

Е. Г. ОКУНЕВА, Д. С. СЕМКО

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

ОПЕРА-ЧТЕНИЕ АЛЕКСЕЯ КРАШЕНИННИКОВА «ОКАЯННЫЕ ДНИ»: ПОЭТИКА ЖАНРА И ДРАМАТУРГИЯ

В фокусе внимания статьи – камерная опера петербургского композитора Алексея Крашенинникова «Окаянные дни», рассматриваемая сквозь призму особенностей жанра и драматургии. Произведение, созданное в 2015 году по заказу венского ансамбля «Wiener Collage», обозначено самим автором как опера-чтение и предполагает концертное исполнение. По мнению исследователей, «Окаянные дни» репрезентируют новую модель оперного спектакля, в котором синтезируются черты монооперы, монодрамы, документального музыкального театра, мелодекламации и кантаты. В статье анализируется многосоставный характер либретто, включающего, помимо одноименной книги и стихов И. А. Бунина («Святогор и Илья», «Канун», «Шепнуть заклятие при блеске»), поэтические тексты В. В. Маяковского («Левый марш»), Д. С. Мережковского («Возвращение»), духовный стих XVI века, фонограмму речи В. И. Ленина «Что такое Советская власть?». Отмечается, что специфику драматургии оперы определяет взаимодействие контрастных планов – субъективно-психологического и символического (образы Катастрофы, Революции, Покаянной Души, Родины), конкретно-исторического и надвременного, представленных комплексом разнообразных музыкально-тематических и стилистических средств. (В частности, наряду с авторским материалом, в опере использованы цитаты духовного стиха, а также революционных песен «Яблочко» и «Смело, товарищи, в ногу», служащих документальной характеристикой эпохи). К новаторским приемам принадлежит последовательно проводимый композитором принцип дифференциации речи и пения по семантическому и драматургическому признакам. Особое внимание уделяется процессам симфонизации оперы. В заключении представлены выводы о новаторских поисках А. Крашенинникова в сфере музыкального театра, а также преемственности его сочинения с традициями русской оперной школы.

Ключевые слова: Алексей Крашенинников, Иван Бунин, «Окаянные дни», опера-чтение, жанровый синтез, оперная драматургия.

Для цитирования: Окунева Е. Г., Семко Д. С. Опера-чтение Алексея Крашенинникова «Окаянные дни»: поэтика жанра и драматургия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 36–51.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_36

E. OKUNEVA, D. SEMKO

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

ALEXEY KRASHENINNIKOV'S OPERA-READING "CURSED DAYS": GENRE POETICS AND DRAMATURGY

The article focuses on the chamber opera "Cursed Days" by the St. Petersburg composer Alexey Krasheninnikov, which is viewed through the prism of the peculiarities of the genre and drama. The composition was created in 2015 by order of the Wiener Collage ensemble. Designated by the composer himself as an opera-reading and involving a concert performance, it demonstrates a new model of opera in which the features of mono-opera, monodrama, documental music theatre, melodic declamation and cantata are synthesized. The article analyzes the multi-part nature of the libretto, which includes, in addition to the book of the same name and poems by Ivan Bunin ("Svyatogor and Ilya", "The Eve", "Whisper a spell in the glare"), poetic texts by Vladimir Mayakovsky ("The Left March"), Dmitry Merezhkovsky ("The Return"), spiritual verse of the 16th century, and a phonogram of V. Lenin's speech "What is the Soviet Power?". It is noted that the specifics of the opera's dramaturgy are determined by the interaction of contrasting plans – subjective psychological and symbolic (images of Catastrophe, Revolution, Penitential Soul, Homeland), specifically historical and timeless, represented by a complex of diverse musical thematic and stylistic means. (In particular, along with the author's material, the

opera quotes a spiritual verse, as well as the revolutionary songs “Yablochko” and “Brave, Comrades, in Step”, which serve as a documentary characteristics of the era). The principle of differentiation of speech and singing according to semantic and dramatic characteristics, consistently pursued by the composer, belongs to innovative methods. Special attention is paid to the processes of symphonization of opera. Conclusions are drawn about the new research of A. Krasheninnikov in the field of musical theatre, as well as the similarity of his composition with the traditions of the Russian opera school.

Keywords: Alexey Krasheninnikov, Ivan Bunin, “Cursed Days”, opera-reading, genre synthesis, opera dramaturgy.

For citation: Okuneva E., Semko D. Alexey Krasheninnikov's opera-reading “Cursed Days”: genre poetics and dramaturgy // *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 36–51.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_36



На протяжении четырех минувших веков жанр оперы принадлежал к числу наиболее актуальных в истории музыкальной культуры. Не утратив прежней значимости в третьем тысячелетии, он, в то же время, существенно обновился под воздействием новых художественных концепций (минимализм, экспериментализм, концептуализм), развития цифровых технологий, а также размывания границ академического и массового искусства. Разрушение традиционных оперных канонов и взаимодействие оперы с иными жанрами привели к возникновению определенных микстовых моделей (опера-баллада, опера-реквием, опера-мадригал, опера-мистерия, опера-хоррор, опера-триллер, опера-квест и т. п.), необычных форм сценического представления, которые на протяжении последних лет пребывают в центре внимания отечественных ученых (см., например: [1; 2; 3; 4; 5]). При этом, несмотря на активный интерес специалистов к проблемам современного театра, углубленное изучение проблем атрибуции соответствующих жанровых типов и их поэтики по-прежнему остается насущной задачей. Наглядное тому подтверждение – опера Алексея Крашенинникова «Окаянные дни», обозначенная автором как опера-чтение и демонстрирующая отход от привычных представлений о жанре и взаимосвязи с новыми тенденциями оперного искусства, присущими XXI веку.

Алексей Крашенинников (род. 1976) – петербургский композитор и исполнитель, чье творчество занимает заметное место в пространстве современной отечественной академической музыки. Получив профессиональное образование в Санкт-Петербургской консерватории, Крашенинников как музыкант формировался в традициях русской композиторской школы. Активную деятельность он ведет с 2004 года, демонстрируя впечатляющую творческую продуктивность и разнообразие жанровых интересов. В его профессиональном багаже – концерты, поэмы и пьесы для симфонического оркестра, множе-

ство камерных сочинений. Симфонизм принадлежит к числу важнейших черт музыкального мышления композитора, предопределяющих его тяготение к масштабности и концептуальной глубине замыслов, стройности архитектоники и глубокой проработке музыкального материала. При этом соответствующий метод композиции не только раскрывается в крупных оркестровых сочинениях (Первая симфония, «Цхинвал», «Белая ночь», «Из слов и звезд твоих», «Город-герой Ленинград»), но и пронизывает камерные и вокальные опусы («Забутые стихи из сада Буфф», «Requiem aeternam»), отличающиеся многогранностью тематического развития, богатством фактурных решений и рельефной драматургией.

