

*На правах рукописи*

**КИСЕЕВ Василий Юрьевич**

**ПЕРФОРМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ МЕРЕДИТ МОНК**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2022

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции  
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Крылова Александра Владимировна**  
доктор культурологии, профессор

Официальные оппоненты: **Векслер Юлия Сергеевна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Нижегородская государственная  
консерватория имени М. И. Глинки,  
профессор кафедры истории музыки

**Меньшиков Леонид Александрович**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,  
профессор кафедры философии,  
истории и теории искусства

Ведущая организация: Петрозаводская государственная  
консерватория имени А. К. Глазунова,  
кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится 12 мая 2022 г. в 11 часов 30 минут на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте <http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан « » \_\_\_\_\_ 2022 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Творчество Мередит Монк – яркое явление музыкальной культуры Северной Америки 1970–2000-х годов. Признание М. Монк как композитора-новатора, сыгравшего важную роль в процессе обновления музыкального искусства США, подтверждается престижными премиями и наградами, среди которых *National Music Theatre Award*, *MacArthur «Genius» Award*, *New Musica USA Founders Award*, *National Medal of Arts*. Ее сочинения издаются по всему миру крупными издательствами и звукозаписывающими лейблами, в том числе *Boosey&Hawkes*, *ECM Records*. В настоящий момент она почетный доктор Джульярдской школы, Университета искусств Филадельфии, Института искусств Сан-Франциско, Бостонской консерватории, Бард-колледжа.

Имя М. Монк является знаковым для американского музыкального искусства последней трети XX – начала XXI века. Она стала одним из зачинателей перформативного движения и, обладая уникальным творческим дарованием, развила синтетические идеи в художественных практиках, находящихся на грани музыкального, пластического и визуального искусств. Важнейшую часть творческого наследия М. Монк занимает музыкальный театр, который включает как традиционные оригинально трактованные музыкально-театральные жанры, так и большое количество сольных вокальных и хоровых сочинений, которые сложно отнести к каким-либо академическим жанрам. Однако в них ярко проявляются художественные установки, характерные для театральной музыки композитора. Речь идет о единой образно-эмоциональной сфере и языковых закономерностях, об общем подходе к выбору музыкального материала и способам его развития.

Практически во всех ее произведениях воплощен перформанс как альтернативная традиционному музыкально-театральному спектаклю форма представления, подразумевающая создание особых условий для творческой деятельности и восприятия художественных событий. Яркой новацией М. Монк стало изобретение «расширенной вокальной техники» (*extended vocal technique*). Композитор совершила прорыв в области звукообразования, существенно обновив звуковой ландшафт академического искусства.

Перформанс, несмотря на его активное изучение современными исследователями, на данный момент обладает множеством проблемных аспектов и требует специальных подходов для освоения как в художественной и социокультурной практике, так и в искусствоведческих работах. Животрепещущими остаются вопросы определения специфики перформанса в музыкальном искусстве, отнесения его к той или иной дефиниции (вид искусства, жанр,

форма представления), взаимоотношения с другими явлениями музыкальной и художественной культуры, выражения посредством перформанса насущных социальных проблем и многие другие.

Исследование перформанса в творчестве М. Монк дает возможность трактовать его как театрализованную форму представления, опирающуюся на принципы постдраматического театра и отчасти религиозного ритуала, и заменившую традиционный музыкально-театральный спектакль, построенный по законам драмы. Творчество композитора, в котором краеугольным камнем выступает театрализация музыкального процесса, демонстрирует идею о том, что в современной культуре спектакль-перформанс функционирует, с одной стороны, вне каких-либо устойчивых жанров и жанровых образований, с другой, как форма представления внутри академических музыкально-театральных жанров. Благодаря обозначенному исследовательскому ракурсу может быть дано объяснение многим новациям в творчестве М. Монк, в том числе новациям, происходящим в одном из самых академичных и консервативных жанров – опере, а также представлено понимание, на первый взгляд, абстрактных концепций сайт-специфик и видеоперформансов.

Таким образом, перформанс как яркое явление современной музыкальной культуры и ведущая форма представления в творчестве М. Монк является актуальным и значимым для изучения. К обозначенным позициям следует добавить и то, что проблемы имманентно-музыкальной природы перформанса, соотнесение новаций композитора с художественно-эстетическими поисками своего времени, целостный взгляд на перформанс как музыкально-театральный феномен на данный момент остаются малоизученными в отечественном музыкознании.

**Материал исследования** составили музыкально-театральные сочинения, содержащие в своей основе перформанс как форму представления и наиболее ярко репрезентирующие композиторский стиль М. Монк. Ограничение исследовательского материала связано с новизной воплощенных в произведениях художественных идей, а также с признанием их профессиональным сообществом. В диссертации с разной степенью подробности анализируются перформансы «От имени природы» (2013), «Песни вулкана» (1993–1994), «Лицом к северу» (1990), «Книга дней» (1989), «Песнь панды» (1984), «Сны черепахи» (1983–1984), «Образцовые дни» (1981), «Музыка дольменов» (1980), «Песни с холма» (1976–1979), «Биография» (1973), «Клавиша: альбом невидимого театра» (1970), «16-миллиметровые серьги» (1966); сайт-специфик пер-

формансы «Вариации вознесения» (2009), «Песни вознесения» (2008), «Милосердие» (2001), «Сок: театральная кантата в трех частях» (1969), «Сценарий 1–2» (1967–1968); оперы «Атлас» (1992), «Жертва» (1976–1978), «Судно» (1971).

В работе задействован обширный корпус архивных источников, малоизвестных в российском музыкознании. Помимо нотных материалов, саундтреков, видеозаписей исследование опирается на документальные источники: интервью, беседы с М. Монк. Большая их часть не переведена на русский язык и впервые вводится в научный обиход.

Концепция работы потребовала включить в исследовательское поле и музыку других композиторов – младших современников М. Монк, испытавших влияние ее перформативных идей в своем творчестве. Прежде всего, это оперные сочинения Тан Дуна – оперы «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседа» (2010), «Девять песен» (1989), в которых так же, как и в оперном творчестве М. Монк ярко выражены перформативные черты и оригинально претворены расширенные вокальные техники. Кроме того, оказалось необходимым привлечь в исследование оперы Беата Фуррера «Фама» (2005), Петера Аблингера «Пейзажная опера Ульрихсберг» (2007–2009) как примеры яркого воплощения концепции сайт-специфик перформанса, впервые обозначенной в сочинениях М. Монк.

