

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.48>

Учитель Константин Александрович

ЮРИЙ КРАСАВИН: КОМПОЗИТОР НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В статье характеризуются и анализируются основные черты стиля современного русского композитора Юрия Красавина (*1953). Краткие данные биографии композитора дают возможность определить его место в развитии отечественной музыки, в эволюции петербургской композиторской школы, особенности творчества композиторов-поставангардистов, чье поколение особенно интенсивно работало на рубеже XX-XXI вв. Элементы алеаторики, широкое использование цитат вне полистилистического контекста, аналитический подход к природе музыкальных жанров, изобретение новых технологических приемов нотописи, активная эксплуатация элементов перформанса, концептуального искусства и приемы инструментального театра рассматриваются как важнейшие черты стиля композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/10/48.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 241-245. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78

Дата поступления рукописи: 29.07.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.48>

*В статье характеризуются и анализируются основные черты стиля современного русского композитора Юрия Красавина (*1953). Краткие данные биографии композитора дают возможность определить его место в развитии отечественной музыки, в эволюции петербургской композиторской школы, особенности творчества композиторов-поставангардистов, чье поколение особенно интенсивно работало на рубеже XX-XXI вв. Элементы алеаторики, широкое использование цитат вне полистилистического контекста, аналитический подход к природе музыкальных жанров, изобретение новых технологических приемов нотописы, активная эксплуатация элементов перформанса, концептуального искусства и приемы инструментального театра рассматриваются как важнейшие черты стиля композитора.*

Ключевые слова и фразы: русская музыка; современная музыка; композиторский стиль; поставангард; алеаторика; цитата в музыке; концептуальное искусство; музыкальные жанры; инструментальный театр; Юрий Красавин; петербургские композиторы.

Учитель Константин Александрович, д. искусствоведения

Российский государственный институт сценических искусств, г. Санкт-Петербург
ucchitel@bk.ru

ЮРИЙ КРАСАВИН: КОМПОЗИТОР НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Юрия Красавина трудно вписать в рамки направления или школы. Между тем его место в отечественной музыке сегодня уже неоспоримо: множество исполнений, премии (в том числе Национальная театральная премия «Золотая маска») – все это лишь подтверждение сказанного. Анализ его самобытного творческого метода несомненно **актуален**, и, хотя сочинения Красавина не раз вызывали самый серьезный интерес критики, сегодня предметом подробного разбора стали прежде всего его опусы последних лет – балеты [3; 4]. Основной корпус сочинений композитора пока не становился предметом анализа. Основная **цель** предлагаемого текста – определить главные черты композиторского стиля Красавина, в особенности его инструментальных сочинений.

Юрий Красавин учился в Ленинградском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова у Галины Ивановны Уствольской, затем в Ленинградской консерватории у Александра Дерениковича Мнацаканяна. С точки зрения условностей композиторской генеалогии он относится к «внукам» Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Но удивительным образом при несомненном пиетете по отношению к классику Красавин оказался одним из тех, кто даже в юности отверг искушение следовать харизматически мощной манере Шостаковича, избежав, впрочем, еще целого ряда почти неизбежных для своего поколения влияний. Леонид Десятников заметил: «Если разделить композиторский цех нашего сумрачного городка на две неравные части – на тех, кто убил в себе DСH, и тех, кто холит его и лелеет, – Красавин окажется вне игры. Восхитительно свободным он был всегда. У него, как у всякого недюжинного композитора, в шкафу есть свои скелеты, но уж этого точно не было никогда. Завидую» [1].

Биографическая канва композитора не слишком богата, разнообразия событийных перипетий здесь нет. Юрий Вильевич Красавин родился в 1953 году в Харькове, учился в Краснодарском и Ленинградском музыкальных училищах, окончил Ленинградскую консерваторию. Работал в музыкальной школе в Выборгском районе Ленинградской области. Здесь, в поселке недалеко от Финского залива, продолжает жить в настоящее время. В нынешнем столетии стал писать много киномузыки, затем – балеты.

