



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Е. Ю. Васильченко  
г. Москва, Россия

## ТВОРЧЕСТВО ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ И «СТИЛЬ ЭПОХИ»

**Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению творчества современного русского композитора Татьяны Георгиевны Смирновой в контексте проблемы «стиля эпохи». Т. Г. Смирнова является автором свыше пятисот произведений в разных жанрах. Мастера отличает яркий музыкальный почерк, индивидуальный и глубоко национальный стиль, основанный на традиции и выраженный с помощью современных средств композиции. В данной статье произведения Т. Г. Смирновой анализируются с учетом стилевых срезов русской музыки второй половины XX столетия. Выявлена органическая связь творчества композитора с такими важнейшими тенденциями развития русской музыки этого периода, как обращение к русской и духовной культуре, неостилям и неоканоническим тенденциям. Выявлен большой интерес Т. Г. Смирновой к инокультурной теме. В целом проблема рассматривается с двух сторон — в хронологическом срезе и в аспекте преобладающих в XX веке музыкальных стилей и направлений. Данный ракурс исследования помогает раскрыть специфику творчества композитора и поместить его в контекст исторического времени.

**Ключевые слова:** Татьяна Смирнова, современная музыка, русская музыка, музыка XX в., музыка XXI в., музыкальный стиль, стиль эпохи.

**Информация об авторе:** Екатерина Юрьевна Васильченко — соискатель, Российская академия музыки им. Гнесиных, ул. Поварская, д. 30/36, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: barkatya@yandex.ru

**Дата поступления статьи:** 16.08.2017

**Дата публикации:** 15.03.2018

Татьяна Георгиевна Смирнова (р. 1941) — современный русский композитор, пианистка, общественный деятель, автор свыше пятисот сочинений симфонической, оперной, камерно-инструментальной, вокальной и хоровой музыки. Для ее творчества характерно ярко выраженное национальное начало, переданное с помощью современных средств музыкального письма. Вместе с тем в ее музыке выражена открытость многим разносторонним явлениям, что проявляется в обращении к культурам разных стран и эпох, различным художественным направлениям и стилям, а также в отклике на актуальные веяния времени. На последнем, а именно на отражении «стиля эпохи» в творчестве Смирновой, остановимся более подробно. Рассмотрим эту проблему вначале в хронологическом аспекте.

*Татьяна Смирнова и ее время (события и современники).* В истории отечественной музыки второй половины XX в. принято выделять три наиболее значимых периода: музыкальное творчество и культура «оттепели», 1970–1980-е гг. и постсоветское музыкальное пространство.

Рассматривая творчество Смирновой в контексте исторического времени и его художественных составляющих — так называемого «стиля эпохи» (термин разработан в российском литературоведении, используется также в истории и теории культуры, искусствоведении, музыковедении), и прежде всего советской эпохи, отметим следующее. На период «оттепели» приходится начало ее обучения композиции, это время первых сочинений и нахождения жизненных установок, определивших выбор всего дальнейшего направления ее развития как творческой личности и композитора. В 1954–1960 гг. она обучается в Музыкальном училище при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, в 1960–1965 гг. — в Московской консерватории.

В это время происходили мощные перемены в сознании людей. Появились надежды на свободу, которые выражались в художественном и музыкальном творчестве (отметим такие знаковые произведения начала периода, как повесть И. Эренбурга «Оттепель» и 10-я симфония Шостаковича (премьера состоялась в 1953 г.). В 1958 г. была принята резолюция «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «От всего сердца» и «Богдан Хмельницкий», означавшая отмену обвинений в формализме таких крупных композиторов, как С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян и другие. С отменой запретов в концертные залы стала проникать музыка Стравинского и современных западных авторов — А. Оннегера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, К. Орфа, Б. Бриттена, а позднее — О. Мессiana и А. Берга. Появилась возможность получать пластинки и ноты с Запада, выезжать на фестивали современной музыки. Одним из крупнейших и важнейших по своей значимости стал фестиваль «Варшавская осень», способствовавший развитию советского авангардного искусства.

