

Антипова Юлия Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки,
г. Новосибирск
Yuliya V. Antipova, Cand. of Art History,
Docent of the Chair of Music History
Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka,
Novosibirsk

**«ФОМА» Ю. ШЕВЧУКА («ДДТ»)-Ф. РАЗЕНКОВА
КАК МЮЗИКЛ МЕТАМОДЕРНА
“FOMA” BY Y. SHEVCHUK (“DDT”)-F. RAZENKOVA
AS A METAMODERN MUSICAL**

Аннотация: С позиций проявления актуальных аспектов метамодерна (радикальная открытость, интерес к утраченным ценностям, гиперрефлексия) обсуждается мюзикл «Фома» (реж. Ф. Разенков; 2019, Новосибирск), в основу которого легли песни лидера группы «ДДТ» Юрия Шевчука. Метамодернистская культурная парадигма отражается в формировании многомерной картины мира; оптимистическом, творческом ответе на трагические обстоятельства через возвращение к метанарративам. Объектами рефлексии становятся уже существующие произведения, а значит новый статус звучащего материала определяется как *posth*-произведение, *opus-posth*-музыка; структура мюзикла, подчиненная принципам коллажа и интертекстуальности, теперь направлена на поиск черт сближения, принадлежности к единому «гипермаркету культуры».

Abstract: From the standpoint of manifestation of the current aspects of metamodernity (radical openness, interest in lost values, hyper-reflection), the article discusses the musical “Foma” (director F. Razenkov; 2019, Novosibirsk), which is based on the songs of the leader group “DDT” Yuri Shevchuk. The metamodern cultural paradigm is reflected in the formation of a multidimensional picture of the world; an optimistic, creative response to tragedy through a return to metanarratives. Already existing works become objects of creative reflection, which means the new status of the sounding material is defined as a *posth*-composition, *opus-posth*-music; the structure of the musical, subordinated to the principles of collage and intertextuality, is now aimed at searching for features of convergence, belonging to a single “culture hypermarket”.

Ключевые слова: метамодерн, массовая музыка, мюзикл, Юрий Шевчук, группа «ДДТ»

Keywords: metamodern, mass music, musical, Yuri Shevchuk, group "DDT"

Обсуждение отечественного мюзикла как оригинальной формы легкожанрового театра протекает в наши дни в исследованиях по многим направлениям. Ввиду своей синтетической природы он заслуживает рассмотрения с позиций синтеза искусств, театральной герменевтики и анализа театрального текста, стилевых процессов, жанровых особенностей и взаимодействий, исполнительских задач. Возможны и иные, выходящие за рамки искусствоведения ракурсы, в т.ч. связанные с проявлением в мюзикле актуальных культурных и художественных парадигм *постмодерна* («мир как текст», крах больших проектов, «смерть автора», кроссовер – в условиях *middle culture* – элитарного и массового, множественных культурных кодов), *археомодерна* (как встречи и сопротивления западных и российских



традиций, «пространство свалки» [3]), *метамодерна* (радикальная открытость, «жизнь как будто», интерес к утраченным ценностям, гиперрефлексия, «романтический ответ на кризис», диффузность крайностей, культура как гигантский супермаркет), впрочем, нередко пересекающихся.

Обратимся в рамках настоящей статьи к последней «опции» (мюзикл и метамодерн), которую наглядно демонстрирует «Фома» режиссера-постановщика Ф. Разенкова (преьера спектакля состоялась в Новосибирском музыкальном театре 13 декабря 2019 года; был признан жюри премии «Золотая Маска» лучшим спектаклем в жанре оперетты/мюзиклы в 2021 году). Предваряя обсуждение, напомним, что впервые термин метамодерн был использован ученым Мас'удом Заварзодом в 1970-х при описании литературы (метапроза, документальной прозы) [7]. Он применялся критиками в философии, в политической и социальной теории, однако закрепление термина и введение в самый обширный круг обсуждений произошло в 2010 году: вслед за голландцами Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером, авторами эссе «Заметки о метамодернизме») им стали обозначать состояние культуры на рубеже XX-XXI и по настоящее время [1].