«Красавин был устремлен к композиции с ранней юности. Двигался именно к композиции, не увлекшись ни исполнительством, ни музыковедением. Двигался целеустремленно, хотя и не без происшествий. Он был одним из *enfant terrible* композиторского факультета Ленинградской консерватории – однажды, после участия в создании стенгазеты, темой которой стал дзен-буддизм в творчестве Джона Кейджа, был не просто отчислен, но в тот же день призван в армию – о аромат далеких лет! В начале 1990-х этот сюжет будет увенчан вполне кейджевским *“Посланием Джону Кейджу”*, которое исполняется в определенное время в любых точках нашего мира множеством музыкантов, не вступающих в контакт друг с другом. А вскоре к этому автору, с его пристрастием к случайным звукам, Красавин решительно охладает» [8, с. 42].

Сказанное отчасти объясняет причины его относительно позднего старта – музыка Красавина зазвучала публично (прежде всего в Москве и в Минске), когда ее автор давно переступил порог тридцатилетия. Широко исполняться в Петербурге, в других городах России, в Европе и США сочинения Красавина стали в конце прошлого века. Уже совершенно сформировавшимся автором, в 44 года, Красавин вступил и в Союз композиторов (инициатива здесь принадлежала Андрею Павловичу Петрову).

Его музыку отличает прежде всего устремленность к порядку, к системности письма. Но, как ни странно, Красавин упорно отторгает апробированные и устоявшиеся способы письма (додекафонию, например), активно пользуясь, однако, отдельными их элементами. Другая важная особенность его письма – стремление к максимальной определенности. Это одна из причин того, что в списке его опусов бросается в глаза отсутствие

вокальной музыки. Исключения составляют пьеса «Если бы Бах жил на Марсе», где использован ансамбль певцов, несколько ярких песен из фильмов, в частности из сериала «Пером и шпагой», где их исполняет актер Антон Макарский, и пронзительный вокальный номер из фильма «Бесы» на текст А. С. Пушкина. Столь строгое самоограничение связано с тем, что он может сочинять, лишь зная особенности конкретного голоса, но никогда для голоса *вообще*. Впрочем, отсутствует в списке сочинений Красавина также хоровая и органная музыка – сферы, далекие от его скорее графического слуха.

Огромная эрудиция композитора располагает к диалогу с музыкой совершенно разных эпох и направлений. Этот диалог, часто конфликтный, нередко и есть главное содержание опуса. Трудно не услышать в его сочинениях влияния Леоша Яначека, Витольда Лютославского, Бориса Чайковского, Стива Райха, и уж совсем невозможно не заметить цитат из Шуберта и Бетховена [9, с. 17].

Увертюра «Амадеус» (1986) соткана из многочисленных моцартовских цитат, но получилась не стилизация, не «вариации на тему», а блестящий коллаж. Это сочинение, исполненное флейтисткой Натальей Пшеничниковой и открывшее в начале 1990-х первый московский фестиваль новой музыки «Альтернатива» (дирижировал Юрий Николаевский), стало одним из ярких, манифестарных явлений русского музыкального постмодернизма.

Балет «Магриттомания» (1998) был с успехом поставлен хореографом Юрием Посоховым в США (балет Сан-Франциско), а затем перенесен на сцену Большого театра в Москве. Сочинение написано не только «по мотивам» полотен художника-сюрреалиста Рене Магритта, но с весьма вольным использованием фрагментов сочинений Бетховена. Гюляра Садых-заде писала после российской премьеры балета: «Завораживала странная музыка – “отравленный” Бетховен, распадающийся, разлетающийся на сегменты, фразы, фонемы и звуковые атомы, как прелое рядно. Автор назвал примененный им прием “рекомпозицией”».

На разломах бетховенских глыб – например, Allegretto из Седьмой симфонии – временами нет-нет, да сверкали, как крупинки кварца, минимальные “красавинские” примеси; слушать было приятно и очень интересно» [6, с. 39]. Музыка балета заслужила высокую оценку Родиона Щедрина: «Мне очень понравилась “Магриттомания”. По-хорошему эстетский, пропорциональный, оптимальный по времени спектакль с отличной музыкой Красавина. Препарации знаменитых мотивов Бетховена сделаны композитором очень убедительно. Мастерская партитура» [5, с. 4].

