

RU

Репрезентация жанровой палитры отечественной современной музыки в журнале «Музыкальная академия»: анализ публикаций рубежа XX-XXI веков

Шинкаренко А. И.

Аннотация. Со второй половины XX века в музыковедении сформировались два полярных мнения относительно судьбы жанра. К. Дальхауз предрекал закат жанра в истории музыки, тогда как М. Лобанова, напротив, утверждала наступление новой стадии его развития, выражающейся в жанровом смешении – доминирующей тенденции этого времени. Целью настоящего исследования является реконструкция позиции авторитетного журнала «Музыкальная академия» по отношению к жанру в отечественной академической музыке на рубеже второго и третьего тысячелетий. Анализ данной проблематики сквозь призму деятельности редколлегии издания представляется обоснованным, поскольку каждый публикуемый материал проходил стадии отбора и редакционной обработки, что позволяет интерпретировать его как элемент общей редакционной политики. В статье рассматриваются специфические особенности инструментальных жанров (концерт, симфония) и музыкально-театральных (балет, опера), а также предпринимается попытка их типологизации на основе классификационных подходов В. Н. Холоповой по исполнительскому составу, структуре, тематике и названиям. Научная новизна работы заключается в выявлении того, как жанровая палитра современной музыки осмыслялась, развивалась и отражалась на страницах издания с 1993 по 2003 годы – в первый этап в истории современной отечественной музыки, названный Ф. Софроновым «опустошением поколенческого резерва». В результате исследования определено, что в публикациях «Музыкальной академии» не констатируется «смерть» жанра, а скорее постулируется его «перерождение». Данная тенденция находит прямое отражение в материалах журнала, где жанровые метаморфозы реализуются посредством жанрового смешения и реинтерпретации.

EN

Representation of the genre palette of Russian contemporary music in the journal “Musical Academy”: analysis of publications from the turn of the 20th and 21st centuries

A. I. Shinkarenko

Abstract. Since the second half of the 20th century, two polar opinions have formed in musicology regarding the fate of the genre. K. Dalhaus predicted the decline of the genre in music history, while M. Lobanova, on the contrary, asserted the onset of a new stage in its development, expressed in genre mixing – the dominant trend of the time. The aim of this study is to analyze the position of the authoritative journal “Musical Academy” regarding the genre in Russian academic music at the turn of the second and third millennia. An analysis of these issues through the lens of the editorial board’s activities appears justified, as every published material underwent stages of selection and editorial processing, allowing it to be interpreted as an element of the overall editorial policy. The article examines the specific features of instrumental genres (concert, symphony) and musical-theatrical genres (ballet, opera), and attempts to typologize them based on V. N. Kholopova’s classification approaches according to performance composition, structure, theme, and titles. The scientific novelty of the work lies in revealing how the genre palette of contemporary music was interpreted, developed, and reflected in the pages of the publication from 1993 to 2003 – the first stage in the history of contemporary Russian music, which F. Sofronov called “the depletion of the generational reserve”. The study found that the publications in “Musical Academy” did not declare the “death” of the genre, but rather postulated its “rebirth”. This trend is directly reflected in the journal’s materials, where genre metamorphoses are realized through genre mixing and reinterpretation.

Введение

Актуальность данного исследования. На рубеже XX-XXI веков российская академическая музыка вступила в фазу активной трансформации, обусловленной стремительными изменениями политического и культурного ландшафта. Этот процесс проявляется в целенаправленных поисках новых форм, стилей, направлений, что ознаменовало рождение более свободного и глубоко индивидуализированного художественного мышления. Кардинальному пересмотру подверглась и категория «жанр», заметно контрастирующая с жанровым состоянием российской музыки XIX века и первой половины XX века (Холопова, 2015, с. 210). Жанр, по определению Е. В. Назайкинского (2003, с. 94), означает типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, сформировавшиеся исторически. Их можно отличить друг от друга по ряду критериев: конкретное жизненное предназначение, условия и средства исполнения, характер содержания и формы его воплощения. В профессиональной среде второй половины прошлого столетия взгляды на одну из центральных категорий музыкального знания в целом варьировались. Одни исследователи предрекали закат жанра в истории музыки (Дальхауз, 2019), другие же видели новый виток его развития, выраженный в интенсивной работе композиторов в русле смешанных жанров – ведущей жанрообразующей тенденции того времени (Лобанова, 1990, с. 154).

В условиях постсоветского периода представления о жанре эволюционировали как в теоретических трудах, так и в композиторском творчестве. В это время перемен одним из ведущих и наиболее авторитетных изданий, отражающих состояние отечественной академической мысли, являлся журнал «Музыкальная академия». Основанный в 1933 году Союзом композиторов СССР и Министерством культуры СССР и до 1992 года известный как «Советская музыка», он служил не просто источником информации, но и трибуной для именитых и молодых исследователей, активно участвуя в создании и поддержании определенной картины музыкальных явлений. По сути, редакция реализовывала тройную функцию: аккумулировала и представляла существующие позиции музыковедов и композиторов, служила платформой для их артикуляции и конструировала профессиональное мнение. Именно этот фактор во многом влиял на восприятие жанра в целом, определяя, какие музыкальные жанры считались «важными» и «актуальными», а какие, напротив, – «второстепенными» и находящимися «на периферии». Следовательно, изменения, касающиеся жанровой панорамы современной музыки, непременно находили свое воплощение в публикациях журнала, анализ которых позволит проследить, как профессиональное сообщество осмысляло и фиксировало эти модификации.

Для достижения вышеуказанной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) рассмотреть жанровые особенности симфонической музыки, выделенные в журнальных публикациях;
- 2) исследовать доминирующие тенденции и разновидности жанра концерта в материалах специализированного издания;
- 3) проанализировать содержательный аспект музыкально-сценических жанров – балета и оперы – в деятельности отечественных композиторов, представленный в журнале;
- 4) выявить ключевые тенденции в жанровой картине отечественной музыкальной культуры заявленного периода, явственно репрезентирующиеся в публикациях журнала «Музыкальная академия».

