимый образ видения мира композитором» [3. С. 10]. В.Е. Гусев выделяет различные этапы развития направления композиторского фольклоризма, такие как «новейший тип», «усложненный фольклоризм», вскрывающий

глубинные семантические пласты фольклорного языка, которые порождают особую музыкальную эстетику, образность. Он связывает данное явление с постсоветским периодом развития отечественного музыкального искусства [4].

Интерес к этнокультуре в современной России – не просто очередной тренд, но серьезная попытка переосмыслить многовековую историю и культуру русского народа, возводимых сегодня на уровень национальных приоритетов. Помимо переосмысления традиционных музыкально-сценических практик вокального и инструментального исполнительства, наблюдается реактуализация и возрождение народных художественных промыслов и самых разных видов искусства.

За два года до своей кончины Ю.Н. Холопов предложил определение, отражающее явления «нового звука»: «древний, всегда новый звук фольклора» [5. С. 68]. Оригинальную интерпретацию этой новизны рассмотрим на примерах музыки ростовского композитора М. Фуксмана (род. 1964), аккумулирующего явления современного композиторского творчества, техническими приемами которого он искусно жонглирует, зачастую отдавая приоритет музыке для русских народных инструментов. В связи с жанрово-стилевым синтезом и новыми инструментальными сочетаниями, вводимыми в народный оркестр, М. Фуксман говорит о том, что «творчество и повседневная речь композитора, (пере)насыщенные ссылками на различные культурные тексты, как бы радостно играют с богатствами человеческой культуры» [6. С. 251]. Сочетание множественного цитирования и театральной игры порой превращает произведение в настоящее шоу с непредсказуемым финалом.

В 2022 году из-под пера композитора вышло сочинение «Донская казачья свадьба» для оркестра народных инструментов. Литературный источник произведения – «Песни донских казаков» А. Листопадава. Произведение представляет собой настоящее звуковое воплощение народного праздника, в котором исполнители на музыкальных инструментах постоянно примеряют на себя разные роли, становясь то главным действующим лицом, то возвращаясь к своей первоначальной деятельности – музицированию в оркестре. Дирижер «на свадьбе» предстает в новом амплуа. Помимо своей основной функции, он теперь чтец, повествующий в эпическом речитативно-декламационном стиле.

М. Фуксман смело экспериментирует со звукоизвлечением, что коррелирует с аналогичными явлениями музыкальной культуры XX–XXI столетий. Для оркестра народных инструментов неакадемическое извлечение звука только входит в обширный обиход, пик которого, кажется, еще не пройден. Подобное применение расширенного арсенала звукоизвлечения в оркестре русских народных инструментов представлено в «Скифской сюите» астраханского композитора А. Блинова, где артисты оркестра, помимо нетрадиционной игры на струнных, также декламируют асемантические тексты; примеры можно множить. Струнно-щипковые инструменты с препарированным звучанием великолепно передают колорит национальной праздничной атмосферы. Достигается такой эффект за счет вставки между струнами и грифом балалаек и домр различных предметов. Эксперименты композитора на этом не заканчиваются: музыканты скрежещут ногтями и разными предметами по струнам в алеаторических пассажах, звуковые эффекты воссоздают архаическую атмосферу – идет приготовление к свадьбе. Оркестровый кадр сменяется, аура былинной повествовательности переходит в колоритное зажигательное настроение – везут приданое невесты. Дирижер, строго и академично выполнявший свою работу, вдруг «превращается» в рэпера, раззадоривая оркестрантов, которые под ритмы доула переговариваются, шумят, стучат по декам инструментов – создается аутентичная атмосфера праздника. В единовременном звучании взаимодействуют как фольклорная, так и джазовая стилистика, создавая полистилистическое «биение», с непрерывно нарастающей динамической волной, что отодвигает кульминационный эмоциональный пик к концу произведения.

Такое смелое стилевое взаимодействие, отсылающее слушателя то к совершенно джазовой атмосфере по типу биг-бэнда, то апеллирующее к старинной звучности с национальным колоритом, где этническое вступает в диалог с жанрами «общественного уха» (Б.В. Асафьев), помимо «расширенного функционала» дирижера, позволяет отнести сочинение к разновидности инструментального театра (В.О. Петров), а также поместить в «общую тенденцию процессов, протекающих с середины XX века, связанных с трансформацией жанровой системы путем расшатывания традиционных жанровых канонов и поисков новых жанровых ориентиров» [7. С. 125].