**Научная разработанность темы.** Проблема претворения в творчестве М. Монк закономерностей музыкально-театрального перформанса практически не изучена в современном зарубежном и отечественном музыкознании. Исключение составляют исследования Р. Тарускина, К. Гэнна, Д. Джовитт, Л. Беа, а также статьи И. Корнишиной, Г. Скарпетты, Н. Смитнера, рассматривающие этапы творческого пути, принципы педагогического метода, отдельные вопросы новаторства в творчестве композитора. В фундаментальных работах Р. Голдберг, С. Диксона, Н. Кайе, Р. Шехнера данная тема не является основной, но на материале творчества других композиторов, художников, режиссеров США исследованы модели функционирования перформанса в современной художественной культуре.

В отечественном искусствоведении проблема изучения перформативности и перформанса в целом не получила должного освещения. Вопросы, связанные с развитием данной проблематики, в настоящее время остаются открытыми и предоставляют широкие возможности для исследования. В определенной степени эту ситуацию корректируют работы Е. Кисеевой, Л. Меньшикова, В. Петрова и других авторов, в которых исследуются новые формы преподнесения искусства и опыты художников, рассматриваются проблемы формиро-

вания эстетики и художественных закономерностей современной музыки, изучается вклад крупнейших композиторов-новаторов в мировую музыкальную культуру.

В современной музыковедческой науке нет и единого мнения о трактовке термина перформанс. Будучи самобытным феноменом, прочно вошедшим в новейшую историю музыки, функционирующим на границе видов и жанров искусства, и порой вырываясь за границы самой дисциплины, перформанс с трудом поддается теоретизации. Для настоящего исследования важна позиция немецких искусствоведов о том, что в культуре второй половины XX века совершился так называемый «перформативный поворот», который привел не только к возникновению новых форм представления, но и пробудил процесс к эстетизации и театрализации в сфере нехудожественной. Позиция эта активно разрабатывается в области современного искусствознания в работах Э. Фишер-Лихте, Х. Т. Лемана.

Для диссертационного исследования важными оказались труды, изучающие стилевые новации в музыке второй половины XX века, в контексте которых формировался творческий облик М. Монк, а также вопросы обновления ведущих академических жанров в музыке последней трети XX – начала XXI века. В частности работы, посвященные музыкальному авангарду и концептуализму, музыкальному минимализму (М. Высоцкая, Г. Григорьева, К. Гэнн, П. Сион, М. Катунян, А. Кром, О. Манулкина, К. Поттер), обновлению музыкально-театральных жанров (коллективная монография «Музыкальный театр последний трети XX – начала XXI века: проблема обновления жанров», работы С. Лавровой, Е. Новак).

Изучение литературы показало, что осмысление специфики музыкально-театрального перформанса в творчестве М. Монк ранее не являлось темой самостоятельного исследования и не получало детального освещения. В современном музыковедении не предпринимались попытки рассмотрения перформанса как формы представления. Музыкальный театр М. Монк в целостности и единстве всех жанров и форм, рассмотренный в контексте художественных исканий последней трети XX – начала XXI века, не был изучен.

**Объектом исследования** являются музыкально-театральные сочинения М. Монк, в которых ярко воплотился перформанс как новая форма спектакля.

**Предметом исследования** – музыка перформансов и опер, рассмотренная в аспекте драматургического, композиционного, стилевого своеобразия, а также с точки зрения взаимодействия со сценографией.

**Целью исследования** является концептуальное осмысление специфики воплощения музыкально-театрального перформанса в творчестве М. Монк.

### **Основные задачи** диссертации:

- осмыслить термины «перформативность» и «перформанс», определить границы явлений ими обозначаемых и особенности их понимания в современной отечественной и зарубежной науке, дать авторскую трактовку терминов;
- установить отличия спектакля-перформанса от традиционного академического спектакля в музыкально-театральных сочинениях М. Монк;
- рассмотреть специфику организации композитором художественного времени и пространства и обозначить характерные приемы работы со зрителями в перформансах;
- проанализировать и выявить драматургические и композиционные закономерности в перформансах и операх М. Монк, а также способы взаимодействия в них музыкального, вербального, видеотекстов;
- раскрыть эстетические взгляды и творческую концепцию М. Монк, определив особенности преломления в ее перформансах традиций музыкального экспериментализма и минимализма;
- обнаружить специфику обновления в творчестве М. Монк оперного жанра под воздействием перформативных форм;
- охарактеризовать особенности преломления в операх М. Монк традиций авангардного театра, в частности концепции гестус;
- наметить проблему воплощения оперных новаций М. Монк в творчестве композиторов – ее младших современников.

**Научная новизна.** В исследовании впервые осмыслен широкий круг музыкально-театральных явлений, трактуемых с позиций функционирования перформанса как новой формы спектакля в творчестве М. Монк. Благодаря привлечению и систематизации обширного корпуса материалов, в том числе и неизвестных для музыковедения, в диссертации представлена объемная характеристика музыкально-театрального наследия М. Монк, рассмотренного в контексте современной музыкальной культуры Северной Америки. Названные факты существенно меняют представление о разнообразии, художественной ценности музыкально-театральных перформансов и опер композитора.

### **В работе впервые:**

- в российском музыковедении дана и всесторонне аргументирована трактовка перформанса как новой формы спектакля, альтернативного традиционному академическому спектаклю, опирающемуся на законы драмы;
- выдвинута и обширной фактологической базой обоснована идея о доминировании перформанса в музыкальном театре М. Монк, выявлена специфика музыкально-театральных сочинений композитора и проанализированы их художественные, суггестивные и коммуникативные свойства;

– выполнен анализ драматургических и композиционных закономерностей перформансов М. Монк, раскрыты особенности взаимодействия в них музыкального, вербального, видеотекстов, определена специфика работы композитора с художественным временем и пространством;

– значительно расширены границы существующих представлений о музыкально-стилевых закономерностях сочинений М. Монк. Творческие искания композитора представлены в контексте ведущих тенденций развития американского музыкального искусства второй половины XX – начала XXI века, в частности в свете претворения традиций театрального авангарда, музыкального экспериментализма и минимализма;

– охарактеризована специфика обновления оперного жанра в творчестве М. Монк. Оперные сочинения, в которых драматургические и композиционные особенности определены внедрением закономерностей перформанса, представлены в контексте тенденции обновления музыкально-театральных жанров, ярко наметившейся на рубеже XX–XXI веков.

**Теоретическая значимость** диссертации обусловлена тем, что разработанные на материале творчества М. Монк теоретические основы музыкального перформанса могут послужить методологической базой для решения похожих проблем в области современного музыкального театра. Предпринятое исследование вносит весомый вклад в развитие зарождающейся теории перформативности.

**Практическая значимость** работы определяется введением в отечественное музыкознание ряда малоизвестных документов и сочинений, значимых для музыкознания и исполнительского искусства. Материалы диссертации могут быть востребованы в вузовских курсах «История зарубежной музыки», «История музыки второй половины XX – начала XXI века», «Анализ музыкальных форм». Исследовательские выводы могут быть использованы в музыкально-театральной практике.