Одним из центральных методов работы является рецептивный анализ, позволяющий конструировать то, как современные музыкальные жанры воспринимались и интерпретировались авторами на страницах журнала. Для описания смысловых и оценочных коннотаций также были задействованы возможности качественного контент-анализа. Классификационный анализ, в свою очередь, позволил соотнести жанры с существующими классификациями по заданным параметрам.

Материалом для исследования послужили 1064 публикации журнала «Музыкальная академия» за период с 1993 по 2003 год, в которых прямо или косвенно фигурировала обозначенная тема в творчестве современных отечественных композиторов.

Теоретическую базу исследования составили труды зарубежных и отечественных музыковедов о теории жанра в современной музыке, включая концепции либржанра (Дауноравичене, 1992; Соколов, 1994), смешанных жанров / жанровые миксты (Дауноравичене, 1990; Лобанова, 1990) и реинтерпретации жанра (Кон, 1994), а также работы российских исследователей, посвященные изучению особенностей инструментальных, музыкально-театральных жанров (Холопова, 2015) и, в отдельности, оперы в отечественном искусстве рубежа XX-XXI веков (Заднепровская, 2023; Комарницкая, 2011).

Практическая ценность работы состоит в том, что сведения, полученные в результате анализа журнальных публикаций, обеспечивают объективную основу для реконструкции жанрового многообразия музыки современных авторов, отраженного в материалах статей. Соответственно, представленные тексты могут быть успешно интегрированы в учебные курсы историко-теоретического профиля.

Обсуждение и результаты

В анализируемых материалах авторитетного специализированного издания «Музыкальная академия» на протяжении всего исследуемого периода демонстрируется жанровое многообразие, относящееся к классикоромантическим традициям. Эта направленность, помимо основного текста публикации, проявляется прежде всего во вступительных разделах интервью и аналитических статей, посвященных творчеству конкретных

авторов. Например, в статье «Бесконечное таинство искусства» И. Иванова и А. Мизитова отмечают, что центральным ядром творчества В. Бибика является симфония, «притягивающая множество иных жанров: концерты, сонаты, вокальные циклы, прелюдии и фуги, интермеццо и пр.» (1993, с. 32). Другой пример: Е. Дубинец в материале о красноярском композиторе И. Юдине перечисляет: «Его перу принадлежит музыка самых разных жанров – симфоническая, камерно-инструментальная, хоровая, вокальная, детская» (1993, с. 62). Так как в публикациях формируется определенная жанровая ориентация в отечественной академической культуре, далее рассмотрению подвергнутся жанры крупной формы (симфония, концерт) и музыкально-театральные жанры (балет и опера).

Жанровое своеобразие симфонии

Как свидетельствуют материалы журнала, обращение композиторов к симфоническому жанру на рубеже XX-XXI веков относительно устойчиво, хотя уже и не пользуется столь высокой популярностью, как в советское время (Барский, 1996, с. 31). У одних композиторов снижение интереса связано со следующими факторами: сложностью жанра (Барский, 1996, с. 31), трудоемкостью рабочего процесса, тратой большого ресурса времени (Сидорова, 2000, с. 10), слабой обратной связью (Сидорова, 2000, с. 10) и отсутствием исполнительских сил, что особенно остро ощущается в регионах (Блинов, 1993, с. 63). Вторые и вовсе принципиально отказываются от создания симфонии, считая это противоестественным для себя (Ивашкин, 1995, с. 2). К ним относятся композиторы «послешнитковского» поколения (по выражению А. Ивашкина (1995, с. 2)) – В. Тарнопольский, А. Кнайфель, В. Мартынов. И лишь третьи расценивают ее как естественную форму выражения личных мыслей, ощущений (Алмазова, 2000, с. 11), как жанр, позволяющий выявить идею всеми средствами закономерного музыкального развития (Бугрова, 1993, с. 117). Даже отдельно взятые толкования жанра «симфонии» представителей этой группы – «крупномасштабное исследование» (Бугрова, 1993, с. 117), «картина мира» (Савенко, 1996, с. 109), «высочайшее достижение мировой художественной практики» (Алмазова, 2000, с. 12) – свидетельствуют о глубоком понимании и ее несомненной значимости на рубеже эпох.

С позиции исследовательского взгляда современная симфония должна отвечать такому содержательному параметру, как «концепционная оригинальность и философская значимость» (Савенко, 1996, с. 109). Следование устоявшимся канонам начиная со второй половины XX века не является обязательным, главное в симфонии – демонстрация «множества структурных и драматургических решений, разнообразия стилей, манер, техник письма» (Григорьева, Высоцкая, 1996, с. 259). В симфонической области наблюдается тенденция к предпочтению камерных форм. Утратой масштаба симфонии выражал обеспокоенность в своем интервью Р. Леденев, связывая это с происходящими изменениями в жизни людей (Бугрова, 1997, с. 19).

Рассматривая превалирование типов симфоний – канонического и неканонического – в современной композиторской практике, отраженной в анализируемом издании, можно сделать небольшой предварительный вывод: в материалах журнала «Музыкальная академия» с наибольшей частотой фигурируют симфонические произведения второго типа. Это выражается в обилии программных наименований, более свободной архитектонике, нетрадиционном исполнительском составе и жанровых микстах – синтезе симфонии с признаками другого жанра. Ниже, руководствуясь классификационной системой В. Холоповой (2015, с. 150), будут проанализированы симфонии неканонического вида по перечисленным ею параметрам.

