



УДК 78.072+78.03

ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА В ОБЪЕКТИВЕ ЖУРНАЛА «МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ» РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

А.И. ШИНКАРЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория имени
А.К. Глазунова, Петрозаводск, 185031, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. На базе корпуса материалов авторитетного журнала «Музыкальная академия» за период 1993–2003 гг. анализу подвергается творческая деятельность представителей одной из ведущих отечественных композиторских школ – петербургской. Импульсом в исследовании обозначенной темы послужило опубликованное в 1995 году в журнале интервью с двумя её представителями – Г. Баншиковым и С. Баневичем, в котором оба автора демонстрировали достаточно разрозненное понимание особенностей своей школы. Соответственно цель настоящей работы заключается в изучении жанрово-стилистической специфики творчества петербургских композиторов в парадигме «традиция-новаторство» в рецептивном поле издания на рубеже XX–XXI веков. Для её реализации были отобраны информационно-аналитические публикации о А. Петрове и Б. Тищенко, как наследников школы Шостаковича, и С. Слонимском, творческие устремления которого во многом роднят его с «русской пятёркой». В конечном итоге был сделан вывод: петербургские композиторы, чья музыка отличается «стройностью», «логичностью», «избирательностью» в выборе средств музыкальной выразительности, продолжают развивать унаследованные ими великие традиции, однако реализуют это на качественно новом уровне, избирая тем самым интенсивный путь новаторства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: петербургская композиторская школа, традиция, новаторство, журнал «Музыкальная академия», рецепция, А. Петров, Б. Тищенко, С. Слонимский, идиостиль.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ST. PETERSBURG COMPOSER SCHOOL IN THE LENS OF THE JOURNAL “MUSICAL ACADEMY” OF THE TURN OF THE XX-XXI CENTURIES

A.I. SHINKARENKO

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk,
185031, Russian Federation

ABSTRACT. On the basis of the corpus of materials of the authoritative journal Musical Academy for the period from 1993 to 2003, the creative activity of representatives of one of the leading Russian schools of composition – the St. Petersburg school – is analyzed. The impulse for the study was an interview with two St. Petersburg composers, G. Banshchikov and S. Banevich, published in the journal in 1995, in which both authors demonstrated a rather disparate understanding of the peculiarities of their school. Accordingly, the purpose of this article is to study the genre and stylistic specifics of St. Petersburg composers' work in the paradigm of «tradition-innovation» in the receptive field of the journal at the turn of the XX–XXI centuries. For its realization selected informational and analytical publications about A. Petrov and B. Tishchenko, as heirs of the Shostakovich school, and S. Slonimsky, whose creative aspirations are in many ways closely related to the «Russian Five». Ultimately, it was concluded: St Petersburg composers whose music is characterized by “structure”, “logic” and “selectivity” in the choice of means of musical expression continue to develop the great traditions they have inherited, but they do so on a qualitatively new level, thus choosing the intensive path of innovation.

KEYWORDS: St. Petersburg composer school, tradition, innovation, Musical Academy magazine, reception, Andrei Petrov, Boris Tishchenko, Sergey Slonimsky, idiostyle.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.