Театрализованность музыкального материала в музыке М. Фуксмана обильно распространена на многие аспекты. Расширяя функции вокалистов в сценическом пространстве (взаимодействие с публикой, реквизитами различными предметами, издающими звуки, помимо обычного инструментария), композитор демонстрирует владение невероятно пестрой стилевой палитрой. Так, в «Читалочках», по авторскому комментарию, вокалист «вынужден воплощать то веберновскую хрупкость и сосредоточенность, то псевдо-фольклорный хоровой балаган, то гротескный блюз» [6. С. 256].

Зрелищное действо с многослойной и многосложной интертекстуальностью представлено М. Фуксманом в диптихе «Русские картинки» для народного оркестра, народного хора и солистов. В произведении воплощена одна из главных тем русского искусства, символизирующая Россию, – собирательный образ страдающей женщины. Приведем комментарий композитора: «Первая часть воссоздает атмосферу женского причитания по умершему. Оригинальная музыка не воспроизводит в деталях русскую фольклорную стилистику. Поэтический текст компилируется из отрывков подлинных текстов, опубликованных в книге Б.Б. Ефименковой “Севернорусская причесть”. Сама манера интонировать эти незавершенные фрагменты передает эмоциональную экспрессию ситуации (скорбь, прерывающая ритм дыхания и речи), а, с другой стороны, свободно претворяет характерный для некоторых жанров русской народной песни прием слово-обрыва» [8. С. 6]. Во второй части «Русских картинок» образ женщины наполняется фольклорным мифологизированным содержанием за счет введения иронической детской «страшилки» «Идет коза рогатая», которая сохранилась в этнической памяти людей как отрицательный образ – воспоминание о языческом народе «казары» (хазары), и сегодня воспринимается как шуточный фразеологизм (так, этноним «казара» встречается у В.П. Астафьева в детской игровой потешке в повести «Последний поклон»).

В музыке диптиха, по авторскому комментарию, «женщина предстает как ворожея – властительница стихий, умелая, знающая, сильная, страстная, изменчиво-игривая... Коза – персонаж русских сказок, фигура колоритная, динамичная, почти агрессивная, воплощение игрового начала, тяготения земли, знакомая с трансцендентными силами (здесь важны рога, издревле атрибутируемые черту), – репрезентируется как выражение так называемого “языческого” русского начала» [8. С. 8]. Собирательный образ женщины в контексте мистерии – нередкое явление в музыке. Например, Г. Зайцев в сонате-капризе для малой домры «Иродиада» апеллирует к евангельскому зловещему коварному образу женщины, обличаемой Иоанном Крестителем, проявляя это в интонационной, динамической, звукоизобразительной сферах, в обильных словесных ремарках. Или «трансформация» женщины в мужчину (а мужчины в женщину) в опере Ф. Пуленка «Грудь Терезия» – когда создатели произведения проходят путь от карнавальской инверсии (в контексте гендерных вопросов) до гротескной пародии на традиционные ценности. У М. Фуксмана в «Русских картинках» женщина «трансформируется» не просто в метафорический зоологический образ, а в трансцендентную богиню Тару с миссией спасения / уничтожения человечества.

Учитывая опору всего произведения на архетипические тексты, смыслы и слишком широкую палитру понимания термина интертекстуальности в контексте смыслов «свое / чужое», необходимым для данного сочинения видится рассмотрение термина

«бриколаж» как конкретизирующего понятия. Отметим, что термин «бриколаж» был введен в научный оборот французским культурологом К. Леви-Стросом; «по своему исходному (бытовому) смыслу термин близок понятиям “самодеятельность”, “кустарщина”, „халтура” и указывает на принцип архаического мифотворчества: построение картины мира из ограниченного числа “подручных” элементов (объектов, знаков, представлений), знакомых “дикарю” по опыту повседневной жизни» [9. С. 337]. В. Мартынов, используя в своем творчестве «бриколаж», понимает его как «единственный возможный метод создания нового сакрального искусства; последнее, подобно искусству далекого прошлого, еще свободному от “десакрализирующего” воздействия ренессансного гуманизма и просвещенческого индивидуализма, должно быть каноническим (то есть исключаящим проявления авторской воли), ритуальным и метафизическим» [9. С. 337].