1. Симфонии с названиями

Как можно предположить, обилие симфоний с программными наименованиями отражает «эпохальный поворот к слову» в отечественной музыке, произошедший в начале 1990-х годов (Холопова, 2015, с. 84). Так, С. Слонимский, некогда предпочитавший сочинять «чистые» симфонии, смещает акцент на программность (Зайцева, 1998, с. 18). Для А. Кучеренко программный характер сочинений становится способом достичь предельной понятности (Сидорова, 2000, с. 7). А Л. Бобылев и вовсе считает «чистый» симфонизм анахронизмом и выступает против «копирования классических форм симфонии с ее четырехчастным циклом, традиционной жанровостью частей» (Кузнецов, 1996, с. 129).

Названия современных симфонических полотен разнообразны и демонстрируют обширные тематические интересы композиторов. В заголовках запечатлевается *дедикация лицам, событиям* или, как указывает В. Холопова (2015), «присутствуют как знак “мемориального жанра”» (Симфония № 29 «Памяти сестры» М. Гагнидзе, Симфония № 4 «Памяти ушедших друзей» С. Беринского, Симфония № 10 «Чернобыль» Ф. Пыгалева); *обращение к родному краю*, к живописной красоте русской природы («Гобольская симфония» А. Мурова и «Русь зеленая и белоснежная» Р. Леденева); *общегуманитарный характер* (Симфония Humana для струнных С. Павленко, или, как переводит композитор, «симфония души»). Встречаются и симфонии *религиозного содержания* (Симфония № 3 «Время Христа» А. Петрова, Симфония № 6 «Литургическая» А. Эшпая, «Симфония на Рождество Христово» В. Поджидаева); *посвящение литературным шедеврам* (Симфония № 10 «Круги ада» по Данте С. Слонимского).

2. Нетипичная структура современных симфоний, которая либо устремляется в сторону расширения, либо, наоборот, – уменьшения, причем второй тенденции отдается большее предпочтение. Так, Четвертая симфония С. Павленко содержит пять частей, Третья симфония В. Бибика представляет собой традиционный четырехчастный цикл. Из трех частей состоит его Седьмая симфония и «Тональная» симфония М. Гагнидзе, а к двухчастным примыкают Четвертая, Пятая, Седьмая и Восьмая симфонии названного автора. В то же время Гагнидзе, стараясь реализовать свои замыслы в краткой, лаконичной форме, нередко избирает «одночастные» построения (Первая, Вторая, Третья и Шестая симфонии) (Имамудинова, 1994, с. 33). Одночастные

сочинения есть в творческом багаже и у Бибика (Девятая), Павленко (Третья) и Л. Родионовой, которой импонирует тот «стихийный поток музыкального высказывания, воплощающийся в одночастном произведении» (Грачев, 1996, с. 28; Иванова, Мизитова, 1993, с. 33; Барский, 1996, с. 31).

3. **Неклассический инструментарий** – еще одна модификация жанра, преследующая отступление от нормативного симфонического состава. В ней также наблюдается склонность к редуцированию числа исполнителей, что обуславливает широкую популярность камерной симфонии (М. Вайнберг, Н. Корндорф, В. Бибик, М. Шух, В. Войтик, Л. Гофман). Появляются *симфонии с солирующими инструментами* (Четвертая «Романтическая симфония» для солирующего контрабаса В. Довганя, симфония «Посвящение» для скрипки с оркестром В. Сильвестрова, Симфония для солирующего фортепиано и оркестра М. Гагнидзе, Камерная симфония № 4 для кларнета и струнного оркестра М. Вайнберга, Симфония для большого симфонического оркестра с солирующим баяном С. Беринского), с целыми *группами солирующих инструментов* (Симфония № 2 для альты, фортепиано и большого симфонического оркестра С. Беринского, его же Симфония № 4 «Памяти ушедших друзей» для фортепианного трио с оркестром, Камерная симфония для четырех виолончелей, контрабаса и литавр В. Шутя) и даже *для одного инструмента*, как, например, у Л. Родионовой – симфония для органа («Юпитер») и препарированного фортепиано (Грачев, 1996, с. 26).

4. **Жанровые-миксты** – это также неканонический тип симфонии, проявляющийся через синтезирование симфонического жанра с *инструментальными* (Симфония-поэма «Памяти Мусы Джалиля» А. Монасыпова, Симфония-сюита «Древнерусская живопись» Ю. Буцко, Концерт-симфония для скрипки с оркестром С. Беринского, Симфония-концерт Г. Чернова и т. д.) или *вокальными* (Симфония-оратория С. Бельтюкова «Гравюры Франциска Скорины»; Симфония-кантата Ю. Гонцова; Симфония-кантата «К Орфею» С. Беринского и др.). В качестве текстовой основы симфонии с вокальными голосами избиралась как русская поэзия (И. Бродский (Симфония № 8 Д. Смольского, Симфония № 11 В. Бибика), М. Цветаева (Симфония № 10 В. Бибика), Т. Шевченко (Симфония № 6 В. Бибика)), так и зарубежная (Камерная симфония «Последняя осень поэта» на стихи Верлена В. Войтика, Симфония-кантата на стихи американского поэта Джона Брауна Ю. Гонцова). Встречается и так называемая хоровая симфония без инструментального сопровождения – «Сапфир-симфония» Ю. Евграфова для смешанного хора a cappella. Это тот случай, цитируя слова В. Холоповой, когда интерпретация симфонического жанра «оказывается практически вне самого этого жанра» (2015, с. 168).

