

*На правах рукописи*



Заднепровская Галина Викторовна

**Отечественный музыкальный театр рубежа XX-XXI вв.:  
в поисках обновления оперного жанра**

5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва — 2023

Работа выполнена в Московском государственном университете  
имени М. В. Ломоносова

**Официальные оппоненты:** Артемова Евгения Георгиевна,  
доктор искусствоведения, доцент,  
Московский городской педагогический  
университет, профессор  
Дирекции образовательных программ

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

Григорьева Галина Владимировна,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского,  
профессор кафедры теории музыки

**Ведущая организация:** Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова

Защита состоится 27 февраля 2024 года в 13.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2023-4>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 года

Ученый секретарь диссертационного совета



Пилипенко  
Нина Владимировна

## Общая характеристика работы

**Актуальность темы исследования.** Несмотря на неоднократные высказывания музыковедов, критиков и самих творцов о «смерти» оперного жанра, а также на все сложности, с которыми сопряжена постановка новых сочинений, интерес композиторов к опере в наше время увеличился. В течение тридцати последних лет отечественными композиторами было создано около ста опер. Они представляют различную, порой достаточно субъективную и далекую от исторически сложившихся оперных канонов и стереотипов, интерпретацию жанра. Устойчивое представление об опере как о синтетическом действе, включающем академическое пение, игру актеров, декорации, костюмы, хореографические сцены и пр., оказывается значительно трансформированным как оперными сочинениями, так и спецификой функционирования жанра в современном российском музыкальном театре. Это ведет к естественному вопросу о том, что есть современная опера, насколько она сохраняет сущностные признаки жанра.

Возникает противоречие между обширной и разнообразной композиторской практикой в оперном жанре и терминологической «разноголосицей» в его теории. К настоящему времени теория современной оперы еще окончательно не сформировалась как самостоятельная научная область, она требует продолжения усилий по разработке универсального понятийного аппарата. Главную теоретическую *проблему* в связи с этим можно сформулировать как определение границ понятия «опера» и ее жанровой типологии. Она стала импульсом для формирования исследовательского поля диссертации.

Очевидно, что на современном этапе в теории оперы существует необходимость осознания и многоуровневого анализа противоречивой и разноплановой композиторской практики конца XX — начала XXI века, определения и характеристики ее типов, магистральных направлений и линий ее развития. До настоящего времени в отечественном музыковедении не создано обобщающих исследований, посвященных проблемам типологии и поэтики российской оперы избранного в диссертации периода. Разработка типологии представляется важным аспектом исследования, по-

сколькx позволяет не только систематизировать его различные современные образцы, но и осмыслить пути развития оперного жанра в целом. Все это определяет **актуальность** темы диссертации.

**Целью** исследования стало создание целостной картины отечественной оперы рубежа XX–XXI веков, ее развития во всем многообразии жанровых разновидностей, выявление их типовой содержательной и композиционной специфики и разработка понятийного аппарата теории современной оперы.

Исходя из **цели**, в исследовании решается ряд **задач**:

— изучить сочинения российских композиторов, написанных в 1990–2010-е годы и позиционируемых авторами как опера;

— выявить причины и определить формы обновления оперного жанра на современном этапе его развития;

— создать жанровую типологию современной отечественной оперы указанного периода;

— выявить характерные особенности типов (основные типологические черты) современной отечественной оперы конца XX — начала XXI века и показать их на примере конкретных сочинений;

— ввести в научный оборот ряд терминов, характеризующих современную отечественную оперу.

**Объектом исследования** является оперное творчество отечественных композиторов 1990–2010-х годов, то есть с начала постсоветского времени и до сегодняшнего дня.

**Предмет исследования** — поэтика современной отечественной оперы, представленной произведениями российских композиторов.

**Материал исследования** включает следующие источники:

1. Созданные в конце XX — начале XXI века оперные произведения отечественных композиторов: Б. Архимандритова, В. Бесединой, П. Геккера, В. Гуркова, В. Дашкевича, Э. Денисова, Л. Десятникова, А. Журбина, А. Изосимова, Ф. Караева, Н. Каретникова, А. Кнайфеля, В. Кобекина, Н. Корндорфа, Г. Корчмара, В. Круглика, И. Кузнецова, Д. Курляндского, С. Левковской, А. Лубченко, Л. Любовского, Р. Львовича, А. Маноцкова, В. Мартынова, Н. Мартынова, Н. Морозова,

С. Невского, С. Нестеровой, А. Осколкова, Е. Петрова, А. Семенова, Н. Сидельникова, С. Слонимского, А. Смелкова, А. Тихомирова, А. Чайковского, А. Чернакова, А. Шнитке, Р. Щедрина, И. Юсуповой и др.

При отборе музыкального материала были учтены следующие критерии:

➤ степень репрезентативности сочинения в контексте жанровой типологии, предлагаемой автором данной диссертации, а также его очевидная художественная ценность;

➤ степень изученности сочинения. Этот критерий определял методику обращения с материалом, заключающуюся:

а) в детальном и всестороннем анализе при малой изученности материала или ее полном отсутствии;

б) в поиске нового ракурса рассмотрения сочинения при наличии подробных исследований (монографии и диссертации, либо их разделы, посвященные оперному творчеству определенного автора);

в) в системе расположения материала для создания необходимого контекста.

2. Оперные произведения зарубежных авторов: А. Берга, Б. Бартока, Ф. Гласса, С. Райха, Л. Франческони, А.-Б. Циммермана, С. Шаррино и др., необходимые для изучения контекста эпохи, либо для сравнительного анализа с отечественными образцами.

3. Тексты либретто и их литературные, документальные и прочие источники.

4. Переписка и интервью, взятые автором диссертации у создателей (композиторов, либреттистов, сценографов) современной российской оперы.

5. Видеозаписи и аудио материалы, связанные с различными сценическими постановками опер указанного периода.

6. Поскольку «жизнь» оперы, начиная с XIX века, тесно связана с осмыслением ее музыкальной критикой, в данном исследовании привлекались материалы средств массовой информации: электронных ресурсов (в частности, наиболее крупных интернет-порталов, таких, к примеру, как *Belcanto*, *OperaNews*), периодической печати, текстов телевизионных и радиопередач и др.

**Ограничение материала.** В диссертации детально не рассматривается обширный пласт опер, относящихся к сферам «нового музыкального театра», оперы

для детей и так называемого «третьего направления (пласта)», включающего значительное число разного рода сочинений — фолк, рок, поп-опера, мюзиклов и др., поскольку эти области обладают безусловной самостоятельностью и требуют отдельного исследования. Этот материал привлекается только в качестве контекста.

***Положения, выносимые на защиту:***

1. Отечественная опера конца XX — начала XXI века демонстрирует множественность художественных и эстетических концепций, разнообразие в авторском понимании специфики жанра, индивидуальный подход к реализации принципов музыкальной драматургии и структурирования целого.

2. Три основных направления современной отечественной оперы таковы: ориентация на традиционную модель классико-романтической оперы при значительном обновлении музыкального языка; появление альтернативных жанров; активное развитие жанров «третьего пласта»: мюзикл, рок-опера и т.д.

3. Корпус оперных сочинений изучаемого периода отражает общие для XX–XXI веков тенденции деканонизации искусства, категории жанра в целом и оперного жанра в частности. Следствием стало изменение взаимоотношения между двумя важнейшими категориями оперы — сюжетом и жанром, при котором в предшествующие эпохи сюжет практически всегда являлся ориентиром для зрителя, обозначающим принадлежность сочинения к определенному жанровому типу.

4. Типологию оперных жанров определяют не общие принципы, а материал сочинения. В диссертации предложены критерии жанровой типологии: отношение к традиции; масштаб сочинения; литературный источник и музыкальная драматургия; концепт и музыкальная драматургия.

5. Разрушение модели классико-романтической оперы, начавшееся еще в XX веке, приводит в изучаемый период к интенсивным поискам путей обновления жанра, наиболее экстремально проявившихся в таком направлении, как «новый музыкальный театр», представители которого провозгласили иные, в сравнении с традиционными, принципы организации музыкального спектакля. Однако в случаях частичного сохранения признаков жанра или при их отсутствии в сочинении, названном при этом самим автором оперой, для обозначения такого типа в диссертации вводится понятие «альтернативная» опера.

б. Обновление отечественной оперы рубежа XX–XXI веков происходит под воздействием экстенсивного развития медиасредств. Оказывая влияние на организацию всех составляющих оперного текста, цифровые и электронные средства медиапространства способствуют появлению новых разновидностей жанра, таких, к примеру, как медиаопера.

**Методология и методы исследования.** В диссертации использован комплекс методов, применяемых в современных исследованиях оперного искусства. Среди них системный, структурный анализ, герменевтика, метод интертекстуального исследования, а также исторический (эволюция понятия как историко-теоретического феномена) подход. Системный анализ применяется в диссертации как основной метод при оценке состояния жанра оперы на современном этапе в целом, а также в ходе обобщения современных научных представлений об объекте и предмете исследования. Герменевтический подход — необходимое условие для приближения к пониманию художественной концепции опер, выявлению скрытого смысла, а также их толкованию. Метод интертекстуального анализа используется в тех разделах, где очевидны и многочисленны интертекстуальные связи, но не является обязательным инструментом.

Важным для исследования представляется метод сравнительно-типологического анализа: именно на его основе возможно создание типологии современной отечественной оперы рубежа XX–XXI веков через сопоставление, разграничение и аналогию ее со сложившимися жанровыми моделями западноевропейской и отечественной оперы.

В данной диссертации продолжены традиции отечественной музыковедческой школы и заложенные ею подходы и методы научного исследования.

Теоретико-методологической основой стали музыковедческие исследования отечественных ученых об опере и оперном театре. Существенное значение для концепции диссертации имеют труды Б. В. Асафьева, Л. А. Акопяна, А. А. Басовой, М. А. Баска, Ю. С. Векслер, А. А. Гозенпуда, Л. Г. Данько, А. В. Денисова, Л. В. Кириллиной, О. В. Комарницкой, В. Дж. Конен, С. В. Лавровой, Т. Н. Левоу, П. В. Луцкера, М. Е. Тараканова, Н. В. Пилипенко, М. Г. Раку, Е. А. Ручьевской, М. Д. Сабининой, А. Я. Селицкого, И. П. Сусидко, С. И. Савенко, М. Е. Тараканова, Е. И. Чigareвой, Б. М. Ярустовского.

Поскольку главный аспект данного исследования — жанровая специфика отечественной оперы изучаемого периода, одной из наиболее значимых для него теоретических категорий является понятие жанра. В контексте задач, поставленных в диссертации, существенное значение имеют работы, посвященные теории жанра в музыке, Е. В. Назайкинского, А. Н. Сохора, В. А. Цуккермана, О. В. Соколова, А. Г. Коробовой.

Материал диссертации — сочинения, которые созданы на рубеже XX–XXI веков, диктует обращение к трудам, связанным с методологией анализа современной музыки. Среди них работы Г. В. Григорьевой, А. С. Соколова, К. Дальхауза, М. С. Высоцкой, Д. Тибы, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Т. В. Цареградской и др.

Общий контекст диссертации, включающий эстетический и социокультурный аспекты рассмотрения оперы, предопределил обращение к трудам из других областей гуманитарного знания либо междисциплинарным работам. Среди них исследования по философии, филологии и лингвистике, семиотике: А. Р. Апресяна, Е. А. Баженовой, И. В. Банах, Р. Барта, Е. А. Бобринской, Ю. Б. Борева, Н. В. Брагинской, С. Н. Булгакова, В. В. Бычкова, В. В. Виноградова, А. В. Виншель, В. В. Волошина, Б. М. Гаспарова, А. М. Гордина, Б. Е. Гройса, Ф. Джеймисона, Ю. Г. Димитрина, Ж. Женетта, М. В. Загидуллиной, И. П. Ильина, А. М. Камчатнова, Ю. Кристевой, Х.-Т. Лемана, М. Н. Липовецкого, А. П. Лободанова, Л. Н. Любимцевой-Наталухи, Н. Б. Маньковской, В. И. Мартынова, Р. Г. Назирова, Г. Б. Пономаревой, Ю. М. Прозорова, А. Н. Урицкого, В. Е. Хализева, Д. С. Хаустова, Т. В. Чередниченко, У. Эко, Е. А. Яблокова, Е. В. Яценко и др.

Примененная в данной работе методология научного исследования позволяет раздвинуть рамки настоящей диссертации как исключительно музыковедческого труда и включает ее в вектор перспективного направления в области гуманитарного знания.

***Степень разработанности темы исследования.*** В настоящее время в отечественном музыкознании отсутствуют исследования, в которых заявленная в диссертации тема была бы представлена именно в данном ракурсе и раскрыта всесторонне, системно и целостно. Вместе с тем, есть немало ценных работ в этой области, которые носят более частный характер, и посвящены преимущественно отдельным

явлениям. Изучая и анализируя литературу, касающуюся проблем современной отечественной оперы, мы выделили в ней три значимые группы.