М. Фуксман, апеллируя к ритуальной и метафизической природе художественного творчества, интерпретирует данный метод, реализующийся в трансформации ранее созданных текстов (не только музыкальных) и в охвате их значительного временного диапазона – от архаических фольклорных традиций дописьменного периода до произведений эпохи романтизма и стилей композиции XX столетия. Данная обработка разнородных текстов формирует технику, близкую к концепции бриколажа.

Происходит некое противоречие с принципом композиции, так как автор, руководствующийся принципом бриколажа, по замечанию В. Мартынова, «постоянно пребывает в архетипической модели» [10. С. 88], что и обуславливает новацию сочинения. «Можно сказать, что каждая новация истощает или расходует потенциал архетипической модели или что осуществление новации возможно только благодаря энергии, возникающей в результате распада этой модели» [10. С. 87]. У М. Фуксмана компиляция различных стилистических пластов, в том числе архаических словесных текстов, «выращивает» новый музыкальный материал, «собранный» из других музык, порождающий палитру технических (как композиторских, так и исполнительских) новаций. О подобном сплавлении разных начал в одной музыке Л.О. Акопян пишет, как о произведениях, «основанных на “деконструкции” музыки прошлого», имеющих «признаки минимализма, рок-музыки и традиционной академической музыки... интонации фольклорного происхождения или заимствованные из музыки прошлого» [9. С. 371–372].

С другой стороны, при интегрировании обширного спектра контекстного материала происходит нивелирование грани между собственно имитацией и реальным страхом, между музыкальным звуком и немзыкальным, образуя «симулякр», распространяющийся на многие, не только музыкальные, уровни произведения. Важнейшей особенностью симулякра, по определению М.А. Можейко, является «его принципиальная несоотнесенность и несоотнесенность с какой бы то ни было реальностью» [11]. Таким образом, обнаруженная в произведении М. Фуксмана посредством творческих «выходов» композитора деградация уртекста, музыкальной интонации и тембровых констант музыкальных инструментов распространяется на общую деградацию смысловых категорий, образуя «симулякр»; «Коза» в «Русских картинках» тоже чудовищна.

Такой обширный контекст произведения также порождает театрализованность музыкального материала, которая захватывает всех участников, как инструменталистов, так и вокалистов, партии которых преломляют различные вокальные традиции. Иногда композитор «обращается» с голосом как с музыкальным инструментом, используя ряд нетрадиционных приемов: глissандо, сонорное пение, *sprechstimme* и др. В добавление к звуковысотной фиксации смеха М. Фуксман детализирует характер каждой исполняемой группы в ремарках «парни шустрые», «девки писклявые», «парни дубоватые». Слушатель переносится в атмосферу архаического скоморошьего веселья.

Столкновение двух типов культур, официальной с неофициальной (инверсия первой образует карнавальную, игровую форму), оказывается в некоем жанровом стыке мистерии с пародией, в которой интертекстуальность приобретает новые грани. О.Н. Лап-

тева, анализируя «Русские картинки», классифицирует произведение как «пародийную» мистерию [8. С. 8].

Явление не новое для музыкального искусства. Например, Ж. Оффенбах в оперетте «Орфей в аду» трансформирует античный миф об Орфее и Эвридике в музыкально-театральный фарс, где мистериальный сюжет служит рамкой для буффонады, нацеленной на развлечение и социальную критику. В чем особенность жанрового смешения у М. Фуксмана?

Искусство второй половины XX – начала XXI вв., доводя человеческие эмоции до крайности, трансформирует жанр пародии в иную систему координат, где внутренняя (психологическая) дисгармония способствует жанровой деструкции, мутируя, образует новые жанровые взаимодействия с внушительным семантическим полем. Случается, что пародия – уже не пародия, а ужасающее «отречение от Бога», обросшее полифонией смыслов в архетипизированном мифе о Фаусте, в мекфистофелевском дьявольском танго, вобравшем в себя практически все стилистические модели мира (речь о кантате А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста»).

