

А. А. Баева

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-8557-2694

## Метаморфозы жанра: заметки о современной российской опере

### АННОТАЦИЯ

В статье исследуется феномен современной российской оперы. В центре внимания автора — экспериментальные опысы отечественных композиторов (в том числе «необарочный» балет «Опера» Л. Десятникова, «опера об опере» В. Мартынова «Vita Nova», индивидуальный жанровый проект для восьми голосов а капелла В. Раннева, аудиовизуальный арт-проект «Аскет» Н. Попова), поиски ими инновационных форм художественного синтеза, организующего разные стороны музыкально-визуально-драматургического целого при создании полифонизированных пространственно-семантических композиций.

Нередко подобные произведения представляют собой своеобразные авторские рефлексии на тему истории европейского жанра, наполненные многочисленными аллюзиями на знаковые фигуры музыкальной речи разных культурно-исторических эпох, а также ироническими «репликами», игровыми комментариями.

«Карта» современной российской оперы образует сложный лабиринт сцеплений-переплетений различных жанровых образований, возникающих в результате взаимодействия оперы с ораторией, балетом, камерным вокальным циклом, с драматическим театром и театром инструментальным, позже — с мультимедийными технологиями, с художественными практиками видео-арта: перформансом, инсталляцией, особо востребованными в XXI столетии.

Расширяя художественные горизонты, сращивая компоненты новых видов современного искусства, используя при создании гибридных жанровых образований широкий спектр техник, средств и приемов музыкального письма, отечественные композиторы выстраивают многоуровневый «ландшафт». Среди общих черт создаваемых ими произведений отметим повышенную знаковость языка, метафоричность, насыщенность культурными ассоциациями.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современная российская опера, жанровый синтез, синтез искусств, В. Мартынов, Л. Десятников, В. Раннев, Н. Попов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-106-115  
EDN MDSXWU  
УДК 792

Alla A. Baeva  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-8557-2694

# Metamorphoses of the Genre: Notes on Contemporary Russian Opera

## ABSTRACT

The article examines the phenomenon of contemporary Russian opera. The author focuses on experimental opuses by Russian composers (including the “neo-baroque” ballet *Opera* by L. Desyatnikov, opera about opera by V. Martynov *Vita Nova*, an individual genre project for eight voices a cappella by V. Rannev, the audiovisual art project *Ascetic* by N. Popov), their search for innovative forms of artistic synthesis that organize different aspects of the musical-visual-dramatic unity when creating polyphonized spatial-semantic compositions.

Often such works are original author’s reflections on the history of the European genre, filled in with numerous allusions to iconic “figures” of musical “speech” of different cultural and historical eras, as well as ironic remarks, playful comments.

The “map” of modern Russian opera is a complex labyrinth of interweavings of various genre formations that arise as a result of the interaction of opera with oratorio, ballet, chamber vocal cycle, with dramatic theatre and instrumental theatre, and later with multimedia technologies, with artistic practices of video art — performance, installation, which are especially demanded in the 21st century.

By expanding artistic horizons, merging components of new types of contemporary art, using various musical writing techniques when creating hybrid genre formations, Russian composers are building a multi-level “landscape”. Among the common features of the works they create, we note the increased symbolism of the language, metaphorical nature, and saturation with cultural associations.

## KEYWORDS

Contemporary Russian opera, genre synthesis, synthesis of arts, V. Martynov, L. Desyatnikov, V. Rannev, N. Popov.

Современное искусство, современная опера — подобные формулировки, временные границы которых достаточно размыты, порой вызывают дискуссию [1]. К этому определению относят то весь XX век, то его вторую половину, порой же последние 20–25 лет<sup>1</sup>. Что же касается отечественного оперного искусства, заметим: не вступает ли оно, проходя через кризисы и обновления, находясь каждый раз на новом витке культурно-исторической спирали, в очередной «современный этап» своей эволюции? В контексте данной статьи будем придерживаться следующих хронологических рамок: вторая половина XX — первые десятилетия XXI века, при этом останавливаясь лишь на отдельных актуальных фактах в развитии жанра.