**Методология исследования** определена спецификой научной проблемы, целью и задачами работы. Рассматриваемая проблематика находится на стыке ряда научных дисциплин, что актуализирует выбранное направление и предполагает изучение явлений в искусствоведческом, историко-культурном и социологическом ракурсах, чем обусловлен выбор методологических принципов и методов.

В диссертации задействованы следующие методологические принципы:

– принцип системности, подразумевающий раскрытие целостности объектов – в данном случае перформансов М. Монк как художественной системы,



функционирующей в музыкальной культуре Северной Америки последней трети XX – начала XXI веков;

– принцип детерминизма, благодаря которому определяется объективность взаимосвязи и взаимообусловленности музыкально-театрального перформанса и иных художественных и социальных явлений современной культуры;

– принцип соответствия, подразумевающий преимущество настоящего исследования теоретическим и историческим проблемам музыкознания и других гуманитарных наук – искусствоведения в целом, культурологии и философии искусства.

Диссертация опирается на следующие методы:

– сравнительно-исторический (компаративный) метод позволил проанализировать музыкальные, вербальные, сценографические, видеотексты перформансов и опер М. Монк в контексте истории развития художественной культуры Северной Америки, что дало возможность сравнить ее работы с другими явлениями американского искусства второй половины XX и начала XXI века;

– системный метод использован для рассмотрения музыкальных сочинений с позиций выявления в них специфических художественных и коммуникативных свойств;

– источниковедческий метод был применен для определения круга документальных материалов и каталогизации музыкально-театральных сочинений композитора.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. На основе проведенного исследования утверждается, что перформанс является новой формой спектакля, пришедшего на смену академическому спектаклю, построенному по законам драмы. В перформансе переосмысливается роль зрителя, утверждается особое понимание хронотопа, создаются условия для коннотаций.

2. В музыкальном театре М. Монк перформанс является доминирующей формой представления. Специфика ее перформансов связана с разрушением барьера между эстетической и социальной сферами и созданием условий для лиминальности, с введением элементов ритуала, приемов иммерсии, суггестии.

3. В перформансах М. Монк сложились характерные драматургические и композиционные закономерности, включающие приемы нелинейной драма-

тургии, репетитивных техник. При создании перцептивных ситуаций в перформансах важную роль играет работа с художественным временем и пространством, которые понимаются как психофизиологические феномены.

4. Эстетические установки М. Монк и музыкально-стилевые закономерности рассмотренных сочинений опираются на художественную платформу театрального авангарда, музыкального экспериментализма и минимализма.

5. В операх М. Монк воплотились закономерности перформанса, что отразилось на драматургии и композиции сочинений, а также на особенностях их функционирования. Оперные новации М. Монк нашли последующее воплощение в творчестве композиторов – ее младших современников.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Теоретические положения диссертации соотносятся с идеями и научными данными, изложенными в отечественных и зарубежных исследованиях из различных областей современного гуманитарного знания. Музыкальные произведения М. Монк изучены на основе подлинных научных и музыкальных текстов, собранных в ходе источниковедческих исследований, выполненных автором. В исследовании использованы достоверные источники: документы архивов «*American Music Center collection of score manuscripts*» (*Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts*), «*The House Foundation for the Arts*» (*by Meredith Monk*); аудио и видеозаписи анализируемых сочинений.

Результаты исследования нашли отражение в 9 статьях в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, в коллективной монографии «Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров», серии научных статей, индексируемых в *Scopus*, *WoS*, РИНЦ.

Основные положения исследования представлены в докладах автора диссертации, изложенных на международных конференциях «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ им. Гнесиных, 2021), «Искусство и машинная цивилизация» (ГИИ, 2021), «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи» (РАМ им. Гнесиных, 2020), «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (2020), «Аттракционы экранной цивилизации и концепт человека» (ГИИ, 2020), «Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире» (КГИК, 2020), «Музыка в пространстве медиакультуры» (КГИК, 2017); на всероссийских конференциях «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития» (РГК, 2021, 2020, 2019, 2018), «Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре» (РГК, 2019), «Проблемы современного музыкального театра: творческие концепции, образование, менеджмент» (РГК, 2017) и других.

**Структура исследования.** Диссертация включает основной текст (введение, четыре главы, заключение), список литературы, приложение.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обоснованы выбор и актуальность темы, охарактеризована степень ее научной разработанности, сформулированы цель и задачи, выделены объект и предмет исследования, определены научная новизна, методология, теоретическая и практическая значимость диссертации, очерчена структура работы.

**Первая глава «Теоретико-методологическая основа исследования перформанса»** посвящена проблеме осмысления понятий «перформативность» и «перформанс». Автором предпринята попытка проследить особенности их становления в современной российской и зарубежной науке, рассмотреть сложившиеся в смежных областях гуманитарного знания подходы к изучению перформанса и перформативности, определить проблемы искусствоведческого дискурса и наметить актуальные для музыковедения перспективы исследования.

В **параграфе 1.1. «Трактовка понятия “перформативность” в современной отечественной и зарубежной науке»** отмечается, что понятие «перформативность» изначально было разработано в философии языка – области, напрямую не связанной со сферой бытования перформанса, но объясняющей процессы мышления. Автором термина стал Дж. Остин. Ученый совершил открытие, ставшее отправной точкой для гуманитарных наук, доказав идею о том, что языковые высказывания способны не только констатировать факты и объяснять положение вещей, но и обладают возможностью совершения конкретных действий. Применение таких речевых оборотов должно происходить в определенном контексте, подразумевающим соблюдение институциональных и социальных условий. Ведь перформативные высказывания не существуют сами по себе, а всегда адресованы некоему сообществу, в рамках которого и согласно нормам общественного поведения которого происходит своего рода инсценировка социального акта.

Термин оказался жизнеспособным и со временем перешел из области речи в сферу языка культуры и языка искусств. Начало для формирования теории перформативности положило исследование английского теоретика культуры Дж. Батлер. Для понимания перформативности в искусстве оказалась важна ее идея о том, что гендерная идентичность вырабатывается посредством совершения определенных публичных действий в социуме. Исследователь

предложила новый путь, связанный с применением термина «перформативность» по отношению к физическим действиям. Новый виток в развитии идеи перформативных действий связан с немецкой школой, представленной исследованиями К. Коппинга, В. Липпа, Х. Т. Лемана, Э. Фишер-Лихте, развивших концепцию «перформативного поворота». Авторы предложили применять понятия «перформативность» и «перформанс» как для характеристики художественных, так и нехудожественных феноменов, связанных с театрализацией и эстетизацией повседневной жизни.