Новому поколению открывались бескрайние горизонты для творчества и новых идей: «Молодым поэтам, собиравшим тысячные аудитории на стадионах, молодым художникам и композиторам, впервые соприкоснувшимся с мировым творческим опытом, свобода казалась почти безграничной. Это было время открытий» [6, с. 16]. Но не все композиторы были настроены так оптимистично. Приведем воспоминания Смирновой, показывающее ее отношение к данному периоду времени и крайнее неприятие новых западных веяний: «В 60-е годы в стенах консерватории уже обозначились негативные тенденции, в будущем переросшие в угрожающие явления, которые проявляли себя в постепенном исчезновении подлинной интеллигентности, благородства, искажении русского языка, проникновении в него “жаргонных словечек”. Тлетворные семена западной массовой культуры, насаждавшиеся со времен “хрущевской оттепели” взошли пышным цветом. Странно, что именно в нашей консерваторской среде это имело место! Меня пытались приобщить к “модным” веяниям — к привычке курить, сквернословить. Так, регулярно кто-то занимался моим “образованием”, присылая через студенческую почту непристойные слова и выражения. К этим тенденциям я всегда была нетерпима, а потому слыла “белой вороной”, оказываясь в некой изоляции» [2, с. 26]. В этот период была заложена установка Смирновой на развитие классических традиций в композиторском творчестве, сохранение и преумножение самобытности нашей и иных культур, бережное отношение к фольклору и мелодической интонации, продолжение линии великих творцов и представителей самобытных национальных композиторских школ XIX–XX вв., среди которых М. И. Глинка, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, Ф. Шопен, Э. Григ, К. Дебюсси, М. Равель, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Г. В. Свиридов и другие.

И. И. Земцовский, исследуя произведения композиторов этого времени, разделяет их на два вида — «рафинированные» и «демократичные» по языку [4, с. 20].

Для первого вида характерна усложненность музыкального языка, обращение к архаике и необычная манера интонирования. Второй вид опирается на открытое обращение к фольклору и его активному переинтонированию. Г. В. Григорьева также выделяет два направления в отечественной музыке этого периода — «бартоко-стравинское» и «свиридовское» [1, с. 49]. О двух стилевых линиях или направлениях в музыке того времени пишет и Ю. В. Тихонова. Первое представлено творчеством С. Слонимского, Р. Щедрина, Ю. Буцко, А. Лемана, Л. Пригожина, в котором фольклор претворен в контексте современных техник композиции. При опоре на традиции русской музыкальной классики, проявившиеся в музыке Г. Свиридова, В. Рубин, В. Гаврилин, А. Николаев и другие представители второго направления особое внимание уделяют песенности как истоку национального музыкального стиля» [7, с. 207]. К композиторам второго направления принадлежит и Смирнова.

Смирнова является ярким представителем младшего поколения композиторов-шестидесятников. Как и Б. Тищенко, Ю. Буцко, Г. Дмитриеву, К. Волкову и Б. Чайковскому, ей не были близки крайние проявления авангардного движения. Но, безусловно, ее творческая натура, диалогический склад мышления и открытость происходящим событиям впитывали многие современные веяния.

1970–1980-е гг. являются одним из плодотворных периодов творчества Смирновой, это время поиска, творческого расцвета, становления и обретения своего композиторского стиля, когда было создано больше половины сочинений автора. Среди них такие значимые и определяющие стиль автора произведения, как «Серенада весне», «Японские акварели», «Музыка моря», опера-действие «Северный сказ», «Концерт для флейты, струнных и клавесина».

На этот период приходятся первые творческие поездки Смирновой за рубеж, живое знакомство с национальными особенностями и обогащение образами музыки разных стран. В это время активно начинает развиваться линия инокультурных влияний в ее творчестве, накапливается багаж знаний и впечатлений. География посещенных стран весьма обширна (Италия, Германия, Чехословакия, Словения, Беларусь, Югославия, Венгрия, Польша, Финляндия, Болгария, Швеция). Впечатления от поездок впоследствии воплотились в произведениях Смирновой на инокультурную тематику.