В первую входят обобщающие труды, наиболее близкие по тематике, однако охватывающие более ранний временной период и в связи с этим базирующиеся на других принципах типологии и научных подходах. Таковы исследования А. А. Баевой и О. В. Комарницкой. Среди многочисленных работ Баевой особо выделим три: две монографии «Русская лирико-психологическая опера: 60–80-е годы XX века» (1996) и «Поэтика жанра. Современная русская опера» (1999), а также статью «Русская опера 60–90-х годов XX века. Поиски и решения» (2004). Как очевидно из дат их публикации, основным материалом изучения становятся оперы, созданные в 60–90-е годы прошлого столетия, что, при всей их индивидуальности и оригинальности замысла, новизне музыкального языка и драматургии, означает сохранение традиции жанра. Среди них сочинения Ю. Буцко, М. Вайнберга, Э. Денисова, Н. Каретникова, В. Кобекина, А. Петрова, А. Холминова, Р. Щедрина и др. Баева предлагает два основных направления исследования: обнаружение сходных черт в развитии оперы, литературы, живописи, театральной драматургии, киноискусства указанного периода, а также рассмотрение двух типов — лирико-психологической оперы-драмы и крупномасштабных произведений эпико-драматического плана. В этих работах затронут широкий круг проблем — от состояния оперного жанра до особенностей тематики и музыкальной драматургии.

Исследования О. В. Комарницкой о русской опере второй половины XX — начала XXI века — монография (2011) и диссертация (2012) — охватывают значительный исторический период. В них предложено осмысление закономерностей оперы как синтетического жанра с учетом синтеза сюжетно-фабульных и собственно музыкальных свойств. Среди важнейших составляющих оперного жанра Комарницкая называет признаки рода искусства (драма, эпос, сказка, лирика, комедия); исторически сложившиеся жанровые типы оперы — жанровые модели; аутентичное индивидуально-авторское определение жанра оперы. Эти признаки автор учитывает в процессе рассмотрения значительного количества опер, начиная от произведений русской оперной классики и заканчивая сочинениями начала XXI столетия.

Вторую группу составляют диссертации и монографии разных типов. Часть из них посвящена исключительно оперному творчеству отечественных композиторов изучаемого нами периода. Это труды С. В. Войткевич, А. Т. Величко, Л. В. Гавриловой, Н. А. Деканосидзе, М. А. Игнатовой, А. А. Самохваловой, Е. Н. Ханнановой, И. Г. Яськевич и др. Здесь особо отметим кандидатскую диссертацию И. Г. Яськевич «Новая российская опера в контексте постмодернизма» (2009), автор которой рассматривает влияние постмодернистской эстетики на жанровую модель оперы на примере опер Р. Щедрина, А. Шнитке и Л. Десятникова, анализируя либретто, музыкальную драматургию и их сценическое воплощение. В других работах оперы рассматриваются в контексте всего творчества какого-либо композитора. Таковы монографии Г. В. Григорьевой, Е. И. Чигаревой, В. Н. Холоповой, О. В. Синельниковой и др.

Наконец, в последнюю группу входят многочисленные статьи, в которых проанализированы отдельные аспекты теории современной отечественной и западной оперы, такие как специфика ее жанровых типов, вопросы терминологии, соотношение вербального и музыкального текстов, постмодернистская стратегия в опере, интертекстуальные параллели и др. Среди них работы С. Г. Алеевой, А. А. Амраховой, Е. Ю. Андрущенко, Е. Г. Артемовой, С. Г. Войткевич, М. С. Высоцкой, Н. Г. Ганул, А. Гопко, Н. В. Губкиной, А. В. Денисова, Л. С. Дьячковой, К. А. Жабинского, К. В. Зенкина, Г. Е. Калошиной, Ф. К. Караева, Н. Карпун, М. И. Катунян, Л. Кияновской, Н. В. Климовой, Г. В. Ковалевского, А. Г. Коробовой, О. А. Кузьменковой, Ю. А. Курановой, С. Е. Курносковой, Л. Мельник, О. С. Михайловой, Г. П. Овсянкиной, Ю. Н. Пантелеевой, А. А. Преодоляк, Е. А. Приходовской, М. Е. Пылаева, Н. Н. Саамишвили, С. И. Савенко, Н. С. Серegiной, П. В. Скороходова, И. И. Снитковой, А. Г. Солодовниковой, Ф. М. Софронова, Е. В. Хаздан, Т. А. Хопровой, Е. С. Цодокова, М. Р. Черкашиной-Губаренко и др. Большинство этих статей затронуты в диссертации.

**Научная новизна исследования.** Данная диссертация представляет первое в отечественном музыковедении комплексное исследование, в котором разработаны многоуровневая жанровая типология и поэтика отечественной оперы трех последних десятилетий. Впервые развитие современной отечественной оперы рубежа XX–XXI веков как целостного и вместе с тем неоднородного явления рассмотрено в

контексте социальных, эстетических и мировоззренческих тенденций данного исторического периода, что сообщает исследованию новый ракурс, выводящий его на междисциплинарный уровень.

В диссертации представлена и обоснована типология современной отечественной оперы рубежа XX–XXI веков, опирающаяся на разработанные автором критерии, которые сделали возможным применение системного подхода к организации разнохарактерных и различных по форме сочинений.

В диссертации дана всесторонняя характеристика оперного творчества отечественных композиторов рубежа XX–XXI веков, представленного в различных типовых образцах: определены и изложены их эстетические установки, освещена и проанализирована история создания сочинений, соотнесены литературные, документальные и иные источники и либретто опер.

Разработан терминологический аппарат, связанный с типологией оперы на современном этапе ее развития. В процессе исследования были конкретизированы понятия литературной, духовной, документальной опер, оперы-мистерии, медиаоперы. Были введены в научный оборот такие новые понятия и термины, как опера-триллер, альтернативная опера, опера-ремейк.

В диссертации впервые рассматривается ряд произведений до этого либо не становившихся объектом музыковедческого анализа, либо введенными в научный оборот автором данного исследования. Среди них оперы П. Геккера, А. Изосимова, Б. Львовича, Н. Морозова, С. Осколкова, Н. Сидельникова, А. Тихомирова, А. Чернакова, И. Юсуповой и др.

*Теоретическая значимость исследования* заключается в создании целостного представления о современной отечественной опере рубежа XX–XXI веков как важного и до настоящего времени не имеющего всестороннего освещения жанра, а также в формировании подходов к рассмотрению оперного искусства и методов анализа произведений, созданных в этот исторический период. Представленные теория и анализ различных жанровых разновидностей современной оперы могут послужить импульсом и основой для дальнейших исследований и расширения семантического поля каждого из обозначенных в диссертации типов. Теоретические положения и выводы данного исследования представляются важными для понимания современного музыкального искусства в целом.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что материалы и выводы диссертации могут быть использованы в учебной практике: лекциях по интегративному искусствознанию (модули «История музыки» и «История театра»), истории современной отечественной музыки, в спецкурсах по истории и теории отечественного музыкального театра, семиотике музыки. Результаты исследования могут быть также полезны студентам, изучающим композицию, оперную режиссуру и сценографию. Теоретически обоснованные положения диссертации стали основой разделов учебных программ по музыке XX–XXI веков, созданных автором для обучающихся специализированных и гуманитарных вузов, а также для слушателей курсов профессиональной переподготовки: преподавателей высших учебных музыкальных заведений, классических университетов, музыкальных и музыкально-педагогических колледжей, учителей ДШИ, ДМШ и общеобразовательных школ.

Результаты данного исследования могут быть использованы при разработке содержания дисциплин по истории музыки, музыкального театра, оперного искусства, современной музыки.

**Степень достоверности результатов исследования.** Высокая степень достоверности результатов исследования обусловлена опорой на значительный корпус музыковедческих, философских, литературоведческих и исторических трудов, в том числе, новейших, в которых освещаются как общие закономерности современного искусства, так и особенности бытования современной отечественной оперы. Достоверность также обеспечена следующими факторами: максимальным учетом и применением современных методов исследования оперы; тщательным анализом различного рода документов (архивы, переписка, интервью), материалов средств массовой информации (периодика, электронные ресурсы) рубежа XX–XXI веков; опорой на философско-эстетические труды, позволяющими применять корректные определения и термины, необходимые для рассмотрения опер в историческом контексте периода их создания.

**Апробация результатов исследования.** Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова. Ее материалы были также апробированы в учебных курсах и открытых лекциях, в ходе выступлений на всероссийских и международных научных конференциях, в том числе на ежегодном международном форуме «Ломоносовские

чтения» (Москва, 2016–2023); «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 2015, 2017, 2019, 2021); «Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Памяти профессора У. Д. Розенфельда» (Гродно, 2014, 2016, 2018, 2021); «Музыкальное образование в контексте культуры (Москва, 2006, 2008); «Бела Барток сегодня: к 125-летию со дня рождения» (Москва, 2006); «Эстетика в XXI веке: вызов традиции?» (Санкт-Петербург, 2008); «“Фоносфера — человек — сообщество”. Памяти проф. М. Е. Тараканова к 80-летию со дня рождения» (Москва, 2008); «Музыка и синтез искусств» (Москва, 2008); «Искусство и наука об искусстве: теория и практика» (Москва, 2009); «Художественное и художественно-педагогическое образование в контексте преобразования высшей школы и особенностей современного художественного культурного процесса» (Ижевск, 2009); «Интегративные исследования культуры» (Томск, 2009); «Романтизм: истоки и горизонты» (Москва, 2011); «Булгаков, его время и мы» (Краков, 2011); «Международные Рождественские образовательные чтения» (Москва, 2012, 2014); «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва/Сосны, 2012); «Опера в современном музыкальном театре» (Москва, 2013); «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски» (Москва, 2014); «На пересечении прошлого и будущего. К 80-летию А. Г. Шнитке» (Москва, 2014); «Фестиваль науки» (Москва, 2016); «Техника музыкальной композиции. "Свое" и "чужое"» (Москва, 2017) и др.

Основные результаты и выводы диссертации отражены в 43 публикациях, из них 18 — в рецензируемых изданиях, входящих в список ВАК, 1 — в изданиях, индексированных в Web of Science.

**Структура исследования.** Работа включает два тома. Первый том состоит из Введения и 1–4 глав. Второй включает 5–7 главы, Заключение, Список литературы, Списки нотных примеров и таблиц, а также Приложения.

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы проблема, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

**Глава 1. Отечественная опера рубежа XX–XXI веков: теоретический аспект. 1.1. Сюжет и жанр.** Сюжет и жанр — важнейшие категории оперного спектакля, между которыми существует взаимозависимость, о чем неоднократно шла речь в многочисленных работах об опере. А. В. Денисов (2006) среди главных причин жанрового разнообразия оперы XX века выделяет три основные тенденции: появление новых жанровых и сюжетных решений; продолжение традиционных линий соотношения сюжета и жанра; возрождение жанровых и сюжетных моделей далекого прошлого. Эти тенденции сохраняются и в XXI веке. Новые жанровые решения зачастую мотивированы выбором сюжета, дающим простор композиторской фантазии, включением особых приемов «игры» с сюжетом и жанром. Традиционную линию представляют оперы, авторы которых чаще всего обращаются к классическим литературным источникам, эпическим сказаниям, историческим хроникам и сюжетам (Р. Щедрин, Н. Сидельников, А. Смелков, Э. Артемьев, В. Кобекин, В. Гурков, А. Чайковский, Н. Мартынов, И. Рогалев, М. Круглик, Н. Морозов, А. Лубченко, В. Беседина, А. Чернаков и др.). Тенденция возрождения моделей далекого прошлого не имеет большого распространения. В данном параграфе также анализируется влияние на выбор оперного сюжета изменения состояния общества в постсоветский период, приводятся мнения композиторов о выборе сюжета Р. Щедрина, А. Шнитке, В. Кобекина и др.

Следующий раздел посвящен проблеме поиска героя в современной отечественной опере. Отмечаются такие факторы влияния на этот процесс как изменение российской социально-политической системы, вступление отечественного искусства в эпоху постмодернизма, бурный рост медийных элементов и постоянное расширение медиaprостранства. Усложнилось и представление о реальности. Она соединила в себе мир идей, мир вещей и виртуальную реальность, существование которой из метатекста мифа, театра, литературы и живописи, а позже кино материализовалось в конце XX столетия в компьютерном мире. В ситуации свободы выбора герои отечественной оперы указанного периода утрачивают все признаки типовой характеристики, как психологической, так и музыкальной. Задача выявить образ некоего «индивидуального» героя, представленного в творчестве одного автора или, по крайней мере, определить склонность автора к изображению определенного типа

героев оказывается непосильной: анализ выбора и интерпретации сюжетов в многочисленных операх демонстрирует интерес их авторов к различным, порой абсолютно противоположным сюжетам (например, «Лолита» и «Очарованный странник» Р. Щедрина, «Пророк» и «Гамлет» В. Кобекина и др.). Единственное, на наш взгляд, объединяющее их качество — полное отсутствие героизма в образах современных оперных героев. Приводятся примеры опер А. Шнитке «Жизнь с идиотом», Л. Десятникова «Дети Розенталя». Осознавая невозможность применения инструментов исключительно типологического подхода к некоторым аспектам музыкального искусства нового тысячелетия, можно лишь обозначить процессы изменения облика героя в пространстве современной оперы.

**1.2. Типология.** Российская опера 1990–2010-х годов — явление пестрое и разнотипное. В ее развитии можно обозначить три основных тенденции: 1) ориентация в целом на традиционную модель классико-романтической оперы, сопряженная со значительным обновлением музыкального языка; 2) появление альтернативной оперы («нового музыкального театра»), 3) развитие жанров так называемого «третьего пласта»: мюзикл, рок-опера и пр.

Проблема жанра — одна из самых сложных в практике современной композиции и в музыковедении в целом. Для диссертации ценными стали идеи А. Г. Коробовой (2007) о применении при изучении жанра историко-типологического подхода, понятия модальности и термина «жанровый модус», о систематизации жанров по принципу множества взаимопересекающихся полей. Последнее особенно значимо для типологии современной оперы, «вступившей в союз» с другими жанрами не только внутри самой музыки, но и в других видах искусства, таких как перформанс, кино, медиарт и пр., и обнаружившей полижанровые признаки.