Мюзикл, музыкальную часть которого составили песни группы «ДДТ», рассказывает историю рок-певца, путь которого – от безвестности и гонений до взросления и славы – связан с историей страны (примерно 40 лет, образующие рубеж XX-XXI столетий). Имя главного героя отсылает к множеству типажей-архетипов: Фома-неверующий как символ пытливости и упорного недоверия (Фома Двенадцатицы святых апостолов, внешне похожий на Иисуса Христа), персонаж юмористического стихотворения С. Михалкова, незадачливый Фома (брат Еремы) из полной абсурда народной сказки; наконец, так называется песня «ДДТ» про глупого Фому «без креста и квартиры» в неприятной стилистике босановы из альбома «Актриса весна».

Мюзикл основывается на фактах жизни лидера группы Ю. Шевчука, но гораздо больше – насыщенной метафорами истории о судьбе страны и ее людей, превращенных почти в мифическое пространство позднесоветской и уже российской действительности. В образах главных героев оказываются аккумулярованными главные «действующие лица» сложной государственной системы: партийные работники, сотрудники КГБ, обыватели, маргинальные элементы (пацифисты, христиане, хиппаны, рок-музыканты, бандиты), представители шоу-бизнеса, во взаимодействиях и мутациях-переходах которых предстает российское мироустройство. Выбор музыкальных композиций связан с необходимостью отразить несколько этапов жизни героя и страны, полных смены событий и нестабильности, затронуть болезненные темы современности и, вместе с тем, последовательно провести «вечные» темы искусства – любви, веры в силу музыки, свободы личности. Подобные устремления обуславливают, с одной стороны, чередование злободневных песен-высказываний и композиций, которые выполняют функцию надвременных «истин», обретая, нередко, функцию лейт-песен (мотивов) мюзикла («Актриса-весна», «Любовь», «Новое сердце»). Приведем перечень композиций, звучащих в мюзикле (цифрами обозначены «периоды» Провинция-Москва-Питер), указывая на драматургическое значение композиции в каждом периоде и ее стилевое решение:

1. «Актриса Весна» (одноименный альбом, 1992) – вступление, провозглашение лирико-эпической линии главных героев – Фомы, Люды, рокеров: оптимистический гимн, элементы кантри-рока;

«Периферия» (одноименный альбом, 1984) – контрдействие, проявление социалистической действительности (уставщина государственных институтов и злоба уличной шпаны): марш-речитатив, альтернативный рок;

«Хиппаны» (альбом «Периферия», 1984) – экспозиция активной («громкой») линии рокеров: рок-н-ролл;



«Новое сердце» (альбом «Метель Августа», 2000) – лиро-эпический план действия: манера полупроизношения-полупения стихов (куплет) с мелодичным припевом, медленная композиция в стиле бард-рока с элементами хиппи-эстетики;

«Дохлая собака» (альбом «Время», 1985) – план активной («громкой») ипостаси рокеров: рок-н-ролл, бит-музыка;

«Вечер кричал мне» (альбом «Свинья на радуге», 1982) – песня-танцевальная импровизация Людмилы: ритм-н-блюз;

«Ночь-Людмила» (альбом «Метель августа», 2000) – веселая массовая сцена из жизни обывателей: буги-вуги, стилистика ВИА;

«В бой» (часть «Я весь – скрученный нерв», альбом «Пропавший без вести», 2005) – первая кульминация, протест Фомы: альтернативный рок;

«Дождь» (альбом «Свинья на радуге», 1982) – финал первого «этапа»: бард-рок.