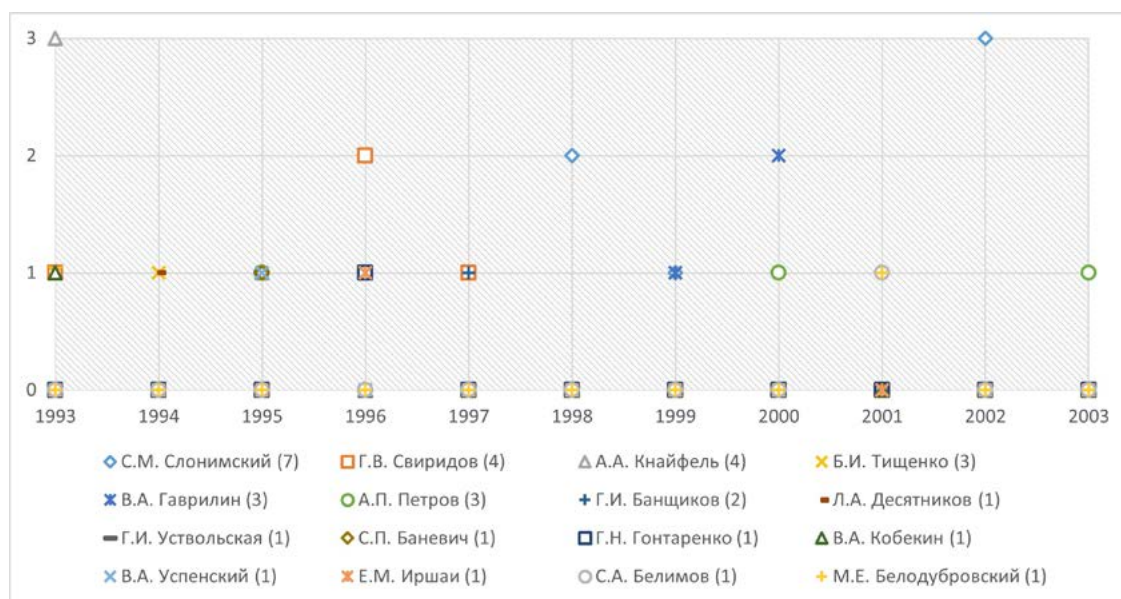


Рисунок 1. Статистика публикаций о петербургских композиторах в журнале «Музыкальная академия» (1993–2003)

Композиторы XX века, несмотря на всю эклектичность и стилевой плюрализм, столь свойственные музыке этой эпохи, обнаруживали прочную привязанность к вековым традициям культуры своей страны. Наиболее явственно эта приверженность продолжает проступать в творческой практике представителей двух ведущих отечественных школ – московской и петербургской, отличающейся от радикально настроенной столицы более консервативным отношением в технологических решениях¹ [12, с. 123; 9, с. 11].

Доктор искусствоведения, музыковед Ю.Э. Серов, рассматривая обновление отечественного симфонизма в творчестве ленинградских композиторов-«шестидесятников», к «фамильным чертам» причисляет «отсутствие безоглядности, взвешенность подходов к передовым достижениям иных школ <...>» [9, с. 12]. Традиция «старой» школы, по наблюдениям исследователя, выражается в обращении к концептуальному симфонизму, жанрам крупной формы (симфонические и музыкально-сценические произведения) и в работе с полноценными оркестровыми составами. Композиторская среда Ленинграда характеризуется Л. Гаккелем² как среда цельная и сплочённая, где

рельефно представлена линия «учитель-ученик», а «материнским лоно» для многих авторов являлась школа Шостаковича-Евлахова.

Музыковед и один из постоянных авторов авторитетного журнала «Музыкальная академия» Е. Польшаева в декабре 1993 года обратилась к двум петербургским авторам – Г. Банщикову и С. Баневичу, дабы аргументировать опознавательные признаки этой композиторской школы на рубеже веков. Итоги данной беседы были опубликованы в издании в 1995 году. Тем не менее, цитируя слова исследовательницы, «тема осталась нераскрытой»: оба собеседника демонстрировали диаметрально противоположное понимание особенностей своей школы. Это и послужило катализатором для более глубокого изучения жанрово-стилистической специфики творчества петербургских композиторов в парадигме «традиция-новаторство» в рецептивном поле журнала на рубеже XX–XXI веков.

Следует отметить, что «Музыкальная академия» имеет московскую «прописку», поэтому и число материалов о «своих» композиторах закономерно превалирует над авторами из Северной столицы. В то время как москвичам посвящено 94 информационно-аналитических текста за период 1993–2003 гг., петербургским же – 33, при этом многие приурочены к юбилейным датам (либо композитора, либо

¹ На это оказали влияние удалённость от центра новой информации, значительно менее стойкое противодействие композиторов старших поколений, чем в Москве, приверженность линии «учитель-ученик» [9, с. 11].

² Данную мысль исследователь высказал в работе, приуроченной

25-летию юбилею фестиваля «Ленинградская музыкальная весна» (1989) [Там же, с. 12].