Важнейшая особенность стиля – весьма нетривиальные отношения с «чужим словом», к контакту и взаимодействию с которым он тяготеет на протяжении всей творческой жизни. Использование музыки других композиторов приводит к неожиданным результатам, оно внутренне парадоксально. Его многообразные цитаты – это, строго говоря, не вполне цитаты. Они ничего определенного не означают, воспринимаются автором скорее подобно заимствованию из фольклора, всегда создают сложную вибрацию смыслов. Практически нигде не идет речь о цитировании обозначающем или о полистилистических поисках в духе Альфреда Шнитке (автору, при всей личной симпатии, в подходе к чужому материалу полярно противоположному Красавину). Нет здесь и стилизации: разные источники, различные музыкальные языки используются как строительный материал, как изначальный импульс.

В подходе к диалогу с «чужим словом» Красавин обнаруживает некоторое сходство с петербургскими композиторами своего поколения, прежде всего Леонидом Десятниковым и Анатолием Королевым, при всей масштабности, самобытности и своеобразии каждого из них. Здесь будет уместно сказать, что общность взглядов, близость художественных позиций и некоторые стилистические пересечения связывают Красавина и с давними друзьями-коллегам – белорусским композитором Виктором Копытько и Евгением Ройтманом, живущим в Гамбурге.

В Первом фортепианном концерте (1986), написанном еще в консерватории (а спустя много лет удостоенном премии Международного конкурса композиторов имени С. С. Прокофьева), слушатель обнаруживает массу стилистических аллюзий – от Баха и Брамса до Прокофьева и особенно любимого композитором Шопена, рахманиновская обостренная ритмика сочетается с изощренной игрой тембрами ударных в духе Щедрина, но стиль самого автора обнаруживает с первых строк всякий, кто хоть раз сталкивался с музыкой Красавина.

На рубеже веков появились и сочинения, которые можно было бы определить как циклические вольные транскрипции. Одно из них – «Песни Йойне» (2001), написанные для Псоя Короленко и исполненные этим певцом и поэтом с ансамблем “Pro Arte” под управлением Федора Леднева. Абсурдистские, утрированно наивные прозаические тексты Псоя Короленко, литературоведа по образованию и эксцентрика по способу актерского существования, связывают великие песни Шуберта, весьма смело подтекстованные им на идише, в единое, невероятно смешное и дивно трогательное повествование.

Этот цикл парадоксально рифмуется с «Кругом песен Вениамина Баснера» (2004) – свободной инструментальной нескольких песен классика советской песни. И здесь Красавин относится к работе с первоисточником подобно тому, как большой переводчик пытается высказать на родном языке всю многозначность и глубину поэзии языка далекого, едва ли не утраченного. Собственно, он слышит там то, что очевидно присутствует в романсово-песенном языке Баснера, – интонации австро-немецкой *lied* от Шуберта до Вольфа, русского городского романса, нигуна. Но, вскрывая первообразы, он предельно обостряет отношения между слушателем и привычным ему песенным материалом, так, в подголосках «Сталинграда» как будто появляется, витает дух малеровских симфоний.

При всем многообразии цитат, очевидной склонности к постмодернистским играм с ними его сочинения обладают безошибочной узнаваемостью, им присуща совершенно индивидуальная интонация, симулировать

которую невозможно. Вместе с тем идеи композитора отличает стремление к концептуальности. Виктор Екимовский писал: «Замыслы Красавина порой крайне интригующи и экстравагантны, например: “Соната с тенью” для двух фортепиано... “Gloria” – композиция для семи инструментов к 1000-летию Крещения Руси, представляющая собой вариации на числовой ряд из поэмы Вен. Ерофеева “Москва – Петушки” и др.» [2, с. 347].

Красавин обычно тщательно избегает тривиально-литературного в музыке. Однако именно литература для него – важнейший источник идей. Но отношения со словом далеки от иллюстративности. Оно – толчок, импульс, и не только в упомянутой «Глории» (1988), структура которой определена ерофеевской «математикой икоты» из главы «33-й километр – Электроугли» (в 2014 году автор написал новую версию опуса, которая так и называется: «Исследование пьяной икоты в ее математическом аспекте» для чтеца, рояля и струнного квартета). В «Дада-вариациях» на звучание ансамблевых вариаций (автор не впервые в качестве все равно-какой-то темы избирает хрестоматийную французскую песенку “Ah, vous dirai-je maman”, ту же, что использовал В. А. Моцарт для 12 вариаций для фортепиано до мажор, KV 265) странным образом накладывается текст из «Великого Гэтсби» Ф. С. Фитцджеральда [7, с. 9].