Реконструкция детской иронической игровой «страшилки» о козе, предложенная М. Фуксманом, образует театрализованное зрелище, синтезирующее в себе полярные стилевые и смысловые модели. В связи с этим приведем авторские комментарии: «Вымышленный псевдоархаический ритуал включает и собственно языческое действие, и комический эпизод научной “классификации” животного сарга *hircus* (коза домашняя), и иронически поданную лирическую линию с казаком, которому Коза “заказала казан глюкозы” (магия подбора слов не по смыслу, а по звучанию, символизирующему: “все есть Коза”). В конце концов силой волшебства пробуждается неистовая снежная буря, которую укрощает шествие Козы, олицетворяющей единство стихий Вселенной» [8. С. 8]. Синкретизм, свойственный культуре архаического общества, предстает во второй части «Русских картинок».

На музыкально-интонационном уровне пародийность достигается несколькими приемами. Мотив «козы» (h – cis – h – gis), с которого и началась вся эта история у *solo* баяна, предстает теперь в самых разных интерпретациях, как звуковых, так и стилистических; происходит его агглютинация. С другой стороны, обнаруживается неординарное столкновение музыкальных и внемузыкальных компонентов произведения, в том числе постоянно трансформирующийся вокальный текст. Посредством многочисленной переработки главного интонационно-словесного мотива «козы», расширяется и палитра оттенков иронии – от сатирического обличения до саркастического ужасающего гротеска, где уже весьма сомнительно, смешно это или страшно.

Детская «страшилка для самых маленьких», доведенная до взрослых и экзистенциальных масштабов, не просто развенчивает оригинальную основу текста, а переобрабатывает реципиента в иное звуковое и семантическое поле. В отличие от типичных случаев, когда исходный текст упрощается, приобретая «несерьезную» версию (например, как в эстрадных обработках классической музыки), в «Русских картинках» его «бросок» в противоположную сторону очерчивает, кажется, самые крайние точки. Такое сочетание полярной интертекстуальности, сталкивая различные жанровые пласты, образует многосоставный стилистический и смысловой сгусток: языческое, мистическое, комическое, ироническое, саркастическое, лирическое.

В конце произведения, во время мистических хроматических завываний солистки с хором в высокой тесситуре, в фантазмагорические звуки флексатона, «убаюкивающие» и погружающие во что-то нечеловеческое, приправленные россыпью дисгармоничных структур в оркестре, вклинивается бас, «затягивая» лирико-романтическую тему пьесы «На тройке» из «Времен года» П.И. Чайковского, облекая ее совершенно новым смысловым одеянием – «я коза, коза дереза». Мощный, густой и «дремучий» тембр баса в таком контексте, абсолютно обескураживая, вызывает самые неоднозначные чувства –

агглютинация всех пластов музыкально-словесной ткани. Что это? Попытка вырваться из устрашающей массы абсурда, момент просветления и надежды, или же, напротив, еще большее звуко-семантическое сгущение, при участии самого низкого голоса, который в язвительном сарказме озвучивает триумфальное шествие «Козы»?

Доведенный до абсурдного предела главный лейтмотив второй части «Картинок» («идет коза»), вызывает смутные ассоциации – уже не понятно, из мифологизированной древности он или будущего апокалипсиса, выступающего как жуткий трансцендентный монстр. В ожидании неведомого конца оркестр с хором, сменив функционал с музыкального на ритуально-театрализованный, под ритмизованный бой литавр, соединяется в общем действе, хлопая, двигаясь и речитативно проговаривая – «идет коза...». Оригинальный синтез мифологического, литературного и музыкального начал образуют особый род художественного образа, с обилием звуковых и словесных метафор, сложных тембровых микстов, синтетических ритмоформул. В обширных жанровых наклонениях «автор выступает и как драматург, и как либреттист, и как композитор – словом, как творец, создающий музыкально-литературное действо» [12. С. 43].