Петербурга), грядущей/состоявшейся премьеры сочинения и безвременной кончине. Симптоматичен тот факт, что тема существования «композиторской школы» с перечнем её формальных проявлений в профессиональном обиходе, рельефнее выражен в текстовом массиве с членами второй группы, что лишь позволяет сконструировать относительно упорядоченную концепцию в заданном векторе.

Представим частоту публикации в виде диаграммы рассеяния (точечной диаграммы), где по оси абсцисс (x) отложены годы, а по оси ординат (y) – число материалов варьирующиеся в диапазоне от 1 до 3 публикаций о той или иной персоне за один год. Имена композиторов расположены в четыре ряда, читаемые слева направо, и выстроены в порядке убывания количества текстов о них (Рисунок 1).

На примере диаграммы видно, что внушительная часть публикаций – о композиторах старшей и средней генерации: возрастным из всех является Г.В. Свиридов (1915 г.р.), а Л.А. Десятников, родившийся в 1955, – самым юным, но уже больше примыкающим к среднему поколению. Отсутствие материалов о молодых представителях петербургской композиторской школы можно, пожалуй, обосновать сославшись на Ф.М. Софроница. В предложенной периодизации русской музыки постсоветской эпохи, исследуемое нами десятилетие – 1993–2003 гг. – характеризуется композитором как «опустошение поколенческого резерва» [10, с. 39].

В попытках установить демаркацию границ между двумя ведущими отечественными школами на исходе XX столетия, Г. Баншиков приходит к следующему умозаключению: «<...> Петербург всегда требовал от композиторов большей сдержанности. Видимо, по инерции вслед за тем, что осталось от Петербурга – бывшей столицы, сохранившей элемент официоза, протокольности, проникающих даже в творчество <...>. Москва в этом смысле всегда была более весёлым, свободным городом, и, соответственно, в творческих направлениях это тоже как-то сказывается» [8, с. 79]. Интерес вызывает и параллель с архитектурным обликом городов: Петербург ассоциируется с «прямыми перпендикулярными улицами и строгой планировкой», а Москва запечатлелась в юношеских воспоминаниях с «бесконечно кривыми, загибающимися, с совершенно немислимыми траекториями улочками» [Там же, с. 80]. В данном метафорическом сопоставлении перекликается ранее сказанная мысль о ряде отличительных свойств каждой школы, которые можно подытожить таким образом: «логичность», «соразмерность», «сдержанность» – прерогатива Петербурга,

проецирующаяся, соответственно, и на музыкальную сферу, в то время как Москва предстаёт как некий диффузный, неоднородный феномен.

В круг общих стилистических атрибутов петербургской музыки причисляют: опору на традиционные элементы музыкального языка, умеренное применение более новых видов техники³, стройность очертаний, ясную профилированность линий, особую завершённость и законченность, архитектурную прочность целого⁴.

На то, что петербургские мастера продолжают творить под знаменем славных традиций таких ярких её представителей как Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, М. Штейнберг и Д. Шостакович, указывают слова Г. Баншикова [8, с. 80]. Вместе с тем Э. Фрадкина в 1998 году акцентировала внимание на том, что в современном композиторском творчестве «петербургская школа» ощущается больше через Д. Шостаковича, нежели напрямую [11, с. 127]. Таким образом исследовательница как бы солидаризируется с Л. Гаккелем по поводу превалирования его традиций в музыке петербуржцев на пороге третьего тысячелетия. Хотя в текстах «Музыкальной академии» школа Д. Шостаковича фигурирует отнюдь не часто, всё же в них упоминаются некоторые персоналии, развивающие его линию в творческих устремлениях. Среди композиторов, исповедующие позиции этой школы, можно выделить Андрея Петрова, унаследовавший их от своего педагога Ореста Евлахова. Основополагающий принцип школы Шостаковича-Евлахова, по словам А. Петрова, весьма прост: в процессе работы исходить нужно не из приёмов, а из художественной задачи произведения, потому как именно она и определяет, как сочинять⁵ [2, с. 56].