В гуманитарной науке сложилась устойчивая точка зрения о том, что перформативность является особым свойством современной культуры и искусства и, будучи адресована определенному социальному сообществу, представляет собой инсценировку социального акта, способствует объединению сообщества, обладает возможностью изменять мир и формировать идентичность индивидуума. Под воздействием перформативности границы между художественными и нехудожественными формами культуры оказываются стертыми.

**Параграф 1.2. «Понятие “перформанс” и ведущие тенденции его осмысления в современных искусствоведческих концепциях»** объясняет, что термин «перформанс» возник в художественных практиках авангарда в начале 1950-х годов. С конца 1950-х появлялось и исчезало большое количество терминов, с помощью которых музыканты, художники, режиссеры обозначали новаторские поиски. Самые известные из них – хеппенинг, акция, событие – вскоре вышли из обихода и остались в качестве исторических обозначений авангардных практик. Далее в конце 1960-х, термин «перформанс» стал активно использовать театральный режиссер и один из первых теоретиков перформанса Р. Шехнер. Окончательное закрепление термина в лексиконе профессионального сообщества произошло в 1979 году, когда известный искусствовед и куратор выставок современного искусства Р. Голдберг опубликовала первое масштабное исследование о перформансе.

Однако начиная с 1970-х годов и по настоящее время термин «перформанс» не имеет однозначного толкования. В современных искусствоведческих работах явно выражена тенденция разноаспектного анализа. В диссертации выявлены две магистральные линии, связанные с его пониманием. Одна из них представлена публикациями Р. Голдберг, К. Бисэнбаха, Б. Тэйлора, М. Рот, Ж. Ротенберга, Х. Адамса и других искусствоведов, относящих перформанс к сфере искусства и подчеркивающих его художественную сущность. Другая тенденция, представленная работами Р. Шехнера, М. Карлсона, С. Фриса и других ученых, связана с трактовкой перформанса как общей для искусства и

повседневности формы. Каждый исследователь акцентирует разные черты в качестве основополагающих для перформанса. Вместе с тем все авторы отмечают присущую ему театральность и акцентируют внимание на роли зрителя, являющегося соучастником событий.

**В параграфе 1.3. «Особенности понимания перформанса в современных музыковедческих исследованиях»** автор приходит к заключению о том, что в музыковедческих работах последних десятилетий наблюдается определенное запоздание в осмыслении перформанса, который и сегодня изучается в совершенно различных направлениях.

Жанровая теория перформанса является одной из исходных для российских музыковедческих исследований последних десятилетий. Идея трактовки перформанса как жанровой дефиниции в диссертации подвергается сомнению в силу многообразия его воплощения в различных видах искусства. Жанровой концепции в понимании перформанса противится и чрезвычайно многообразная проблематика произведений, подразумевающая акцентирование ценности творческого акта как такового и выводящая на первый план процесс создания сочинения. Наиболее целостная и в большей степени лишенная противоречий концепция перформанса связана с его пониманием как новой формы театрального представления. Ее становление произошло в работах американского ученого Р. Костелянца. Названная концепция получила продолжение в работах Х. Хичкока, предложившего термин «музыка-действие» для характеристики любых неакадемических музыкальных форм представления. В российском музыкознании такая трактовка стала одной из альтернатив жанровой концепции перформанса. Например, М. Катунян понимает перформанс как «исполнение-действие», выходящее за рамки видовой специфики искусства.

Однако на рубеже XX–XXI веков изменилась практика функционирования перформанса в музыкальном искусстве. Если в период 1970–1980-х перформанс преимущественно воплощался в абстрактных инструментальных композициях и эпатажных композиторских жестах, то с середины 1990-х область его бытования существенно расширилась. Перформанс внедрился в различные академические жанры, в том числе, в один из наиболее приверженных традиции – оперный жанр. Соответственно, определения «музыка-действие», «исполнение-действие», указывающие на театральность, но не работающие в рамках академических музыкально-театральных жанров, оказались под вопросом.

На основе анализа исследовательских тенденций, а также выделенных отличительных свойств явления, в диссертации предлагается трактовка перформанса как специфической формы спектакля. Главное отличие спектакля-

перформанса от спектакля академического заключается в функции зрителя, который занимает позицию соучастника разворачивающегося действия. Перформанс погружает зрителей в особое состояние – лиминальное, в результате чего участники действия должны обрести новый опыт, имеющий символическую нагрузку.

Во второй главе «Специфика музыкально-театрального перформанса в творчестве Мередит Монк» анализируются характерные для композитора способы работы со зрителем, особенности организации художественного времени и пространства.

В параграфе 2.1. «Перформанс как новая форма представления: роль зрителей» доказывается, что эстетика М. Монк сформировалась в период расцвета концептуального искусства и становления перформанса как новой формы представления. Автор диссертации выделяет и подробно рассматривает ведущие концепции работы со зрителями в перформансах М. Монк.

Одна из них нацелена на возможность создания между зрителями и перформерами сообщества, подразумевающего их идеологическое объединение на основе переживаемых событий. Данная концепция представлена в большом количестве работ, включая известные сочинения «Атлас», «Книга дней», «Лицом к Северу», «Музыка дольменов», «Милосердие», «Остров Элис», «Черепаший сон». Например, в раннем перформансе «16-миллиметровые серьги» композитор погружала зрителей в специально смоделированное и наделенное особыми свойствами перформативное пространство. Сценография перформанса содержала яркие запоминающиеся элементы: в начале постановки мощный вентилятор взрывал серию красных полос, создавая эффект пламени, а в конце М. Монк появлялась в спроецированном столпе пламени. Перформанс включал черно-белые и цветные видеофрагменты, на которых транслировалось лицо автора, смотрящее на зрителя одновременно через увеличительную и уменьшительную линзы. Камера фокусировала внимание на его нижней части, искаженной в безмолвном крике. В основе электронной музыкальной композиции лежали записанные и обработанные голосовые сэмплы. В звуковой обработке использовались временные задержки и реверберация, что создавало реалистичный эффект скандирующих голосов, сливающихся в сплошной гомон, и усиливало негативный эмоциональный эффект.

Перформанс вызывал множественные ассоциации с социальными, культурными, политическими событиями своего времени. Его премьера проходила в рамках фестиваля «Неделя протестного искусства», посвященного одной из животрепещущих для американского общества проблем – войне во Вьетнаме. В данном контексте постановку можно было интерпретировать как критику

общественного порядка. Смешивая художественную и социально-политическую акции, соединяя искусство и действительность, автор повергала зрителей в пограничное состояние, связанное с ощущением эмоционального и физиологического кризиса. Его совместное переживание объединяло зрителей в некое сообщество, которое в процессе публичной демонстрации сочинения было связано едиными идеями, этическими и моральными взглядами на происходящие социальные события.