2. «Ночь» (альбом «Актриса весна», 1992) – песня обитателя вокзала о столице, экспозиция мира Москвы: фолк-рок;

«Наполним небо добротой» (альбом «Периферия», 1984) – квази-лирическая линия (пение Фомы на похоронах бандита, когда пацифистский манифест озвучивает фальшивые провода мошенника): стилистика а la госпелс, присущая песне Шевчука, заметно снижена;

«Фонограмщик» (альбом «Любовь», 1996) – песня-сатира на российских эстрадных певцов в исполнении представителя шоу-бизнеса: русский рок с элементами панка;

«Он» (альбом «Мир номер ноль», 1998) – еще один пример переосмысления песни и ее исполнения героями контрдействия (представителями госорганов): альтернативный рок с чертами индастриал-музыки, гранджа;

«Бродяга» («Свинья на радуге», 1982) – лирическая кульминация московского раздела, оплакивание жертв войн 1980-90-х годов: баллада с чертами блюза;

«Родина» (альбом «Актриса Весна», 1992) – кульминация «московского периода», избивание Фомы: русский рок с его интонациями «распетого крика», дембельско-арестантской темой, мотивами юродства;

«Любовь» (одноименный альбом, 1996, первый куплет) – happy-and московского периода, озаменованный встречей с Людмилой и началом новой жизни в Санкт-Петербург, план «приобщения» к великой традиции русской культуры, ее петербургскому тексту: альтернативный рок;

3. «Ветер» (альбом «Это все...», 1995) – лирико-эпическая линия, связанная с верой главных героев в лучшее: мелодичный русский бард-рок;

«Любовь» (второй куплет, недопетый в «московском периоде») – закрепление линии рокеров, «ложный» оптимистический финал;

«Что такое осень» (альбом «Актриса Весна», 1992) – на фоне суеты новой «звездной» жизни Фомы Людмила узнает от медиков о смертельном диагнозе: бард-рок с элементами блатной дворовой песни;

«Новое сердце» (припев) – лирическое отступление: колыбельная ребенку, фон для последнего разговора Фомы с Людмилой;

«На небе вороны» («Рожденный в СССР», 1997) самоотпевание Людмилы: бард-роковая песня обретает черты сиротской песенки;

«Метель» («Мир номер ноль», 1998) – вкуче с предыдущей композицией образует зону тихой кульминации (второе оплакивание): бард-рок;

«Это всё...» (одноименный альбом, 1995) – кода-просветление, совместное пение всех действующих лиц, выход актеров в зрительский зал: бард-рок.

Справедливо отметить, что кроме песен «ДДТ» в мюзикл включены «реплики» иных музык (джазовой баллады, раздающейся из радиоприемника отца, американской группы «The



Doors», которую напевает суровый сотрудник органов, техно в московском клубе), однако они не рожают конфликтного плана, подобно тому, как естественно сочетаются ресурсы симфонического оркестра (традиционно размещается в театральной яме) со звучанием рок-группы, которая находится с краю основной сцены.

Многие прежние смыслы песен сохраняются лишь отчасти (в том числе, для слушателей более взрослого поколения) или «снимаются», уступая место новым содержательным мотивам, актуальным для современной молодежи. Укажем на один лишь пример. Стихотворение «Актриса-весна», которое легло в основу одноименной песни, было написано в честь рождения сына (1987). Под Актрисой-весной, очевидно, понимается извечный ход жизни, смена «сезонов», происходящая в жизни людей, несмотря на изгибы истории и политические события (Актриса «отпевает семьдесят третий театральный сезон» – время, прошедшее после Революции 1917 года). Словосочетание «Солнце-генсек» (что «мусолит лорнет в императорской ложе») намекает на лидеров страны. Подобные иносказания оказываются теперь смикшированными: на первый план выступает буквально аллилуйное воспевание любви, тепла (действительно Солнца!) и надежды. Очевидно сходство этой мажорной музыки с длительным пребыванием на тонике с финальной «Аллилуйей» из рок-оперы А. Рыбникова «Юнона и Авось»). Гитарный аккомпанемент (задуманный в оригинале песни) сохраняется в мюзикле и отчетливо слышен на протяжении первого куплета, однако теперь стилистика кантри-стиля подтверждается еще более ощутимо наигрышами флейты, что свойственно арт-року с его хиппи-эстетикой. Ансамбль голосов главных героев спектакля во втором куплете поддерживается оркестром, добавляющим эпичность и размах.