Информационный переизбыток, сквозь жанрово-стилевое и семантически неустойчивое сплавление, погружает реципиента в ирреальность происходящего, порождая новые формы коммуникации. М. Фуксман в словесно-музыкальном плюрализме уносит слушателя за пределы всех текстов, которые попали в контекст сочинения – такой вид цитатности порождает принципиально иную модель иронии, гиперболизированную и гипертрофированную «со всех сторон». К такому явлению применимо новое понятие, выдвигаемое современными исследователями, – «стеб», которое, по словам Л.Д. Гудкова и Б.В. Дубина, можно обозначить как «род интеллектуального ерничества, состоящий в снижении символов через демонстративное использование их в пародийном контексте» [13. С. 147]. По замечанию С.И. Хватовой и М.С. Налбандян, «в конце XX столетия гротескное преувеличение существенных черт образа становится обыденным, а известный тривиальный сюжет в результате “ремейка” обретает современное звучание для зрителя, имеющего представление о “стебе”» [13. С. 189–190].

Творчество М. Фуксмана, создающее богатый интертекстуальный архив разных музык, позволяет слушателю внутри одного произведения побывать сразу в нескольких эпохах – от архаики и романтизма до современности. Вспоминаются рассуждения В.А. Цуккермана о музыке П.И. Чайковского, в которой сложность музыкального языка «скрывается» от слушателя – возникает «видимая миру простота сквозь невидимую миру смелость» [15. С. 243–244]. У М. Фуксмана обнаруживается обратный эффект – внимание реципиента «схватывается» нарочито выпуклым, усложненным и многоуровневым жанрово-стилевым сгустком, где травестирование простых знакомых текстов гипертрофируется до абсурдных масштабов, создавая многоуровневую интертекстуальность, вследствие чего образуется неисчерпаемость смыслов художественного произведения, что создает благоприятную почву для новых прочтений и исследовательских полемика. Однако в этой веренице смыслов собирательный образ женщины, снова страдающей, но неумолимо стойкой, символизирующий Россию, сегодня актуализируется с новыми силами. В связи с этим повторим вместе с А. Шнитке: «Мы благодарны искусству за то, что оно непрерывно рассказывает что-то о мире и о человеке, чего логически сформулировать невозможно» [16. С. 5].

Антиномичность языков современного искусства в последних эволюционных проявлениях, пройдя фазы деструкции и деградации и стряхнув с себя остатки накопленного многовекового величия, оборачивается в то, что адекватно обозначить бывает весьма затруднительно. В любом случае, мы имеем дело с тем, что находится в сознании современного художника, абсолютно открыто проявляющим свое противоречивое состояние. Р. Фархадов пишет: «Как человечество ни стремилось к культивированию и воз-

вышению того, что принято именовать движением “духа”, ничего из того не вышло. Дух, увы, так и не возвысился над плотью и амбицией, механически переключаясь в эпатаж, провокацию, скандал, спекуляцию, где зажил себе припеваючи и замечательно обретается под видом конъюнктурного новаторства» [17. С. 11]. Свобода, гордо демонстрируемая в «Дон Жуане» В. Моцарта, «Кармен» Ж. Бизе – ряд можно продолжить – как освобождение от каких-либо моральных принципов, в последние годы весьма актуализирована. Содержание жизни человеческой, со всеми ее оттенками, в самых конкретных проявлениях, порой ужасающими, шокирующими, сегодня как никогда обнажается и внедряется в искусство.

О «разыскуствлении» искусства, направленного на «развлекающегося слушателя», Т. Адорно говорил уже почти столетие назад, обозначив, как оказалось, лишь самое начало демократизации элитарного искусства, дошедшего сегодня до эпатажных форм проявления [18. С. 28]. С одной стороны, причиной этих явлений может быть небывалая творческая раскованность современного автора, «уставшего» от абсолютного эстетизма всех этажей классического искусства; попытки пройти очередной пик духовного кризиса через по-новому углубленную сакральность тоже сделаны.

Таким образом, новейшая музыка для народных инструментов демонстрирует беспрецедентный по объему и наполненности «звуковой ландшафт», который мы лишь точно попытались обозначить. Перформативный поворот в музыкальном искусстве, условно начавшийся с «молчания» Дж. Кейджа, приоритизировал демонстрацию творческого акта и повлек за собой россыпь композиторских и исполнительских новаций, находящихся на стыке различных видов искусств, а нередко и в абсолютном нивелировании каких-либо демаркационных границ между искусствами и областями, к ним не относящимися, привнес в музыку, помимо прочего, театрализованность, почвенность которой видится в архаической традиционной синкретической культуре.