Приверженность академическим традициям в творчестве Крашенинникова сочетается со стремлением к экспериментам. Композитор нередко использует необычные исполнительские составы, соединяя традиционный акустический инструментарий с электроникой (ряд сочинений написан им для луп-машины), стремится к обновлению жанров. Так, его Скрипичный концерт (2007), вопреки ожиданиям, предназначен не для оркестра, а для группы ударных; в Концерте для саксофона (2022) вводится баян, который вместе с оркестром вытесняет солиста со сцены.

Тяготение к жанровым экспериментам свойственно и музыкально-театральным опусам Крашенинникова. Ярким примером подобной трактовки оперного жанра является камерная опера «Окаянные дни». Сочинение было написано в 2015 году по заказу известного в Европе ансамбля «Wiener Collage»¹. Исполнение планировалось в рамках концерта, посвященного теме изгнания и эмиграции. Премьера сочинения состоялась в июне 2015 года в Вене. Дирижером выступил руководитель ансамбля Рене Стаар. Российский показ оперы был осуществлен годом позже в Доме Союза композиторов Санкт-Петербурга. В исполнении приняли участие Всеволод Нелюбов (чтец), Олег Лосев (тенор), Кира Логинова

(сопрано) и Камерный ансамбль артистов оркестра Мариинского театра под управлением Арсения Шуплякова.

А. Крашенинников подготовил либретто оперы в сотрудничестве с переводчиком Ильей Светловым². Основой указанного текста явились фрагменты из книги Ивана Бунина «Окаянные дни», объединяющей дневниковые записи, которые писатель вел в 1918–1920 годах, находясь первоначально в Москве, а затем в Одессе. В бунинской книге с поразительной глубиной и достоверностью были запечатлены события определенного исторического периода времени – Октябрьской революции и охватившей страну Гражданской войны. Не принимая большевистскую идеологию и политику, Бунин с болезненной целеустремленностью пытался разоблачить проявления жестокости и варварства тех лет, обнаруживших звериное начало в человеке³.

Книга «Окаянные дни» состоит из двух частей: «Москва, 1918 год» и «Одесса, 1919 год». А. Крашенинников и И. Светлов цитируют отрывки из обеих частей, заимствуя фрагменты записей, датированных 1 января и 10 февраля 1918 года, 12, 22 и 24 апреля, 5 мая и 11 июня 1919 года.

Помимо «Окаянных дней», в оперу были включены различные поэтические и литературные источники, принадлежащие как Бунину, так и другим авторам. Среди них: бунинские стихи разных лет («Святогор и Илья», «Канун», датированные 1916 годом и приводимые в дневниковых записях писателя от 9 мая и 10 февраля 1918 года⁴, а также «Шепнуть заклятие при блеске», 1922); стихотворения Владимира Маяковского («Левый марш», 1918) и Дмитрия Мережковского («Возвращение», 1891), северный духовный стих XIV–XVI веков «Душа моя прегрешная». Кроме того, в оперу была включена фонограмма «живой» речи В. И. Ленина «Что такое Советская власть?» (соответствующий текст приводится целиком в начале партитуры).

Опера предназначена для чтеца, сопрано, тенора и камерного ансамбля, включающего флейту, флейту-пикколо, кларнет, трубу, тромбон, скрипку, альт, виолончель и контрабас, а также группу ударных (малый барабан, подвесная тарелка, тамбурин, 4 том-тома).

Композитор обозначил свое сочинение как *оперу-чтение*, подчеркивая в личной переписке с авторами статьи, что хотел объединить жанр камерной оперы со сценической драмой, для чего ввел партию чтеца. Действительно, предложенное жанровое обозначение необычно, а сами «Окаянные дни», на первый взгляд, имеют мало общего с оперой в ее традиционном понимании: здесь нет персонажей как персонализированных лиц, которые взаимодействуют друг с другом,

нет декораций и костюмов, развитого сюжета и событий, отсутствует сценическое действие, более того, инструменталисты находятся на сцене. Главный герой оперы – поэт⁵, размышляющий о судьбе России. При этом он не идентифицируется конкретно с Буниным, соответствующая партия обозначена подчеркнуто нейтрально – «чтец». Сопрано и тенор в равной степени не соотносятся с определенными персонажами, поскольку образы, формируемые ими, наделены исключительно символическими функциями. В целом либретто можно трактовать как «символически обобщенную схему событий, которая вытесняет традиционные сюжетные перипетии» [2, с. 419–420].

Опера Крашенинникова принадлежит к типу концертных спектаклей, получивших широкое распространение на рубеже XX–XXI столетий в творчестве как зарубежных, так и отечественных композиторов⁶. Столь нетипичный подход к жанру, синтетическому по своей природе, обуславливается не только обстоятельствами заказа, изначально ориентированного на концертное представление, но и особым вниманием к музыкальному содержанию, ибо «снижение... театральности и игровой составляющей ведет к усилению роли интрамузыкальной направленности и семантики, наделению музыкально-драматургических пластов основными функциями оперного целого» [1, с. 103].

В «Окаянных днях» обнаруживаются признаки различных жанровых моделей. Важнейшей из них является моноопера. На это указывает ряд факторов:

- 1) малый состав исполнителей;
- 2) отсутствие балетных и хоровых сцен;
- 3) небольшой хронометраж;
- 4) монологическая направленность;
- 5) использование смыслового ареала «эпистолярного жанра», типичного для монооперы [5, с. 104];
- 6) бережное отношение композитора к литературному первоисточнику, который изначально не был предназначен для оперного произведения (несмотря на сокращение текста, его незначительную перекомпоновку, совмещение с другими текстами, Крашенинников сохраняет общую хронологию записей, их эмоциональный тонус);
- 7) отказ от именованного главного героя, что характерно для целого ряда моноопер («Ожидание» А. Шенберга, «Человеческий голос» Ф. Пуленка, «Ожидание» М. Таривердиева);
- 8) «психологическая идентификация адресата и персонажа» [5, с. 35], подразумевающая видение окружающего мира с точки зрения главного действующего лица.

Введение партии чтеца, использование вербальной речи сближает оперу Крашенинникова с монодрамой и мелодекламацией (а также художественным чтением), но, в отличие от них, музыка в «Окаянных днях» не приобретает второстепенного, подчиненного значения. Обращение к мастерству драматического актера, как правило, свидетельствует о желании композитора более точно передать эмоциональное содержание литературного текста. Однако в данном случае вербализация партии главного героя мотивируется и другими причинами. В опере Крашенинникова ощутима тенденция к дифференциации речи и пения по семантическому и драматургическому признакам. К вокальному интонированию композитор обращается чаще всего, когда повествование выходит за рамки конкретного исторического времени и монологический план переключается в область лирико-философского обобщения, в этом случае пение наделяется положительными коннотациями – возвышенностью, человечностью (исключение составляет «Левый марш» Маяковского). Вербальное начало (дневниковые записи, речь Ленина), напротив, подчеркивает историческую конкретику (исключение – обрамляющие оперу стихотворения Бунина «Святогор и Илья», «Шепнуть заклиние при блеске») и, как правило, связывается со сферой отрицательных качеств – негативными эмоциями, угнетенным психологическим состоянием, бездушием (отражением которого, по нашему мнению, представляется и запись речи Ленина, осуществленная посредством фонографа)⁷.