Актуальна для музыкального театра также идея, касающаяся изменения подхода к пониманию и восприятию жанра в литературоведении рубежа XX–XXI веков, где обосновывается мысль о новом соотношении между жанром и произведением, сложившемся в эпоху художественной модальности. Если в риторической поэтике жанр — это целое, а произведение — вариация на жанр (элемент жанрового целого), то в эпоху художественной модальности они как бы меняются местами: целое теперь — произведение, жанр же — его вариация. Это обуславливает различия в методологии анализа: «...инвариант образцов неканонического жанра может

быть только реконструирован путем их систематического сравнения и представляет собой общую для этих произведений “внутреннюю меру” их структур»<sup>1</sup>.

«Внутренней мерой» как основной типологии в диссертации стал материал самих произведений. В процессе анализа этого материала и дальнейшей его типологизации учитывались четыре основополагающих критерия.

1. (На)следование традиции: выделены три крупные группы: традиционный тип оперы с обновленным музыкальным языком — *следование традиции*; альтернативная опера — *противостояние традиции* и «новый музыкальный театр» (2-я половина XX — начало XXI века) — *разрыв с традицией*; «третий пласт» (мюзикл, рок-опера, фолк-опера, поп-опера и др.) — *иная традиция*.
2. Масштаб сочинения. Этот критерий сохраняет существующее в теории оперы деление: «большая» многоактная опера (главный фактор — продолжительность звучания); камерная опера и ее разновидности.
3. Соотношение литературного источника и музыкальной драматургии отражают следующие типы: литературная опера; духовная опера; документальная опера; опера-триллер; опера-притча.
4. Соотношение концепта и музыкальной драматургии отражают два типа: плюралистическая опера (плюралистический или тотальный театр); альтернативная опера.

**1.3. Феномен неомелодизма.** Одна из актуальных проблем современной оперы, в том числе и отечественной, — функция в ней мелодии. При обсуждении этих вопросов демонстрируются самые разные, порой несовместимые взгляды. Появление новых типов композиторского письма в XX веке (таких, например, как сонорное гипермногоголосие и др.) привело к тому, что мелодия на какое-то время утратила функцию выделяющейся на фоне других, самостоятельной фактурной единицы.

Заявленный в названии раздела «неомелодизм» — условный термин, двоякий по своему значению/содержанию: это и свидетельство участия мелодии в процессе создания оперы, и собственно указание на ее качественный состав. Композиторы

---

<sup>1</sup> Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 10.

последних десятилетий, для которых центром устремлений в опере становится мелодия: Н. Сидельников, С. Слонимский, В. Кобекин, А. Смелков, В. Дашкевич, Н. Мартынов, А. Журбин, Р. Львович, В. Гурков, И. Юсупова и др. В параграфе направление оперной композиторской практики, ориентированной в первую очередь на мелодию в понимании «интонационного словаря эпохи», рассмотрено на двух показательных примерах — операх «Дракула» А. Тихомирова и «Вещий сон» А. Чернакова.

По мнению Тихомирова (р. 1958), опера была и остается искусством, апеллирующим в первую очередь к эмоциям, ее главное качество — красивое пение и, соответственно, мелодия. «Дракула» (2013), как считает Тихомиров, — возрождение «оперной оперы». Современность ее звучания, по мнению композитора, определяется двумя важнейшими качествами, во многом утраченными академической музыкой уже в XX столетии, — ассоциативностью и связью с «легкими» жанрами. Она соединяет в себе признаки мелодрамы, комедии и «готического» триллера. Образы главных героев имеют яркую музыкальную характеристику, создаваемую, прежде всего, развитой, индивидуальной и неповторимой мелодикой, их чувства, действия и взаимоотношения выстраивают эмоциональную драматургию, выраженную в безупречной музыкальной логике композиции. Столь характерная для оперы в прошлом, но давно забытая номерная структура плотно спаяна в «Дракуле» интонационным единством, лейттемами, темами-реминценциями, помещенными в кульминационные точки драмы.

В «Дракуле» возрождаются традиционные оперные жанры и формы, и это влечет за собой применение обусловленного типа мелодии. *Песня* Влада Цепеша — валашского господаря Дракулы, *Баллада* о Дракуле, которую поют Мина Хаккер и Люси Истерн, *Серенада* Влада, *Песенка* американского жениха Люси мистера Квинси Морриса, *Колыбельная* Люси-вампа, *Молитва* Мины также связаны с всегда присутствующим определенным ассоциативным рядом. В опере Тихомирова создан особый ритм, чередующий моменты сконцентрированного эмоционального напряжения и спадов-расслаблений. В ней есть разнообразные по типу арии, ариозо, ансамбли, речитативы *secco* и *accompanato*, хоровые, балетные и пантомимические сцены. Введены элементы музыкально-бытовых жанров разных

эпох — от старинной сарабанды, через популярные в начале XX века фокстрот и танго до современных эстрадной песни, мюзикла и даже рэпа.

Другой пример доминирующей в фактуре сочинения мелодии — одноактная опера «Вещий сон» (2018) А. Чернакова (р. 1988), получившая Гран-при в композиторском конкурсе к 150-летию Московской консерватории. В основе либретто — документальная история Маргариты Тучковой (в девичестве Нарышкиной) и ее супруга — героя Отечественной войны 1812 года генерала Александра Тучкова, погибшего в сражении при Бородино. В жанровом отношении «Вещий сон» представляет соединение элементов лирико-психологической и эпической оперы, написанной на исторический сюжет. В ней две основных сюжетных линии: любовная, в которой доминирует мелодика лирического романса и песни; линия духовного подвига (фрагменты моления об упокоении православных воинов, стихирь из заупокойной службы на канонические тексты, торжественное славение в финале).

Две оперы объединяет: господство в ряду музыкально-выразительных средств мелодии, широкое интонационное поле музыкального тематизма, включающее различные элементы современного музыкального языка, жанровая определенность мелодии, включение в драматургию типовых оперных форм, базирующихся на мелодическом начале — песня, ария, баллада, серенада, ансамбли и т.п. Таким образом, можно сделать вывод о возрождении во втором десятилетии XXI века оперы, где господствует обновленная мелодия.

**Глава 2. Литературная опера.** В параграфе **2.1. Литературная опера в теории К. Дальхауза** дан анализ термина «литературная опера», который впервые был использован немецким музыковедом и композитором Э. Истелем (1914) и спустя десятилетия получил детальную разработку в исследованиях К. Дальхауза. Согласно Дальхаузу поэтика литературной оперы подразумевает ориентацию на «разговорный» театр, использование оригинального и неизменного текста литературного первоисточника и ведущую роль его драматургии.

Дальхауз называет три важных особенности музыкальной драматургии литературной оперы: наличие в исходном тексте ритуальных сцен, благодатных для оперы; природная «способность» музыки сообщать продолжительность мгновению, которое в драматическом спектакле может проходить быстро, но является су-

ществленным в смысловом отношении; музыкальное вуалирование лирико-патетической речи, утратившей в начале XX века в драматическом спектакле свою убедительность.

**2.2. «Бег» Н. Сидельникова.** Основу оперы «Бег» (1985, ред. 2010) Н. Сидельникова — яркого примера литературной оперы — составляет одноименная пьеса М. А. Булгакова. В либретто точно воспроизведен ее текст. Выбор жанра поставил композитора перед необходимостью решать сложную профессиональную задачу. Музыка могла превратиться в звуковое сопровождение текста, в иллюстрацию «чужого» слова, и этого следовало избежать (Л. В. Кириллина, 1997); тщательная детализация образов и событий в «Беге» практически лишает свободы любую из ее интерпретаций — и тем самым усиленно побуждает фантазию композитора к обретению независимости от воли писателя.

Для преодоления этих сложностей Сидельников обращается к особому типу организации музыкальной ткани. Композитор выделяет три крупные интонационные группы: лирическую, трагедийную и комическую, содержательное поле которых расширяют дополнительные модальности. Круг интонаций в опере оригинален, но оригинальность эта кроется не в самом языке, а в его парадоксальном для советского композитора 80-х годов XX века эстетическом обосновании. Включение разнородных интонационных элементов — джазовых и шлягерных оборотов, романтических идиом (лейтмотив Серафимы), клише советского музыкального быта (к примеру, туш, сопровождающий в СССР всякого рода награждения, в сцене тараканьих бегов) — все это говорит о чертах концептуализма, для которого характерно использование любых элементов, направленных на достижение определенной художественной цели. Вместе с тем в этом есть проявление тенденции, о которой было сказано в параграфе, посвященном феномену неомелодизма, — обращение Сидельникова к интонационному словарю эпохи.

Перемещение в пространстве и времени, от одного действующего лица к другому, быстрая смена «кадров» укрепляются в опере тематическими арками, которые создаются лейтмотивной системой, а также темами-реминисценциями. Лейтмотивная техника также отражает один из важнейших принципов литературной оперы, отмеченный Дальхаузом, — она создает параллельный воображаемый мир в ре-

флектирующем сознании слушателя. Сидельников следует не только за литературным текстом, он тщательно повторяет за Булгаковым «музыкальную партитуру», прописанную писателем в пьесе. В результате интерпретации Сидельникова звуковое пространство оперы оказывается иерархичным. Сохраненный булгаковский текст, безусловно, определяет ее смысл, однако имманентный собственно музыкальный ряд создает второй план, своего рода комплементарную полифонию. Используя термин, введенный Е. И. Чigareвой в работах об операх Моцарта, комментирующий пласт можно отнести к «невербальной семантике». В нем скрыто авторское отношение Сидельникова к героям пьесы Булгакова. Безусловно важными для понимания замысла «Бега» Сидельникова являются интертекстуальные связи (Григорьева Г.В., 2014), не менее значим и подтекст. Анализ структурных моделей и интонационных формул оперы позволяет сделать вывод о том, что композитор проник в глубинный подтекст булгаковского творчества.

**2.3. «Контрабас» Г. Корчмара.** Жанр литературной оперы представлен также в монодраме «Контрабас» (2009) Г. Корчмара (р. 1947) по одноименной пьесе П. Зюскинда. Это бессюжетная психологическая драма, где за внешней «бытовой повседневностью» монолога одинокого, не слишком удачливого молодого человека скрыто сложное философское рассуждение о жизни. Выбор Корчмаром пьесы Зюскинда для либретто литературной оперы определили несколько факторов: монологичность, позволившая композитору обратиться к излюбленному жанру монооперы; мягкая ирония, которая, пронизывает исповедь героя, напоминая стилистику чеховских рассказов, и так свойственна музыкальному мышлению Корчмара. Однако основополагающий фактор — ярко выраженное музыкальное начало, проявлением которого становится экфрасис музыки, где в качестве приемов его создания в пьесе выступают музыкальная терминология, цитаты из произведений других авторов, лейтмотивы и др. Пьеса Зюскинда предоставляет безграничные возможности для использования техники стилевого моделирования, разработанной композитором, поскольку монолог главного героя (в опере — Басиста) наполнен звучащей музыкой разных стилей.

Тринадцать сцен монодрамы Корчмар объединяет в две контрастные и вместе с тем взаимодополняющие содержательные линии: первая строится на развенчании инструмента, игра на котором — тяжелый труд, мучение и проклятие всей жизни

артиста (I–VII сц.). Вторая линия — интимно-лирическая (VIII–XIII сц.) — повествует о чувстве главного героя к певице по имени Сара. В результате редукции текста пьесы в либретто монодрамы (перевод сделал сам композитор) изменяется главная идея. Корчмар смягчает социальную заостренность драмы Зюскинда и создает несколько более возвышенный образ музыканта. Весомую роль в этом играет экфрасис, который, выступая как структурно-семантическая единица текста, становится способом его организации и определяет музыкальную драматургию «Контрабаса».

Основной визуальный образ, раскрытый в вербальном и музыкальном тексте оперы — контрабас. Музыкальные термины, которыми насыщен текст либретто, позволяют воссоздать визуальный образ инструмента (нарративная функция экфрасиса), реальное же их звуковое воплощение в «Контрабасе» Корчмара делает его абсолютно зримым и слышимым (дескриптивная функция экфрасиса).

Композитор фактически «озвучивает» пьесу Зюскинда. В диссертации сведены в таблицу темы из классических сочинений, которые упоминает и слушает в процессе развертывания действия Басист. Они образуют цепь вариаций, где звучат и варьируются фрагменты из сочинений Брамса, Вагнера, Моцарта, Р. Штрауса, Шуберта, отрывки хрестоматийных контрабасовых сочинений. Их чередование с авторским словом выстраивает музыкальную драматургию монооперы.

В «Контрабасе» Корчмара представлены все характерные приемы литературной оперы: речитативно-ариозный стиль, где мелодически оформленными островками становятся цитаты из классических произведений, сквозной тип драматургии, включение тем-реминисценций. Отличительной особенностью монодрамы становится применение экфрасиса как содержательно-конструктивного приема.