Другая концепция, подразумевающая обмен ролями между перформерами и зрителями, нашла воплощение в сайт-специфик сочинениях М. Монк. В перформансах «Сок», «Сценарий 1–2», «Песни вознесения», «Вариации вознесения», опере «Судно» композитор искусно конструирует пространственно-временной континуум, создавая благоприятные условия для воздействия на зрителей и для их взаимодействия с исполнителями. В концепцию сайт-специфик перформансов могут быть включены как географическое местоположение, так и акустические, либо пространственные свойства определенного помещения. В каждой новой сценической ситуации формируется квазитеатральное пространство, в котором действия перформеров и зрителей накладываются и создают новые комбинации. Важно, что в сочинениях М. Монк звук выступает в качестве медиума между перформером и зрителем. Композитор использует такие приемы работы как контролирование перемещения звука, создание специальных эффектов, позволяющих звуку постепенно заполнять пространство, формирование глубинной локализации звука.

**В параграфе 2.2. «Концептуализация времени: черты ритуала в перформансе»** на примере крупного музыкально-театрального сочинения «Книга дней», посвященного еврейской теме, характеризуется работа М. Монк с художественным временем. Композитор перенимает опыт концептуального театра Р. Шехнера. Последний, внедряя в свои сочинения элементы ритуала, определял лиминальность в качестве центрального понятия теории перформативности.

В «Книге Дней» события XX и XIV столетий происходят в едином пространственно-временном континууме. Автор сворачивает большие промежутки времени, соединяет разрозненные исторические события в одномоментность, свободно перемещает героев из современности в прошлое и обратно для того, чтобы создать ощущение, что они и мы единое сообщество. Зритель перформанса, словно участник воображаемого ритуала погружается в мир вечного, откуда созерцает и переживает непрерывный круговорот жизни и смерти, и сквозь призму индивидуального чувственного опыта осмысливает

проблему насилия. Пространство и время, в которых перемещаются средневековые и современные герои «Книги Дней» одновременно реалистичны и мифологичны, границы эти постоянно размываются. Произведение является своего рода руководством для запоминания событий растянутых и сжатых во времени, завершившихся и повторяющихся.

С помощью музыкального пласта, обладающего ярко выраженным суггестивным характером, в произведении создается эффект иммерсии. Характерным свойством музыкальной партитуры являются медитативность, опора на напевы, вызывающие ассоциации с традиционными еврейскими песнопениями, отсылки к религиозному нигуну. Применяя репетитивные приемы в музыкальном и вербальном текстах сочинения и таким образом усиливая суггестивное воздействие, Монк подталкивает зрителей к идее по-новому взглянуть на представленные в произведении факты из современной действительности. В качестве примеров построения композиции на основе репетитивных техник в диссертации детально разобраны сцены «Поля/Облака», «В пещере», «Видения Сумасшедшей», «Чума». В них наиболее явно ощутима иммерсия, а музыка способствует объединению логически разрозненных видеообразов. Кроме того, в параграфе раскрыта традиционная для изучения музыкального театра проблема взаимодействия музыки и сценического действия, которое в перформансе «Книга дней» представляет собой видеоряд. Рассмотрены два характерных для творчества Монк принципа соединения музыки и видеоизображения – их синхронизация и десинхронизация.

На основе аналитических наблюдений автор диссертации приходит к выводу о том, что ритуальный характер перформанса «Книга дней» формируется посредством сакрализации времени и иммерсивного погружения аудитории во внутреннюю жизнь произведения. Зрители заново переживают исторические события в момент настоящего, приобщаются к действию, становятся его виртуальными участниками и на собственном эстетическом опыте ощущают возможность существования в условиях безвременья. В исследуемом перформансе видеоряд не направлен на отображение действительности или создание киноиллюзии благодаря тому, что автор разрушает линейность повествования, акцентируя внимание на драматургической фрагментарности и разорванности. Благодаря суггестивным свойствам музыки, обладающей не только композиционно-организующими свойствами, но и способностью наделять смыслом не имеющие логической связи видеоизображения, зрители имеют возможность самостоятельно создавать смысловое поле сочинения.

**Параграф 2.3. «Концептуализация пространства: сайт-специфик перформансы в творчестве композитора»** призван раскрыть характерные



свойства пространственно ориентированных работ, в которых применен авторский прием «картирования» (термин М. Монк). Он способствует активизации процесса отображения в памяти кажущихся разрозненными событий и установлению между ними концептуальных связей. В параграфе утверждается мысль о том, что М. Монк стала пионером сайт-специфик в области музыкально-театрального искусства. Для понимания ее произведений проводятся параллели с сочинениями художников концептуалистов Д. Джадда, Д. Бюрена, Р. Морриса, Р. Серра, которые в 1960–1970-х годах манифестировали принципы определения и взаимосвязи замысла и восприятия работы с местом ее расположения. В качестве примеров сайт-специфик рассмотрены перформансы «Портативный», «Сок», «Сценарий 1–2», «Песни вознесения», «Вариации вознесения».

Наиболее совершенным с точки зрения воплощения принципа сайт-специфичности является музыкально-театральный перформанс «Песни вознесения». Сочинение предназначено для исполнения в специально сконструированной для данного события башне *Ann Hamilton's Tower*, которая представляет собой открытое цилиндрическое сооружение, с расположенными внутри двумя спирально закручивающимися лестницами. Конструкция обладает оригинальными акустическими свойствами: ее нижняя часть частично погружена в воду, а верхняя целиком открыта, что создает эффект резонансной камеры. Звуки в ней «отзываются» от стен и вибрируют. Идея звуковых откликов проявилась и на композиционном уровне. Голоса и инструменты вступают наподобие канона с задержкой каждого звука.

Музыкальный материал перформанса, основанный на медленной смене сонористических эффектов, в сочетании с уникальными акустическими свойствами конструкции вызывал множественные ассоциации с ритуальными действиями. Идея вознесения к светлому божественному началу визуализировалась путем непрерывного восхождения музыкантов по лестнице, буквально уходящей в небо. Звуковые волны, перемещающиеся вдоль бетонного цилиндра здания и выходящие в бесконечное пространство, вызывали аллюзию души, покидающей землю. Исполнение «Песен вознесения» перекликалось с трагическими событиями, произошедшими в жизни автора. Сочинение стало памятным посвящением близкому другу композитора М. В. Хойек. В произведении отсутствовали эффект театральной рампы и разделение участников происходящего памятного события на зрителей и исполнителей. В перформансе невозможно было занимать позицию наблюдателя. Лишь непосредственное участие в медленном совместном восхождении составляло его концептуальную основу.