Использование дневниковых записей Бунина, которые, по сути, представляют собой исторические документы (свидетельства очевидца происходивших в стране событий), включение в оперу упомянутой записи речи Ленина, цитирование революционных песен, воссоздающих звуковую атмосферу эпохи, – все это свидетельствует и о преломлении тенденций документального музыкального театра в сочинении Крашенинникова⁸.

Партия чтеца представляет в «Окаянных днях» лишь один – субъективно-психологический план. Другим важнейшим пластом в драматургии оперы является символическая сфера, запечатлеваемая посредством пения (сопрано и тенор) и репрезентирующая образы Революции (стихотворение Маяковского, тенор), Катастрофы (стихотворение Бунина «Канун», тенор и сопрано), Родины (стихотворение Мережковского, сопрано), Покаянной Души (духовный стих, тенор). Названные эпизоды как бы отстраняют слушателя от конкретных событий.

Присутствие в либретто поэтических текстов, связанных с обобщенными вневременными темами, их вокальное озвучивание в «деперсонализованном» ракурсе способствует выходу названной камерной оперы за пределы психологической драмы. Движение от сугубо «дневниковой» интроспекции в сторону философского обобщения с акцентом на проблемах человеческого бытия сближает сочинение А. Крашенинникова с традициями кантаты, где музыка не только воплощает индивидуальные чувства или размышления, но и является ключевым средством передачи универсальных идей.

Опера «Окаянные дни» представляет собой одноактное сочинение, опирающееся на сквозной тип развертывания. Компоновка текста, символизация образов, закрепляемых за сопрано и тенором, тематическая работа позволяют условно дифференцировать оперу на три большие сцены, окаймленные прологом и эпилогом⁹ (см. Таблицу 1).

Ключевая особенность драматургии связана с расщеплением различных драматургических планов внутри единого художественного пространства. Сочинение характеризуется либо постоянными переходами от конкретно-событийного плана, запечатлеваемого «глазами поэта», к надвременному, либо их контрапунктом. Драматургическая двуплановость заявляет о себе уже в **прологе**. Короткие дневниковые записи Бунина, фиксирующие состояние мучительного ожидания и позднейшую реакцию на взятие Москвы большевиками, обрамляют основной текст – стихотворение «Святогор и Илья». Апелляция к образу былинных богатырей, в облике которых запечатлелись духовные ценности русской культуры – мужество, героизм, преданность родной земле, – как будто переводит повествование в символическую плоскость. Однако в данном стихотворении богатыри трактуются не типично: они противопоставлены традиционному образу русской силы, поскольку их безрассудные действия приводят к трагическим последствиям (Святогор гибнет из-за собственной глупости)¹⁰. По сути, былинное повествование приобретает здесь характер притчи, заставляя вспомнить поговорку: «Сила без разума – как меч в руках безумца». В стихотворении, написанном в канун революционных событий, затронуты важнейшие темы эпохи – отмирания старых ценностей и традиций (их олицетворением выступает Святогор), неизбежности исторических преобразований, искаженного восприятия реальности и ответственности каждого за свои действия и поступки.

Музыка пролога развертывается на основе «колокольной» темы, порученной фортепиано.

Композитор использует здесь приемы репетитивной техники и аддиции. Вслед за одиночным ударом (звук *h*) у фортепиано в верхнем регистре появляется короткий паттерн из трех звуков, излагаемых крупными длительностями с акцентами на слабых долях (Пример 1). При каждом очередном повторении он расширяется за счет прибавления новых тонов. Суммарное количество звуков увеличивается более или менее равномерно (3–6–8–10–12–13–15–17–18–20), протяженность паттерна при этом остается неизменной (2 такта). Новые звуки возникают за счет дробления крупных длительностей исходного мотива.

Как только чтец начинает декламировать стихотворение Бунина, в нижнем голосе фортепиано появляется второй паттерн, звуковой состав которого, подобно первому, в дальнейшем увеличивается.

Форма пролога развертывается на постепенном крещендо: к фортепиано подключаются новые участники ансамбля (аккордеон, струнные и духовые инструменты). Совместно они образуют диссонантное поле – протяженное кластерное созвучие, придающее напряженность общему характеру звучания. Кульминация приходится на заключительные строки стихотворения: «Нарастает железная скрепа: / Не подняться из гробного склепа / Святогору во веки веков!». На протяжении этого фрагмента в обоих паттернах фортепиано звучит максимальное количество тонов (23 и 25 соответственно), после чего наблюдается обратный процесс – из каждого паттерна постепенно исключается по несколько звуков. Отмеченная субтракция коррелирует с новым текстом – дневниковой записью от 11 июня 1919 года, переключающей повествование в интроспективное русло.

Отметим, что в трактовке колокольного звона Крашенинников дистанцируется от национальных классических традиций его воплощения (сложившихся, например, в музыке М. Мусоргского и С. Рахманинова). В первую очередь, это касается регистровых и тембровых аспектов. Композитор использует преимущественно верхний регистр, что придает звучанию легкость и камерность. Небольшое количество звуков, мелкие длительности позволяют говорить не о монументальной «колокольности» в ее классическом понимании, а скорее о «карильонности», то есть имитации звона в условиях изящного, почти декоративного звучания. Немаловажное значение приобретает и трансформация смыслового ряда, связанного с образом колоколов. В русской музыкальной традиции «колокольность» часто ассоциируется с эпичностью, духовностью или праздничностью. Однако у Крашенинникова

вместо могучих колоколов (естественной апелляции к образу былинных богатырей) доминирует легковесность колокольного перезвона, словно бы подчеркивающая смысловую инверсию. Обращение к приемам аддиции и субтракции, нередко отождествляемым с техниками «западного» минимализма, еще более отдаляет трактовку Крашенинникова от канонического представления русской «колокольности».

Драматургическая двуплановость пронизывает и **первую сцену** оперы, но, в отличие от пролога, она характеризуется посредством упоминавшейся дифференциации речи и пения. Сцена включает в себя два раздела, соответствующих символическому и субъективно-психологическому пластам. Вербальной основой первого служит стихотворение Бунина «Канун», второго – дневниковые записи.