**2.4. «Граф Нулин» С. Осколкова.** Еще один пример литературной оперы — «Граф Нулин» (1982–1993), комическая опера С. Осколкова (р. 1952) по поэме А. С. Пушкина. Небольшая поэма не имеет членения на главы или разделы, в опере ее текст разделен на семь сцен, сделаны небольшие купюры и перестановки стихов, встречающиеся в либретто повторы слов призваны акцентировать ключевые моменты в действии. Такая работа с текстом не оказывает существенного влияния ни на драматургию, ни на содержательный план в целом, однако имеет последствия, связанные со спецификой литературной оперы. Редуцируя пушкинскую поэму,

Осколков, автор либретто, придает сочинению бóльшую динамичность и компактность, еще более усиливаемые введением особой партии — Чтеца, что также ведет к сокращению продолжительности звучания, а по внешним признакам вызывает ассоциации с особым театральным жанром — мелодрамой.

Другое, не менее значительное следствие сокращения пушкинского текста, в котором намеренно исключены уводящие от основной, «анекдотической», линии сюжета подробности — возможность усилить пародийный план содержания, что отражено и в детализирующем определении жанра «опера-анекдот», данном самим композитором. Эта идея передана в музыке Осколкова через пародирование музыкально-стилевых штампов. Средства пародирования сгруппированы вокруг трех топов: охота, пастораль, музыка быта. Они пронизывают музыкальную ткань всей оперы, придают целостность ее композиции, «ослабленной» такими особенностями литературной оперы, как доминирующий ариозный стиль вокальных партий. Динамичность опере придает и принцип контраста, лежащий в основе чередования картин, а также постепенно ускоряющийся к финалу темп эмоционально-смысловых модуляций музыкальной речи, который выражен, в частности, в увеличении ритмической плотности.

**Глава 3. Духовная опера. 3.1. Современные библейская драма и мистерия в России.** Основу либретто духовных опер составляют религиозные сюжеты (библейские, евангельские, житийные), а также интерпретированные в произведениях литературы тексты и мотивы Священного Писания. Даже в постсоветский период, когда идеологические запреты рухнули, духовная опера из-за особенностей своей драматургии занимает скромное место среди созданных до настоящего момента музыкально-сценических произведений. В современной духовной опере существует три типа источников либретто: библейская история, интерпретированная либреттистом, или взятая из литературного источника; тексты Священного Писания (библейские и евангельские истории, жития), как правило, соединяющиеся с авторским текстом либреттиста или самого композитора; литературное произведение светского содержания, которое включает эпизоды религиозного характера и представляет тем самым вторичную интерпретацию определенного духовного сюжета. В параграфе дано разграничение двух разновидностей духовной оперы — библейской

музыкальной драмы и оперы-мистерии. Главный критерий — сюжет: основу содержания библейской музыкальной драмы составляют ветхозаветные сюжеты, в основе оперы-мистерии — новозаветные и агиографические (житийные) сюжеты.

**3.2. «Потерянный Рай» А. Изосимова.** «Потерянный Рай» (2012) — опера петербургского композитора А. Изосимова (р. 1958) по одноименной поэме Дж. Мильтона. Модель русской духовной оперы была описана и реализована во второй половине XIX века А. Г. Рубинштейном (среди его сочинений есть «Потерянный рай», 1855–56 гг.). Композитор критиковал ораторию как «холодный», равнодушный», повествовательный жанр с неподвижностью форм музыкальных и поэтических и полагал, что воплощение библейских сюжетов возможно в другом жанровом варианте, а именно в духовной опере, поставленной на сцене. В либретто духовной оперы, по мысли Рубинштейна, не обязательны неперенные структурные элементы светской оперы, в ней может отсутствовать главная любовная интрига, доминируют крупные формы композиции, широко представлено полифоническое письмо, усилена роль возвышенной декламации, большое количество молитв, благодарений. Основные идеи Рубинштейна актуальны и для современной духовной оперы.

«Потерянный Рай» Изосимова — библейская музыкальная драма в трех действиях. Либретто, созданное самим композитором, включает также тексты И.В. Гете, философские воззрения которого ему близки. По замыслу Изосимова опера должна была стать по масштабу сравнимой с «Хованщиной», он стремился описать «портреты» сил, бушующих во Вселенной. Три действия оперы включают семь картин: «Великое собрание», «Бунт», «Небесная битва» (I д.); «Рай, Адам и Ева» и «Древо познания» (II д.); «Искушение Евы» и «Изгнание из Рая Адама и Евы» (III д.). Поскольку в поэме Мильтона отсутствуют сцены, в которых, по словам Изосимова, в диалог вступали бы, к примеру, Люцифер и Архангел Михаил, а в опере они необходимы для создания динамики действия, композитор добавил в либретто собственный текст. Динамичность действия у Изосимова противостоит живописно-изобразительной картинности у Рубинштейна — и это одно из принципиальных отличий двух сочинений на один сюжет.

В «Потерянном Рае» Изосимова реализованы принципы поэтики романтической оперы: номерная структура; обилие сольных номеров (ария, монолог, песня),

диалог, дуэт, ариетта, дуэтино. Некоторые номера имеют особые названия — «Слово Бога» и «Слово Сына», «Именованье», «Милование Адама и Евы» и др. Есть в опере и танцы, которые соответствуют характеристике Рубинштейна, имея «местный характер». Хоров всего три, и все они связаны с небесными силами. Отличительная деталь оперы — яркая персонификация действующих лиц.

Музыкальная драматургия оперы в целом контрастна. Первое и третье действия отличаются большей динамикой, второе — пасторальным характером, нарушаемым к его окончанию. Архангел Рафаил в последнем номере второго действия (№ 42 «Рассказ Архангела Рафаила») повествует о битве Небесных сил и Люцифера — так от первого ко второму действию перекидывается сюжетная и тематическая арка. В третьем действии происходит постепенный и окончательный поворот от пасторали (в сцене обольщения Евы Змием), через трагическое осознание Адамом и Евой собственного грехопадения к славлению и свету в заключительной сцене (ликующий хор «О, Свет святой! О, первенец Небес! Ты прежде Солнца пребывал и Неба. Хвала, Тебе Господень Свет!»). Здесь звучит тема из № 5 «Рядом с Предвечным», а затем «светоносный» аккорд-кластер (*c-e-g-d-fis-a*) из Вступления на *fff*. Музыкальная драматургия оперы прочно скреплена многочисленными тематическими связями, раскрытыми в представленном в разделе подробном анализе произведения.

Библейская музыкальная драма «Потерянный Рай» А. Изосимова — эпическое сочинение, которое отмечено масштабностью, возвышенностью и торжественностью звучания, то есть теми качествами, что отличают духовную оперу. Вместе с тем для нее характерны динамика, контрастность картин и яркая персонификация образов.

**3.3. «Прóклятый апостол» П. Геккера.** «Прóклятый апостол» (2012) — опера П. Геккера (р. 1945) на либретто драматурга и оперного либреттиста Ю. Димитрина. В основу фабулы положены события, взятые авторами из канонического Евангелия, а также из апокрифа «Евангелие от Иуды», датированного III веком н.э. и обнаруженного учеными только в 1970-е годы. Согласно апокрифу, особую миссию Иуде суждено было выполнить по воле самого Иисуса Христа. Предательство и выдача властям Христа хотя и свершилось по слову Учителя, тем не менее, не

освободило предавшего как от всеобщего презрения и проклятия, так и от последующих мук совести и совершения им самоубийства.

Авторы «Проклятого апостола» определяют жанр оперы как музыкально-сценическую фантазию, настаивая на ее светском характере. Основная идея оперы — свершения судьбы Иуды — вплетается в лирическую линию любовных отношений двух главных героев — Иуды и Марии Магдалины. Светскую окраску еще более усиливает введенное в кульминации этой линии стихотворение М. Цветаевой «Откуда такая нежность». Образ Христа, согласно традициям его передачи на сцене, представлен в двух эпизодах безмолвным актером, а также в кластерной партии ансамбля басов, исполняемой за сценой. Однако, как в музыкальной драматургии, так и в самом характере звучания партитуры «Проклятого апостола» явно прослеживаются основные принципы духовной оперы А. Г. Рубинштейна.

Монументальное сочинение делится на две части, где чередуются эпико-драматические сцены, названные авторами «фрески» (их двадцать), сольные и ансамблевые номера. В представленном в параграфе анализе оперы показано как повествовательность действия сопряжена в «Проклятом апостоле» с внутренней динамикой, которую создает по-кинематографически монтажная смена драматических, лирических и изобразительных картин. Обилие хоров и хоровых сцен, в том числе молений (опера полиязычна: молитвы звучат на русском, латыни, иврите) придает опере ораториальный тон, сольные же и ансамблевые номера, особенно те, что связаны с линией любви Иуды и Марии, передают палитру разных эмоций — страдания и страсть Иуды, чувственную нежность, сменившуюся недоумением и презрением Марии. В заключение рассмотрены особенности музыкального языка оперы, безусловным отличием которого становятся смешанные техники, сочетающие тональность классико-романтического типа, ладовую модальность и сонорику.

**3.4. «Братья Карамазовы» А. Смелкова.** «Братья Карамазовы» (2008) — первая часть оперной трилогии А. Смелкова (р. 1952) по произведениям Ф. М. Достоевского. Вербальный текст оперы основывается на подлинном тексте романа и следует первоисточнику как в ариях, диалогах и ансамблях, так и в названиях некоторых сцен и даже в ремарках. Помимо текста романа Ю. Димитриным в либретто включен сочиненный им текст ариозо Грушеньки, богородичный григорианский антифон «*Ave Regina coelorum*» и стихотворение З. Гиппиус «Песня».

Содержание «Братьев Карамазовых» «спрессовано» авторами оперы в 25 сцен, составляющих две ее части. Из нескольких сюжетных линий романа Достоевского был избран сюжет о Великом Инквизиторе. Мистериальное начало романа, определило жанр оперы, которую ее создатели назвали оперой-мистерией. Реальные бытовые сцены сплавлены в опере Смелкова с исторической и философской символикой. Сочетание мистериального и реального рождает полифонию сюжетных пластов в партитуре оперы, а литературные, музыкальные и театральные ассоциации множат ее смыслы.

Опере «Братья Карамазовы» посвящены научные публикации Н. С. Серегинной, С. Г. Войткевич, Г. В. Ковалевского, А. Т. Величко, в которых содержится подробный анализ сочинения. Задачи данного раздела диссертации заключены не в последовательном анализе сцен оперы, а в доказательстве ее мистериальной природы. Наиболее очевидные признаки этого жанра обозначены в названиях самих сцен. Это моления (молитвы № 11, № 13, № 17), ритуалы (сцена суда № 24), сцена сна (№ 21).

В музыкальной драматургии «Братьев Карамазовых» присутствуют практически все характерные черты оперы-мистерии (в диссертации они обобщены на основе работ Ю. А. Курановой, А. Я. Селицкого, Г. Е. Калошиной, С. Г. Алеевой, А. А. Преодоляк). Полижанровость порождает литературный материал, он же создает основу для многослойной драматургии оперы, включающей полипластовость и simultaneity временных процессов. Два последних принципа показаны на примере первой сцены «Начало легенды (Прелюдия)», где композитор сталкивает три различных смысловых и интонационных пласта: «ангельское» пение детского хора; зловещие возгласы мужского хора, взятые из сцены суда над Митей Карамазовым и усиленные картиной аутодафе; тему Великого Инквизитора. Еще одно, качество мистерии — непрерывное становление музыкально-тематического процесса в виде системы интонационных сфер и лейтмотивов, ее полифункциональность и полисемантичность. Особенность интерпретации «Братьев Карамазовых» в опере Смелкова — точное следование за текстом романа Достоевского — от социально-философской его идеи до мельчайших оттенков характеристик действующих лиц и бытовых деталей.

Три представленных сочинения по-разному раскрывают тип духовной оперы. Грандиозная библейская драма А. Изосимова в наибольшей степени отвечает принципам духовной оперы, описанной А. Г. Рубинштейном. В ней есть эпическая повествовательность и торжественность, хоры, моления, изображены масштабные картины битв воинства Небесного и войска Люцифера. В «Проклятом апостоле» П. Геккера также сильно выражено хоровое молитвенное начало, также поставлены вопросы предательства и совести, однако в ней важна и любовная линия, которая соединяет земное и небесное. Оперу «Братья Карамазовы» отличают все признаки оперы-мистерии. Вместе с тем в ней обнаруживаются элементы других духовных жанров. Так, чудо воскрешения ребенка, чудесное сновидение Алеши придают опере черты миракля, а назидательная линия сюжета, связанная с образом старца Зосимы, — напоминает о моралите.

**Глава 4. Камерная опера. 4.1. Разновидности жанра.** В основе теории отечественной камерной оперы лежит типология, которая была разработана в диссертации М. А. Баска (1987). Исследователем выделены отличительные признаки камерной оперы: небольшая продолжительность, скромные исполнительские средства; одноплановость сценической интриги; преобладание сквозного действия; особая концентрация тематического материала. Он определяет следующие типы камерной оперы: камерная музыкальная драма, камерная моноопера, синтетический камерный музыкальный спектакль.

**4.2. Опера-романс «MR: Марина и Райнер» Н. Корндорфа.** Опера «MR: Марина и Райнер» (1989) создана Н. Корндорфом (1947–2001) по заказу Мюнхенского биеннале. В основе ее сюжета — переписка М. Цветаевой и Р. М. Рильке. По сути, опера бессюжетна, это скорее повествование о любви, дублируемое введением двух пар поэтов: Сапфо и Алкея, Якамоти и Саканоэ. Идея комплементарности реализует замысел Корндорфа, о котором композитор говорил как о выходе за пределы личной любовной истории Цветаевой и Рильке. В либретто оперы включен ряд сохранившихся текстов из переписки греческих и японских поэтов. Основные мотивы их поэтических диалогов — невозможность встречи в этом мире, нежность, хрупкость, неразделенность любви, брэнность мира, утрата и страдания. Общность содержания опозитизированных отношений трех пар и временная арка, переброшенная от древнегреческой поэзии VII–VI веков до н.э., через японскую поэзию VIII

века к любовной истории первой четверти XX столетия, сообщает фабуле оперы вневременной и вненациональный характер. Последнее усилено и полиязычностью оперы, в которой звучат пять языков: русский, немецкий, французский, греческий и японский.