Морфология жанра «концерт»

Жанр «концерт», претерпевший немалое количество сущностных изменений, также не остается в тени композиторских интересов и скорее даже более востребован нежели симфоническая музыка. Так, подчеркивается, что этому жанру отдал дань А. Эшпай, сочинивший на пороге 2000 года концерты практически для всех инструментов симфонического оркестра, за исключением тубы «в силу специфики ее звучания» (Новоселова, 2000, с. 24). Среди других приверженцев концертного жанра, проявившихся на страницах журнала, выделяются имена А. Николаева, создавшего целую концертную серию всего за семь лет (Концерт для флейты и струнного оркестра, Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, Концерт для двух фортепиано с оркестром, Концерт для гобоя с оркестром, Скрипичный и Виолончельный концерты) (Анисимова, 1998, с. 25), и С. Беринского, во многом опиравшегося на традиции романтического концерта «с его конфликтным противопоставлением солиста оркестра и симфоническим типом драматургии» (Левая, 1999, с. 63). У С. Губайдулиной последнее десятилетие XX столетия ознаменовалось, по версии В. Холоповой (2001, с. 18), появлением одного из лучших произведений – Концерта для альты с оркестром с посвящением Ю. Башмету.

Аналогично с симфонией в жанре концерта также обнаруживается тенденция к камерности, лаконичности изложения, для чего чаще всего избиралась одночастность. Для А. Эшпая, начиная со Второго скрипичного концерта, одночастная форма произведений становится предпочтительной, поскольку она позволяла «достичь наибольшей концентрации и неразрывности симфонического действия (при естественном контрасте разделов)» (Новоселова, 2000, с. 24). Одночастные концерты в 1990-е годы предпочитал создавать Э. Денисов: два одночастных концерта – для гитары с оркестром (1991) и для флейты, вибратона, клавесина и струнного оркестра (Ценова, 1994, с. 84).

В целом, базирываясь на журнальных публикациях, можно выделить три разновидности обозначенного жанра, которые зависят от задействованных исполнительских сил. Самым распространенным стал традиционный **первый вид** – сольный с оркестром для солистов (от одного до трех), подразделяющийся также на концерты без названия и, напротив, с заголовком. К первому типу относятся: Концерт для флейты с оркестром А. Эшпая; Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано, Концерт для флейты и струнного оркестра, Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, Концерт для двух фортепиано с оркестром, концерт для гобоя с оркестром А. Николаева, Концерт для фортепиано с оркестром И. Худолея, Концерт для скрипки с оркестром Л. Гофмана, Второй концерт для скрипки с оркестром Е. Подгайца. Второй тип – это, соответственно, концерты, имеющие название:

- *персонифицированные названия*, то есть содержащие имя исполнителя, для которого произведение создавалось. Яркие примеры – «Липс-концерт» (для баяниста Ф. Липса) и «Бахчиев-концерт» для фортепиано в четыре руки с оркестром (написан для известного дуэта Е. Сорокиной и А. Бахчиева) Е. Подгайца. К этой категории относятся сочинения, названные в честь композитора, чье влияние на становление индивидуального почерка было ощутимо и признано автором. Например, Концерт № 3 «Барток-концерт» для скрипки с оркестром А. Эшпая;

- *жанровые названия*, демонстрирующие соединение концерта с признаками других жанров: С. Беринский – Концерт-поэма «Радостные игры» для флейты и камерного оркестра, Р. Леденев – Концерт-элегия для виолончели с оркестром, Т. Шахиди – Концерт-поэма для скрипки и струнного оркестра, Концерт-поэма А. Бондаренко для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра, Я. Лапинский – Концерт-поэма для трех труб с оркестром;
- не часто встречающиеся *религиозные обозначения*: Концерт для скрипки и симфонического оркестра “Agnus Dei” М. Коллонтая;
- названия, отражающие *музыкальную терминологию*: “Concerto cantabile” для скрипки и оркестра, “Concerto dolce” для альта и оркестра Р. Щедрина;
- передающие *настроение автора*: Концерт-поэма «Радостные игры» для флейты и камерного оркестра С. Беринского.

К этой группе относятся и концерты для русских народных инструментов соло, интерес к которым возрастает, особенно на исходе XX столетия: Концерт для цимбал с оркестром В. Курьяна, Концерт для балалайки с симфоническим оркестром Г. Гореловой, Концерт для домры с оркестром М. Смирнова, Концерт для баяна А. Мдивани, Концерт для мандолины и камерного оркестра Е. Подгайца. Создаются концерты и для восточного инструментария. Например, С. Губайдулина в 1998 году написала концерт «В тени под деревом» для кото, бас-кото и китайской разновидности этого многострунного инструмента ченг с оркестром (Холопова, 2001, с. 15). Концерт для китайского инструмента пипа с камерным оркестром есть у Б. Дондокова (Беринский, 1993, с. 48).

Второй вид концерта – оркестровый, создание которого В. Холопова связывает с двумя выраженными на тот момент времени тенденциями: «течение необарокко и стремление создать блестящую оркестровую пьесу с названием» (2015, с. 181): Концерты для оркестра А. Эшпая, Концерт для оркестра А. Балтина, Concerto Grosso С. Жукова, Концерт для камерного оркестра А. Блинова. Стабильный интерес к этому виду подчеркивает А. Демченко у Р. Щедрина, которого считает «крупнейшим мастером современного оркестрового письма, <...> в формах концертирующего стиля» (2003, с. 68). И последний, **третий вид**, – хоровой концерт: хоровой концерт «Царица-природа» А. Шахбагына, хоровой концерт «Русская свадьба» В. Калистратова и хоровой концерт «Героям посвящается» Т. Смирновой.