Карта современной российской оперы представляет собой сложный лабиринт сцеплений-переплетений различных жанровых образований. Одни из них имеют давнюю историческую, национально-культурную традицию, другие возникают в результате взаимодействия оперы с ораторией, балетом, камерным вокальным циклом, с драматическим театром и театром инструментальным, позже — с мультимедийными технологиями, с художественными практиками видео-арта: перформансом, инсталляцией, особо востребованными в XXI столетии<sup>2</sup>.

**1** «Современное искусство (contemporary art) — термин, которым в искусствознании и художественной критике принято обозначать искусство второй половины XX века», — пишет, ссылаясь на «Антологию российского видеоарта», А. Деникин [2, с. 104]. Слово сочетание «актуальное искусство» чаще возникает в связи с отечественными художественными произведениями, созданными в XXI веке.

**2** Инструментальный театр — новообразование середины XX столетия. Его отличие от других разновидностей инструментальной музыки состоит в особых отношениях между музыкой и театром [3, с. 64].

**3** Многие из оперных замыслов творцов отечественной музыки второй половины столетия обрели сценическое воплощение гораздо позже, в том числе «Тиль Уленшпигель» и «Мистерия апостола Павла» Н. Каретникова, «Пена дней» Э. Денисова, «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, «Альбом Алисы» В. Рубина, «Влюбленный дьявол» А. Вустина и другие.

Еще в 1960–1970-е годы новации в области музыкально-театральной драматургии, переосмысление слагаемых оперного синтеза обусловили появление различных внутрижанровых и межжанровых разновидностей оперы, оригинальных гибридных форм, связанных с обращением к смежным видам искусства и аккумулирующих некоторые их черты. Не изменяя своим собственным эстетическим воззрениям на жанровую природу оперного искусства, сложившимся представлениям о его поэтике, композиторы-шестидесятники обращаются к опере и в новом столетии. Так появляются произведения одного из крупнейших российских композиторов С. Слонимского (dramma per musica «Король Лир», ораториальная опера «Антигона», моноопера для баритона и камерного оркестра «Смерть поэта»). Здесь же опусы классика XX века Р. Щедрина (опера для концертной сцены «Очарованный странник», хоровая опера «Боярыня Морозова», опера «Левша», драматические сцены для сопрано и оркестра «Клеопатра и змея», опера-феерия с разговорными диалогами «Рождественская сказка»)<sup>3</sup>. Без них, на наш взгляд, мир современной оперы был бы не столь многообразным. Поисками же инновационных форм художественного синтеза, смешанных жанровых образований, что следует подчеркнуть, занимаются в основном российские

композиторы новой формации, «третий авангард» (С. Слонимский), активно заявивший о себе в начале XXI века.

Грань тысячелетий — эпоха перемен в различных сферах человеческой жизнедеятельности, также и творческой. Размышляя в свое время об универсальном характере культуры минувшего века, о его надысторическом контексте, А. Шнитке подчеркивал, что таким образом возникает «новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох» [4, с. 127]. Это высказывание не теряет своей актуальности и в отношении музыкально-сценического искусства конца XX — первых десятилетий XXI века. Возникает вопрос: возможно ли при рассмотрении современных экспериментальных композиций в сегодняшней ситуации общего крайне противоречивого состояния «мира искусств», меняющей формы своего бытия, осмысливать их только лишь с позиции сложившихся за многовековую историю оперы жанровых параметров? Со временем трансформируются слагаемые жанра, подвижной оказывается их ценностная иерархия. «Аспект шире жанра, ибо выражает некоторый общий взгляд на цель творчества и вносит в жанр соответствующий акцент или создает его разновидности» [5].

Духом постмодернистской иронии овеян, например, «необарочный» балет «Опера» Л. Десятникова, созданный на основе фрагментов либретто П. Метастазии и завершаемый финальным шуточным резюме из «Мемуаров» К. Гольдони<sup>4</sup>. Словно провоцируя слушателей «на пересмотр уже известного» (У. Эко), Десятников побуждает к «исследованию» жанра оперы, заложенного в ней потенциала. Музыка произведения наполнена реминисценциями, отсылающими не только к генделевской эпохе. Адаптации заимствованного Десятниковым материала (и стиля), сам принцип взаимоотражений «прошлого — настоящего», игры с различными оперно-хореографическими прообразами в известном смысле сродни творческому методу И. Стравинского. Думается, неслучайно значимую роль уже в увертюре приобретает отсылка к балету с «тройным дном» «Аполлон Мусагет». Что же касается особенностей работы Десятникова с моделями прошлого, то здесь возникают весьма примечательные параллели с «Пульчинеллой» — «балетом с пением», первым «намеренным рейдом» Стравинского в минувшие эпохи, к Дж. Перголези и его современникам, к комедии дель арте и придворному французскому балету с пением. Приведем одно из высказываний гениального предшественника Десятникова. На наш взгляд, оно во много уточняет ракурс воплощения старинного жанра современным российским мастером. «Это был взгляд назад — первое из многих деяний любви в этом направлении — но также и взгляд в зеркало», — замечает Стравинский [6, с. 173].