В действие также введены три пантомимиста: двое (женщина и мужчина — второй и третий Мимы) олицетворяют пластическую и одновременно духовную ипостась Цветаевой и Рильке, венчающейся в опере обретением счастья личной встречи. Первый Мим (женщина), по словам композитора, наделена неоднозначной функцией: это образ Лейкемии (она же Судьба, Смерть) — одновременно символ болезни Рильке, образ соперницы, которая борется с Цветаевой за обладание поэтом, и в то же время образ Судьбы всех шестерых персонажей оперы. Введение в действие оперы двух пар поэтов и трех пантомимистов акцентирует существенные для творческого мышления Корндорфа качества. Первое — экстраполяция принципов инструментального театра в оперу. Второе — идея многоплановости. Она реализуется в одновременности действия поющих персонажей и пантомимистов. Два других важных принципа — дублирование и комментарий. Они проявляются на всех композиционных уровнях: от мельчайших деталей партитуры до формы в целом. Дублирование — это повтор реплик поющими героями и воспроизведение их движений, а также текста мимами. Из этого локального приема вырастает более масштабная идея «комментария», связанная со сценами-интермедиями с участием двух других пар поэтов.

В диссертации выявлены и другие особенности творческого почерка Корндорфа, подтвержденные его высказываниями. Оперу «Марина и Райнер» он относил к сочинениям, написанным в русле традиции. По мнению композитора, все классические формы умерли, но в них есть «аркообразность», которая наряду с процессуальностью стала основой формообразования в опере.

Обобщая, можно отметить следующие отличительные особенности единственной в современной отечественной музыке оперы-романса. Это включение в либретто высокой поэзии, доминирующая вокальность в партиях солистов, экспрессивно-лирический тон интонации, обилие распевов, напоминающих вокализы, вариантное развитие, куплетно-вариантная форма и др. Мелодическое начало ста-

новится мощным импульсом развития. Вместе с тем оперу отличают признаки современного музыкального мышления, которые, в свою очередь, отражают характерные для композиторского стиля Корндорфа черты.

**4.3. Моноопера: теория и практика.** Моноопера — разновидность оперы, к которой в силу ее жанровой специфики современные композиторы обращаются довольно часто, что характерно и для предшествующего периода (сочинения Ю. Буцко, Г. Фрида, В. Губаренко, В. Кобекина, А. Спадавеккиа, М. Таривердиева и др.). Теория монооперы была детально разработана в исследованиях А. Я. Селицкого (1981) и Е. А. Приходовской (2017). В течение последней четверти века в отечественной музыке появилось значительное количество моноопер, отличающихся разнообразием литературных первоисточников, сюжетов, структурно-драматургической организацией, традиционным либо обновленным синтезом средств выразительности (сочинения Ю. Каспарова, Д. Кривицкого, В. Рубина, Д. Присяжнюка, Л. Клиничева, Г. Корчмара, Е. Приходовской, Р. Щедрина, С. Слонимского, О. Викторовой, А. Сюмака, А. Курбатова и др.). Расширился круг сюжетов моноопер, создающихся на основе текстов из дневников, писем, монологов-исповедей, а также, к примеру, латинского реквиема или псалмов Давида. Это выводит монооперу из сферы психологической драмы на уровень более высокого обобщения — философских, сакральных смыслов, всеобщих проблем.

На современном этапе усложняется полижанровый синтез монооперы, что транслируют определения, данные самими авторами или исследователями. В качестве одного из примеров приведена моноопера Л. Клиничева — «Страсти по Анне и Марине» (2015). Объединяя монооперы об Ахматовой и Цветаевой в диптих, автор в названии подчеркивает присутствие здесь ассоциаций с жанром страстей, особенно очевидный во второй части сочинения. Два других примера — «NEVERMORE» (1992) Ю. Каспарова и «Journey to love» (1978/2013) Ф. Караева демонстрируют синтез приемов монооперы и инструментального театра. В завершении раздела приведены произведения для одного солиста («Cantos» А. Сюмака и «Квадратура круга» А. Ананьева), которые созданы в традициях нового музыкального театра. В первом случае композитор называет сочинение монооперой, транс-

формируя при этом основные признаки жанра, во втором — признаки жанра присутствуют, но контекст целого не позволяет самому автору назвать произведение монооперой (Ананьев).

**4.4. Опера «Тост» Н. Морозова.** Моноопера «Тост» (1989) для баритона (баса) и камерного оркестра — сочинение петербургского композитора Н. Морозова (р. 1956) на собственное либретто. Лежащий в основе рассказ А. Т. Аверченко «Новогодний тост» смоделировал основную сатирическую образную линию оперы. Музыкальная драматургия ее отражает свойственные моноопере особенности: единственный герой-исполнитель, небольшая протяженность, сниженная роль событийности, бережное отношение к тексту литературного оригинала, виртуальный диалог главного героя с внесценическими персонажами как наиболее активный способ их представления. Важную роль в «Тосте» играют дирижер и оркестранты, которые принимают активное участие в сценическом действии.

Периодически повторяя реплики — обращения к внесценическому виртуальному персонажу: «Саня, чего заснул? Налить бы надо»; «А ведь верно, Саня!!! Саня! Вон! Вон! Вон!» и т.п., Солист создает ощущение диалога, что в целом характерно для монооперы и в то же время играет важную роль в структуре оперы, обозначая ее разделы. Значимы в музыкальной драматургии «Тоста» цитаты («Елочка», «Боже, царя храни») и стилизации (полонез, марш, мазурка). По словам Морозова, в «Тосте» происходит отход от чистого жанра оперы, который композитор видит, прежде всего, в смешении сценического и концертного исполнения.

**4.5. «Моцартино» Г. Корчмара.** Моноопера-буффа «Моцартино» в семи письмах была завершена Г. Корчмаром в 2006 году. Либретто создано самим композитором по письмам В. А. Моцарта. Ее стилевой моделью стала опера-буффа XVIII века. Корчмар обращается к моделированию стиля — технике, о которой было сказано ранее в разделе диссертации, посвященном монодраме «Контрабас».

По признанию Корчмара, в течение долгого времени он не очень ясно представлял, во что «выльется» музыкальный материал о Моцарте — в вокальный цикл или во что-то вроде кантаты. Получив возможность прочитать и стихотворные, и прозаические тексты писем в русском переводе, композитор пришел к идее написать оперу в жанре моцартовских опер-буффа, как будто бы Моцарт написал оперу о самом себе.

Корчмар выбрал семь писем, которые составили семь сцен оперы: «Антону Штоллю»; «На замужество сестры»; «На смерть скворца» (Готфриду фон Жаккену); «Нежная ода кухне»; «О красоте и пиве» (Баронессе Марте Элизабет фон Вальдштеттен); «Матери»; «Жене — на предстоящее путешествие». Написанные в разные периоды жизни Моцарта, письма объединены общим драматургическим замыслом Корчмара. В них предстает объемный образ композитора, складывающийся из мельчайших характерных деталей. Письма наполнены бытовыми подробностями из жизни композитора: переезды, наставления сестре, нежное признание женочке, мысли о заработке и пр. Метод стилевого моделирования, который применен Корчмаром, проявляется в «Моцартино» на нескольких уровнях, образуя иерархическую систему: стиль, жанр, типовые аффекты, интонационный строй, фактурные приемы, оркестр — все как будто «из Моцарта» и в то же время оригинально.

«Моцартино» — это современный парафраз на моцартовскую оперу-буффа. Корчмар ориентировался лишь на самые общие принципы ее поэтики, без воспроизведения типичных персонажей и форм. Главный, и единственный, герой — сам Моцарт, который вступает в своеобразный «диалог» с автором оперы. Можно предположить, что название «парафраз» позволяет композитору сделать акцент на другом непременно плане буффонной оперы — создании характерных типовых образов и ситуаций. Семь сцен оперы — семь разнохарактерных зарисовок, семь эмоциональных состояний Моцарта, вместе с тем подчиненные общей логике буффонной драматургии с ее контрастами и устремленностью к финалу. Моделируются и типичные моцартовские интонации — ходы по трезвучию, скачки на восходящую кварту, каденционный оборот (нисходящая секста с восходящей малой секундой), группетто, альбертиевы басы, характерные ритмические фигуры (шесть восьмых и четыре шестнадцатых; восьмая и триоль шестнадцатыми и четыре восьмые) и т.д. При этом все типично моцартовское словно пропускается сквозь «кривозеркальную» призму: утрируются образные характеристики, клишированные мелодические обороты получают неожиданные завершения или не завершаются вовсе, ритмические и гармонические последования имеют тенденцию к «забеганию» или «отставанию» от привычных классических представлений об их соотношениях.

Введение в одновременном звучании восьми популярных тем из разных сочинений Моцарта (тема проигрыша арии Папагено «Я всем известный птицелов»,

арии Фигаро «Мальчик резвый», темы главных партий из увертюры к «Свадьбе Фигаро» и первой части «Маленькой ночной серенады», главных партий второй части и финала «Юпитера», среднего эпизода из *c-moll*'ной клавирной Фантазии (KV 475), наконец, главной темы финала *G-dur*'ного клавирного концерта (KV 453), возникшей из щебетания скворца) рождает невольное ощущение виртуального присутствия «героев» моцартовской музыки в финале оперы.

Характерной приметой музыкальной эпохи нового времени стало обращение композиторов к личностям и наследию своих далеких предшественников — гениальных творцов прошлого, более того, воплощение их как главных персонажей сценических произведений (достаточно вспомнить, например, оперу Шнитке «Джезуальдо», 1993 или миниоперу петербургского композитора Н. Мажары «*Vivamusica!* Сцены из жизни Россини», 2011). В этом контексте моноопера Корчмара воспринимается как еще одна попытка проникнуть в тайны и сущность творений одного из величайших музыкальных мыслителей, представить приметы их неповторимого очарования в ракурсе проблематики сегодняшнего дня и выразить глубокое почтение нашим современником героя своей музыкальной жизни.

В заключении раздела о моноопере суммированы присущие жанру содержательные, композиционные и драматургические принципы, характерные и для отечественной, и для зарубежной музыкально-театральной традиции.

**Глава 5. Жанровая модель оперы-триллера.** Опера-триллер — тип оперы, сюжет которой включает саспенс, создающий в процессе становления формы эффект нарастающего тревожного ожидания. Термин «опера-триллер» был введен в научный обиход автором диссертации в связи с существованием в изучаемый период опер, в которых присутствует этот прием. В данной главе его воздействие на музыкальную драматургию рассматривается на примере опер А. Шнитке в сопоставлении их с сочинениями других композиторов, где также прослеживаются признаки триллера.

Мир двух из трех последних опер А. Шнитке — «Жизнь с идиотом» (1991) и «Джезуальдо» (1993) — диаметрально противоположен: время и место действия, социальный статус героев, любовные треугольники, словом, все, что может составить интригу оперного сюжета. Однако есть одно качество, помимо некоторой общ-

ности музыкального стиля этого, позднего, периода творчества Шнитке, объединяющее сочинения — это воздействие кинематографа. Одно из его проявлений — признаки триллера. Один из ранних примеров оперы, в которой так же, как и в операх Шнитке, прослеживается как влияние кинематографа, так и черты триллера, — «Замок герцога Синяя Борода» (1911) Б. Бартока. Признаки триллера присутствуют здесь как в объекте изображения, его трактовке, так и в воздействии на слушателя и зрителя. В диссертации проведено сравнение оперы Бартока и «Джезуальдо» Шнитке, где, по нашему мнению, мотивы психологического (навязчивая идея) и криминального (одержимость мстью) триллера смешиваются с признаками экзистенциальной драмы. Оба сочинения малосюжетны, малособытийны, что довольно типично для триллера, при этом само развертывание действия также происходит в соответствии с приемами, применяемыми в этом кинематографическом жанре: он либо строится по принципу чередования всплесков и спадов напряжения, либо отличается стремительной «гонкой событий». Если у Бартока саспенс рассредоточен почти равномерно на всем протяжении действия с небольшими отступлениями и усилением к финалу, то в «Джезуальдо» такое длящееся состояние нарастающей тревоги сосредоточено на протяжении последних трех картин (с конца пятой по седьмую).

В главе представлены дополняющие общую картину современные западные оперы на сходный сюжет: «Джезуальдо, которого считают убийцей» (2004) Л. Франческони и «Лживый свет моих очей» («*Luci mie traditrici*», 1998) С. Шаррино. Франческони, по его собственным словам, личная история Джезуальдо представляется метафорой, в которой переплетены три уровня — трагедия из жизни князя Венозы, история музыки и история в целом. Либретто «Лживый свет моих очей» Шаррино было написано композитором по пьесе итальянского драматурга Дж. А. Чиконьини «Предательство ради чести» (1664) о совершенном Джезуальдо из ревности двойном убийстве. Действие оперы практически статично, одно и то же событие свершается трижды, и дважды по единой модели — с мнимым прощением главного героя и последующей жесточайшей расправой над любовником и женой. Музыкальная атмосфера оперы также создает психологическую напряженность, свойственную триллеру. Введение в качестве постоянно присутствующей и вари-

руемой в оркестровых интермедиях, инкрустированной в партии солистов «Элегии» Клода Ле Жюна (1530–1600) вносит контраст в музыкальную драматургию оперы. Тема «Элегии» противостоит партиям солистов, дискретным, подобным тонкому кружеву, при этом несколько монотонным, выдержанным в динамическом диапазоне *p–pp* и поддерживаемым особыми оркестровыми красками, не характерными для групп функций струнных (шуршание струн), ударных (шелест), духовых (негромкое звучание).