Стихотворение представляет собой «сложное сочетание усадебной элегии, баллады и апокалиптического видения» [7, с. 31]. Его ключевым образом является образ бешеного пса, в чьем облике (кровавый взор, оскаленные клыки) преобладают демонические черты. Не случайно бег собаки ассоциируется с нашествием «рати бесноватых». Название стихотворения имеет символический подтекст. Канун олицетворяет тот момент, когда старое уходит в прошлое, уступая место чему-то новому и неизведанному. Однако предвестником этого нового становится нечто тревожное и пугающее, соотносимое с образом бешеной собаки. Название, безусловно, указывает на канун революционных событий, поэтому созданный в 1916 году текст с его апокалиптическим образным строем воспринимается как пророческое предчувствие надвигающейся катастрофы.

В соответствии с содержанием поэтического источника данный раздел выстраивается на крещендо. Фактура инструментального ансамбля постепенно расслаивается, образуя два пласта: один из них основан на повторяющихся аккордах, другой – на стремительно взлетающих квинтольных фигурах, которые впервые появляются у кларнета и флейты (на словах «кровав и мутен ярый взор...»). Драматическому нагнетанию способствует ритмическое диминуирование первого пласта (от половинных и четвертных движение учащается до тридцатьвторых) и фактурное уплотнение звучания (к струнным постепенно прибавляются фортепиано, аккордеон, а затем и духовые инструменты). Квинтольные мотивы второго пласта постепенно утверждаются в партиях разных инструментов, охватывая все большее звуковое пространство (Пример 2).

Вокальная партия характеризуется постепенным повышением тесситуры. В кульмина-

ции к тенору присоединяется сопрано, которое также звучит в предельно высоком регистре, создавая тем самым максимальное напряжение. Интонационное развитие материала в партии тенора направлено от узкообъемных попевок, среди которых встречается и риторическая фигура креста, к призывным квартовым, а затем искаженным тритоновым интонациям.

Второй раздел сцены (ц. 17 и далее) погружает слушателя в интроспективные размышления героя. Несмотря на общий эмоциональный спад, внутреннее напряжение сохраняется благодаря особому типу фактуры, которая постепенно расслаивается на два самостоятельных пласта. Данный раздел начинается с повторяющихся диссонирующих аккордов, исполняемых в низком регистре струнными инструментами. Далее к этому музыкальному материалу присоединяется новый (он вызывает ассоциации с колокольным перезвоном). Указанный пласт звучит в высоком регистре у фортепиано, аккордео-на, флейты и кларнета (см. Пример 3). Несмотря на использование репетитивных приемов, оба инструментальных пласта заметно различаются по ряду характеристик. Они противопоставляются друг другу с точки зрения тембра, регистра и ритма (у струнных используются квинтоли тридцатьвторых, у остальных – половинные, четвертные и восьмые).

В целом многослойность фактуры уподобляется отражению внутренних противоречий героя, уповающего на возможность спасения, на разрешение тягостной исторической ситуации и одновременно осознающего, что верить больше не во что, «когда раскрылась такая несказанно страшная правда о человеке». Таким образом, при отсутствии сценического действия, инструментальный ансамбль берет на себя драматургическую функцию, формируя целостность оперного текста.

Вторая сцена занимает центральное место в сочинении. Она оказывается самой обширной, охватывая почти половину оперы. Несмотря на сквозное развитие, здесь также можно дифференцировать два раздела. Первый (цц. 20–39) опирается на жанр марша и выстраивается путем контрапунктического наслоения разнородного материала: к чтецу, декламирующему отрывки из дневниковых записей Бунина, прибавляются тенор, у которого звучит текст «Левый марш» Маяковского, и аудиозапись речи Ленина; у инструментального ансамбля появляются (вначале как реминисценции) фрагменты революционных песен «Яблочко» и «Смело, товарищи, в ногу». Второй раздел (цц. 40–51) представляет собой инструментальные вариации на темы указанных песен. Данную сцену можно

трактовать как символическое воплощение образа Революции.

Показателен выбор цитируемого материала, служащего документальной характеристикой упомянутой эпохи. Появление песни «Яблочко» в опере обусловлено ее упоминанием в дневниковой записи Бунина (от 22 апреля 1919 года): «На Дерибасовской... движется огромная толпа, сопровождающая для развлечения гроб какого-нибудь жулика, выдаваемого непременно за “павшего борца”, или чернеют кучки играющих на гармоньях, пляшущих и вскрикивающих: “Эй, яблочко! Куда котишься!”» [8, с. 112]. Приведенный текст включен Крашенинниковым в партию чтеца.

Мелодия песни характеризуется обширными историческими корнями и многообразной символикой, что придает «Яблочку» особую значимость в контексте произведения. Согласно различным источникам, основной напев был заимствован из молдавской песни «Калач» либо восходит к старинному английскому танцу хорн-пайпу. Считается, что песня возникла в матросской среде на Черноморском флоте, поскольку под ее мелодию исполнялся широко известный танец. «Яблочко» приобрело необычайную популярность в период Гражданской войны. Несмотря на то, что песня относилась к категории революционных, ее пели сторонники различных военно-политических группировок – красные (большевики), белые (белогвардейцы), анархисты (махновцы) и др. В этом отношении «Яблочко» можно считать символом времени, характеризуемого как множественностью убеждений, так и распространенной беспринципностью, поскольку текст песни с легкостью перекраивался под идеологию того или иного политического движения, а мирное население в условиях перманентной смены власти вынужденно «подпевало» каждой воюющей стороне (о чем свидетельствуют, в частности, и такие строки песни: «Эх, яблочко, да света зрелого, / Любила красного, любила белого. / Эх, яблочко, цвета макова. / Эх, любила их одинаково»).

Песня «Смело, товарищи, в ногу» отличается иной смысловой направленностью. Автором соответствующего текста является Леонид Радин – революционер-марксист, написавший слова песни в 1896 году, находясь в тюремном заключении. Напев был заимствован Л. Радным из немецкого студенческого гимна, при этом жанровый характер первоисточника радикально изменился: вальсовая мелодия превратилась в маршевую. Проникнутая революционными настроениями песня приобрела особую популярность в рабочей среде, часто исполнялась на демонстрациях и сходках. В. И. Ленин познако-

мился с этой песней в 1898 году, находясь в ссылке, и «Смело, товарищи, в ногу» стала одним из его любимых революционных гимнов. Показательно, что в опере мелодия названной песни впервые цитируется (т. 376 и далее) на фоне эмоционально приподнятого монолога Ленина, в котором декларируется уверенность в победе Советской власти по всему миру в недалеком будущем.