Специфика музыкально-театральных жанров: балет и опера

Лидерство в сфере музыкально-театральных жанров, как указывают материалы журнала, неоспоримо принадлежит опере. *Балет* продолжает «жить» в композиторской практике, но, как констатирует музыкальный критик М. Бялик (1999, с. 32) в обзоре фестиваля «Музыкальная весна», некогда бурно развивавшийся жанр сегодня претерпевает некоторую степень замедления темпа в своем онтогенезе. Одной из причин «игнорирования» этого жанра в творческой лаборатории, часто озвучиваемой самими авторами (Т. Сергеева, Ю. Буцко), является его несоответствие их профессиональным интересам. Пожалуй, если попытаться составить список «балетных композиторов» на основе журнальных публикаций, в него войдет ограниченный круг имен. К таким энтузиастам относится С. Голубков, связывающий пристрастие к балету со своим педагогом по классу композиции, «большим мастером театральной музыки» (1994, с. 74) Т. Хренниковым. Высокая активность наблюдается у петербуржца Г. Банщикова, создавшего за десять лет три балета: «Оптимистическая трагедия», «Дама Пик», «Шаман и Венера». В последнем, со слов самого автора, «предпринята забавная затея столкнуть лбами две культуры (что, собственно, и сделал Хлебников, в несколько элегично-юмористической манере) – античную и языческую. Алтай и Венера, которая туда с неба падает» (Польдяева, 1995, с. 82).

Автором балета «Петербург» по одноименному роману А. Белого является его земляк С. Баневич, определивший жанр своего сочинения как балет-фантазия. По его замыслу, произведение, придерживающееся классической номерной структуры, представляет собой коллаж, мозаику ощущений, напрямую связанных с личным отношением композитора к творчеству Ф. Достоевского, А. Блока, А. Белого. По признанию Баневича, он стремился «сделать некий опыт в духе Шнитке и его киномузыки» в сочетании с собственным представлением об этом сюжете (Цит. по: Польдяева, 1995, с. 87).

Литературной основой балетов зачастую избираются русские народные сказки (В. Калистратов, балет «По шучьему велению») и зарубежные (К. Хачатурян, балет «Белоснежка и семь гномов» по Ш. Перро). В центре – обращение к наследию великих русских поэтов: В. Хлебников, А. Белый, А. Блок, В. Вишневский, Д. Хармс, М. Лермонтов. Отдельно выделяются пушкинские сюжеты, внимание к которым активизировалось в свете 200-летия со дня его рождения, отмечавшегося в 1999 году. К этому знаменательному событию свои балеты создали Т. Хренников («Капитанская дочь», либретто А. Петрова – художественный руководитель Кремлевского балета) и С. Жуков («Бессонница», либретто А. Медведева). Более раннее переосмысление произведения «солнца русской поэзии» принадлежит В. Агафонникову, который подверг переработке не только поэму «Руслан и Людмила», но и музыкальный материал одноименной оперы М. Глинки. Осуществить такой рискованный шаг его побудило ощущение «необычайной танцевальности» музыки первого национального композитора (Агафонников, 1994, с. 68).

Свободный подход сказывается и в интерпретации сюжета литературной классики, и во введении качественно новых, порой радикальных компонентов в музыкальную материю балета. Так, музыка балета «Медея» А. Кнайфеля, по оценке Л. Гаккеля, «донельзя лаконична; жестка», лишена привычных ассоциаций «с приятным для уха и глаза “балетом”, и не осталось ничего и от традиционного танца. На сцене эта музыка нуждалась бы не в обычных академических “балетных”, а в трагических актерах и актрисах, наподобие героинь современного

греческого театрального искусства А. Папатанассиу...» (Цит. по: Кац, 1993, с. 38). С. Жуков, положивший в основу развития «Бессоницы» цитату из своего же вокального цикла «Эхо», так характеризует музыку: «Партитура балета словно соткана из многочисленных аллюзий, звуковое пространство подвижно, изменчиво, оно как бы мерцает знакомыми и одновременно неузнаваемыми интонациями, цитатами – как в сюрреалистической картине. Наплывающие друг на друга образы постоянно меняют свои очертания, превращаясь в свою противоположность» (Жуков, 1999, с. 46). То есть в музыкальном плане, по мнению критиков, композиторы стремятся либо уйти от шаблонов, вызывающих ряд ассоциаций с классическим балетом (А. Кнайфель), либо выстроить музыкальное развитие на базе уже созданного ранее произведения для «узнаваемости» (С. Жуков), либо и вовсе предпочитают воспроизводить опыт своих коллег (С. Баневич).

С оперой, по сравнению с балетом, дела обстояли совершенно иначе, что обусловлено, как ранее было отмечено, кардинальным поворотом к слову и снятием идеологических рамок. Это «освобождение от оков» предоставило авторам на выбор обширную тематическую палитру для их будущих опер. Поэтому далее следует рассмотреть те тематические векторы, которые стали или остались наиболее востребованными в творчестве композиторов, по версии «Музыкальной академии».

Интенсивный спрос сохраняется на *историческую тематику*. Перечисленные ниже примеры свидетельствуют о желании композиторов посвящать свои произведения преимущественно тем событиям, которые еще не становились объектом внимания, то есть создавать новый информационный повод для музыки:

- становлению военно-морского флота, личности императора Петра I, взаимоотношениям императора с первой супругой Е. Лопухиной, с подвижниками и народом посвящена опера «Виват, Россия!» Г. Ставонина (Сараева, 1993, с. 29);
- драматические события, связанные с зарождением знаменитой школы мастеров-сталеплавильщиков, создателей уникальных златоустовских клинков в первой половине XIX века на Южном Урале, воплотил Е. Гудков в опере «Ущелье крылатых коней» (Синецкая, 1993, с. 48);
- основанию Москвы посвятил оперу «Юрий Долгорукий» В. Агафонников (1994, с. 68), о завершении которой он извещает в личном письме в редакцию журнала, опубликованном в рубрике «Что завершено, что в работе, что задумано?».