Эпический склад поддерживает еще одна линия спектакля – зачастую напрямую не связанное с действием «растворенное» интервью главного героя. Время от времени «за кадром» звучит голос, задающий Фоме вопросы, на которые он отвечает: Вами когда-нибудь овладевало отчаяние? Ну, и как тебе Москва? Что ты почувствовал, когда к тебе пришла известность? Спектакль обрамляется песнями-метафорами межсезонья (Весна, Осень), что также создает дополнительный подтекст.

Т.о. концепция, сотканная из множества песен разных лет, альбомов, различающихся по стилевым решениям, отражает неисчерпаемость и многогранность Русского Мира с его сложным устройством, складывается в сагу о людях, семьях, народе. Концептуальности замысла способствует структурная организация целого: в смене «периодов» (Провинция – Москва – Санкт-Петербург) просматриваются очертания сонатной формы, где Санкт-Петербург становится динамизированной репризой Провинции (этапы «обретения своего истинного Я»), а Москва выступает как многоэпизодный разработочный раздел с множеством песен- «оборотней» (этап «потери себя»).

Отчетливо проявляет себя в «Фоме» та специфическая черта отечественного мюзикла, что связана с соотношением музыкальной и танцевальной составляющей. Очевидно, что последняя здесь уходит на второй план по сравнению с значимостью песенных композиций, их многообразием и содержательной насыщенностью. Эта предельная осмысленность и концентрация самых серьезных аспектов большой истории делает «Фому» спектаклем, выходящим далеко за рамки мюзикла и представлений о нем, как жанре развлекательном, фееричном в своей калейдоскопической смене множества кратких и ярких эпизодов.

Здесь мы подходим к формулированию тех характеристик мюзикла, что отражают особенности мировидения и психологии метамодерна и – шире – метамодернистской культурной парадигмы:

- формирование многомерной картины мира, что минимизирует риски попадания под навязываемые социумом представления о ценностях добра, свободы, счастья, «внешних» требований, влияния какой-либо одной идеи. В подобном контексте возможно



сосуществование разных позиций, переосмысление прежних оценок, уход от однозначных трактовок. «Метамодернистская психология – это психология людей, понимающих, что глобализация и технологизация сделали общество настолько сложным и неопределенным, что его развитие никогда не сможет быть подчинено единому метанарративу, сколь бы привлекательным он не казался» [2];

- оптимистический, творческий, перформативно-действенный ответ на трагедию через возвращение к метанарративам (фундаментальным, притчевым, сагообразным способам высказывания), «романтический ответ на кризис». «Метамодернисты так же осведомлены о политическом, экономическом, климатологическом и других формах хаоса, как и все остальные, но они предпочитают сохранять оптимизм и активно вовлекать свои сообщества, даже когда и где, по их мнению, дело проиграно. Теоретики описывают этот образ мышления как философский режим "как если бы"; то есть сторонник метамодернизма предпочитает жить так, "как будто" позитивные изменения возможны, даже когда нам ежедневно напоминают, что человеческая культура на самом деле находится в состоянии беспорядка и, вероятно, даже упадка» [8];

- серьезное, одновременно отстраненно-ироничное отношение к проблеме (метамодернистская ироничность), целостный на нее взгляд с различных позиций, что придает новой чувственности метамодерна эпический настрой. При этом личная история героя проецируется на глобальные процессы и наоборот, что образует сложную систему связей «Я» с миром, актуализируя многие аспекты романтизма. «Мировоззрение и мировосприятие метамодернизма предлагает новую чувствительность, чувственность, новое мировоззрение, где утилитарно-прагматический феномен компенсируется утверждением виртуального мира мечты, внутренней свободы и полноты жизни личности. Рассудок и воображение постоянно оказываются в состоянии игры, порождая эстетико-чувственную реальность. Поток чувств и переживаний подкрепляется верой в то, что возможно достижение единства внутренней жизни, сутью которого является эмоционально-волевое основание. Для внешней полноты бытия характерна понятийная неопределенность, которая лежит в основе своеобразной мечтательности, сладостного и волнующего предчувствия чего-то такого, что постоянно ускользает, но что должно быть отыскано и понято – личностный смысл, стремящийся к всеобщему. Синтез всеобщего является рефлексией эмоциональной жизни души с ее мечтами, грезами, страданиями и желаниями, культурно-историческими ценностями и личностными оценками. Это ставит перед человеком эпохи метамодерна проблему конструирования и оформления интуиций и эмоций, осмысления все более субъективного» [6];