Структура первого раздела данной сцены определяется строфической формой «Левый марш» В. Маяковского. В стихотворении 4 строфы, каждая из них завершается чеканным ритмом троекратно повторенной команды «Левой! Левой! Левой!». Текст отличается революционным пафосом, агитационные призывы к действию¹¹ приобретают здесь отчетливо выраженный агрессивный оттенок: в характерной для тех лет яростной манере Маяковский предлагает «загнать клячу истории», вместо пустых и ничего не значащих речей предоставить слово «товарищу маузеру», скрепив «на горле мира пролетариата пальцы». Марш предваряется монологом чтеца, декламирующего отрывок о Смутном времени из исторического труда С. М. Соловьева¹², и звучит на словах: «Толпы отверженников, подонков общества потянулись на опустошение своего же дома под знаменами разноплеменных вожаков, самозванцев, лжецарей, атаманов из вырожденцев, преступников, честолюбцев...» (Пример 4).

Показательно, что вслед за этим поэт умолкает и вместо него звучит фонограмма речи Ленина¹³: вождь мирового пролетариата раскрывает собственное толкование сущности Советской власти, призывая своих сторонников передать основные полномочия в государственном управлении народным массам – той самой «толпе отверженников», о которой только что упоминал герой. В отличие от предыдущей сцены, здесь в одновременности соединяются субъективно-психологический и символический, конкретно-исторический и надвременной планы.

Каждую строфу «Левый марш» композитор завершает начальным мотивом песни «Яблочко», который при новом появлении все более разрастается. В третью строфу включена цитата песни «Смело, товарищи, в ногу!». Темы обеих революционных песен контрапунктируют друг с другом в заключительной строфе. Благодаря этому «чужой» (заимствованный) материал приобретает в сцене доминирующее положение, вытесняя оригинальный авторский.

Второй раздел сцены – инструментальный, он представляет собой цикл вариаций на тему «Яблочко». В процессе развития песня подвергается разнообразным изменениям – тональ-

ным, гармоническим, контрапунктическим, тембровым. Изначально она проводится у аккордеона в тональности с-moll, сопровождаясь орнаментальными фигурациями скрипки. В последующих вариациях композитор поручает тему разным инструментам, постепенно перемещая развитие из бемольной сферы в диэзную и обратно. Фигурационный материал дается в канонических проведениях, при этом риспосты излагаются в разных тональностях (fis-moll, h-moll, e-moll, a-moll). По мере разворачивания уплотняется фактура, используется все большее количество голосов, так что первоначальное двухголосие (скрипка и аккордеон) разрастается до полномасштабного звучания всего ансамбля, которое создает впечатление некой хаотичности из-за политонального сочетания мелодических линий. Эти звуковые расслоения достигают пика, когда к теме «Яблочко», звучащей в b-moll, присоединяются песня «Смело, товарищи, в ногу» в E-dur (ц. 47, партия фортепиано) и 3-й трек из речи Ленина (Пример 5). По сравнению с остальным материалом тема «революционного гимна» звучит в увеличении и движется в автономном ритмическом измерении (композитор использует иррациональные длительности).

Постепенно песня «Смело, товарищи, в ногу» вытесняет и поглощает песню «Яблочко». Последняя распадается на отдельные мотивы, так что в финальной вариации от нее остается лишь начальный интонационный оборот. В результате складывается достаточно своеобразный вариационный цикл, на протяжении которого исходный тематический материал «подавляется» и «заменяется» новым.

Данная композиционная стратегия способствует рельефности воплощения художественного замысла. Напомним, что песня «Эх, яблочко», исполнявшаяся сторонниками различных противоборствующих движений, является не только яркой характеристикой эпохи, но и символом политической беспринципности и анархии. Вытеснение подобной темы другой – «Смело, товарищи, в ногу» – воспринимается как вполне однозначный жест: из недр народной стихии рождается и побеждает идея Революции¹⁴.

Сцена завершается на крещендо. Ее смысловой кульминацией становится короткий дуэт сопрано и тенора, представляющий реминисценцию первой сцены, где звучал текст бунинского «Кануна» («Вот встанет бесноватых рать / И, как Мамай, всю Русь пройдет!»). Контрапунктами к последнему выступают песня «Смело, товарищи, в ногу» (у тромбона) и фонограмма речи Ленина, в которой лидер большевиков предрекает победу Советской власти вопреки имеющимся в ней недостаткам (безграмотности и бескультурью).

Пророческие предчувствия поэта претворяются в реальность, и образ Революции соединяется с образом Катастрофы.

Третья сцена оперы (с ц. 52) резко контрастирует с предыдущей, становясь средоточием лирического самоуглубления. Здесь композитором также отграничены два раздела. Вербальной основой первого является датируемый XIV–XVI веками северный духовный стих «Душа моя прегрешная», соединяемый с монологом чтеца. Семантико-драматургическая дифференциация речи и пения вновь подчеркивает расслоение художественного пространства на конкретно-событийное и символическое, при этом пение именно в данной сцене становится ярко выраженным носителем духовно-нравственных ценностей.

Духовный стих – один из жанров фольклорного творчества, преломляющий христианскую тематику. Содержание его, как правило, связывается с житиями святых; в некоторых текстах запечатлеваются мотивы раскаяния грешной души перед Богом. Духовные стихи всегда окрашиваются в личностные тона, приобретая интимный характер. Текст «Душа моя прегрешная» пронизан молитвенной страстью и горечью, в нем звучит призыв к покаянию.

А. Крашенинников сохраняет без изменений текст, мелодику и гармонизацию песнопения, погружая слушателя в атмосферу воображаемой церковной службы. Хоральный склад фактуры, «тихая» динамика (*p*), тональность *g-moll* резко контрастируют политональности предыдущей сцены, разворачивающейся на предельном уровне громкости. Вокальная партия тенора наполнена секундовыми интонациями, в ней преобладает плавное нисходящее движение. Трихордовые попевки указывают на архаичность напева, ограниченного сферой типовых жанровых интонаций и постоянно их варьирующего.

Включение молитвы в оперу инспирировано дневниковой записью Бунина. В развертывающемся параллельно с духовным стихом монологе чтеца первоначально описываются разгул и безумства «борцов за светлое будущее», шальных «от самогонки и архискотской ненависти», и запечатлевается облик Москвы, которую герой характеризует как «жалкую, грязную, обещенную и покорную». Поэт рассказывает, как на Страстной неделе по ночам тайно посещал церковь, оплакивая прежнюю Россию и молясь за людей, утративших человеческий облик.

Погруженный в контекст событий смутного времени духовный стих противопоставляет бездушию, безверию и жестокосердию идеологических лозунгов гуманистические ценности добра, милосердия, любви и веры. В контексте общего

замысла оперы названная цитата выступает олицетворением Покаянной Души.