Единожды встречается опера на *духовный сюжет* – «Мистерия Апостола Павла» Н. Каретникова и *скандально любовную тему* – опера Р. Щедрина «Лолита», ставшая «новым музыкальным чувствованием в русском искусстве» (Холопова, 1998, с. 12). Более обширно представлены оперы на *сказочный сюжет*, который тесным образом связан с активным обращением к такому молодому жанру, как детская опера. Среди авторов этого жанра фигурируют имена И. Кадомцева (опера-мюзикл «Маугли», опера-игра «Тараканище»), Л. Бобылева («Привет, Алиса!», «Кто придумал пускать мыльные пузыри»), В. Кобекина («Волшебная скрипка»), А. Павлючука («Тайна Флорио»), Б. Лисицына («Снежная королева»), Е. Подгайца («Алиса в Зазеркалье», «Мы были воробьями»), М. Броннера («Холодное сердце», «Золотой остров») и А. Кулыгина («Полет в небеса»).

Однако параллельно с литературной оперой обозначается тенденция к *бессюжетности* у тех композиторов, которые полагают, что «сюжет утрачивает свои функции главного структурообразующего фактора, которыми он был наделен в предыдущие эпохи» (Заднепровская, 2023, с. 22). Среди таких новых оперных образцов упоминается «Когда время вышло из берегов» В. Тарнопольского. По его мнению, высказанному в интервью с М. Нестьевой, передвигающаяся на подпорках сюжета литературная опера в современной музыкальной ситуации стала достоянием истории и сегодня «является скорее прерогативой жанров массовой культуры, например, мюзикла или оперетты» (2000, с. 15). Свою оперу он создает без опоры на какую-либо одну пьесу А. Чехова, а представляет собой скорее «свободную экстраполяцию чеховских идей» (Нестьева, 2000, с. 15). Отправной точкой для свободного полета фантазии является пьеса «Три сестры». Помимо этого, были заимствованы некоторые герои, мотивы, фразы и из других пьес – «Вишневым сад», «Чайка», «Дядя Ваня», «Платонов» (Нестьева, 2000, с. 14).

Как видно, первостепенное внимание композиторы уделяют сокровищницам русской литературы, истории России, русским сюжетам и персонажам. Наиболее востребовано для новых оперных образцов творческое наследие таких писателей, как Ф. Достоевский (А. Холминов – «Братья Карамазовы»), Е. Кобекин – «Н.Ф.Б.», Н. Гоголь (А. Холминов – «Шинель», «Коляска»), М. Булгаков (М. Минаев – «Белая гвардия»), А. Чехов (В. Ходош – «Беззащитное существо» и «Ведьма», В. Тарнопольский – «Когда время вышло из берегов», В. Агафонников – «Хористка»), В. Набоков (Д. Кривицкий – «Черный обморок»), Р. Щедрин – «Лолита»).

В центре интересов авторов остается и устоявшаяся еще в творческой лаборатории классиков зарубежная культура. К операм на западную тематику, упоминающимся в «Музыкальной академии», относятся: «Пена дней» Э. Денисова (по Б. Виану), «Тиль Уленшпигель» Н. Каретникова (по Ш. де Костеру), «Влюбленный дьявол» А. Вустина (по Ж. Казоту), «Король Лир» М. Гагидзе, «Гамлет» С. Слонимского (обе по У. Шекспиру), «Алиса в Зазеркалье» Е. Подгайца (по Л. Кэрроллу), «Русалочка» С. Баневича (по Г. Андерсену), «Холодное сердце» М. Броннера (по В. Гауфу).

В оперных материалах журнала можно заметить стилистическое многообразие, однако в них прослеживаются и некие объединяющие нити. Русская народная песенность и элементы знаменного распева являются центральным ядром в операх на исторический сюжет Г. Ставонина («Виват, Россия!») и В. Агафонникова («Юрий Долгорукий»). Популярная музыка, нередко переплетенная с современными композиторскими техниками, занимает все большее место в оперных полотнах вне зависимости от их тематической принадлежности. Так, элементы рэпа и минимализма ввел в кульминационную зону оперы «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольский (Нестьева, 2000, с. 16). Американские рекламные песни составили основу дуэта рекламисток

из «Лолиты» Р. Щедрина (Холопова, 1999, с. 4), а «звуковой аурой джаза» окутана партитура «Пены дней» Э. Денисова (Раку, 1994, с. 79). Танго вводит в сцену смерти оперы «Мистерия апостола Павла» Н. Каретников; ранее на ритме этого же энергичного танца выстроил арию Мефистофеля из «Истории доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке (Селицкий, 1996, с. 39). Полистилистические возможности – от додекафонии до рока – использовал Л. Бобылев в детской опере «Привет, Алиса!». Сам композитор так рассказывает об избранном стилистическом решении: «Эти контрасты, неожиданные переходы от легкой к сложной музыке создают для слуха подростка увлекательную игру, и вся опера воспринимается поэтому достаточно легко, сквозь призму юмора. Например, додекафонная fuga написана на текст: “Голова сидит на шее и поэтому – чихает”, а вторая тема в ней продолжает “мысль”: “Недурно чихнуто – будьте здоровы!”» (Цит. по: Кузнецов, 1996, с. 130-131).

При изучении жанрового своеобразия обращают на себя внимание наличие опер, удерживающих «чистоту жанра» – крупномасштабные («большие») и камерные оперы (особенно монооперы), а также жанровые гибриды (Комарницкая, 2011, с. 42, 46). Зачастую на микстность указывают сами композиторы, например, опера-оратория «Згадайте, братья моя...» В. Губаренко, опера-оратория «Сергий Радонежский» Т. Смирновой, опера-балет «Дюймовочка, или Прерванный полет» Е. Подгайца. То есть, с одной стороны, ярко представлен синтез оперы с неоперными жанрами, с другой – встречаются и миксты внутри чистых оперных жанров (Холопова, 2015, с. 114). Можно привести следующие примеры, встречающиеся в журнале:

- в «Гамлете» С. Слонимский объединяет признаки разных оперных жанров, тем самым «пронзает стрелой своей художественной воли всю толщу накопленного веками оперного искусства» (Нестьева, 1993, с. 78): опера-seria (рубеж XVII-XVIII вв.), сатирические куплеты «оперы нищих» (XVIII в.), симфонизированная романтическая музыкальная драма (XIX в.) и инструментальный театр XX века;