Другая небольшая пьеса, “Scardanelli”, инспирирована не только поэзией, но и деталями биографической канвы великого немецкого поэта Ф. Гельдерлина. В ремарке автор графически изображает рассадку девяти солистов, составляющих ансамбль. Контрабас, кларнет и фагот сидят спиной к остальным исполнителям, строго тактированный и метрически точный «слой» которых накладывается на свободно исполняемые фигуры все более отдаляющегося алеаторического слоя (исполняемого сидящими спиной к публике). “Scardanelli” – имя, которым называл себя впавший в безумие Гельдерлин, и перед слушателем этот сюжет, разлад гения с реальностью, разворачивается как своеобразный спектакль инструментального театра.

Создавая необычную музыку, Красавин вынужден был искать и находить собственные способы нотации, прежде всего алеаторические, нередко изобретенные самим композитором. Необычность задач предполагала нетривиальность решений, авторские элементы нотной графики.

Алеаторика у него, однако, используется не с целью создания впечатляющего звукового хаоса. Напротив, с помощью алеаторических приемов он всегда пытается достичь очень точного, предельно определенного звукового результата. «Многослойность» его партитур всегда прозрачна, свобода нотной вертикали не разрушает архитектонику композиции. В «Сонате с тенью» для двух роялей (сочинение впервые было исполнено автором настоящего текста, вначале в ансамбле с Ольгой Скорбященской, затем – с Петром Лаулом) партия второго фортепиано представляет собой свободно исполняемую «тень», брутально и импровизационно-конфликтно переосмысливающую материал партии первого рояля, обладающей сложной ритмической структурой, но строго тактированной.

Поиски в ритмической сфере продолжались и в 2000-е годы, и на слух определить, каким образом записано нотами шамански-экстатическое “Sangó” для камерного ансамбля, довольно затруднительно. Однако при внимательном рассмотрении обнаруживает себя весьма замысловатая интерпретация метода «смещенных фаз» Стива Райха.

В последнем десятилетии прошлого века Красавин много экспериментировал, вводя в свои сочинения элементы перформанса и инструментального театра.

Вторая фортепианная соната (1997, ее подзаголовок «Фаол» отсылает нас к «Случаям» Даниила Хармса; сочинение было впервые исполнено автором настоящего текста), «по определению автора, соната не для фортепиано, но для пианиста, который является действующим лицом подробно описанного в ремарках ритуального действия – порой эксцентричного, порой невероятно трогательного, в чем-то сходного с “Пьесами без слов” Самюэля Беккета. Во втором фортепианном концерте беззвучные пассы пианиста ничуть не менее содержательны, чем собственно музыка, в которой минималистские приемы породнены с моцартовской легкостью и меланхолией» [8, с. 42].

Второй концерт (1998) – одно из центральных, знаковых сочинений Красавина, использует арсенал средств, во многом найденных уже во Второй сонате. Это своеобразный перформанс, в котором очень много неожиданного для слушателя. Например, очередное беззвучное прикосновение солиста к клавиатуре озвучивается его «дублером» – в оркестре спрятан второй рояль.

В состав оркестра наряду со струнными и чембало введены ударные, флейта и тромбон. Партия каждого из инструментов – не соло, а роль, причем сыгранная чисто звуковыми средствами. Внезапное появление и постепенный уход ударных воспринимается как шокирующее событие. Кульминацией при всей эксцентричности напряженной драмы абсурда становится рыдающая «сирена» все время до того молчашего тромбона. Наконец, «моцартовский» диалог солирующего фортепиано и флейты приходит столь же неожиданно – как избавление, как внезапное, дарованное свыше спасение, и этот образ становится своего рода итогом, который определяет характер репризы, построенной на минималистском материале начального эпизода.