Второй раздел сцены (ц. 59 и далее) поручен сопрано соло. Вербальным источником здесь является стихотворение Д. С. Мережковского¹⁵ «Возвращение», написанное в 1891 году. Выбор текста обусловлен, прежде всего, образным содержанием: в стихотворении запечатлена глубокая тоска по Родине, что коррелирует с обозначенным событийным рядом оперы (герой покидает Россию). Поэт с любовью описывает природу родного края, его необъятные просторы, тихие закатные вечера. Воспоминания окрашены в ностальгически-печальные тона, что подтверждают эпитеты «даль немая», «грустные поля», «бедная земля». Однако эмоциональный тонус текста постепенно изменяется. На это указывает трансформация упомянутых определений: так, «бедная земля» первых строк превращается в «милый край» (последнее четырехстишие), вместо «грусти» появляется «ясная улыбка», а «даль немая» в конце стихотворения приобретает умиротворенный характер («теплый вечер», «тихие грезы», «заря»). И все же заключительные строки: «Только б знать, что не напрасно / Я тебя любил» – воспринимаются неоднозначно. Употребление глагола «любить» в прошедшем времени, использование сослагательного наклонения, а также наречия, семантическое поле которого связано с тщетностью и бесполезностью действий, омрачают светлый настрой, добавляя к надежде оттенок скрытого отчаяния. Разрыв с Родиной ощущается как жизненная трагедия.

Для воссоздания этого сложного образного строя А. Крашенинников прибегает к особым средствам выразительности. Мелодическая линия сопрано опирается на трихордовые диатонические попевки, как правило, узкообъемные, основанные на поступенном движении в пределах терции или кварты. Плавность мелодических фраз придает вокальной партии напевный характер, выявляя сходство с колыбельной песней. Сама звуковысотная система, однако, является хроматической, поскольку по горизонтали сопрягаются диатонические сегменты, принадлежащие разным тональным системам. Например, устоем начальной фразы «О, березы, даль немая» оказывается *d-moll*, а следующие слова («грустные поля») очерчивают нижний трихорд *cis-moll* (Пример 6). В некоторых случаях подобное соединение диатонических фрагментов приводит к появлению симметричных звукорядных структур (так, на словах «Это ты, моя родная, бедная земля» возникает гамма тон-полутон).

Особая выразительная роль отводится сопровождению, которое предельно хроматизирует

общее звучание. С фонической точки зрения важное значение здесь приобретают квинто-октавные и кварто-квинтовые созвучия, а также разнообразная полиаккордика. Например, раздел открывается наложением двух квинтоктав (от звуков *d* и *e*), широкое и «пустотное» звучание которых коррелирует со словосочетанием «даль немая», как бы рисуя просторы русской земли. Постепенно гармоническая вертикаль наполняется диссонансами. Квинтоктавные созвучия сменяются терцово-секстовыми комплексами, а затем полиаккордами, объединяющими квинтоктаву в одном пласте с интервалами секунды и септимы в другом. Последовательность аккордов основывается на хроматическом нисходящем движении баса. Иногда в звучание проникают светлые мажорные «отблески» (к примеру, на словах: «...я тебя нашел»).

Сочетание терпкой диссонантной вертикали и диатонических попевок в партии сопрано, усложненное гемимольной ритмикой (частыми несовпадениями ритмического деления у сопрано и фортепиано), своеобразно отражает противоречивые и болезненные чувства, испытываемые героем.

Эпилог (с п. 65) опирается в музыкальном отношении на тематический материал вступления (до п. 68 музыка обоих разделов полностью идентична), благодаря чему вся композиция оперы приобретает закругленные черты. Сочинение завершается монологом чтеца, декламирующего стихотворение Бунина «Шепнуть заклиние при блеске» (1922) – глубокую эмоциональную рефлексию об утрате всего, что было дорого («Уж нет возврата / К тому, чем жили мы когда-то»), о неизбежности происходящих исторических изменений и невозможности прощения («Как не принять грядущей нови / В ее отвратной нагоде»). Бунинский текст пронизан пессимизмом и отчаянием. Апелляция к христианским образам (пощечины от солдат Пилата, содрогания на кресте убиенных мучеников) приближает стихотворение к сфере субъективных религиозно-философских размышлений и служит напоминанием о цикличности многочисленных вспышек насилия и ненависти в истории человечества. В этом аспекте заключение оперы выполняет функцию авторского комментария, акцентирующего главную идею произведения.

В отличие от пролога, форма которого опиралась на континуально-волновой тип становления, обусловленный принципом динамического нарастания и убывания, эпилог завершается протяженным крещендо. Бурный поток ансамблевого звучания обрывается неожиданно и резко, так что в образовавшейся тишине раздаются лишь отзвук фортепианных «перезвонов», слов-

но «плывущих» благодаря удержанной педали (ремарка «*mantenere il pedal*»). Над заключительным «паузирующим» тактом композитор выставляет фермату с пометкой «*lunga*», усиливая состояние внутреннего напряжения. Подобная тишина, сочетаемая с гулким эхом отзвучавшего материала, в свете продекламированного бунинского текста приобретает символический смысл. Возникают ассоциации с невозможностью забвения и прощения, – ведь «немые крики» боли и страданий, подобно отзвукам звенящей тишины, будут вновь и вновь оглашать рождающийся новый мир...

«Окаянные дни» Алексея Крашенинникова – сочинение, которое представляется оригинальным взглядом на жанр камерной оперы. Отказываясь от значимых компонентов оперного спектакля (сценического действия и оркестра), композитор все же сохраняет коренные свойства жанра (опору на литературный источник, концентрацию на переживаниях героя, ариозно-декламационный тип интонирования). Обращение к исторической тематике, не свойственной камерному формату, обуславливает жанровые смешения. В сочинении органично сочетаются признаки монооперы, монодрамы, мелодекламации, кантаты, документального музыкального театра. Отсюда же проистекают ведущие драматургические стратегии, связанные с двуплановостью художественного пространства, в котором внутренняя драма поэта становится неотделимой от судьбы Родины (старый мир рушится, а новый рождается через насилие и боль), и спецификой хронотопа, соединяющего разные типы времени – условно-метафорическое, с акцентом на внутреннем мире и душевных состояниях героя; рассредоточенное, охватывающее различные временные и пространственные отрезки жизни; двухъярусное, переводящее часть сюжетно-смыслового плана в инструментальное сопровождение; открытое, вводящее в оперу внесценических персонажей (былинных богатырей, Ленина, народ) и создающее полифонизированную временную перспективу.