Облик приверженца устоев укрепляется и за счёт обращения композитора к симфонической сфере. Ощувив в начале 1990-х годов «перенасыщение театром»⁶, фокус внимания А. Петрова смещается,

³ См.: Ровнер А. Марк Белодубровский: «Во имя просвещения публики» // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 14.

⁴ См.: Гецелев Б. Сквозь нотные знаки // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 15.

⁵ О том, что отбор и синтез разнохарактерных стилизованных элементов выполнял у Шостаковича исключительно подчинённую функцию, не превращаясь никогда «в самодовлеющую художественную задачу», писали В. Гливинский и И. Федосеев. См.: Гливинский В. Творческие архетипы классических композиторских школ / Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 147.

⁶ Последней его работой стал балет «Мастер и Маргарита», сочинённый в конце 1980-х, после, цитируя композитора, – «не писал



и за короткий срок создаёт три симфонии, инспирированные контактами с южнокорейской общественной организацией. Первые две имели ряд ограничений в стилистическом плане: «Тематизм базировался на цитатах из протестантских хоралов, изложение должно быть простым, понятным даже подготовленному слушателю» [Там же]. Поэтому и сам композитор указывает, что музыка здесь более простая в сравнении с прежними симфоническими работами [1, с. 22]. В третьей программной симфонии «Время Христа» он был волен писать в обычной для себя манере. По замечанию А. Петрова, обращение к новой для него религиозной теме было неожиданным, хотя и внутренне шёл к ней давно. К препарирующему этапу относятся балеты «Сотворение мира», «Мастер и Маргарита» (с эпизодами, связанные с евангельским сюжетом), сочинение для синтезатора «Реквием памяти жертв сталинизма» [Там же].

В процессе работы над симфониями А. Петров ориентировался на музыкальную классику, воплощающую религиозную тему, – от И.С. Баха до К. Пендерецкого [1, с. 23]. Так, баховские истоки В. Гуревич обнаруживает в семантическом образе лейтмотива «нисхождения», однако автор «тонко вуалирует эти ассоциации диссонирующими вкраплениями побочных тонов, тембровыми наслоениями» [2, с. 54]. «Формула креста» органично включена в тематическую систему Третьей симфонии, «в жёстком сонорном кластере вторгающаяся в кульминацию первой части и впоследствии появляющаяся в трагической четвёртой и пятой частях» [Там же]. Сквозное же развитие, которое обеспечивается за счёт единого тематического наполнения, с лейтмотивной системой сближает симфонию с романтическими композициями XIX столетия [Там же, с. 55].

С композиторами-романтиками роднит и обращение А. Петрова к автобиографичности во Втором квартете – «Из глубины памяти». Оригинальна идея сочинения: «Из дня сегодняшнего я вспоминаю своё детство и через образы, возникавшие когда-то в детские годы, пытаюсь передать “предощущение” тех сложных, порой драматических коллизий, которые довелось пережить в собственной жизни» [2, с. 55]. Образ добра воплощается посредством диатонической минорной мелодии, близкой русской песенности, а зло – с помощью серийной техники, «реализуя её в полном додекафонном “наборе”» [Там же, с. 56]. Примечательно,

что для выражения драматического А. Петров нередко избирает именно авангардные приёмы⁷ – так, было, например, и в органной «Поэме памяти павших», где превалировала атональность [Там же].

Столь бурное увлечение данной жанровой сферой отразилось на киноработах композитора этого периода: он отказывается от гитар, электронных инструментов, отдавая предпочтение симфоническому инструментарию. А по мере обращения к религиозной тематике постепенно ослабевает заинтересованность к лёгкой эстрадной музыке. «То есть одна линия шла как бы на крещендо, другая – на диминуэндо», – констатирует А. Петров [1, с. 22–23].