Интерес к различным культурам у Смирновой проявился еще в детстве. Вот что сама композитор пишет по этому поводу: «Тяга к путешествиям, к знакомству с культурой различных стран у меня была всегда неизбежна, видимо генетически. Однако в детстве и юности об этом можно было только мечтать. В те годы я всегда путешествовала в мыслях, много читая произведений писателей-путешественников. Потом, в свободную минутку, разворачивая большую карту, оставшуюся в семье от папы, путешествовала по городам и странам. Позже, уже в зрелые годы, я путешествовала по-иному. В доме у нас был слайд-проектор, и я изучала многие музеи мира, читая и смотря слайды» [2, с. 67]. По результатам поездок были созданы первые сочинения автора на инокультурную тематику: «Болгарские эскизы», соч. 28; «Партита» для скрипки, флейты, гобоя, виолончели и клавесина соч. 16; «Семь стихотворений Гарсиа Лорки» для голоса и фортепиано, соч. 23.

Следует отметить, что интерес к культурам разных стран проявляется не только в композиторском творчестве (И. Стравинский, Д. Шостакович, С. Слонимский, С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке, В. Мартынов, Б. Тищенко, С. Беринский, Н. Сидельников и другие), но и в смежных видах искусства: литературе (С. Аверинцев, А. Михайлов, Г. Гачев), архитектуре («европейский стиль», «восточный», «смешанный»

стили), живописи (Рерих), музыкальном театре, появляются научные исследования по вопросам взаимодействия различных культурных традиций в самых разных областях знания: психологии [5], культурологии [8], музыковедении [14] и др.

В период конца 1960-х – начала 1970-х гг. Смирнова активно экспериментирует, пробует себя как композитор в самых разнообразных стилях и жанрах, сотрудничает с различными творческими коллективами по вопросам исполнения своих произведений, формирует себя как многогранную личность и высокопрофессионального композитора. Благодаря ее установкам на эксперимент выявляются те элементы, которые впоследствии станут яркой составляющей стиля композитора. Помимо цели развития традиционных ценностей в культуре, в начале 1970-х гг. Смирновой была поставлена задача писать произведения для разных солирующих инструментов оркестра, чтобы иметь возможность более глубоко познавать их возможности [2, с. 31]. Среди любимых инструментов Смирнова выделяет арфу, флейту и фортепиано. Впоследствии стремление к выполнению этой задачи обозначит одну из ярких и узнаваемых черт стиля Смирновой — создание музыки для нетрадиционного состава музыкальных инструментов, который часто включает арфу, флейту и фортепиано.

Обращаясь к «постсоветскому музыкальному пространству», необходимо отметить, что этот период совпадает с творческой зрелостью и кристаллизацией стиля композитора. В 1990–2000-е гг. Смирнова создает большое количество романтических сочинений<sup>1</sup>, произведений с участием чтеца<sup>2</sup>, а также большой корпус произведений на инокультурную тематику<sup>3</sup>. Связано это в первую очередь с появившейся возможностью самостоятельных выездов за границу с мужем, Андреем Гетманом. По итогам этих путешествий было снято более ста сюжетов для «Клуба искусств» Татьяны Смирновой, создано множество сочинений в разных жанрах. Под впечатлением некоторых поездок композитором были написаны воспоминания, опубликованные в книге «Изломы судьбы, грани творчества» [2].

Рассмотрим творчество Смирновой в аспекте преобладающих музыкальных стилей и направлений второй половины XX в.

Стилевая картина музыки второй половины XX в. пестра и разнообразна. Для определения многих стилей этого периода в музыковедческой литературе, как отечественной, так и зарубежной, принято употреблять понятия с приставкой «нео», которая свидетельствует о возвращении на новом уровне к стилям и явлениям прошлых эпох. Среди них заслуживают внимания неофольклоризм, необарокко, неоклассицизм, неоромантизм и неоимпрессионизм.

*Неофольклоризм* проявляет себя в 1960-е гг. и озаглавлен ярким явлением в отечественной музыке — «новой фольклорной волной». Благодаря большому количеству экспедиций, в которых участвовали фольклористы и композиторы, удалось со-

<sup>1</sup> Соната № 2; «Венок сонетов» для фортепиано; «Романтические послания» (Дворжаку, Моцарту, Рахманинову) для арфы и виолончели; «Романтическое послание Ф. Шопену» для фортепиано; «Романтическое послание Шуману» для виолончели и ф-но.