Таким образом, идеи исследования специфики взаимодействия зрителей и перформеров, получения зрителями нового ментального, физического, чувственного опыта, способного изменить их видение мира, являются основополагающими для перформансов М. Монк. В сочинениях, исполнение которых привязано к определенному месту и связано с ним концептуально, демонстрируются приемы воздействия на зрителей, направленные на выстраивание ассоциативных связей между событиями, разворачивающимися в разных пространствах.

В двух параграфах третьей главы «Перформансы Мередиث Монк в свете стилевых исканий своего времени» детально исследованы особенности воплощения в творчестве М. Монк художественных концепций музыкального экспериментализма и музыкального минимализма.

В параграфе 3.1. «Творческие поиски композитора в контексте музыкального экспериментализма» раскрыта проблема звукообразования, связанная с претворением в перформансах М. Монк творческих идей ее современников – Дж. Кейджа, Г. Коуэлла, Г. Парча, Дж. Крама, в сочинениях которых сформировалась оригинальная эстетика звука с особой временной и пространственной организацией, установилось новое представление о функции музыкального инструмента и работе с тембром.

В параграфе охарактеризованы особенности «расширенной вокальной техники» М. Монк, и на примере сочинений «Лицом к Северу», «Песнь панды», «Биография», «Сны черепахи», «Песни с холма», «Песни вулкана» рассмотрены основные приемы работы с голосом, среди которых техника скольжения между регистрами; соединение академического звукоизвлечения, наполненного ярким, вибрирующим звучанием с шумовыми эффектами; вокальные *staccato*, *glissando*, трели, исполняемые при удерживании вибрирующих гласных звуков; вокальное *vibrato* с варьированной частотой и глубиной звучания в носовом и головном регистрах; тембровые переливы. Кроме того, в диссертации намечена проблема влияния кинетического движения на процесс формирования звука.

Так в перформансе «Лицом к Северу» автор хотела передать свои ощущения физической и духовной изоляции, порожденные отстраненностью от обыденной городской жизни и погружением в суровые реалии северной природы. Ключевую роль в выражении авторского замысла играет голос *a capella*. Композитор задействует комплекс музыкальных систем: экмелику, микрохроматику, олиготонику, гемиолику, часть из них возникает как результат манеры пения исполнителей. Например, в музыкальной композиции одной из сцен

перформанса «Шепот чинука» (в слитной структуре перформанса можно выделить девять разделов-сцен) акцентируется внимание на шумовой природе звука: здесь используются только глухие фонемы – быстрое чередование глухих взрывных «*t*», «*k*» и фрикативных «*s*», «*c*». Их наложение в партиях мужского и женского голосов определяет особое качество звука, напоминающего шепот, хрип, пение цикад, свист, что вызывает ассоциации со сложной звуковой природой изменчивого горного ветра чинука и создает плотное, имеющее сложную внутреннюю структуру звучание.

В произведениях М. Монк звук мыслится самоценной категорией и обладает самостоятельной художественной значимостью. Он выступает в роли объекта, разработка которого выстраивает целостную форму, представляющую собой не заранее заготовленную схему, но результат некоего процесса.

**В параграфе 3.2. «Особенности претворения художественной концепции музыкального минимализма»** утверждается, что зрелые художественные поиски композитора находятся в рамках постминимализма. В диссертации обосновывается мысль о том, что М. Монк открыла одну из перспектив его развития, привнесла экспрессию, внимание к субъективности, повествовательность от первого лица, что отрицалось радикалами конца 1960-х и было вновь найдено в конце 1980-х и в 1990-е годы. В музыкально-театральных работах М. Монк вуалируются строгие приемы организации звуковой материи. Сохраняя интерес к медитативности, выраженной четкой акцентной ритмике, замедленной гармонической пульсации, к репетитивным техникам и открытым формам, композитор привносит в сочинения несвойственную классическому минимализму импровизационность.

Показательным является перформанс «Музыка Дольменов». Сочинение основано на материале напевов, которые призваны вызвать ассоциации с древними архаическими культурами, и отсылают слушателя/зрителя к синкретическому ритуалу. Интонационную основу здесь составляют краткие попевки с узким диапазоном звучания. Автор избегает использования слов, наделенных определенным значением. Исполнение перформанса напоминает обмен эмоциями и «речевыми» фразами, выраженными через музыкальную обрисовку контуров речи.

Музыкальная композиция, которую условно можно разделить на шесть разделов, опирается на аддитивную структуру и состоит из нескольких повторяющихся мелодико-ритмических паттернов, являющихся основой для сольных вокальных импровизаций. Последние соответствуют скорости и пульсации взволнованной речи. При повторении паттернов происходят тончайшие изменения тембра, высоты тона, динамических оттенков, манеры исполнения

звука, что иллюстрирует сложную работу со звукообразованием, с мельчайшими изменениями как внутри отдельно взятого звука, так и при переходе от одного звука к другому. Похожие примеры включения в репетитивную конструкцию сочинения вокальных импровизаций можно обнаружить в перформансах «Песни вознесения», «Милосердие», «От имени природы», опере «Атлас» и многих других работах.

В связи с рассмотрением особенностей воплощения в творчестве М. Монк эстетики музыкального минимализма, особый интерес представляют опыты с вокализацией текста. В ее произведениях 1970-х и начала 1980-х демонстрируется распад вербального материала на чистый звук. Ярким примером является сочинение «Сны черепахи». В параграфе подробно анализируется процесс распевания простой фразы «*I went to the store*», текст которой постепенно растворяется благодаря повторам мелодической фразы с вычитанием отдельных слогов и заменой гласных, распадается на отдельные фонемы, раскрывая звуковую, музыкальную составляющую.

**Четвертая глава «Перформативные черты в оперном творчестве Мереди Монк»** посвящена всестороннему рассмотрению новаций композитора в оперном жанре. В трех ее параграфах изучается влияние традиций авангардного театра, анализируются новые закономерности, возникшие в опере под влиянием перформанса, намечается проблема воплощения традиций М. Монк в оперном творчестве ее младших современников.

В параграфе 4.1. «Традиции авангардного театра и особенности их преломления в оперном жанре: концепция гестус» в качестве ключа к пониманию оперного творчества М. Монк рассмотрена художественная концепция Б. Брехта и К. Вайля.