К носителям традиций Д. Шостаковича Г. Баншиков относит его ученика – Б. Тищенко. Пожалуй, приверженность к обозначенной школе определяется отнюдь не только этим формальным признаком, но и избранный им симфонический путь. В статье, посвящённой премьерам Б. Тищенко в 1990-е годы, Г. Овсянкина, вслед за многими исследователями, награждает его статусом «крупнейшего симфониста последней четверти XX столетия», после премьеры новых сочинений в сезоне 1994 / 95 гг. [7, с. 38]. Одна из них «Французская симфония» – юношеское программное сочинение композитора, вдохновлённое рассказом А. Франса «Кренкебиль». Претерпевшая ряд «технологических изменений», она написана в рамках классической трёхчастности. Среди привлекательных черт выделяется «естественность музыкального повествования», «выразительность языка», «соразмерность, логичность композиции» и её «драматургическая целостность». К группе словосочетаний, определяющих качественный уровень произведения, относят «строгий отбор средств, лаконизм формы» [Там же, с. 38–39].

К симфоническому жанру примыкает цикл «Двенадцать портретов» (1992) – это, по определению Б. Тищенко, – «очень большая симфония для органа, здесь всё построено по принципу симфонического цикла» [Там же, с. 39]. Героями музыкальных портретов стали люди, сыгравшие значительную роль в его жизни: «Герд Цахер», «Андрей Петров», «Е.А. Мравинский», «Д.Д. Шостакович» и другие. Ассоциации с тем или иным героем возникают за счёт внедрения жанровых аллюзий и переинтонирования мелодических и фактурных прообразов в каждую пьесу [Там же]. Все портреты облечены в индивидуальную тональность, а их

ни опер, ни балетов <...> булгаковским балетом театральный период моей жизни завершился» [2, с. 54].

⁷ Авангардистом композитор себя не считает и, как говорит в интервью, к авангардной стилистике прибегает при необходимости [2, с. 56].



музыкальные темы построены по принципу чередования букв имени и фамилии «модели». Важную драматургическую функцию выполняют три «Галереи» – импровизация на авторские темы из двенадцати нот. В этой идее варьирования основного тематизма Г. Овсянкина обнаруживает родство с «Прогулками» М.П. Мусоргского из сюиты «Картинки с выставки» [Там же]. Присуще циклу и новаторские достижения: создав «Портреты», композитор открыл новый жанр – «цикл-галерея инструментального портрета». Предтечи этого «нового» можно встретить ещё в миниатюрах английских верджиналистов, французских клавесинистов, фортепианных циклах Р. Шумана, М. Мусоргского, «Автопортрете» Р. Щедрина. Но именно в творчестве Б. Тищенко «инструментальный портрет» сформировался как целостная циклическая композиция с типологическими чертами [Там же].

Для его номерных симфоний характерна пятичастность, что можно рассматривать как продолжение традиций композиторов-романтиков. Обращение к их наследию обнаруживается и в тяготении к автобиографичности, которая, например, в Концерте для кларнета и фортепианного трио отражена в образах детства. Это камерное сочинение имеет заголовок – «Воспоминания о Метсякюля». Б. Тищенко ностальгирует о карельской деревне, где провёл детство в первые послевоенные годы: «Я вспоминаю об огромных соснах, о величавой, но доброй, тогда ещё ухоженной природе, о славных и умных людях, но также и о жутких следах войн, Финской и Великой Отечественной» [Там же, с. 40].

Работа в сфере камерно-инструментальной и вокально-инструментальной музыки явила миру его талант «блестящего миниатюриста». Однако к главным чертам композитора критики причисляют «блестящие свойства драматурга», «искусство интонирования», столь важные для оперного жанра, того жанра, который почти отсутствовал в творческом багаже⁸. Наделённый «профессиональной виртуозностью», «мастерством» ему присущи «конструктивная логика», «дисциплина мысли», «избирательность» в выборе технических возможностей, «высокая информативность музыкального языка», «коммуникативность». Характерные черты идиостиля – «монологичность» и принцип «концертирования».