- возвращение к развернутому повествованию, подлинным историям, вновь интерес к человеческому опыту, психологизму, понимание ценности всех многогранных проявлений человека, его самоисследований, духовности, поворот к субъекту. «В противоположность ценностям постмодернизма – которые по сути представляют собой отказ от ценностей, жестокою иронию, порой откровенный сарказм, цинизм и деконструкцию – искусство метамодернизма стремится к реконструкции, к возрождению дискурса, великих повествований <...>, повторному рассмотрению религиозных концепций, трансцендентного/имманентного, поиску глубины и духовности в условиях современного мира с его экологической катастрофой, восстаниями, усталостью от поверхностности и потребления» [7];

- объектами творческой рефлексии становятся уже существующие, когда-то созданные данности, что обуславливает новый статус звучащего материала: «Мы <...> не столько создаем произведения, сколько производим определенные манипуляции над некоей уже существующей музыкальной данностью, и поэтому наши произведения – это не столько произведения, сколько posth-произведения, а наша музыка – это не opus-музыка, а opus-posth-музыка» [5, с. 187].



- структура произведения может подчиняться принципам мозаичности, коллажа, интертекстуальности, но теперь в них обнаруживаются черты сближения, свойства принадлежности к единому «банку», «гипермаркету культуры»: «Важнейшим инструментом для создания нового грандиозного повествования является мышление “и то, и другое”. Это не просто заимствование лучшего из современности и постмодерна, не поиск золотой середины между этими двумя полюсами и не способность достичь компромисса. Нет, это способность синтезировать очевидные противоположности и из тезисов и антитезисов строить новые синтезы» [9].

В подобных проявлениях отечественный мюзикл продолжает оставаться перспективной формой современного музыкально-театрального искусства, соблюдающего многие законы классики (высокий содержательный уровень, серьезные идейно-художественные достоинства и многообразие подходов отражения действительности, обращение к вневременным, вечным ценностям, темам личного поиска творца, неординарной личности). И вместе с тем он оказывается открытым для экспериментов и нешаблонизированных подходов, способным братья за пьесы неразвлекательного формата, абстрагироваться от технологий шоу-бизнеса, доказывая, что российский мюзикл выбирает свой путь [4].

Список литературы:

1. Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамодернизме / пер. А. Есипенко // Metamodern. Журнал о метамодернизме. 02.12.2015. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 20.04.2024).
2. Гребенюк А.А. Основы метамодернистской психологии // Metamodern. Журнал о метамодернизме. 31.10.2017. Эл. ресурс: <https://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (дата обращения: 20.04.2024).
3. Дугин А. Г. Археомодерн. Москва: Арктогея, 2011. – 142 с.
4. Кретова Е. Русский мюзикл: my way... // Вопросы театра. 2010. № 1-2. – С. 23-34.
5. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2019. – 288 с.
6. Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму // Emolodtsov.com. URL: <https://emolodtsov.com/metamodern> (дата обращения: 20.04.2024).
7. Сербинская В. На пути к литературе метамодернизма // Metamodern. Журнал о метамодернизме. 25.03.2017. URL: <https://metamodernizm.ru/literature-metamodernism> (дата обращения: 20.04.2024).
8. Abramson S., Ten Basic Principles of Metamodernism / Huffingtonpost, Jun 25, 2015: URL: http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html (дата обращения: 09.01.2024).
9. Freinacht H., 5 things that make you metamodern / Metamoderna.org, 16 February, 2015. URL: <http://metamoderna.org/5-things-that-make-you-metamodern?lang=en> (дата обращения: 09.01.2024).