Примечательную параллель к балету «Опера» Л. Десятникова образует «опера об опере» В. Мартынова «Vita Nova»<sup>5</sup>. Основу ее музыкально-сю-

**4** Премьера состоялась в 2013 году (театр Ла Скала, хореограф-постановщик А. Ратманский, дирижер М. Татарников). Спустя десять лет на сцене Нижегородского театра оперы и балета была представлена новая концертная версия (дирижер Д. Синьковский, оркестр «La Voce Strumentale»).

**5** Сценическая премьера оперы Мартынова состоялась в 2021 году в Башкирском театре оперы и балета (режиссер Е. Корнеева, дирижер А. Макаров). Однако еще в 2003 году на ежегодном «Пасхальном фестивале» прозвучал первый акт (дирижер В. Петренко, оркестр Мариинского театра); в 2009 году сочинение композитора было исполнено полностью (Лондон, Royal Festival Hall, дирижер Т. Курентзис).

жетной канвы по одноименному «биографическому» произведению Данте Алигьери составила история жизни поэта, погруженного в воспоминания о возлюбленной, прекрасной Беатриче. Однако, уточняет композитор, «Vita Nova» Данте для него самого — «это не текст о любви и смерти, а текст о написании текста о любви и смерти» [7, с. 124]. В музыкально-сценической композиции «оперы об опере» пересекаются две истории: творца, постепенно приобщающегося к высшей ценности Бытия — Любви, и осознания смысла Любви как источника творческого вдохновения и духовного совершенствования. Отсюда происходит своеобразная авторская рефлексия на тему канувшей в Лету истории европейской оперы, находящейся в настоящее время, по словам композитора, «на грани перерождения в новое качество». С этим связано и использование сакральной символики чисел, движение по кругам музыкального искусства с итоговыми финальными резюме в каждом из трех актов, придание ведущей роли хору. Наконец, здесь же берут свое начало возникающие в партитуре многочисленные аллюзии на знаковые фигуры музыкальной речи разных культурно-исторических эпох, квазичитатные напоминания об отрешенных от всего земного григорианских распевах, о возвышенных высказываниях Глюка, о выразительных позднеромантических интонационно-мелодических лексемах, сплавляющихся в «Vita Nova» в современный «единый многомерный текст» (В. Мартынов).

В 2012 году при участии ансамбля «Студия Новой музыки» (под управлением И. Дронова) стартовал проект НОМТ — Новый музыкальный театр (художественный руководитель, композитор В. Тарнопольский)<sup>6</sup>. В этом же году в рамках фестиваля «Золотая маска» был проведен круглый стол «Современному театру — современная опера», в котором приняли участие молодые режиссеры, композиторы, сценографы (куратор Д. Ренанский). Вскоре при содействии созданной В. Бархатовым «Опергруппы» в рамках пилотного проекта «Лаборатория современной оперы» на разных площадках состоялись премьеры, в том числе камерной оперы С. Невского «Франциск» для двух солистов, восьми певцов и двадцати инструментов в Большом театре; мультимедийной оперы Б. Филановского «Три четыре» в башне «Федерация» (комплекс «Москва-Сити»). В Театре Наций были исполнены три эпизода из опуса О. Раевой «Сны Минотавра» — синтетического произведения для музыкального театра в восьми снах-новеллах-сценах, включающего в себя элементы оперы, балета, инсталляции и др.