- В. Тарнопольский в опере-пародии «Три Грации» шаржирует штампы итальянской оперы-seria, французской лирической трагедии и ранней немецкой романтической оперы. Тем самым каждая из трех граций как бы символизирует один из обозначенных жанров. Достигается это за счет стилизации музыки Генделя, Люлли, Рамо, Глюка, Моцарта, Вебера, которые вдобавок, как говорит композитор, «сплетены со “знаками” других исторических эпох: средневековым гокетом, лютеранским хоралом в “роковой” обработке, однообразными клавирными упражнениями Ганона...» (Цит. по: Скворцова, 1993, с. 10);

- суммирование различных исторических этапов оперной мелодии – «от речитативов первых драм *per musica* и опер Монтеверди, через канительность *bel canto* особо характерную для XVIII века, до современных исканий в сфере вокально-сценической музыкальной речи» (2000, с. 31), – всё это представляет, по мнению Г. Крауклиса, мелос монооперы «Черный обморок» Д. Кривицкого.

Кроме жанровых гибридов, относящихся к единой области – академической музыке, отмечается и смешение оперного жанра с эстрадно-развлекательной культурой. Этот вид микста более известен как «третий пласт» (термин В. Дж. Конен) и запечатлен в следующих жанровых наименованиях: *мюзикл* (М. Гагнидзе – «Три мушкетера», «Пиноккио», В. Баснер – «Еврейское счастье», А. Петров – «Капитанская дочка», Е. Кобекин – «Священное чудовище», «Золушка», «Тень», Р. Щедрин – «Нина и 12 месяцев»), *рок-опера* (Т. Шкрбина, Р. Калимуллин – «Крик кукушки») и *фолк-опера* (Т. Смирнова – «Северный сказ») (Заднепровская, 2023, с. 38).

Несмотря на интенции современных композиторов к переосмыслению оперного жанра через призму индивидуально-авторского взгляда, художественным ориентиром для них по-прежнему оставалась незыблемая классика. В процессе создания «Когда время выходит из берегов», по признанию В. Тарнопольского, над ним «вспыли тени двух великих русских опер – “Бориса Годунова” и “Пиковой дамы”» (Цит. по: Савенко, 2000, с. 20). Вспомнил он и «застывшие мгновения» Глинки, и карты Чайковского, и куранты Мусоргского, и кантилену Рахманинова, и пронзительную тоску «Леди Макбет» (Нестьева, 2000, с. 17). Преемственность с богатой традицией исторической оперы преломляется, как указывает М. Сараева (1993, с. 29-30), через отражение эмоционального состояния народа в «Виват, России!» Г. Ставонина: «плачущий, недовольный народ» в первой картине отсылает к «Борису Годунову» М. Мусоргского, а «народ, прославляющий свое отечество» в финале – явно идет от «Славься» из «Ивана Сусанина» М. Глинки.

В целом, к собственно оперным композиторам можно причислить А. Холминова, С. Слонимского, Л. Бобылева, В. Кобекина, А. Кулыгина. Но только единицы сумели снискать признание со стороны своих современников. «Выдающимся оперным композитором наших дней» на протяжении всего исследуемого периода провозглашали одного С. Слонимского (Нестьева, 1993, с. 77). К лучшим оперным образцам «своего поколения» относили «Мертвые души» Р. Щедрина (Г. Канчели) и «Марию Стюарт» С. Слонимского (А. Григорьева), зачастую ставя их в один ряд с достойными образцами искусства XX века Д. Шостаковича и С. Прокофьева, что однозначно поднимало статус и авторов, и их сочинений (Раку, 1998, с. 32).

Заключение

Анализ текстовых материалов позволяет констатировать: жанровая палитра, отражаемая журналом «Музыкальная академия», демонстрирует две ключевые тенденции. Во-первых, использование авторами исторически устойчивых жанровых обозначений («симфония», «концерт», «балет», «опера») является свидетельством их стремления к установлению связи с предшествующими большими стилями и концептуализации своего музыкального замысла. Во-вторых, наряду с этим, наблюдается приверженность композиторов к свободному, индивидуально-авторскому подходу к жанру, нередко запечатленному уже в наименовании произведения – дифирамбы, балет-симфония, сюита-фантазмагория, монодия, унисоны. Эта свобода проявляется двояко: с одной стороны, в создании собственных жанровых обозначений, а с другой – в отсутствии

каких-либо жанровых признаков в наименовании произведения. Последнее относится к сфере «либрожанра». Среди сочинений, относящихся к «либрожанру», на страницах специализированного издания встречаются те, в названии которых указан адресат («Музыка для всех № 3», «Музыка для всех № 5» М. Гагнидзе, «Музыка для одного друга» А. Гринберга, «Музыкальное приношение» Ж. Плиевой), а также те, что определяют исполнительский состав («Музыка для десяти» А. Вустина, «Музыка для струнных, голоса, арфы, рояля и ударных» В. Успенского, Композиция для симфонического оркестра М. Ахметова, Композиция для голоса и фортепиано «Марина» Ю. Воронцова, Композиция для флейты «Строка О. Мандельштама» В. Казенина, Композиция для органа «Так говорил Заратустра» С. Беринского). Таким образом, в приведенных примерах названий либрожанров прослеживаются элементы жанровой типизации в разной степени выраженности.

Итак, в публикациях «Музыкальной академии» рубежа XX-XXI веков «смерть» жанра не констатируется. Напротив, авторы склоняются к мнению о его «перерождении». Это нашло непосредственное отражение как в опубликованных журнальных материалах, где жанровые метаморфозы осуществляются через межджанровое смешение, так и через реинтерпретацию – наделение их качественно новыми параметрами, что неизбежно открывает неизведанные горизонты для современной музыкальной культуры.