Метод переключения от субъективно-монологического плана к символическому (философско-обобщенному) становится ключевым в драматургии «Окаянных дней». Как нам представляется, Крашенинников выступает здесь наследником традиций русской оперной школы, идущих от народных музыкальных драм М. Мусоргского и трагедий-сатир Д. Шостаковича. С указанными традициями это сочинение в самом широком смысле сближается благодаря многосоставному либретто и тематике: раскол старой и новой России, образы которой прорисовываются сквозь судьбу художника и

представлены комплексом различных музыкально-тематических и стилистических средств (революционные песни, духовный стих, фонограмма, авторский материал), апеллирует к «Хованщине» Мусоргского, обличение зла и защита гуманистических ценностей роднит «Окаянные дни» с ключевыми идеями творчества Шостаковича. Общность с последним возникает и в области симфонизации оперы, что проявляется в усилении роли инструментального пласта, который наделяется важными смысловыми функциями, а также в работе с тематическим материалом, подвергаемым интенсивному развитию и трансформации, – это приводит к подчинению одной интонационной сферы другой.

Новаторским достижением в области камерной оперы следует признать и последовательно проводимую Крашенинниковым дифференциацию речи и пения по семантическому и драматургическому признакам – свидетельство

расширяющегося потенциала взаимодействия вербальных и музыкальных ресурсов в рамках оперного спектакля.

В опере «Окаянные дни» Алексей Крашенинников, по нашему мнению, предстает глубоким мыслителем-гуманистом и драматургом. Наряду с недопустимостью социальной амнезии, утраты исторической памяти, в сочинении обозначаются извечные проблемы человеческого существования – противоборство со злом, вера в любовь, в милосердие и сострадание, которые приобретают особую актуальность в условиях современной социально-политической обстановки. Для раскрытия этих «вечных тем» композитор использует новые средства художественного выражения, остающиеся, однако, доступными и понятными широкому слушателю, что позволяет сделать вывод о жизнеспособности оперного жанра и сохраняющихся его эстетических перспективах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ансамбль, созданный в 1987 году композитором и скрипачом Р. Стааром, объединяет солистов Венского филармонического и Венского оперного оркестров. Основу репертуара данного коллектива составляет преимущественно современная музыка.

² Илья Светлов – журналист, писатель, переводчик, экскурсовод. В 2001 году закончил Санкт-Петербургский университет, в 2018 году – Лингвистический центр Северо-Западного института управления. В его переводах опубликовано более 25 книг зарубежных авторов, среди которых – Рю Мураками, Ян Флеминг, Джон Гарднер, Патрик Модино, Эжен Саккомано, Валентина Гоби, Крис Маккормик, сестры Чан-Нют, Пенелопа Скай, Рэйчел Кадиш.

³ Книга печаталась с довольно большими перерывами, фрагментарно, с 1925 по 1927 год в парижской газете «Возрождение». В Советском Союзе «Окаянные дни» долгое время находились под запретом. Первая публикация бунинских записок состоялась в перестроечный период (1988). Показательно, что и тогда книга не была издана целиком, а фрагментами вошла в шеститомное собрание сочинений Бунина.

⁴ Цитируемые в дневниках стихи незначительно отличаются от оригиналов; например, в стихотворении «Святогор и Илья» Бунин изменяет некоторые слова и предложения. Композитор ориентируется на оба источника и прибегает к определенным сокращениям.

⁵ Обращение к фигуре поэта или писателя в качестве главного героя – устойчивая тенденция отечественного оперного искусства 2010-х годов. Как утверждает современный исследователь, это позволяет композиторам не только углубиться в психологический портрет героя, но и раскрыть метафизические аспекты творческого процесса, а также взаимодействие художника с миром и временем [1, с. 47–48].

⁶ Среди примеров – «Vanitas» С. Шаррино (1981), «Смерть поэта» С. Слонимского (2014), «Река Давида» О. Викторовой (2015).

⁷ Подобное семантико-драматургическое распределение речи и пения в равной мере характерно для позднейшего творчества композитора. Так, в настоящее время А. Крашенинников работает над оперой-драмой по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». 17 мая 2023 года в Камерном зале Мариинского театра был исполнен фрагмент оперы – сцена убийства старухи-процентщицы. Показательно, что Раскольников в этой сцене представлен в двух ипостасях – как чтец и вокалист. Чтец оглашает фрагменты из романа, в которых излагается безнравственная теория Раскольникова, вокалист же олицетворяет душу и совесть героя.

⁸ Проблематика документального театра разрабатывается в современных монографических исследованиях, посвященных обновлению музыкально-театральных жанров на рубеже XX–XXI веков [3; 6].

⁹ Следует заметить, что в партитуре подобное разделение отсутствует.

¹⁰ По сюжету стихотворения Святогор и Илья, странствуя по свету, натываются на гроб, который первоначально принимают за корыто. Святогор ради шутки залезает в него и закрывает крышку, но обратно выбраться уже не может. Илья пытается разрубить крышку мечом, но тщетно: с каждым ударом вырастает новая железная скрепа. Святогор погибает, а Илья вынужден продолжить путешествие в одиночку.

¹¹ Маяковский написал это стихотворение по дороге в Петербург, готовясь к встрече с матросами, чтобы поднять их боевой дух.

¹² Фрагмент цитируется в дневниковой записи Бунина от 5 мая 1919 года. Писатель не приводит названия, но,

без сомнения, речь идет об «Истории России с древнейших времен». Смутное время трактуется историком в качестве исходного момента для последующих преобразований.

¹³ Отметим, что фонограмма разбита Крашенинниковым на 3 трека на основе смыслового разграничения. 1-й включается в цц. 23–27, здесь Ленин рассуждает о сущности Советской власти. Во 2-м треке (цц. 31–39) декларируется вера в победу Советов и мировое господство социализма. 3-й трек (цц. 47–51) является сокращенным вариантом второго, вновь утверждающим тезис о победе Советской власти.

¹⁴ Сходный композиционный прием используется Крашенинниковым в позднейшем Концерте для саксофона с оркестром (2022). Это сочинение также основывается на двух темах, одна из которых преобразуется до неузнаваемости, а вторая остается неизменной. Партия солиста фактически «вытесняется», причем названный процесс в итоге приобретает черты перформанса (саксофонист покидает сцену). Подробнее см.: [9].

¹⁵ Д. С. Мережковский (1865–1941) – старший современник Бунина. Как и последний, Мережковский не принял Октябрьскую революцию, эмигрировав сначала в Белоруссию, затем в Польшу, после чего окончательно обосновался во Франции. Писатели были знакомы. В 1933 году они претендовали на получение Нобелевской премии, которая в итоге была присуждена Бунину. В 1940 году Бунин был приглашен на празднование 75-летнего юбилея Мережковского.