Среди общих черт разных композиций нового века отметим повышенную знаковость языка, метафоричность, насыщенность культурными ассоциациями, стремление к переоценке компонентов оперного текста в целом, а также фрагментарность построения, избегание традиционно нарративной логики, придание особого значения интертекстуальным связям, межстилевым взаимодействиям, а также «безоценочному, игровому ком-

<sup>6</sup> Заметным событием в современной музыкально-театральной жизни России стало исполнение одного из последних музыкально-сценических опусов В. Тарнопольского — оперы-мультимедиа «По ту сторону тени» (МАМТ, 2015). Написанная по заказу Бетховенского фестиваля, она впервые была исполнена в 2006 году в Бонне.

ментарии» [8, с. 51]<sup>7</sup>. Поиски новизны затрагивают все стороны музыкально-драматургического целого.

Расширяя художественные горизонты, сращивая компоненты разных видов современного искусства, используя при этом различные техники музыкального письма, электроакустические и мультимедийные технологии, композиторы XXI столетия, словно испытывая на прочность многовековые устои старинного жанра, «конструируют» актуальное для своего времени аудиально-визуальное целое. Его фундамент образует современная музыка с ее широким плюралистическим, ассоциативно-аллюзийным «полем», в котором значительная роль отводится также обладающей фонемами «внутренней речи» триаде: звук — шум — тишина. Подобного рода композиции Г. Заднепровская относит к альтернативному направлению российской оперы [9]. К нему примыкают многие мастера конца XX — первых десятилетий XXI века, активно работающие как в сфере различных музыкально-сценических жанров, так и в области звуковых инсталляций, сайт-специфических музыкальных действ: А. Сюмак, И. Юсупова, А. Маноцков, В. Раннев, А. Сысоев, Д. Курляндский, О. Бочихина и другие.

Первоначальный смысл слова «опера» (от итал. *opera* — труд, лат. *opera* — произведения), а также определение В. Тарнопольского: «Индивидуальный жанровый проект, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех разнородных элементов театра» — вот что в целом обуславливает творческие устремления новых поколений российских композиторов [10, с. 26]. Они ищут свой «гештальт», сплавливая воедино музыку, звукошумы, различные визуальные, театральные элементы, и на этом фундаменте выстраивают многоуровневый художественно-ассоциативный ландшафт. Универсальная же для оперного искусства идея синтеза, *Gesamtkunstwerk*, становится скорее неким ориентиром при сочинении экспериментальных гибридных опусов, реализуемых порой на нетрадиционных театральных площадках.

В 2022 году в рамках фестиваля актуальной музыки «Sound Up» в Музее Москвы состоялся показ документальной оперы Н. Попова «Аскет», созданной на основе дневниковых записей, публикаций и выступлений А. Д. Сахарова (драматург М. Дегтярев, режиссер Ю. Квятковский, художник Н. Абдрашитова; в роли ученого — музыкант-перкуссионист А. Суворов, также декламирующий текст). Осмысливая трагическую участь одного из создателей оружия эпохи апокалипсиса как судьбу архетипической личности, стремящейся к познанию истины и глубоко переживающей за будущее своего открытия, композитор, подчеркнем, создает не столько документальную оперу, сколько универсальное надвременное мистериальное действо. Ведущая роль в нем поручается хору, в высказываниях которого, в его остинатных хоровых «сгущениях», динамических нагнетаниях слышатся отзвуки суровых знаменных песнопений.

**7** Таковы, например, оперная композиция В. Кобекина, основанная на принципе остранения, иронической игры с пространственно-временными сюжетно-музыкальными «кодами», «Гамлет (датский), (русский), комедия» (МАМТ, реж. А. Титель, 2001); оперы Л. Десятникова «Дети Розенталя» (Большой театр, реж. Э. Някрошюс, 2005), А. Маноцкова, в том числе его «Титий Безупречный» (Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского, реж. В. Мирзоев, 2015), «Снегурочка. Лаборатория» (Новосибирск, театр «Старый дом», реж. Г. Пьянова, 2016).

Для создания экспрессивной, напряженной обстановки «Страстей по Андрею» (подзаголовки оперы), разряжаемой в конце катарсически-просветленным финальным «аккордом», Н. Попов синтезирует в своей пространственно-акустической партитуре различные звукошумы, образующие фоносферу мира, который окружает человека<sup>8</sup>. Плотное звуковое облако, как бы окутывающее пространство, излучает мощный эмоциональный заряд, усиливаемый другими компонентами спектакля.