Специфика преломления эстетики авангардного театра в оперном творчестве М. Монк связана с использованием музыкального жеста, который выражается через вокальное письмо. Благодаря гибкости и выразительности голоса музыкальный жест обладает способностью выражать эмоции, определять характер отношений между героями, раскрывать их внутренний мир. В диссертации сравниваются музыкальный жест М. Монк и гестус Б. Брехта и К. Вайля. Известно, что гестус представляет собой драматургический прием и особую актерскую технику, разработанную немецким режиссером и представляющую собой комбинацию жестов, способных выразить не только эмоцию, но определенные отношения между героями, раскрывать их социальный статус и политические установки. Воплощение гестуса напрямую связано с эффектом «очуждения». Знаменитый немецкий режиссер видел смысл гестуса в

способности актера создать определенную дистанцию между собой и персонажем, а не перевоплотиться в разыгрываемого героя, как это принято в академическом театре.

В операх Монк, как и в произведениях Брехта – Вайля, жестус представляет собой тип взаимоотношений, регулирующий социальное поведение. Однако, если в работах авангардного режиссера жестус воплощается через движения, музыку и ритм текста, которые соответствуют характеру героев и помогают устранить двусмысленность интерпретации, то в музыкальном театре Монк речевое поведение вокалистов сведено к минимуму в силу абстрактности вербального текста. На первый план выходит музыкальная коммуникация. Композитор строит вокальные партии на ритмических и интонационных формулах, характерных для речевых моделей.

**Параграф 4.2. «Обновление оперного жанра под воздействием перформативных форм»** посвящен раскрытию новаторских идей М. Монк в оперном жанре, который находясь под влиянием идеологии перформанса и авангардного театра, на рубеже XX–XXI веков переживает трансформации. Возможность зрителей ментально конструировать смыслы и выступать в роли соавтора является одной из характерных черт перформанса как новой формы спектакля в операх М. Монк.

В «Атласе», «Жертве», «Сосуде» композитор стремилась создать особые условия для творческой деятельности и восприятия художественных событий, что выразилось в разрушении привычных границ между искусством и действительностью, в новых приемах построения драматургии и композиции, а также в возможностях взаимодействия автора и исполнителей со зрителями.

Так для опер «Атлас» и «Жертва» характерны отказ от единой сюжетной линии и логики развития в пользу изложения разрозненных образов, дискретность в изложении материала, что помогает погрузить зрителей в духовный мир героинь – исследовательницы Александры Девис (первой в истории географических открытий женщины, посетившей Тибет, открывшей европейцам Лхасу) в «Атласе» и прикованной к постели девочки, узнающей о происходящих военных действиях из радиоприемника в «Жертве». Важной задачей композитора стало такое вживание в мир героинь, которое бы способствовало формированию у зрителей свободных ассоциаций с эпохами, в которых они жили.

В «Атласе» для достижения эффекта иммерсии композитор вовлекает зрителей в своеобразную игру со смыслами, чему способствуют специфические принципы работы с поэтическим текстом. Последний построен на соединении случайной компиляции слогов, либо лишенных семантической

нагрузки слов и словосочетаний. Большой удельный вес в драматургии и композиции оперы имеет статическая процессуальность, выраженная через проявление динамики в статике и через ощущение движения посредством постепенно накапливаемых изменений в процессе музыкального развития. Музыка структурирует статичные, лишённые смысловой нагрузки сцены-картины. Их композиционную основу составляют репетитивные техники, благодаря которым и создается динамическое развитие. Оно определено не движением к кульминации, а логикой аддитивного процесса. Функцию ассоциативных под-сказок в опере выполняет гестус. М. Монк проецирует идею театрального гестуса на построение оригинальных вокальных эффектов. В диссертации проанализированы примеры воплощения гестуса в вокальных партиях из «Домашней сцены», «Потерянной песни», сцен «Предательство/Искушение», «Ледяные духи».

В опере «Сосуд» М. Монк впервые воплотила закономерности сайт-специфик перформанса. В основе оперы лежат художественные события, рождение и развитие которых происходит при непосредственном участии зрителей. Идея картирования является здесь и художественной метафорой памяти, и принципом работы. Опера посвящена Жанне д'Арк. Однако произведение не рассказывает историю, а скорее погружает в эмоциональный мир героини. Поэтому композитор отказалась от традиционного либретто с развитием сюжетной фабулы, заменив его на отдельные, вырванные из контекста фразы, слоги, подчеркивая музыкальную природу поэтического текста. Опера состоит из трех актов, действие каждого из них происходит в разных географических локациях. Объединяющим фактором выступают повторяющиеся действия исполнителей и зрителей, переходящих из одного географического и акустического пространства в другие. Для воплощения метафоры памяти автор разделяет и дробит художественное пространство и время, что в рамках целого способствует стимулированию процесса воспоминания, формированию диалога ассоциаций между событиями, сохранившимися в зрительской памяти.

Таким образом, М. Монк наметила одно из новых направлений в развитии оперного жанра, внедрив в него перформанс как форму спектакля, что оказало влияние как на драматургию и композицию, так и на специфику взаимодействия автора, исполнителя и зрителя, и соответственно, на восприятие жанра.

**В параграфе 4.3. «Традиции Монк в оперном творчестве современных композиторов»** оперные новации М. Монк рассмотрены в контексте процесса обновления жанра, наметившегося на рубеже XX–XXI веков.

В диссертации проведены параллели между оперными идеями М. Монк и ее современников Ф. Гласса, Тан Дуна, Б. Фуррера, П. Аблингера. В частности отмечено, что Монк и Гласс, стремясь уйти от однозначности зрительского восприятия сценических событий, включали в свои оперы нелинейные методы драматургического развития. Композиторы либо отказывались от использования типичных оперных форм, либо применяли их таким образом, что их смысловое наполнение оказывалось за пределами восприятия. В сочинениях обоих авторов нивелированы коммуникативные функции слов и подчеркнута их фонетическая природа.

В диссертации выявлено, что эстетические принципы и художественные установки М. Монк и Тан Дуна объединяют интерес к ритуальной природе действия, экспериментирование со звукообразованием, использование возможности погружения исполнителей и слушателей в художественное пространство произведения. В ранних операх «Марко Поло», «Девять песен», «Пионовая беседка» Тан Дун подобно М. Монк отказался от смыслообразующей функции слова в пользу усиления музыкальной выразительности. В результате обращения к слогам и словам, произнесенным на древних языках, создается оригинальная концепция звукообразования, в основе которой лежат сложные звуковые эффекты. Их соединение с интонациями, обрисовывающими контуры речевых оборотов, рождает особую коммуникацию, где толкование вокальных партий может определяться лишь персональным, опирающимся на эмоциональную основу зрительским опытом.

Близкие М. Монк идеи обнаружены в оперном творчестве Б. Фуррера и П. Аблингера. Неотъемлемой частью их оперных концепций является привязанность произведений к акустическим параметрам окружающего пространства. В рассмотренных сочинениях «Фама» Б. Фуррера и «Ульрихсберг» П. Аблингера, как и в сайт-специфик-перформансах и опере «Судно» М. Монк, художественные события произведений происходят при участии зрителей. Исполнители воздействуют на зрителей через ощущения звуковых вибраций окружающего пространства, либо посредством выстраивания ассоциативных связей между событиями, разворачивающимися в разных географических и акустических пространствах.