Иной в сравнении с «Джезуальдо» Шнитке, но не менее экспрессивной и вызывающей ощущение нарастающей тревоги и ужаса, предстает его опера «Жизнь с идиотом», в основе либретто которой эпатажный рассказ В. Ерофеева. Если «Джезуальдо» вызывает ассоциации с оперой Бартока, то в отношении «Жизни с идиотом» сам Шнитке указывает на «Лулу» А. Берга как восхищающий его музыкально-драматургический образец. И композитор, и музыковеды отмечают признаки театра абсурда, заложенные как в либретто, так и в самом музыкальном материале сочинения. В музыкальной ткани оперы соединены разнородные элементы: цитата русской народной песни («Во поле береза стояла»), интонационные намеки на революционные («Вихри враждебные», «Интернационал», «Смело товарищи в ногу») и советские («Марш энтузиастов», «Скворцы прилетели») песни, звуки внешнего мира — радио, бой курантов, шарканье тапочек, вскрики пациентов сумасшедшего дома, окрики и свист сторожа, что в целом создает ощущение ситуации абсурда. Он усиливается партией Вовы, текст которой состоит из единственного междометия «Эх» («немота лозунга» по меткому выражению А. В. Ивашкина), распеваемого героем на разные мотивы и с разным эмоциональным посылом, в зависимости от сценической ситуации. Вместе с тем, в самом либретто «Жизни с идиотом» заложены черты параноидального триллера, где все герои (исключительно отрицательные) под воздействием ситуации отчуждены от окружающей реальности и погружены в мир кошмара. В опере темы насилия, садизма, эротики (балансирующей на грани порнографии), сцены жестоких убийств «вписаны» в рамки условно «бытовой» трагедии. И этот контраст порождает картину ужасающей в своей маниакальной навязчивости фантазмагии, сопровождаемой эффектом саспенса. Развитие в двух картинах оперы вполне отвечает кинематографическим приемам триллера: первая отличается стремительной «гонкой событий», вторая же включает

пики и спады напряжения. В целом в «Жизни с идиотом» ощущается непрерывный, усиливающийся ток напряженного ожидания неотвратимой катастрофы.

В завершении главы отмечается, что оперы, о которых идет речь, основательно и подробно исследованы, что отражено в тексте диссертации. Проблема же, поставленная нами — это изучение их жанровой природы в новом, достаточно необычном ракурсе. Если воздействие кинематографа на мышление и творческий метод Шнитке бесспорно и подтверждено как высказываниями самого композитора, так и фактом его работы в кино и во многом исследовано, то обнаружение признаков жанра триллера в его операх — попытка вскрыть еще один их, непознанный до настоящего момента, содержательный слой.

Изучение опер Шнитке, а также Бартока, Шаррино и Франческони позволило ввести в научный обиход новое жанровое понятие — *опера-триллер*, которую характеризует ряд отличительных признаков, таких, как малосюжетность, повторяемость событий, саспенс, особые музыкально-выразительные средства. Эти признаки проявляются на всех уровнях: сюжетном, композиционном, уровне музыкальной драматургии и музыкального языка, что в результате и образует жанровую модель оперы-триллера.

**Глава 6. Между документальной оперой и мюзиклом.** Документальная опера — тип оперы, в основе либретто которой лежат подлинные события из жизни реальных (иногда еще живущих) персонажей. Одна из самых известных отечественных документальных опер — моноопера «Дневник Анны Франк» (1969) Г. Фрида. Этот тип оперы довольно распространен в западной музыке (Дж. Адамс, Ф. Гласс, Х. Эринг и др.).

В данной главе представлен анализ оперы Р. Львовича (р. 1972) «Марбургский счет» (2003), в которой отчетливо прослеживаются отличительные признаки документальной оперы. Другая особенность этого сочинения — полижанровость: в нем сочетаются типовые черты оперы и элементы мюзикла. Это определяет подход к изучению сочинения, в котором объединяется поиск типовых характеристик документальной оперы, а также анализ элементов жанрового синтеза.

«Марбургский счет» основан на подлинных событиях из жизни двух деятелей русской науки и культуры — М. В. Ломоносова и Б. Л. Пастернака. Основу либ-

ретто составили подкрепленные документально сведения из биографий Ломоносова», письма и стихотворения Пастернака, связанные с марбургским периодом. Объединяющим элементом становится старинный Марбургский университет, в котором в XVIII веке обучался Ломоносов, а примерно через 200 лет путь русского ученого повторил Пастернак. Однако документальный характер опере сообщает не только фабула, но и включение в партитуру музыкальных и поэтических цитат, воссоздающих исторические, временные, географические и подлинные биографические реалии.

Действие оперы разворачивается в двух симметрично построенных частях, каждая из которых посвящена одному из главных героев: Марбургский университет, посвящение в студенты, учеба, быт, любовь, отъезд из Марбурга. При этом структура второго действия полностью отражает порядок следования в первом, однако и в первом действии незримо присутствует Пастернак — «виртуальный персонаж», «гость из будущего». Помимо событийных деталей партитура наполнена цитатами и аллюзиями, своего рода «документальными комментариями». В ней встречаются следующие музыкальные цитаты и аллюзии: русская народная песня Белого моря «Уторёная путь наша дорожка», старинный студенческий гимн «*Gaudeamus igitur*» с подлинным латинским текстом и он же, но на современный текст; старинная марбургская студенческая песня «*Alt Marburg, wie bin ich dir gut!*», юношеская фортепьянная прелюдия *gis-moll* Пастернака, немецкая народная солдатская песня «*Ich hatte einen Kameraden*»; интонации мелодии М. Жарра из кинофильма «Доктор Живаго».

Анализ тематизма и формы оперы демонстрирует принцип двупланового композиционного развертывания (Е. А. Андрущенко), особенности которого заключаются в сочетании формообразования и стилевых установок мюзикла с архитектурой крупных построений и сквозной симфонизацией драматургии. Сам Львович говорит о сложности определения понятия «опера» в настоящее время: большинство своих сочинений он называет операми-мюзиклами. В музыкальной драматургии «Марбургского счета» присутствуют такие элементы классической оперы, как тщательно выстроенная система лейтмотивов и тематических арок, сквозное развитие действия, усложненность гармонической вертикали во втором акте, масштабные хоровые сцены, значительная роль оркестровых эпизодов. Эти

качества сочетаются с разговорными диалогами, запоминающимися, местами «шлягерными», мелодикой и гармонией, обилием песенных, чаще всего куплетных, форм, танцевальными номерами, типичными для мюзикла.

**Глава 7. Альтернативная опера. 7.1. Альтернативная опера: теория и практика.** Понятие альтернативная опера введено для обозначения обновленных сочинений, не обнаруживающих типовых признаков жанра (или обнаруживающих их отчасти), однако при этом названных самим автором «оперой» или позиционируемых в этом качестве. Она не имеет четкого содержательного и структурного регламентирования, образцы ее многочисленны и разнообразны. Приведенные далее примеры альтернативной оперы созданы авторами, относящимися к разным поколениям, национальным школам, композиторским группам. Одни из них в большей, другие в меньшей мере содержат «оперный» компонент, однако есть, на наш взгляд, объединяющее их свойство — это присутствие некоторых принципов эстетики концептуализма (И. И. Сниткова, 2002; Г. В. Григорьева, 2005; Н. С. Гуляницкая 2013, 2014).

В параграфе также изложены идеи обновления оперы Б. А. Циммермана (1953). Для отечественной оперы главной стала определяющая черта тотального театра или плюралистической оперы Циммермана (по сути, альтернативной) — координация многообразных жанров искусства. Ее реализация рассмотрена на примере оперы А. Кнайфеля (р. 1943) «Алиса в стране чудес» (2001), которая получила необычное жанровое определение «духовный цирк» (Кнайфель) или цирковая опера с акробатами, поющими музыкантами и танцующими певцами. Сценическое пространство оперы потребовало преобразований зала: с манежа театра были убраны стулья, а оркестр, разделенный на шесть ансамблей, расположившихся по окружности подиума, создавал усиленный динамиками стереофонический эффект. В действии «Алисы» включены также цирковые сцены с акробатами и клоунами, номера ревю, введен видеоряд. Партии исполнителей сопровождаются сложными движениями.

Подобная координация, однако, уже не в рамках модели тотального театра Циммермана, реализуется в медиаопере, основоположником которой в отечественной музыке стала И. Юсупова. Термин «опера» в отношении большей части медиаопер Юсуповой может пониматься в своем первоначальном значении — *opera*, то есть

«произведение, труд». Для подтверждения этой идеи приведен анализ оперы «Упражнения и танцы Гвидо» (1997) В. Мартынова. Исследователи отмечают условность сюжета (Е. Г. Артемова, 2017), представляют оперу как многослойный концептуальный арт-объект (М. И. Катунян, 1997). Здесь нет оперных героев в привычном понимании, их замещают «персонажи-стили» Монтеверди, Моцарта, Россини, которые, по словам автора, вступают друг с другом в виртуальные отношения и образуют новый тип музыкального представления — оперу в опере. Все отмеченные особенности позволяют, по нашему представлению, отнести «Упражнения и танцы Гвидо» к типу альтернативной оперы.

Еще один образец трансформации жанра — «Музыка для живых» (1982–1984, ред. 1999), названная Г. Канчели «оперой», что дало основание считать это сочинение альтернативным вариантом оперы (Н. А. Деканосидзе, 2011). В диссертации проанализированы также оперы участников группы «СоМа» («Соппротивление материала») Д. Курляндского (р. 1976) и С. Невского (р. 1972). В названии оперы «Астероид 62» (назван в честь музы любовной поэзии — Эрато) скрыта криптограмма, отсылающая к концепции сочинения Курляндского. Основными сюжетными мотивами «Астероида 62» стали традиционные для жанра темы любви, смерти и расставания, хотя по словам композитора, он не чувствует себя наследником оперных традиций. Описание Курляндским замысла другого его сочинения «Носферату» (2014) еще более переключает оперу в сферу иного жанра, близкого к перформансу, где слушатель должен «раствориться в звуке — и стать звуком» (Д. Курляндский, 2014). Текст либретто оперы С. Невского «Франциск» (2008–2010) полон натурализма и лишен знаков препинания, развитие музыкального ряда строится по принципу, организованному как «поток сознания». Исследователи пишут об условности жанровой принадлежности этого сочинения (П. Г. Поспелов, 2012).

К альтернативной опере относятся также и те сочинения, которые написаны в русле эстетики абсурда. Ее проявление рассмотрено на примере сочинения А. Семёнова «27 опер Андрея Семенова» (1999–2001). Это цикл мини опер-пародий на классические оперы и драматические пьесы в «усеченном» варианте — «Иван Су-

санин», «Дон-Жуан», «Ревизор», «Три Сестры», «Дед Мазай и зайцы» и др., созданных в стилистике сценического и музыкального абсурда и длящихся от 1,25 до 20 минут.

**7.2. Медиаопера И. Юсуповой.** Медиаопера — новый жанр медиаарта, в котором принципы музыкальной драматургии организуют структуру синтетического целого, включающего видеопроекцию, музыкальную партитуру, звучание фонограммы, действия актеров или перфомеров и инсталляцию. Понятие и термин введены И. Юсуповой (р. 1962). Отличительные характеристики жанра: основой синтеза является музыкальная композиция; материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства. В отличие от видеооперы, предполагающей соединение аудио- и видеоряда, в медиаопере есть и другие медийные элементы (например, куклы, подсвеченные и составляющие своего рода интерактивный экран в медиаопере «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе»), функционирование которых подчинено логике развития музыкальной композиции. К ранним операм И. Юсуповой относятся «Опера-марина» и «Криптофоника». В 2003 году появляется опера-караоке «Новая Аэлита, или Трагическая история революции на Марсе», первой названная автором медиаоперой. Далее последовали более 30 медиаопер, разных по содержанию и масштабу.

Основные принципы медиаоперы продемонстрированы в параграфе на примере медиаоперы «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» (2006). В основе фабулы — романтическая, почти детективная история, история любви. По всем признакам «Эйнштейн и Маргарита» напоминает большую романтическую оперу в четырех актах с прологом и эпилогом. Само содержание поставило эту медиаоперу в особый ряд, и хотя в ней много медиа-элементов: фонограммы, звучащие одновременно с оркестром, видеоинсталляция, введение партии терменвокса, джаз-банда (пять саксофонов и ударные), перформанс, — партитура ее выглядит довольно обычно. В «Эйнштейне и Маргарите» использованы традиционные оперные формы — арии, дуэты, хоры, есть лейтмотивы, реминисценции. Многочисленные аллюзии превращают сочинение в своеобразную антологию мирового оперного искусства. В «Эйнштейне и Маргарите» отсутствуют цитаты, но есть множе-

ство стилизаций, вызывающих ассоциации с «Пиковой дамой» Чайковского, «Тристаном и Изольдой» Вагнера, мюзиклом, явлениями массовой культуры 1930–40-х годов, американским джазом. По мысли автора, сделать наиболее точную и достоверную стилизацию позволило обращение к аутентичным текстам, написанным на разных языках, и в последовательном перекодировании вербального текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий (техника криптофонии).