«Академическое мультимедиа» — так нередко говорят о творчестве композитора, в сочинениях которого, будь то «Аскет» или «Аркаим» — аудиовизуальный эксперимент с участием балета, мультимедийные арт-проекты «Ульдра» или «Арта», сочетаются, органично взаимодействуя друг с другом, музыкальная акустика, электроника, различные театральные элементы, свет, видео. Поразительного со-звучания «гармонии сфер» достигает композитор, в том числе в опере «Curiosity»<sup>9</sup>. Присоединимся к высказыванию В. Холоповой: размышляя о художественных исканиях Н. Попова, занимающегося изучением новых идей, форм, пространств в целом, исследовательница пишет, что объектами его философского и музыкального мышления выступают «Космос, физическое звучание мира, а в истории человечества — архаика и новые технологии» [11, с. 120].

Обратимся к еще одному индивидуальному жанровому проекту — опусу В. Раннева «Проза» для восьми голосов а капелла, расцениваемому критиками

как «явление нового театрального формата» (Д. Ренанский)<sup>10</sup>. Беря на себя функции режиссера и драматурга, композитор обращается к двум различным литературным источникам — к эпизодам из «сюрреалистического» рассказа «Жених» Мамлеева и к одухотворенным словом Чехова пейзажным зарисовкам из повести «Степь». Совместно с видеохудожником М. Алексеевой В. Раннев выстраивает своеобразную полифонизированную пространственно-семантическую композицию, в которую закладывает некое «контекстуальное высказывание» (И. Северина). Размышляя о программной основе оперы, композитор отмечает, что для современного зрителя-слушателя достаточно дать отсылку к названию произведения, его возможным сюжетным прообразам, однако «совершенно не обязательно донести до слушателя каждое слово» [12].

Исключая из партитуры «Прозы» инструментально-оркестровую партию, Раннев не только наделяет «дополнительным смыслообразованием» звучание хоровых голосов, акцентируя фонематическую основу словесного текста и используя при этом широкий спектр приемов современной вокальной техники, но, что важно, предполагает введение в режиссерско-

**8** Вокальные (и инструментальные) голоса даны в обработке live-электроники. Тембры традиционных инструментов (отчасти «препарированные») сочетаются с электронными, электромеханическими, специально созданными.

**9** Полную сценическую версию оперы осуществил в 2022 году Электротheater «Станиславский». Ранее же это произведение было показано в виде саунд-перформанса на фестивале ландшафтных объектов «Архстояние» в Калужской области.

**10** Премьера «Прозы» состоялась в 2017 году в Электротheater. Здесь же в рамках оперного сериала «Сверлийцы» в 2015 году в качестве финального пятого эпизода была представлена театрализованная оратория Раннева. Из работ композитора назовем: «Синяя борода. Материалы дела» (Санкт-Петербург, Планетарий, 2010), «Два акта» (Санкт-Петербург, Атриум Главного штаба Эрмитажа, 2012), «Сереза очень тупой» — камерная опера для пяти солистов и оркестра бытовой техники (Пермь, Театр-Театр, 2021).

музыкальную партитуру спектакля особого визуального ряда. Возникающий в рамках «условной сценической формы» (М. Друскин) образно-смысловой параллелизм контрапунктически сопрягаемых планов аудиального и визуального составляет главную интригу «Прозы», создавая поле напряжения между музыкой, словом и видео, «энергетическими» и «миметическими» эмоциями (В. Холопова). Зрителям-слушателям как бы предлагается погрузиться в заложенное в партитуре «пространство скрытого смысла» и, соотнося разные одновременно движущиеся потоки, самостоятельно интерпретировать художественный текст.

Один, визуальный, наделяется оптическими «обманками» в проекции на сценический экран. В его зеркально-замутненной дымке неспешно сменяют друг друга по-лубочному колоритные анимационные картинки, в ироническом ключе обрисовывающие отдельные «микрособытия», детали жизнебытия инфернального существа Гадова и мимолетные впечатления открытой миру чистой человеческой души Егорушки. Здесь и проплывающие перед зрителями фрагменты природного пейзажа: облака, деревья, и рассеянные повсюду предметы быта, домашняя утварь, и портреты-медальоны, на которых изображены некие персоны, порой шаржированные. Наслаиваясь друг на друга, они образуют общее иллюзорное пространство, будто сотканное из сновидений одного героя — Егорушки-Гадова, разные ипостаси которого представлены в исходных литературных прообразах<sup>11</sup>.