¹⁶ Разновидности сценического времени и их специфика подробно исследованы в диссертации Э. Митиной [10].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Композиционное строение оперы А. Крашенинникова «Окаянные дни»

Структура	Пролог	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Эпилог
	цц. 1–5	цц. 6–19	цц. 20–51	цц. 52–64	цц. 65–69
Текстовые источники	<p>Чтец: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 1 января 1918 (Москва), от 11 июня 1919 (Одесса)</p> <p>Стихотворение И. Бунина «Святогор и Илья»</p>	<p>Чтец: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 11 июня 1919 (Одесса), 10 февраля 1918 (Москва), 24 апреля 2019 (Одесса), 12 апреля 1919 (Одесса), 11 июня 1919 (Одесса)</p> <p>Сопрано и тенор: Стихотворение И. Бунина «Канун»</p>	<p>Чтец: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 5 мая 1919 (Одесса), 22 апреля 1919 (Одесса)</p> <p>Тенор: Стихотворение В. В. Маяковского «Левый марш»</p> <p>Фонограмма речи В. И. Ленина</p> <p>Сопрано и тенор: Стихотворение И. Бунина «Канун»</p>	<p>Чтец: фрагменты дневниковых записей И. Бунина от 11 июня 1919 (Одесса)</p> <p>Тенор: «Душа моя прегрешная» (северный духовный стих, XIV–XVI вв.)</p> <p>Сопрано: стихотворение Д. С. Мережковского «Возвращение»</p>	<p>Чтец: стихотворение И. Бунина «Шепнуть заветное при блеске»</p>

Пример 1. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 2–10

Non allegro ♩ = 87

Piano

pp

sempre

Проблемы музыкального театра

Пример 2. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 156–157

156 29

Fl.

Cl.

Tr-ba

Tr-no

Narr. || предчувствуя то, что в те дни предчувствовалось, вероятно, многими,

Violino

Viola

Cello

C-Basso

mp *p* *pp* *mp* *p*

Пример 3. А. Крашенинников. «Окаянные дни», т. 214

214

Narr. || Всё слухи и слухи. Жизнь в непрестанном ожидании

Piano

Violino

Viola

Cello

C-Basso

Проблемы музыкального театра

Пример 4. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 270–275

270

T-ro

T.

Narr.

Piano

Violino

Viola

Cello

C-Basso

Сло - вес - ной не мес - то кля у - зе.

отверженников, подонков общества потянулись на опустошение своего же

Проблемы музыкального театра

Пример 5. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 550–554

47

550 81

Fl.

Cl.

Tr-ba

Tr-no

T-ro

Audio Track

Piano

Accord.

47

Violino

Viola

Cello

C-Basso

Track 3 (Речь В.Ленна со слов "Вот почему, как ни клеветают..." и до слов "...от наследия грабительского капитализма")

ff

f

ff

f

frull.

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Пример 6. А. Крашенинников. «Окаянные дни», тт. 668–675.
Фрагмент партитуры (партии сопрано и фортепиано)

S.
О, бе-ре-зы, даль не-ма-я, груст-ны-е по-ля...
Piano
mp
sempre

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляева Т. А. Российская моноопера 2010-х годов: историко-культурный контекст и жанрово-стилевая специфика: дис. ... канд. иск. (5.10.3). Новосибирск, 2024. 184 с.
2. Заднепровская Г. В. Отечественный музыкальный театр на рубеже XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра: дис. ... д-ра иск. (5.10.3): в 2 т. М., 2023. 353+322 с.
3. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: коллект. моногр. / отв. ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. 468 с.
4. Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы IV Международной науч. конф.: в 2 т. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. 516+552 с.
5. Приходовская Е. А. Смысловый и выразительный потенциал монооперы. Томск: Изд. дом ТГУ, 2017. 422 с.
6. Шорникова А. В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2022. 195 с.
7. Мароши В. В. Аккумуляция разных типов референции в миниатюре И. А. Бунина «Канун» // Филологический класс. 2018. № 2. С. 30–37.
8. Бунин И. А. Окаянные дни. М.: ДАРЪ, 2013. 272 с.
9. Окунева Е. Г., Семко Д. С. «Свой среди чужих, чужой среди своих»: парадоксы жанра в Концерте для саксофона с оркестром А. Крашенинникова // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1. С. 68–77.
10. Митина Э. И. Советская одноактная опера 60–70-х годов: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Л., 1985. 169 с.

REFERENCES

1. Belyaeva T. Rossiyskaya monoopera 2010-kh godov: istoriko-kul'turnyj kontekst i zhanrovo-stilevaya spetsifika [Russian mono-opera of the 2010s: historical and cultural context and genre-style specifics]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2024. 184 p.
2. Zadneprovskaya G. Otechestvennyj muzykal'nyj teatr na rubezhe XX–XXI vv.: v poiskakh obnovleniya opernogo zhanra [Russian musical theatre at the turn of the 20th–21st centuries: in search of an opera genre renewal]: Dr. Sci. Thesis (Art): in 2 vol. Moscow, 2023. 353+322 p.
3. Muzykal'nyj teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov [Musical theatre at the turn of the 20th–21st centuries: the problem of updating genres]: collective monograph. Ed.-in-chief A. Krylova, E. Kiseeva. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. 468 p.
4. Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in a musical theatre: history and modernity]: materials of the 4th International research conference: in 2 vol. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2019. 516+552 p.
5. Prikhodovskaya E. Smyslovoy i vyrazitel'nyj potentsial monoopery [Semantic and expressive potential of mono-opera]. Tomsk: Publishing House of Tomsk State University, 2017. 422 p.
6. Shornikova A. Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropeyskom opernom teatre kontsa XX – nachala XXI veka [Documentality in the American and Western European opera theatre of the late 20th – early 21st centuries]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2022. 195 p.

7. *Maroshi V.* Akkumulyatsiya raznykh tipov referentsii v miniatyure I. A. Bunina «Kanun» [Accumulation of different types of reference in I. Bunin's miniature "Eve"]. In: *Filologicheskii klass* [Philological Class]. 2018. No. 2. Pp. 30–37.
8. *Bunin I. A.* Okayannye dni [Cursed Days]. Moscow: DAR, 2013. 272 p.
9. *Okuneva E., Semko D.* "Svoy среди chuzhikh, chuzhoy среди svoikh": paradoksy zhanra v Kontserte dlya saksofona s orkestrom A. Krashennnikova ["A friend among strangers, a stranger among one's people": the genre paradoxes in the Saxophone Concerto by Alexey Krashennnikov]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society]. 2025. No. 1. Pp. 68–77.
10. *Mitina E.* Sovetskaya odnoaktnaya opera 60–70-kh godov [The Soviet one-act opera of the 1960–1970s]: Ph. D. Thesis (Art). Leningrad, 1985. 169 p

Окунева Екатерина Гурьевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
okunevaeg@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5253-8863

Ekaterina G. Okuneva

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
okunevaeg@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5253-8863

Семко Дарья Сергеевна

Студентка кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
dasalodcnikova@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8725-2167

Darya S. Semko

Student of the Music Theory and Composition Department
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
dasalodcnikova@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8725-2167