Обращаясь к сфере инструментального театра, Красавин широко использует ремарки, далекие от традиционных композиторских указаний, но весьма внятные и конкретные. Автор выступает как драматург перформанса, а порой даже подобно режиссеру пантомимы.

Работа с жанром, полемический диалог с его историей – еще одна характерная черта стиля композитора. Автор настоящего текста уже писал о том, что «сонаты или концерты Красавина – это, конечно, не сонаты и концерты в полной мере, но перформансы-воспоминания о них. Однако, вскрывая жанры, взрывая их изнутри, Красавин ни в коем случае не наслаждается самим фактом разъятия. Концептуальное начало у него

всегда соседствует с внимательным, бережным отношением к мелодии и тембру. Методы его – часто хулиганские, но интонация – доверительная» [Там же].

Еще один принципиальный момент. Композиция как таковая у Красавина до 2010-х почти непременно сочетается с изобретением некоего технологического приема. В этом его подход близок позиции Виктора Екимовского. Система самоограничения всякий раз создается как условие получения художественного результата. Но сама по себе демонстрация приема исключается. Более того, конструкция не выпирает на первый план – должно получиться то, что слышно, что прослушивается на всех уровнях, что эмоционально действенно. В сочинениях начала века это сосуществование точных технологий и общедоступного результата особенно обострено.

Математически сконструированный *«Хлебников-концерт»* (2005) ослепляет дионисийской волшбой. В *«Новгородском концерте»* (2002) для фортепиано в четыре руки и струнного оркестра весьма прихотливо сочетаются черты стилистики Стива Райха, Георгия Свиридова и Дьердя Лигети. *«Семь остановок в Юго-Восточной Азии»* (2003) для скрипки и виолончели с оркестром (премьера состоялась в Берлине в исполнении Ольги Рексрот, Сергея Ролдугина и Молодежного оркестра России под управлением Александра Сладковского) исполнены гармоничного покоя. Неискушенный слушатель и не догадывается о том, что каждая нота здесь определена с алгебраической точностью самой формулировкой задачи. Сплетение стилистических импульсов здесь, однако, предельно смело. Таковы, полагаем, были бы впечатления Феликса Мендельсона-Бартольди от поездки в завтрашний Сингапур.

Более тридцати лет Красавин живет на Карельском перешейке, в двух часах езды от Петербурга, значительную часть этого периода преподавал в сельской музыкальной школе. В силу житейских причин поселившись вблизи от Приморского шоссе, композитор легко мог прослыть отшельником-нонконформистом, вдали от суетных хлопот мегаполиса пишущим для благодарных грядущих поколений. Между тем авторская позиция Красавина прямо противоположна – он склонен считать, что музыка, как и театр, вновь существует «здесь и сейчас». Испытывает интерес к отчетливо-жанровому, к музыкальному быту. «Серьезного» и «несерьезного» Красавин не разделяет, может быть, и поэтому его музыка любима и исполнителями, и слушателями. Он написал много детской музыки – *«Факира»* и *«Итальянский сувенир»* играет уже не первое поколение маленьких пианистов.

В последние годы композитор все больше работает не только для музыкального театра, но и для кино. Однако существенных различий между стилистикой его «прикладной» и «неприкладной» музыки последнего десятилетия нет. Симфонические фрагменты из фильмов Сергея Урсуляка, Павла Лунгина, Александра Котта и других режиссеров: «Бесов», «Исаева», «Героя нашего времени», «Конвоя PQ-17», «Тихого Дона», «Царя», «Брестской крепости» – продолжают существовать как самостоятельные оркестровые пьесы, для широкой публики доступные, а для уха профессионала – вполне изощренные.

Основные положения настоящего текста сложились в 2004-2010 годах и не затрагивают творческой эволюции композитора последнего десятилетия. Между тем новые балеты Красавина, создаваемые в сотрудничестве с хореографом Вячеславом Самодуровым, – как было сказано, отдельная и очень интересная тема, уже привлекающая внимание критиков и музыковедов [3; 4]. Впрочем, в театральных работах проявляются те же особенности, которые рассматривались в тексте в основном на примере инструментальных сочинений.