Основой всех медиаопер И. Юсуповой служит дискретное поле произведения, с расширившимися и деструктурированными пространственно-временными координатами, вбирающими в себя пространственный континуум визуально-сценического объекта и временную перспективу музыкального ряда. Эта эстетическая особенность не зависит от идеи и масштаба медиаопер. Определяющими факторами здесь становятся принципы концептуализма (точнее постконцептуализма): доминирование идеи-концепта, которая подчиняет себе все элементы сочинения; разрушение единого и создание многослойного пространства произведения, соединяющего в одновременности несколько автономных самостоятельных пространств; стремление преодолеть замкнутость одного вида искусства путем жанрового синтеза; применение типичных форм и средств концептуализма, таких, как перформанс, видеоинсталляция, видеопроекция, фонограммы, звучащие параллельно с оркестром, интерактивные куклы, титры синхронного перевода, которые демонстрируются на экране и др.

**7.3. Опера-ремейк.** Термин ремейк изначально был введен в теории киноискусства. В начале XXI столетия в отечественной музыке появляются музыкально-сценические произведения, представляющие версии классики оперного жанра. Такой тип оперы можно определить как оперу-ремейк. Это разновидность альтернативной оперы, характеризующаяся наличием известного классического словесно-музыкального претекста, который актуализируется не только в результате творческой переработки его новым автором, но и в процессе его восприятия реципиентом, сознание и воображение которого порождают дополнительные смыслы.

Изучение и анализ корпуса текстов современных отечественных ремейков, а также литературоведческих работ, посвященных этому жанру, позволили экстрапо-

лизовать некоторые положения теории литературного ремейка в область «музыкальных переделок». Многие явления здесь взаимосвязаны и имеют общую природу: среди них причины и условия экстенсивного распространения ремейка на рубеже XX–XXI веков, типология феномена, нарративные и фабульные трансформации классического текста и пр. В параграфе изложены идеи Ю. Н. Тынянова, даны определения ремейка У. Эко, И. В. Банах, М. В. Загидуллиной, Е. Г. Таразевич. Представлена история применения термина опера-переделка в музыке XIX века на основе статьи Н. В. Губкиной (1998), дано обоснование применения термина ремейк в отношении современной оперы.

Для отечественной оперы-ремейка рубежа XX–XXI веков характерны следующие приемы и стратегии, которые сформулированы в литературоведческих исследованиях: обращение к прецедентным текстам, что обеспечивает узнаваемость и коммерческий успех ремейка, а также служит источником осовременивания известного текста; создание двойной временной перспективы — воспроизводя прошлое, ремейк в то же время обращен к настоящему; использование новых технологий. В литературоведении разработана также типология фабульных трансформаций, включающая переакцентировку, фузию, цитацию фабульных структур, замену пространственно-временной приуроченности, редукцию фабульных событий, амплификацию (Р. Г. Назиров, 1995), выделены разновидности — ремейк-интерпретация, ремейк-деконструкция, деструктивный ремейк (Л. Н. Любимцева-Наталуха, 2020), «просто» ремейк — псевдоремейк и «п-ремейк», то есть постмодернистский ремейк (А. Н. Урицкий).

В операх-ремейках так же, как и в других видах искусства, представлены оба типа — псевдоремейк и постмодернистский ремейк. Так, опера «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ» (2003) Г. Корчмара, построенная как ракоходное изложение седьмой картины «Евгения Онегина» Чайковского, — пример псевдоремейка. Оперу В. Кобекина «Гамлет, или Российская комедия» (2006) можно отнести к ремейкам на основании либретто, созданного самим композитором по пьесе-ремейку «Гамлет, эксцентрическая комедия в пяти действиях» А. Застырца. Здесь применены все приемы фабульной трансформации: «переакцентировка», цитация фабульных структур, редукция и др.

Медиаопера И. Юсуповой «Донжуанский список Дон Жуана» (2005) — типичная медиаопера со всеми характерными ее признаками. В этой небольшой по продолжительности опере представлены все виды фабульной трансформации: «переакцентировка» (заменена развязка, а единственный герой в исполнении Д. А. Пригова, очевидно, сочетает в себе функции слуги и господина, точнее, обесценивает «значимость» последнего); фузия (здесь происходит слияние фабул и мотивов произведений Моцарта и Пушкина); цитация фабульных структур (цитирование «Маленькой ночной серенады» Моцарта создает аллюзийный фон ремейка, связывая медиаоперу с другими текстами мировой музыкальной культуры); замена пространственно-временной приуроченности (городской фон и посещение главным героем памятников выдающимся деятелям русской культуры и науки придают месту и времени действия условный характер); редукция фабульных событий (воспроизведение только финальной части истории Дон Жуана); амплификация — фактически «Донжуанский список» представляет сиквел, вариант-продолжение истории классического сочинения. Таким образом, это типичный постмодернистский ремейк.

К постмодернистскому типу ремейка можно отнести и камерную оперу для солистов, инструментального ансамбля, электроники и видео «Кармен-PEREZAGRUSKA» (2004) С. Левковской (1965–2011) на либретто автора, в которой, как видно из названия, есть обращение к прецедентным текстам и именам. В опере происходит деконструкция сюжета, приводящая к жанровой и фабульной трансформациям претекста (оперы «Кармен» Ж. Бизе). В ней пять сцен, имеющих название, развитие действия в которых движется в ракоходном направлении — от финала к началу — и завершается увертюрой: 1 сцена — «Финал. Нож». 2 сцена — «Маленькая коррида». 3 сцена — «Баллада памяти Тореадора». 4 сцена — «TANGO-TANGO». 5 сцена — «Хабанера *e vera*». Заключительная часть оперы — УВЕРТЮРА.

Обращаясь к представленной в диссертации характеристике оперы-ремейка Левковской, можно отметить присутствие в ней таких типов фабульной трансформации, как: «переакцентировка» (заменена развязка, в развитии сюжета и музыкальных цитат применен ракоход); цитация фабульных структур — квазицитаты ста-

ринного андалусского пения выводят за пределы прецедентного музыкального текста, связывая оперу с другими текстами музыкальной культуры, и создавая тем самым временную перспективу и аллюзийный фон; замена пространственно-временной приуроченности — параллельное действие на сцене и в «оперном» зрительном зале, завершающееся «компьютерным» финалом, приводят к театральной условности, помещая реального слушателя одновременно в настоящее, прошлое и виртуальное «будущее» пространство и время; редукция фабульных событий, исключая все разветвления сюжетных и музыкально-драматургических линий претекста «Кармен» и ведущая к сокращению сценического времени; амплификация — по сути «Кармен-PEREZAGRUZKA» представляет сиквел — продолжение оперы Бизе. Таким образом, перед нами постмодернистский оперный ремейк, в котором происходит процесс замещения классических образов отраженными, переосмысленными и мифологизированными.

Завершение раздела посвящено вопросам «режиссерского театра», представляющего самостоятельную, но вместе с тем очень важную для понимания процессов развития современной оперы область, связанную с ремейком. Особенности режиссерского театра демонстрируются на примере постановки оперы Моцарта «Дон Жуан» в режиссерской интерпретации Д. Чернякова. Здесь также присутствуют все приемы фабульной трансформации. Это тип деконструктивного ремейка: авторская партитура Чернякова отделяется от текста Моцарта — Да Понте, становится самостоятельной и существует в некоем параллельном по отношению к музыкальному гипертексте, создавая особый мир и интерпретируя его в пространстве творческого эго режиссера.

В современной отечественной опере-ремейке представлены все характерные для ремейка особенности: обращение к прецедентным именам, создание двойной временной перспективы, использование новых технологий. Сочинения Г. Корчмара, В. Кобекина, И. Юсуповой и С. Левковской демонстрируют применение нарративной, жанровой и фабульной трансформации, а также различные типы работы с претекстом — от реинтерпретации до деконструкции, что становится критерием их типологии (псевдоремейк и постмодернистский ремейк). Неограниченным масштабным пространством для создания ремейков становится и сцена оперных театров, режиссеры которых создают огромное количество интерпретаций оперной

классики, где также задействованы различные виды трансформации, прежде всего фабульной («переакцентировка», цитация фабульных структур, замена пространственно-временной приуроченности, амплификация и др.).

Иной подход к организации музыкальных материала и драматургии, расширение элементов, составляющих синтетическое пространство сочинений, преодоление границ между зрителем и сценой свидетельствуют о новом, в сравнении с традиционным, подходе к жанру. Вместе с тем композиторы сохраняют в определении своих музыкально-театральных сочинений слово «опера». Такое состояние современного жанра, как представляется, требует уточнения, что и позволяет ввести понятие альтернативная опера, которое может включить достаточно широкий круг явлений, не вписывающихся в рамки классической модели оперы.

### **Заключение**

Отечественная опера рубежа XX–XXI веков составляет важный и значительный пласт современной российской культуры и музыкального искусства, в частности. В ее развитии отражаются общие процессы, происходящие в этих сферах человеческой деятельности, что позволяет рассматривать оперу не только в контексте музыкального творчества, но и в соотношении с другими видами искусства. Основной целью данного исследования было создание целостной картины развития отечественной оперы в 1990–2010-е годы. В результате изучения более сорока отечественных опер указанного периода в заявленном в теме диссертации ракурсе мы пришли к следующим выводам.

1. Рассматриваемый этап отечественной истории имеет все признаки переходного, что сказывается на художественных процессах, происходящих в это время в отечественном искусстве в целом и в опере, в частности. При этом он неоднороден: 1990-е годы могут быть охарактеризованы как переходный период от советского к постсоветскому пространству, что определило его социальные и эстетические признаки. Здесь есть еще инерция прошлого — об этом свидетельствуют сочинения, сохраняющие традиции жанра (при возможном провокативном сюжете, о чем было сказано в главах диссертации), вместе с тем появляются «побеги» постмодернистского нарратива, наиболее ярко проявившиеся в начале двухтысячных. Первое десятилетие наступившего тысячелетия отличает интенсивный поиск новых тем, образов, форм. Стимулы обновления оперного жанра заключаются как во

внешних, так и во внутренних причинах, при этом, внешние инициируют внутренние. Отсутствие возможности реализовать масштабные оперы на сцене, с одной стороны, стремительное и активное развитие медиа ресурсов, с другой, ведут к переосмыслению академической традиции и появлению новых жанровых разновидностей оперы. 2010-е годы характеризуются обретением большей уверенности в будущем жанра и проявлением сформированных эстетических позиций, как возвращающих к мысли о возможности существования оперы в привычном ее формате, так и отрицающих эту возможность, доказываемую на практике в новом музыкальном театре.

К настоящему моменту в развитии современной отечественной оперы четко определились три магистральные линии: ориентация на традиционную модель классико-романтической оперы при значительном обновлении музыкального языка; появление альтернативных жанров; активное развитие жанров «третьего пласта».

2. На переходный характер указывает также разнообразие и разнонаправленность художественных и эстетических концепций, множественность мнений, как композиторов, так и ученых и критиков в отношении определения оперного жанра и его границ в современной музыке. Анализ этих позиций, представленный в тексте диссертации, свидетельствует о необходимости совершенствования теории современной отечественной оперы, внесения ясности и системности. Пересмотр традиционных критериев типологии жанра и создание гибкой модели, которая позволяет структурировать весь корпус сочинений рубежа XX–XXI веков, представляется необходимым и актуальным для данного исторического этапа.

3. В результате анализа научной литературы по проблеме исследования, материалов интернет-ресурсов, средств массовой информации, интервью, личной переписки с авторами опер были определены философские и эстетические причины обновления жанра, главными из которых являются концепции постмодернизма, постконцептуализма. Другим значимым источником обновления стало экстенсивное развитие цифровых технологий, расширяющих жанровые рамки оперы.

4. Рассмотренные в диссертации отечественные оперы 1990–2010-х годов демонстрируют индивидуальный подход к реализации принципов музыкальной драматургии и структурирования целого в рамках одного типа. Важным фактором

в этом процессе становится деканонизация современного искусства. Именно она определила основополагающий принцип нашей типологии, в основе которой лежит общая для эпохи художественной модальности идея. Если в риторической поэтике жанровый канон выступает в качестве структурного инварианта, образца для подражания, а произведение является вариацией на жанр, то в неканонической — инвариант «реконструируется» в результате систематического сравнения рассматриваемых образцов. Это изменяет методологический подход к анализу жанра: на смену *канону-мере* приходит *внутренняя мера*, которой в данной диссертации стал сам материал исследуемых сочинений.

5. Материал любого синтетического жанра, как известно, сложно организован, опера не составляет исключения. Это определяет многоуровневый характер предложенной типологии и обоснование критериев ее построения. В общем плане оперы, ориентированные на неомелодизм, а также литературная, духовная, частично камерная и опера-триллер продолжают традицию, музыкальный язык при этом в них значительно обновлен. Документальная опера представляет жанровый микст, в котором пересекаются две названные выше линии — традиционная и «третий пласт» (мюзикл). Именно в этих типах оперы может сложиться в будущем интонационный словарь эпохи. Введенное нами понятие альтернативной оперы позволяет дифференцировать радикально обновленные явления нового музыкального театра и оперы, противостоящей традиции, но не порывающей с ней окончательно.

6. Для отечественной оперы 1990–2010-х годов характерна полижанровость, что в некоторых случаях сообщает границам определения типа оперы достаточную подвижность.