Перспективным направлением дальнейшего исследования видится расширение временных рамок данной работы до текущего момента. Это позволит проследить эволюцию восприятия жанров современной музыки в профессиональном сообществе и, как следствие, глубже понять ведущие тенденции в отечественной музыкальной науке и композиторской практике за последние тридцать лет.

Материалы исследования | Research materials

1. Агафонников В. Что завершено, что в работе, что задумано? // Музыкальная академия. 1994. № 4.
2. Алмазова Т. Алмаз Монасыпов: Мой «прыжок» в композицию // Музыкальная академия. 2000. № 4.
3. Анисимова Н. Все – от музыки // Музыкальная академия. 1998. № 2.
4. Барский В. Подражание Павленко // Музыкальная академия. 1996. № 3.
5. Беринский С. Найти свой путь // Музыкальная академия. 1993. № 3.
6. Блинов А. Что завершено, что в работе, что задумано? // Музыкальная академия. 1993. № 3.
7. Бугрова О. Если ты композитор не по стечению обстоятельств... // Музыкальная академия. 1993. № 4.
8. Бугрова О. Искусство не может не касаться больших тем // Музыкальная академия. 1997. № 2.
9. Бялик М. XXXV «Музыкальных весен» // Музыкальная академия. 1999. № 4.
10. Голубков С. Что завершено, что в работе, что задумано? // Музыкальная академия. 1994. № 1.
11. Грачев В. Постепенно поднимаюсь к вершинам... // Музыкальная академия. 1996. № 2.
12. Григорьева Г., Высоцкая М. Постигаемая целостность музыкально-исторического процесса // Музыкальная академия. 1996. № 3-4.
13. Демченко А. Золото первых десятилетий // Музыкальная академия. 2003. № 1.
14. Дубинец Е. О творческой жизни Красноярска // Музыкальная академия. 1993. № 3.
15. Жуков С. Музыка пушкинского слова // Музыкальная академия. 1999. № 2.
16. Зайцева Т. Динамическая реприза. О творчестве Сергея Слонимского 90-х годов // Музыкальная академия. 1998. № 2.
17. Иванова И., Мизитова А. Бесконечное таинство искусства // Музыкальная академия. 1993. № 3.
18. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. 1995. № 1.
19. Имамутдинова З. Возможность слышать себя // Музыкальная академия. 1994. № 1.
20. Кац Б. Но как уловить неуловимое? // Музыкальная академия. 1993. № 4.
21. Крауклис Г. *Dramma per musica* Давида Кривицкого // Музыкальная академия. 2000. № 4.
22. Кузнецов И. Поколение «семидесятых» – вечно вторые? // Музыкальная академия. 1996. № 1.
23. Левая Т. Служение вневременным ценностям // Музыкальная академия. 1999. № 3.
24. Нестьева М. «Когда время выходит из берегов» // Музыкальная академия. 2000. № 2.
25. Нестьева М. Реальность и мечты... // Музыкальная академия. 1993. № 4.
26. Новоселова Л. Передать непередаваемое... // Музыкальная академия. 2000. № 3.
27. Польшаева Е. Петербургский сюжет // Музыкальная академия. 1995. № 4-5.
28. Раку М. Разговор со счастливым человеком // Музыкальная академия. 1998. № 1.
29. Раку М. С того берега... // Музыкальная академия. 1994. № 3.
30. Савенко С. О Борисе Гецелеве, музыканте и человеке // Музыкальная академия. 1996. № 1.
31. Савенко С. Сумерки времен // Музыкальная академия. 2000. № 2.
32. Сараева М. «Виват, Россия!» // Музыкальная академия. 1993. № 2.
33. Селицкий А. Каретников: «Я писал для господ и для себя» // Музыкальная академия. 1996. № 3-4.
34. Сидорова М. А. Курченко: «...Прав Асафьев: Надо догнать и перегнать Запад в его жизнерадостной, упорной работе над культурой» // Музыкальная академия. 2000. № 4.
35. Синецкая Т. Пленум: анахронизм или... // Музыкальная академия. 1993. № 4.
36. Скворцова И. Мост между разлетающимися Галактиками // Музыкальная академия. 1993. № 2.
37. Холопова В. «Волшебство певучей скрипки» // Музыкальная академия. 1999. № 2.
38. Холопова В. Концепция творчества Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2001. № 4.
39. Холопова В. Неизвестный Щедрин // Музыкальная академия. 1998. № 2.
40. Ценова В. Тихий свет в сумерках конца века // Музыкальная академия. 1994. № 3.

Источники | References

1. Дальхауз К. Новая музыка и проблема музыкальных жанров // Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки. СПб.: Издательство им. И. И. Новикова, 2019.
2. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Laudamus*: сборник научных статей. М.: Композитор, 1992.
3. Дауноравичене Г. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов): автореф. дисс. ... к. иск. Вильнюс, 1990.
4. Заднепровская Г. В. Отечественный музыкальный театр рубежа XX-XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра: дисс. ... д. иск. М., 2023.
5. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. М.: ПКЦ «Альтекс», 2011.
6. Кон Ю. Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // *Donatio musicologica*: сборник статей. Петрозаводск, 1994.
7. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003.
9. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1994.
10. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М.: Московская консерватория, 2015.

Информация об авторах | Author information**RU****Шинкаренко Анастасия Игоревна¹**¹ Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова**EN****Anastasia Igorevna Shinkarenko¹**¹ A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory¹ nastasia.shinkarenko@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 26.12.2025; опубликовано online (published online): 19.02.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальный жанр; журнал «Музыкальная академия»; современная музыка; жанровая реинтерпретация; смешанные музыкальные жанры; musical genre; journal “Musical Academy”; contemporary music; genre reinterpretation; mixed musical genres.