Подведем итоги. Анализируя особенности творческого метода Юрия Красавина, мы продемонстрировали широкое использование цитирования, алеаторики, приемов инструментального театра и элементов перформанса, стремление к полемическому диалогу с традиционными академическими жанрами. Все эти черты индивидуального стиля композитора сочетаются с обостренным вниманием к звуковой ткани и ярким мелодическим дарованием.

Говоря о взаимодействии с «чужим словом», о постмодернистском подходе к жанровой природе сочинений, можно отметить, что творчество Красавина во многом пересекается с поисками композиторов его поколения, рожденного в конце 1940-х – 1950-х, а на рубеже XX и XXI веков достигшего выдающихся результатов, на фоне масштабных социальных и культурных изменений в значительной степени замеченных недостаточно широким, прежде всего профессиональным музыкантским кругом. Вместе с тем – и в своем поколении, и вообще в музыкальном процессе он занимает особое место.

Нередко в прессе его называли авангардистом. Но в том-то и дело, что совершенно индивидуальная творческая манера Красавина равноудалена от мейнстрима европейского авангарда и от постсоветского традиционалистского письма. Авангард – по отношению к Красавину термин слишком старообразный. Он, как постановщик, всегда немного впереди авангарда. Впереди настолько, чтобы ощущать первозданную красоту трезвучия, богатство возможностей диатоники, но не до Шенберга, а после. После тех перипетий, которыми было ознаменовано развитие музыки XX века, столетия, в котором он прожил большую часть своей жизни, и радикальные элементы музыкального языка, и консонантное у него обретают новые смысловые «обертоны». Вероятно, это и есть его способ работать *con tempo*: жить с временем и во времени, которое выпало тебе.

Список источников

1. Десятников Л. А. Интервью К. А. Учителю (2011) // Личный архив автора статьи Учителя К. А.
2. Екимовский В. А. Автобиография. М.: Композитор, 1997. 432 с.
3. Королек Б. А. В маске и без [Электронный ресурс]. URL: <http://muzlifemagazine.ru/v-maske-i-bez/> (дата обращения: 28.04.2019).

4. **Королек Б. А.** Человек с хлыстом: Юрий Красавин и его «Пахита» // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 49-61.
5. **Родион Щедрин:** «Главное для художника – иметь талант и чувство внутренней свободы»: интервью **Е. Д. Кривицкой** // Музыкальная жизнь. 2012. № 12. С. 3-7.
6. **Садых-заде Г. Т.** Весенние премьеры Большого театра // Санкт-Петербургский театральный журнал. 2004. № 37. С. 39-42.
7. **Скорбященская О. А.** Общество ограниченной композиторской ответственности // Коммерсантъ-Daily. 2003. 5 июля.
8. **Учитель К. А.** Парадоксы Юрия Красавина // Театральный Петербург. 2004. № 12-13. С. 42-43.
9. **Учитель К. А.** Юрий Красавин // Леа. Магриттомания. Палата № 6: буклет спектакля. М.: Большой театр, 2004.
10. **Юрий Красавин:** «Письмо рукой закончилось» [Электронный ресурс]: интервью Дмитрия Ренанского. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17364-yuriy-krasavin-pismo-rukoy-zakonchilos> (дата обращения: 12.11.2018).

YURI KRASAVIN: A COMPOSER AT THE TURN OF THE CENTURIES

Uchitel' Konstantin Aleksandrovich, Doctor in Art Criticism
Russian State Institute of Performing Arts, Saint Petersburg
ucchitel@bk.ru

The article identifies and analyses the dominant features of the style of the modern Russian composer Yuri Krasavin (*1953). Relying on his biographical data, the paper identifies his role in the development of domestic music, in evolution of Saint Petersburg composer school, reveals the peculiarities of post-avant-garde music, which flourished at the turn of the XX-XXI centuries. Among the key features of the composer's style, the researcher identifies the following ones: aleatoric elements, wide usage of quotations beyond multi-stylistic context, analytical approach to understanding the nature of musical genres, application of new notation techniques, active usage of performance elements, conceptual art and techniques of instrumental theatre.

Key words and phrases: Russian music; modern music; composer's style; post-avant-garde; aleatory music; quotation in music; conceptual art; musical genres; instrumental theatre; Yuri Krasavin; Saint Petersburg composers.