Оценивая стилевую динамику музыки Б. Тищенко в 1990-е годы Г. Овсянкина цитирует слова В. Васиной-Гроссман, высказанные некогда о двух тенденциях в позднем творчестве Д. Шостаковича: высокое музыкальное обобщение и предельно конкретно зримая характеристичность имманентны для нового этапа творческой эволюции и его воспитанника [Там же, с. 41]. В этот период ощутил отход от трагедийной концепции и авангардных приёмов – «стал писать проще, тональнее» (А. Петров). Создание же новых жанров и переосмысление классических, свидетельствует о неисчерпаемости его творческого потенциала [Там же]; [1, с. 22].

Одним из немногих петербургских авторов, избежавших «прямого, гипнотического влияния Шостаковича», Э. Фрадкина называет С. Слонимского [11, с. 127]. Вместе с тем в материалах о композиторе неоднократно акцентируется внимание на его преемственности с «кучкистами» (М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, М. Мусоргским, А. Бородиным) и А. Глазуновым. Это явственно проявляется в его добровольческой (волонтёрской) деятельности, к которой можно отнести:

1/ «борьбу за жизнь чужой музыки» (Т. Зайцева) – досочинил Пятую сонату Б. Арапова;

2/ организацию музыкально-просветительских мероприятий – в Фонде культуры и консерватории проводил музыкальные собрания, где звучали почти неизвестные сочинения Глазунова, Лядова, Пригожина, Ключнера, Пушкина [4, с. 3].

Отдельно выделяется связь с главой «Могучей кучки», тесным образом переплетающаяся в педагогической деятельности С. Слонимского. Во-первых, – учреждение Придворной певческой капеллы, сочетавшей функции образовательного учреждения и концертной организации. Во-вторых, – ориентация на педагогические принципы М. Балакирева: опора на тематизм, поиск нового, избегание банального, воспитание индивидуальности [Там же, с. 4].

В композиторской стезе подобно М. Мусоргскому, С. Слонимский индивидуализирует каждый тембр (инструментальный или вокальный) и «превращает в персонажа музыкального театра» [Там же, с. 4]. Идея сочетания авангардной европейской и архаической русской стилистики, в симфонической поэме «Петербургские видения», развивающая программный симфонизм в творчестве С. Слонимского, как видит Т. Зайцевой, также рождена «Новой русской школой» [3, с. 19]. Пожалуй, создание опер на исторический сюжет («Виринея», «Видения Иоанна Грозного») также сближает его с кучкистами.

Принадлежность к большой русской традиции, берущая корни от М. Глинки, проявляется

⁸ Несмотря на то, что у него уже была одноактная опера «Краденое солнце» (по К. Чуковскому) и вокально-инструментальный квартет «Хеломские мудрецы» (на стихи О. Дриза), тяготеющая к небольшой оперной сценке, но, по выражению Б. Тищенко: «“Полнометражная” опера – впереди. Просто пока руки не доходят. Это мой долг» [7, с. 41].



и в новаторских устремлениях С. Слонимского. Обладая «чуткостью к зовам времени», он многое находит первым и создаёт те тенденции, которые впоследствии начинают преобладать в творчестве композиторов-современников⁹. Этакий «трендсёттер» отечественной академической музыки второй половины XX века. «Новое» было открыто и в цикле «24 прелюдии и фуги», и связано с модальной трактовкой тональностей при одновременном сохранении баховского тонального цикла. Т. Зайцева характеризует новшества в данном сочинении С. Слонимского так: «Тональность интерпретируется композитором то в средневековой, то – чаще, – в ренессансной модальной сфере. При этом используется современная сложнολадовая гармония, гармонический язык порой приближается к свободной модальности нетемперированных инструментов, к складу музыки XVI – начала XVII века. <...> Фуги Слонимского, как правило, двойные и построены не совсем обычно <...> Театральность мышления композитора-драматурга определяет специфику и новизну его фуг, развёртывающихся по типу театрального “действия”» [3, с. 22].