Таким образом, воссоздание процесса обновления оперного жанра под воздействием перформанса, осуществившегося на рубеже XX–XXI веков, с необходимой и достаточной полнотой немыслимо без осознания творчества М. Монк. В ее операх, органично впитавших авангардные устремления, воплотились новаторские поиски своего времени. Многие новые идеи, намеченные

и сформированные композитором в перформансах и операх, нашли последующее претворение в творчестве ее современников.

В **Заключении** исследования подведены итоги и обозначены перспективы развития.

Настоящая диссертационная работа нацелена на формирование многоаспектного и объективного представления о перформансе в творчестве М. Монк. Основными ее итогами представляется ряд нижеследующих тезисов, отражающих новизну достигнутых научных результатов.

1. Находясь у истоков формирования музыкального перформанса, М. Монк разработала уникальный вид спектакля-перформанса, содержащего музыку, пластические движения, видеопроекции и звукозаписи. В нем преобладает понимание произведения как процесса, в котором зрители взаимодействуют с исполнителями, либо становятся соавторами происходящего действия.

2. Ключевой идеей в перформансах М. Монк стало исследование перцептивных ситуаций, направленных на формирование субъективного опыта восприятия. Композитор формирует специфическую коммуникацию, характеризующуюся отказом от слова как источника передачи смысла в пользу погружения зрителей в художественную среду, способную воздействовать на чувства. При создании перцептивных ситуаций важную роль играет работа с художественным временем и пространством, переживаемых как психофизиологические феномены. Усилению перцептивного характера способствует понимание звука как сложной субстанции.

3. Перформансы М. Монк содержат элементы ритуала, отсылают к основам мировых религий, к идее коллективного сознания, благодаря чему они обрели глубину и силу воздействия. Драматургия рассмотренных сочинений выстраивается из событий, не связанных логически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определенного смысла. Поэтому соучастие зрителя в действии, погружение его в лиминальное состояние, подобно тому, как это происходит в ритуале, подталкивают к самостоятельному сложению смыслового поля сочинения и позволяют зрителю выступать в роли соавтора.

4. Исследование показало, что стилевые искания Монк отличаются гибкостью, склонностью к переосмыслению эстетических канонов экспериментализма, авангарда, минимализма. В ее сочинениях голос, интерпретируемый как совершенный музыкальный инструмент, выполняет важнейшие функции.



Работа с неакадемическими вокальными техниками вкупе с применением редуцированного материала и специфических способов развития паттернов составляет основу рассмотренных произведений.

5. В операх М Монк воплотились закономерности перформанса, что отразилось на драматургии и композиции сочинений, а также на особенностях их функционирования. Произведения не имеют сюжетной фабулы, композитор подчеркивает фонетическую и музыкальную природу вербального текста. С точки зрения закономерностей оперной драматургии сохраняется лишь оболочка действия, которое состоит из дискретных ситуаций, разрывающих линейность повествования. Композиционный облик опер создают репетитивные техники. Звуковой материал, лежащий в их основе, опирается на оригинальные звуковые эффекты. Композитор создает особые условия для творческой деятельности и для восприятия художественных событий, что выражается в новых возможностях взаимодействия автора и исполнителей со зрителем. Оперные новации М. Монк нашли последующее воплощение в творчестве композиторов – ее младших современников.

## По теме диссертации опубликованы следующие работы

### *I. Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ*

1. *Кисеев, В. Ю.* Особенности взаимодействия музыки и видеоизображения в перформансе «Книга дней» Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 4. – С. 18–24, [1,1 п. л.].

2. *Кисеев, В. Ю.* Черты ритуала в перформансе «Книга дней» Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3. – С. 18–23, [0,9 п. л.].

3. *Кисеев, В. Ю.* Роль экранных изображений в музыкальных перформансах Мередит Монк // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 3. – С. 77–85, [1 п. л.].

4. *Кисеев, В. Ю., Кисеева, Е. В.*, Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 111–119, [1 п. л.].

5. *Кисеев, В. Ю., Кисеева, Е. В.* Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 34–41, [1 п. л.].

6. *Кисеев, В. Ю.* Особенности воплощения принципов авангардного театра в оперном творчестве Мередит Монк // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 4. – С. 127–129, [0,4 п. л.].

7. *Кисеев, В. Ю.* Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4. – С. 47–52, [1 п. л.].

8. *Кисеев, В. Ю.* Некоторые особенности работы с голосом в музыкально-театральных сочинениях Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4. – С. 96–100, [0,8 п. л.].

9. *Кисеев, В. Ю.* Музыкальный театр Мередит Монк: традиции и новаторство // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3. – С. 60–64, [0,8 п. л.].

### *II. Другие публикации по теме диссертационного исследования*

#### *Статьи:*

10. *Кисеев, В. Ю.* Перформансы Мередит Монк в контексте тенденции обновления музыкального искусства на рубеже XX–XXI веков // Музыковедение в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 132–144, [0,5 п. л.].

11. *Кисеев, В. Ю.* Перформанс как форма представления в музыкальном театре Мередит Монк // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-

летию учебных заведений имени Гнесиных. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. – С. 540–547, [0,5 п. л.].

12. *Кисеев, В. Ю.* Сайт-специфик перформанс в операх современных композиторов // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. – С. 154–161, [0,5 п. л.].

13. *Кисеев, В. Ю.* Черты ритуала в перформансах Мередит Монк // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 4. Т. I. – Краснодар: Изд-во «Магарин О. Г.», 2020. – С. 530–541, [0,5 п. л.].

14. *Кисеев, В. Ю.* Жест и жестуальность в музыкально-театральных произведениях Мередит Монк // Проблемы современного композиторского творчества. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 110–115, [0, 5 п. л.].

15. *Кисеев, В. Ю.* Жестуальность в музыкальных перформансах Мередит Монк // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Том I. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 482 с. – С. 230–239, [0,5 п. л.].

16. *Кисеев, В. Ю.* Особенности взаимодействия искусства и реальности в творчестве Мередит Монк (на примере композиций сайт-специфик) // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре – Краснодар: Изд-во КГИК, 2018. – С. 105–113, [0,5 п. л.].

*Участие в коллективной монографии:*

17. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: монография / Коллектив авторов: А. В. Крылова, Е. В. Кисеева, Е. Ю. Андрущенко, В. Ю. Кисеев, А. В. Шорникова. Глава 3. Оперный жанр в контексте идеологии музыкального авангарда. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 468 с. – С. 93–136, [4 п. л.].