Другой параллельно развивающийся драматургический пласт «сновидческого действия», сопрягаемый со словом Чехова, — музыкальный. Наполняемый разнообразными вибрациями человеческих голосов, он вносит в общую полифонию смыслов еще одно — звукоакустическое — измерение. В динамических нарастаниях-спадах хорового многоголосия, то разветвляющегося на разные потоки, то собирающегося в унисон (например, в финале «Прозы»), слышатся интонации духовной псалмодии, переходящей в речитацию-скороговорку, псалмодическую мелодекламацию, сменяющуюся шепотом; порой же возникают аллюзии на народный распев (в сольных партиях корифеев), прорезаемый внезапными хоровыми возгласами. «Эхо» хорового многоголосия, точно отдаваясь в тянущемся «басе-профундо», подготавливает кульминацию и следующую затем коду, в которой едва улавливаются отзвуки колыбельной. Угасающие звуки-слоги постепенно растворяются в многозначительном паузировании...

При изучении различных смешанных форм современного искусства нового столетия исследователи нередко ищут некий общий вербальный знаменатель. Арт-микст — один из них. Согласно М. Мдивани, арт-микст «есть целостность, априори включающая в свою структуру музыку, танец, слово, действие, звуковые, сценографические, свето-, кино-, теле-, и аудиодигитальные и интерактивные программы» [13, с. 79]. При этом каждая из форм арт-микста рассматривается автором как единый художественный текст, направленный непосредственно на реципиента. Не в таком ли ключе «орег» интерпретируется отечественными мастерами? Музыкально-театральное искусство последних десятилетий, объединяющее самые разные форматы

<sup>11</sup> В экранный ряд наподобие визуально-речевых «жестов» вписываются также фразы из рассказа Мамлеева.



спектаклей, — динамично развивающееся явление. И «орег» по-прежнему остается для него испытательной, экспериментальной интеллектуально-игровой площадкой в пространстве «постоперного театра».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Левая Т. Н. К понятию «современная музыка»: дискуссионные заметки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). С. 3–8. DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.002
2. Деникин А. А. Иммерсивные и интерактивные художественные стратегии в видеоинсталляциях и видеозонных средах // Вестник Вятского гуманитарного университета. 2008. № 4 (2). С. 101–104.
3. Петров В. О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 64–69.
4. Шнитке А. Г. Беседы. Выступления. Статьи/составление, беседы, интервью, вступит. статья А. В. Ивашкина. М.: РИК «Культура», 1994. — 321 с.
5. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. — 342 с.
6. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии/общ. ред., послесл. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. — 415 с.
7. Мартынов В. В. Казус Vita Nova. М.: Классика-XXI, 2010. — 160 с.
8. Яськевич И. Г. «Новое либретто»: особенности отечественной постмодернистской оперы // Современная драматургия (конец XX в. — начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный институт, 4–6 октября 2011 г. Новосибирск, 2011. С. 48–54.
9. Заднепровская Г. В. Отечественная «Альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв.: новый взгляд на жанр // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 09 (63). С. 122–125. DOI: 10.23670/IRJ.2017.63.085
10. Тарнопольский В. В. Феномен Нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4 (12). С. 24–33.
11. Холопова В. Н. Современность Николая Попова: новизна музыки — новизна миропредставления // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 120–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.120-130
12. Раннев В. Тишина для нас менее комфортна, чем любые некомфортные звуки // Петербургский театральный журнал. 2016. № 3. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/85/4-33-etc/vladimir-rannev-tishina-dlyanas-menee-komfortna-chem-lyubye-nekomfortnyezvuki/> (дата обращения: 18.02.2024).
13. Мдивани Т. Г. Арт-микст как новая реалья искусства эпохи постмодернизма рубежа XX — начала XXI века // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. 2016. № 4. С. 76–84.