Сергей Слонимский, по определению Т. Зайцевой, – художник, владеющий искусством «переплавлять», делать своим любой стилистический язык, позволяющий создать достоверные образы собственного музыкального мира [Там же, с. 16]. Но что бы он не избрал – он всегда остаётся узнаваемым, а его сочинения звучат современно. Стремление к созданию нечто оригинального в своей музыке, по всей видимости, связано с его отношением к «традиционному», как к чему-то близкому, не позволяющее идентифицировать автора, то, что является общими формами движениями [Там же, с. 22]. Как бы композитор не экспериментировал, он избирает только необходимые в данный момент средства музыкальной выразительности, не нарушая столь «отчётливую», «чёткую и свободную лепку форм», и не теряя способности находить дорогу к сердцам самых разных слушателей [4, с. 4; 3, с. 24].

Одно из центральных мест в творчестве С. Слонимского на исходе XX века занимает оперный жанр, не столь востребованный в тот период, за что М. Бялик называет его «чудиком»¹⁰. О явных успехах

на избранном поприще свидетельствует и причисление его современниками к плеяде «выдающихся оперных композиторов» [5, с. 77]. Не ослабевает интерес и к симфоническим сочинениям, однако камерное творчество С. Слонимского остаётся немногочисленным. Это время ознаменовалось и некоторой стилистической рокировкой: если ранее камерно-вокальным произведениям было присуще атональное мышление, а крупным жанрам – тональное, то затем происходит явное смещение авангардной стилистики в область симфонических форм [4, с. 6].

Итак, проанализировав корпус материалов журнала «Музыкальная академия» за десятилетний период, прямо или косвенно освещавших тему «петербургская композиторская школа», можно сделать вывод: в творческой практике отдельных современных представителей дальнейшее развитие получают исторически сложившиеся жанровые доминанты обозначенной школы – это сценическая (С. Слонимский, А. Петров, Г. Баншиков) и хоровая музыка (Г. Свиридов, Г. Гонтаренко, В. Успенский, Е. Иршаи). Одновременно с этим совершается интенсивная работа в области программного симфонизма (Б. Тищенко, С. Слонимский, А. Петров) и камерных жанров. В круг объединяющих факторов можно отнести:

– *повышенный интерес композиторов к литературному наследию Серебряного века* (А. Блок, С. Есенин, А. Чехов, А. Ахматова, М. Цветаева, Ф. Сологуб, О. Мандельштам, А. Белый, И. Анненский и др.), активизировавшийся, как можно предположить, по причине возвращения в 1991 году Петербургу его исторического названия, и ставший, таким образом, для петербургских авторов неким объектом рефлексии периода «русского Ренессанса»;

– *обращение к теме Родины*, преломляющейся в музыке через тему России с её историческим прошлым и настоящим, и тему Петербурга; вторая рельефнее всего представлена в творчестве С. Слонимского – «потомственного петербургского интеллигента», чья родословная уходит корнями в этот «город судьбы» [4, с. 1].

– *преобладание трагического* (С. Слонимский, Г. Свиридов, Г. Гонтаренко) *и лирического начал* (Е. Иршаи, В. Кобекин) в образной сфере сочинений, за счёт апеллирования к «вечным» темам: жизнь и смерть, реальность и ирреальность, одиночество, предательство, страдание, раскаяние и т. д.

В стилистическом плане петербургские авторы, обладая своим неповторимым и узнаваемым идиостилем, не порывают «родственные узы» с «Новой русской школой» и со школой Д. Шостаковича. Таким

⁹ «<...> будь то включение четвертитоновых интервалов или возрождение стиля ретро (до А. Пярта), обращение к “Песням вольницы”, давшим толчок новой фольклорной волне, или к творческому прочтению «Мастера и Маргариты» Булгакова, опередив другие сценические, симфонические, балетные версии романа», – перечисляет достижения композитора Т. Зайцева [4, с. 3].

¹⁰ См.: Бялик М. Вселять омерзение ко злу есть вселять любовь к добродетели // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 9.