Помимо образования новых жанров, таких как инструментальный театр, в академическую музыку активно вшиваются массовые жанры – джаз, рок, а также архетипические тексты – бесконечно расширяя стилевые границы музыки, что влечет за собой многоуровневую интертекстуальную основу современных опусов. Такой плюралистический подход к созданию музыкального (а в итоге уже не только музыкального) произведения принципиально реформирует и обогащает его художественную и техническую стороны и только подтверждает бесконечную сложность современного музыкального искусства, его языка, со своим инструментарием познания, возможно, позволяющим постигнуть то, что недоступно «слову» и иным формам высказывания.

Литература

1. Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб: Алетейя, 2006. 571 с.
2. Хватова С.И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий. Майкоп: О. Г. Магарин, 2011. 416 с.
3. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2005. 35 с.
4. Гусев В.Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: статьи и материалы. М.: Музыка, 1977. С. 7–27.
5. Ценова В.С. Теория современной композиции. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2007. 368 с.
6. Мещерякова Н.А., Фуксман М.А. Реальные и виртуальные голоса композитора Михаила Фуксмана // Проблемы современного композиторского творчества.: сборник трудов научно-практической конференции, 19–21 ноября 2019 г. Ростов н/Д.: РГК, 2019. С. 248–257.

7. Бахтина З.В. Жанровый синтез как принцип композиции сочинений А.К. Нехая (на материале «Нартской симфонии») // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76). С. 124–126.
8. Лаптева О.Н. «Русские картинки» М. Фуксмана – «экспериментальный» опус для оркестра народных инструментов (исполнительский аспект) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 5–13.
9. Акоюн Л.О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
10. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2019. 293 с.
11. Можейко М.А. Симулякр. URL: https://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encyclor_all.html#_Тoc16546709 (дата обращения: 18.08.2025).
12. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.
13. Гудков Л.Д. Интеллигенция: заметки о литературно-политических иллюзиях. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 304 с.
14. Налбандян М.С., Хватова С. И. Музыкальный юмор в вокальном цикле Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2 (47). С. 189–200.
15. Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.
16. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 253 с.
17. Фархадов Р.Я. То ли вектор, то ли векторы? // Музыкальная академия. 2024. № 2. С. 6–13.
18. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.

Theatrical trends in contemporary musical art

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 173–182
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-173-182

Maxim B. Krivosheev, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: krivosheev-2010@mail.ru

Keywords: folklore, folk instruments, performance, Composer Mikhail Fuksman, instrumental theatre.

The article examines modern trends in musical art, which actively integrates elements of theatrical performance, choreography, show, leveling the boundaries between “pure” instrumental and stage theatrical art. Actualization and rethinking of folklore sources, which actively entered into composer’s work at the turn of the 20th-21st centuries, contributed to the formation of new genre and style models, changing the perception of academic music. The opuses of M. Fuksman are considered, who applied innovative approaches to composition, using theatricality, elements of performativity and the latest methods of vocal and instrumental sound production. The composer’s special view of the interaction of styles leads to a dialogue of cultural layers of an impressive time range, which is characteristic of the postmodern era. In this regard, a new form of interaction is formed, where music, in contact with ritual spectacle, becomes very multifaceted and polysemantic, combining the past and the present in a single text. Attention is focused on the use of bricolage and simulacrum, due to which a feeling of dissolution of reality in an artistic environment is achieved, where original elements turn into multi-layered copies devoid of semantic unambiguity. In the context of modern trends in musical art, one of the features of the aesthetics of postmodernism is revealed, erasing the line between high and low, forming the phenomenon of shocking music-making, combining performative practices, the influence of mass culture and pop genres.

A significant expansion of the expressive and semantic possibilities of music is noted, including through overcoming traditional demarcations between high and mass genres, through parodic and even absurd outlines found in the opuses of modern composers. An attempt is made to build a new way of perceiving musical art, where multiple semantic layers, textual parallels, create a separate world in which the listener / viewer finds himself in the face of not only musical aspects, but also philosophical, cultural, historical and mythological symbols, immersing him in existential reflections.