## REFERENCES

1. Levaya T. N. K pon'atiyu "sovremennaja muzyka": diskussionnyje zametki [On the Concept of "Contemporary Music": Discussion Notes]. *Actual Problems of Higher Music Education*. 2019, no. 4 (54), pp. 3–8. DOI: 10.26086/NK.2019.54.4.002
2. Denikin A. A. *Immersivnyje i interaktivnyje khudozhestvennyje strategii v videoinstallsijakh videoenvironmentakh* [Immersive and Interactive Artistic Strategies in Video Installations and Video Environments]. *Vestnik Vyatskogo gumanitarnogo universiteta*. 2008, no. 4 (2), pp. 101–104.
3. Petrov V. O. O spetsifike zhanra instrumentalnogo teatra [On the Specifics of the Genre of Instrumental Theatre]. *Actual Problems of Higher Music Education*. 2013, no. 1 (27), pp. 64–69.
4. Schnittke A. G. *Besedy. Vystuplenija. Statiji* [Conversations. Performances. Articles]. Ed. by A. V. Ivashkin. Moscow: Kultura, 1994. 321 p.
5. Aranovsky M. G. *Muzikalnyj tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Structure and Features]. Moscow: Kompozitor, 1998. 342 p.
6. Stravinsky I. F. *Dialogi. Vospominanija. Razmyshlenija. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Ed. by M. S. Druskin. Leningrad: Muzyka, 1971. 415 p.

7. Martynov V. V. *Kazus Vita Nova* [Vita Nova Case]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 160 p.
8. Yaskevich I. G. "Novoe libretto": Osobennosti otechestvennoj postmodernistskoj opery ["New Libretto": Features of Russian Postmodern Opera]. In: *Sovremennaja dramaturgia (konets XX v. — nachalo XXI v.) v kontekste teatral'nykh traditsij i novatsij: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Novosibirskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 4–6 oktyabrja 2011 g.* [Modern Dramaturgy (Late 20th Century — Early 21st Century) in the Context of Theatrical Traditions and Innovations: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Novosibirsk State Theatre Institute, October 4–6, 2011]. Novosibirsk, 2011, pp. 48–54.
9. Zadneprovskaya G. V. *Otechestvennaja "Alternativnaja" opera rubezha XX–XXI vv.: novyj vzgl'ad na zhanr* [Domestic "Alternative" Opera at the Turn of the 20th — 21st Centuries: A New Look at the Genre]. *Mezhdunarodnyj naučno-issledovatel'skij žurnal*. 2017, no. 09 (63), pp. 122–125. DOI: 10.23670/IRJ.2017.63.085
10. Tarnopolsky V. V. *Fenomen Novogo muzykalnogo teatra* [The Phenomenon of the New Music Theatre]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*. 2015, no. 4 (12), pp. 24–33.
11. Kholopova V. N. *Sovremennost' Nikolaya Popova: novizna muzyki — novizna miropredstavlenija* [The Modernity of Nikolai Popov: The Novelty of Music is the Novelty of Worldview]. *Music Scholarship*. 2018, no. 1, pp. 120–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.120-130
12. Rannev V. *Tishina dl'a nas menee komfortna, chem lyubye nekomfortnye zvuki* [Silence is Less Comfortable for Us than Any Uncomfortable Sounds]. *Petersburg Theater Journal*. 2016, no. 3. Available from: <https://ptj.spb.ru/archive/85/4-33-etc/vladimir-rannev-tishina-dlyanas-menee-komfortna-chem-lyubye-nekomfortnyezvuki/> [Accessed 18th February 2024].
13. Mdivani T. G. Art-mix as the New Reality of Art Post-Modern in the Era of the Twentieth and Early Twenty-First Century. *Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*. 2016, no. 4, pp. 76–84.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баева Алла Александровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российского института театрального искусства — ГИТИС.  
ORCID: 0000-0002-8557-2694

#### ABOUT THE AUTHOR

Baeva Alla Aleksandrovna — Dr. Sc. in Art Studies, Professor of the Department of History and Theory of Music and Musical & Stage Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).  
ORCID: 0000-0002-8557-2694

Статья поступила в редакцию: 19.03.2024

Отредактирована: 05.05.2024

Принята к публикации: 13.05.2024

Received: 19.03.2024

Revised: 05.05.2024

Accepted: 13.05.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Баева А. А. *Метаморфозы жанра: заметки о современной российской опере // Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2024. №2. С. 106–115.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-106-115

EDN MDSXWU

#### FOR CITATION

Baeva A. A. *Metamorphoses of the Genre: Notes on Contemporary Russian Opera*. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 2, pp. 106–115.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-106-115

EDN MDSXWU