7. Каждому из типов оперы в диссертации было дано определение. Для раскрытия их типовой и содержательной специфики подбирались разноплановые сочинения, позволяющие вывести жанровый инвариант, который мог бы стать «внутренней мерой» для опер подобного типа. Обобщающие заключения содержатся в выводах глав. В диссертации сочетаются теоретический и музыкально-исторический ракурсы рассмотрения опер, учитываются также философско-эстетический аспект и «живое» слово композитора, что на наш взгляд, позволяет достигать более глубоких обобщений. Особенностью методологии в данной диссертации стал

подход, продиктованный «внутренней мерой» типологии — материалом сочинений. Опираясь на достижения современного музыковедения, предваряя аналитические разделы изложением теории, мы, в то же время, не переносили автоматически заранее установленные постулаты, но находили в каждом конкретном случае сеть взаимосвязей, на основе которой были сделаны обобщающие выводы. Так, к примеру, было определено, что в источнике либретто литературной оперы должен содержаться элемент, «удерживающий» каркас музыкальной драматургии. В «Беге» Н. Сидельникова — это «музыкальная партитура» пьесы М. Булгакова, в «Контрабасе» Г. Корчмара — заимствованный из литературы экфрасис, в «Графе Нулине» С. Осколкова — музыкальные топосы. Этот принцип изучения материала распространяется на весь текст исследования.

Современная опера по-прежнему сохраняет статус музыкально-сценического произведения, в котором соединяются музыкальный, вербальный и сценографический компоненты. Однако соотношение их может меняться в сравнении с традиционным, где музыкальная составляющая неизменно доминировала. В нашем представлении это требование к сочинению, которое претендует на включение его в жанровое поле оперы, остается решающим и в настоящее время.

В заключение отметим перспективность дальнейшего изучения современной отечественной оперы в заданном ракурсе. Композиторская практика свидетельствует о неисчезающем интересе к жанру оперы, поисках актуальных тем, сюжетов, форм и музыкального языка, что, безусловно, потребует новых исследований, базирующихся на последних достижениях современного музыкознания.

Крайняя индивидуализация композиторского мышления, утрата классико-романтической модели привели к появлению в отечественной опере рубежа XX–XXI веков большого количества жанровых инвариантов. В диссертации представлены опера-анекдот (Осколков), опера-романс (Корндорф), «духовный цирк» (Кнайфель), документальная опера (Львович), медиаопера (Юсупова) и др., что свидетельствует о непрерывном процессе обновления жанра. Отметим, что для понятийного осознания мира характерна неисчерпаемость смысла, поскольку вместе с увеличением объема знаний расширяется и смысл. Это ведет в будущем к множеству открытых возможностей и путей решения проблем в теории современной оперы.

Данная диссертация намечает этот вектор, в том числе и в области интердисциплинарных исследований. Завершим работу значимым и очень точным высказыванием философа, основателя герменевтики Х.-Г. Гадамера: «...все сказанное обладает истиной не просто в себе самой, но указывает на уже и еще не сказанное... И только когда несказанное совмещается со сказанным, все высказывание становится понятным»<sup>2</sup>.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,  
рекомендованных ВАК:**

1. Заднепровская, Г. В. Эстетика концептуализма в творчестве Ираиды Юсуповой / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Художественное образование и наука. — 2023. — № 3 (36). — С. 36–47. — 1,3 п.л.
2. Заднепровская, Г. В. Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Теория и история искусства. — 2023. — № 1/2. — С. 315–359. — 1,8 п.л.
3. Заднепровская, Г. В. Опера-романс «Mr: Марина и Райнер» Н. С. Корндорфа: особенности трактовки жанра / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Теория и история искусства. — 2022. — № 3/4. — С. 228–253. — 1,1 п.л.
4. Заднепровская, Г. В. Неомелодизм в современной отечественной опере / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Теория и история искусства. — 2022. — № 1/2. — С. 276–289. — 0,8 п.л.
5. Заднепровская, Г. В. Современная отечественная моноопера: теория и практика / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Манускрипт. — 2020. — № 9. — С. 168–173. — 0,8 п.л.
6. Заднепровская, Г. В. Интерпретация литературной классики в оперном творчестве Леонида Любовского / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Художественное образование и наука. — 2019. — №3 (20). — С. 90–95. — 0,7 п.л.
7. Заднепровская, Г. В. Ломоносов и Пастернак в Марбурге: оперная документальная фантазия Романа Львовича / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыка и время. — 2019. — № 7. — С. 33–42. — 0,7 п.л.
8. Заднепровская, Г. В. Моноопера «Тост» в контексте творчества Николая Морозова / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыка и время. — 2019. — № 12. — С. 50–58. — 0,8 п.л.
9. Заднепровская, Г. В. Опера-анекдот «Граф Нулин» С. Осколкова: к вопросу об интерпретации поэмы А.С. Пушкина / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Художественное образование и наука. — 2018. — № 4. — С. 45–51. — 0,8 п.л.
10. Заднепровская, Г. В. Интерпретация пьесы П. Зюскинда «Контрабас» в одноименной монодраме Г. Корчмара / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыка и время. — 2017. — № 9. — С. 14–20. — 0,8 п.л.

<sup>2</sup> Цит. по: Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 333.

11. Заднепровская, Г. В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Успехи современной науки и образования. — 2017. — № 3. — Том 2. — С. 186–189. — 0,4 п.л.
12. Заднепровская, Г. В. Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв.: новый взгляд на жанр / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Международный научно-исследовательский журнал. — 2017. — № 9. — С. 122–126. — 0,5 п.л.
13. Заднепровская, Г. В. Современная духовная опера (на примере библейской драмы «Потерянный Рай» А. Изосимова / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Успехи современной науки. — 2017. — Том 8. — № 3. — С. 70–74. — 0,4 п.л.
14. Заднепровская, Г. В., Чигарева Е. И. «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX–XXI веков) / Г. В. Заднепровская, Е. И. Чигарева. — Текст: непосредственный // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 43–53. Авторская доля — 0,4 п.л.
15. Заднепровская, Г. В. Медиаопера Ираиды Юсуповой как новый жанр современной российской оперы рубежа XX–XXI веков / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыковедение. — 2012. — № 6. — С. 7–10. — 0,4 п.л.
16. Заднепровская, Г. В. Антон Лубченко: «Если человек занимается своим делом, ему не может быть тяжело» / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыка и время. — 2009. — № 7. — С. 8–14. — 0,7 п.л.
17. Заднепровская, Г. В. Ираида Юсупова: «Я типичный концептуалист...» / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыка и время. — 2008. — № 1. — С. 7–13. — 0,7 п.л.
18. Заднепровская, Г. В. Портрет героя в пространстве современной отечественной оперы / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Мир психологии. — 2012. — № 4. — С. 114–120. — 0,5 п.л.

#### **Публикации в изданиях, индексируемых в Web of Science:**

19. Заднепровская, Г. В. Литературная опера: текст и подтекст / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой международной научной конференции, 11-15 ноября 2019 года / ред.-сост. И.П. Сусидко. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 65–76. — 0,7 п.л.

#### **Публикации по теме диссертации в других изданиях:**

20. Заднепровская, Г. В. Отечественная духовная опера XX–XXI вв. (на примере оперы-мистерии «Братья Карамазовы» А. Смелкова) / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // *Persona creans. Studia humanitatis*. К пятидесятилетию научно-педагогического творчества Александра Павловича Лободанова: коллективная монография. — М.: Издательство «БОС», 2023. — С. 6–35. — 1,7 п.л.
21. Заднепровская, Г. В. История в зеркале творчества Андрея Тихомирова / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. статей X Международной научно-практической конференции. Памяти профессора У. Д. Розенфельда. — Гродно: ГрГУ, 2021. — С. 202–211. — 0,5 п.л.
22. Заднепровская, Г. В. «Проклятый Апостол» Петра Геккера: к вопросу о жанре / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. статей VIII Международной научно-практической конференции. Памяти профессора У. Д. Розенфельда. — Гродно: ГрГУ, 2017. — Том 1. — С. 131–134. — 0,5 п.л.

23. Заднепровская, Г. В. Жанр оперы-триллера в творчестве А. Шнитке / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Теория и история искусства. — 2016. — № 3/4. — С. 228–238. — 0,7 п.л.
24. Заднепровская, Г. В. Альтернативная режиссура в современном отечественном оперном театре: особенности и перспективы / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Вопросы современного музыкознания: теория и практика: сб. статей. — Краснодар: Светочь, 2016. — С. 90–96. — 0,7 п.л.
25. Заднепровская, Г. В. «Дракула» Андрея Тихомирова: возрождение оперного жанра в XXI веке? / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. статей VII Международной научно-практической конференции. Памяти профессора У.Д. Розенфельда. — Гродно: ГрГУ, 2015. — Том 1. — С. 208–213. — 0,6 п.л.
26. Заднепровская, Г. В. Что есть современная опера? / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: сб. статей. Материалы Международной научной конференции, 14-17 октября 2014 года / отв. ред. Т. И. Науменко. Российская академия музыки им. Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2015. — С. 308–316. — 0,8 п.л.
27. Заднепровская, Г. В. Инновационные технологии освоения современного музыкально-сценического искусства магистрантами музыкально-педагогических факультетов / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Тенденции формирования науки нового времени: сб. статей Международной научно-практической конференции. — Уфа: БашГУ, 2014. — Том 2. — С. 48–51. — 0,3 п.л.
28. Заднепровская, Г. В. Модерационный семинар как инновационная технология освоения дисциплины «Музыка XX-XXI века» бакалаврами музыкально-педагогического факультета / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Инновационные процессы в музыкальном образовании XXI века: сб. статей. — М.: МГПУ, 2014. — С. 82–86. — 0,4 п.л.
29. Заднепровская, Г. В. «Бег» Николая Сидельникова — Михаила Булгакова — литературная опера / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Триц: сб. статей по искусствоведению, филологии, истории. — М.: Издательство Московского университета, 2012. — С. 346–353. — 0,6 п.л.
30. Заднепровская, Г. В. «Братья Карамазовы»: интерпретация романа Ф. М. Достоевского в опере-мистерии А. П. Смелкова / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Теория и история искусства. — 2012. — № 1. — С. 78–83. — 0,5 п.л.
31. Заднепровская, Г. В. «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока и «Джезуальдо» А. Шнитке: вариации на жанр / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Бела Барток сегодня: сб. статей. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. Серия: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. — Том 74. — С. 131–136. — 0,5 п.л.
32. Заднепровская, Г. В. «Бег»: интерпретация пьесы М.А. Булгакова в одноименной опере Н.Н. Сидельникова / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография. Серия Varwy Rusi. — Том 2. — Kraków: Scriptum, 2012. — С. 623–630. — 0,5 п.л.
33. Заднепровская, Г. В. Современная отечественная опера-ремейк: рецепция XIX века / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Романтизм: истоки и горизонты: сб. статей. Материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова 24-26 февраля 2011 года. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2012. — С. 372–378. — 0,5 п.л.

34. Заднепровская, Г. В. Современный отечественный музыкальный театр как средство формирования духовно-нравственного потенциала нового поколения россиян / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Духовно-нравственное воспитание молодежи средствами искусства: сб. статей. — М.: МГПУ, 2012. — С. 32–36. — 0,4 п.л.
35. Заднепровская, Г. В. Сюжет и время (об отечественной опере рубежа XX-XXI века) / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Звуковая среда современности: сб. статей памяти М. Е. Тараканова (1928-1996). — М.: ГИИ, 2012. — С. 251–260. — 0,4 п.л.
36. Заднепровская, Г. В. Новые режиссерские тенденции в современном отечественном оперном театре / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыкальное искусство и педагогика на современном этапе развития: сб. статей. — М.: МГПУ, 2011. — С. 96–103. — 0,5 п.л.
37. Заднепровская, Г. В. Функции хора в отечественной опере рубежа XX-XXI веков (на примере опер «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова Р.К. Щедрина) / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Вокально-хоровое образование и исполнительство в XXI веке: сб. статей. Материалы Международной научно-практической конференции. — М.: МГПУ, 2011. — С. 97–102. — 0,4 п.л.
38. Заднепровская, Г. В. Эстетика театра абсурда в современной отечественной опере / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Эмбатерион: сб. статей по искусствознанию, филологии, истории. — М.: МЦНМО, 2011. — С.49–53. — 0,4 п.л.
39. Заднепровская, Г. В. Освоение студентами художественного языка эпохи в процессе ознакомления с современным музыкальным театром / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Развитие идей Д.Б. Кабалевского в современном музыкальном образовании: сб. статей. — М.: МГПУ, 2010. — С. 108–113. — 0,3 п.л.
40. Заднепровская, Г. В. Медиаопера «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» Ираиды Юсуповой: рождение нового жанра / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: сб. статей. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — С. 198–209. — 0,5 п.л.
41. Заднепровская, Г. В. Около четверти века назад исполнение его музыки в СССР находилось под официальным запретом / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Музыкант-классик. — 2004. — № 4. — С. 26–28. — 0,4 п.л.
42. Заднепровская, Г. В. К вопросу о некоторых новых тенденциях в курсе истории отечественной музыки на музыкально-педагогическом факультете / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Проблемы музыкального образования: сб. статей. — Чебоксары: ЧГУ им. И.Н. Ульянова, 2001. — Том 2. — С. 41–45. — 0,4 п.л.
43. Заднепровская, Г. В. Стравинский и отечественная композиторская школа второй половины XX века / Г. В. Заднепровская. — Текст: непосредственный // Культура-искусство-образование: сб. статей. — М.: МГОПУ, 2000. — С. 181–185. — 0,3 п.л.