образом, они избирают интенсивный путь новаторства, предполагающий «качественное переосмысление соотношений старых элементов» и относительно молодых, продолжая при этом «держат уровень великих традиций» [12, с. 217; 6, с. 18]. Вместе с тем, какими бы композиторскими техниками и средствами музыкальной выразительности петербургские мастера не руководствовались, в их творчестве явно отражены те общие стилистические признаки

– «логичность», «завершённость», «сдержанность», «доступность», «стройность форм» и т. д., – которые отмечались М. Белодубровским, Г. Банщиковым, Б. Гецелевым. Другими словами, в журнальных нарративах рубежа XX–XXI вв. петербургская музыка «имеет своё лицо», а слова Г. Овсянкиной «ничего лишнего, и всё досказано!» о «Французской симфонии» Б. Тищенко, можно, пожалуй, провозгласить девизом композиторской школы Северной столицы [7, с. 38].

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Галушко М. Время, которое терзает нас всех // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 15–23.
- 2/ Гуревич В. «Хвалу и клевету приемли равнодушно...» // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 53–60.
- 3/ Зайцева Т. Динамическая реприза // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 16–24.
- 4/ Зайцева Т. Слонимский и Петербург // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 1–6.
- 5/ Нестьева М. Реальность и мечты... // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 77–79.
- 6/ Новикова Т.В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX–XXI веков (на примере фортепианных произведений отечественных композиторов): Автореферат дис. ... канд. искусство-ведения. Ростов н/Д., 2016. 25 с.
- 7/ Овсянкина Г. Не повторяя себя // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 38–41.
- 8/ Польшаева Е. Петербургский сюжет // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 79–87.
- 9/ Серов Ю.Э. Обновление отечественного симфонизма 1960-х годов в творчестве молодых ленинградских композиторов // Философия и культура. 2022. № 4. С. 9–24 [сайт]. URL: https://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=37840 (дата обращения: 05.04.2025).
- 10/ Софронов Ф.М. Русская музыка за двадцать лет // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 3. С. 38–65.
- 11/ Фрадкина Э. Служение Сергея Слонимского // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 125–128.
- 12/ Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX–начала XXI веков (жанры и стили) // М., 2015. 226 с.

REFERENCES

- 1/ Galushko, M. (1995), "Time, which torments us all", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4–5, pp. 15–23. (In Russ.)
- 2/ Gurevich, V. (2003), "Accept praise and slander indifferently...", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3, pp. 53–60. (In Russ.)
- 3/ Zaitseva, T. (1998), "Dynamic reprise", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 2, pp. 16–24. (In Russ.)

- 4/ Zaitseva, T. (2002), "Slonimsky and Petersburg", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3, pp. 1–6. (In Russ.)
- 5/ Nestieva, M. (1993), "Reality and dreams...", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4, pp. 77–79. (In Russ.)
- 6/ Novikova, T.V. (2016), *Traditsii i novatorstvo v muzyke rubezha XX–XXI vekov (na primere fortepiannykh proizvedenii otechestvennykh kompozitorov)* [Tradition and innovation in music of the turn of the XX–XXI centuries (on the example of piano works by Russian composers). Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 25 p. (In Russ.)
- 7/ Ovsyankina, G. (1995), "Not repeating itself", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4–5, pp. 38–41. (In Russ.)
- 8/ Poldyaeva, E. (1995), "Petersburg plot", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4–5, pp. 79–87. (In Russ.)
- 9/ Serov, Y.E. (2022), "Renewal of Russian symphonism of the 1960s in the work of young Leningrad composers", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], No. 4, pp. 9–24, Available at: https://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=37840 (Accessed 5 April 2025). (In Russ.)
- 10/ Sofronov, F.M. (2014), "Russian music for twenty years", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], No. 3, pp. 38–65. (In Russ.)
- 11/ Fradkina, E. (1998), "Service of Sergei Slonimsky", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3–4, pp. 125–128. (In Russ.)
- 12/ Kholopova, V.N. (2015), *Rossiiskaya akademicheskaya muzyka poslednei treti XX–XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian academic music of the last third of the XX – early XXI centuries (genres and styles)], Moscow, 226 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шинкаренко Анастасия Игоревна, аспирантка кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

E-mail: nastasia.shinkarenko@gmail.com

AUTHOR INFORMATION

Anastasia I. Shinkarenko, postgraduate student of the History of Music Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: nastasia.shinkarenko@gmail.com