References

1. Hrenov, N.A. (2006) *Volya k sakral'nomu* [Will to the sacred]. St. Petersburg: Aletheia.
2. Hvatova, S.I. (2011) *Pravoslavnyaya pevcheskaya traditsiya na rubezhe XX–XXI stoletiy* [Orthodox singing tradition at the turn of the XX–XXI centuries]. Maykop: O.G. Magarin.
3. Ivanova, L.P. (2005) *Tipologiya fol'klorizma v russkoy muzyke XX veka* [Typology of folklorism in Russian music of the XX century]. Abstract of Art history. Doctor Diss. St. Petersburg.
4. Gusev, V.E. (1977) Fol'klor i sotsialisticheskaya kul'tura (k probleme sovremennogo fol'klorizma) [Folklore and socialist culture (to the problem of modern folklorism)]. In: *Sovremennost i fol'klor* [Modernity and Folklore: Articles and Materials]. Moscow: Music. pp. 7–27.
5. Tsenova, V.S. (2007) *Teoriya sovremennoy kompozitsii : uchebnoye posobiye* [Theory of Modern Composition: A Tutorial]. Moscow: Scientific and Publishing Center “Moscow Conservatory”.
6. Meshcheryakova, N.A. & Fuksman, M.A. (2019) Real'nyye i virtual'nyye golosa kompozitora Mikhaila Fuksmana [Real and virtual voices of composer Mikhail Fuksman]. In: *Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva.: sbornik trudov nauchno-prakticheskoy konferentsii, 19–21 noyabrya 2019 g.* [Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva.: sbornik trudov nauchno-prakticheskoy konferentsii, 19–21 noyabrya 2019 g.]. Rostov n/D.: RGC. pp. 248–257.
7. Bakhtina, Z.V. (2020) Zhanrovyy sintez kak printsip kompozitsii sochineniy A.K. Nekhaya (na materiale “Nartskoy simfonii”) [Genre synthesis as a principle of composition of works by A.K. Nekhai (based on the “Nart Symphony”)]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 1 (76). pp. 124–126.
8. Lapteva, O. N. (2016) “Russkiye kartinki” M. Fuksmana – “eksperimental'nyy” opus dlya orkestra narodnykh instrumentov (ispolnitel'skiy aspekt) [“Russian Pictures” by M. Fuksman – “experimental” opus for folk instruments orchestra (performance aspect)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Almanac*. 2. pp. 5–13.
9. Akopyan, L.O. (2010) *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the 20 century: encyclopedic dictionary]. Moscow: Praktika.
10. Martynov, V. I. (2019) *Konets vremeni kompozitorov* [The End of Composers' Time]. Moscow: Russkiy put'.
11. Mozheyko, M.A. (2001) *Simulyakr* [Simulacrum]. [Online] Available from: https://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encycl_all.html#_Toc16546709 (Accessed: 18.08.25).
12. Losev, A.F. (1978) Istoricheskiy smysl esteticheskogo mirovozzreniya Rikharda Vagnera [The Historical Meaning of Richard Wagner's Aesthetic Worldview]. In: Wagner, R. *Izbrannyye raboty* [Selected Work] Moscow: Art. pp. 7–48.
13. Gudkov, L.D. (2009) *Intelligentsiya: zametki o literaturno-politicheskikh illyuziyakh* [The intelligentsia: notes on literary and political illusions]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House.

14. Nalbandyan, M.S. & Khvatova, S.I. Muzykal'nyy yumor v vokal'nom tsikle D. Shostakovicha “Satiry” na stikhi Sashi Chernogo [Musical humor in the vocal cycle of D. Shostakovich “Satires” to the poems of Sasha Cherny]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Almanac*. 2 (47). pp. 189–200.

15. Tsukkerman, V.A. (1971) *Vyrazitel'nyye sredstva liriki Chaykovskogo* [Expressive means of Tchaikovsky's lyrics]. Moscow: Music.

16. Kholopova, V.N. (2003) *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk: Arkaim.

17. Farkhadov, R.Ya. (2024) To li vektor, to li vektory? [Either a vector or vectors?]. *Muzykal'naya akademiya – Music Academy*. 2. pp. 6–13.

18. Adorno, T.V. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Translated from German. Moscow: Republic.