<sup>2</sup> Музыкальная версия поэмы С. Есенина «Черный человек» для чтеца, гобоя, контрабаса и фортепиано; «Время цветения хризантем» для флейты, арфы и чтеца; «Музыкальная версия поэмы А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» для чтеца и пианолы Kurzweil; «Осенние эскизы» для чтеца, сопрано гобоя и виолончели.

<sup>3</sup> «В Лумшорах» — 7 пьес для саксофона (флейты) и фортепиано; «Сакура цветет» для флейты соло; «Язык цветов» для арфы соло; «В стране фьордов» для фортепиано; «Персидские мотивы» для флейты, арфы, виолончели и чтеца; «Вести из Зальцбурга»; «Прекрасны вы, берега Тавриды» — концертная симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных.

брать огромный багаж образцов народного творчества, издать много сборников песен и инструментальной музыки. Народно-музыкальная традиция выходит на новый уровень своего понимания: «Народное творчество осознается как сложная самостоятельная система музыкального мышления, в котором в едином контексте выступают чисто композиционные элементы (лад, ритм, мелодия), исполнительский процесс, формы бытования фольклорных жанров в народной среде» [9, с. 17].

В период учебы в консерватории Смирнова принимала участие в нескольких исследовательских экспедициях, ею был собран большой корпус материала, впоследствии тщательно отобранного и переработанного. Как чрезвычайно интересное и плодотворное Смирнова отмечает общение с известным фольклористом, профессором А. В. Рудневой.

Все это способствовало созданию целого ряда сочинений в русском народном стиле, среди которых «Шесть картин из народной поэзии», «Пять русских песен» на тексты Смоленской области для народного голоса без сопровождения, хор на народные тексты «Здравица Архангельску».

В конце 1980-х гг. по этим же материалам Смирновой был составлен учебник «Русская школа игры на фортепиано» для юных пианистов, позднее была создана вторая часть «Школы» под названием «Рождественский альбом». В данной работе ею была поставлена задача развить и расширить возможности русской песни, придать ей более четкую форму, которая, по ее словам, со временем немного архаизировалась. Как истинно национальный композитор, она стремится исходить из глубинных причин народно-музыкальной традиции, пытается дойти до первооснов, в музыкальном высказывании опирается на почвенность и художественное содержание.

Ряд пьес цикла «Русской школы» предваряют эпитафии в виде подлинных народных мелодий, которые развиваются композитором. По словам Смирновой, это было сделано для того, чтобы ученики могли лучше ориентироваться в музыкальном произведении, а также следить за процессом развития народной песни в композиции. Но, несмотря на это, большую часть сборников составляет авторский материал. Позже Смирнова начинает создавать произведения, опираясь лишь на народные тексты, тем самым как бы создавая обновленную народную песню. Отметим, что такая тенденция характерна и для современников Смирновой — Н. Сидельникова («Сокровенные разговоры»), В. Рубина («Сказание про бабу Катерину и сына ее Григория»), В. Салманова (Концерт для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна), Э. Денисова («Плачи») и других. В этом же ряду находится большой корпус сочинений Смирновой на народные тексты: опера-действие «Северный сказ», вокальные циклы «Шесть картин из русской народной поэзии», «Пять песен на народные слова Смоленской области», хоровые циклы: «Северные песни», «Закливание весны», «Пою о Родине». Вот что пишет Смирнова в своих воспоминаниях о процессе создания «Пяти русских песен»: «Хотелось написать песни-состояния, песни-размышления, чтобы голос через слово и интонацию, то есть через минимум выразительных средств, смог передать разные движения души, тончайшие ее оттенки, притом с интонационным развитием и многообразием музыкальных форм» [2, с. 51]. Композитор отмечает, что перед нею «стояла задача поиска в области формы и лада, ибо я всегда была против того, чтобы брать фольклор в первозданном виде. <...> Основная трудность состояла в том, чтобы найти свою интонацию и вместе с тем создать ее в духе народной песни» [2, с. 51].

*Неомодальность и другие современные техники композиции.* Как было сказано выше, несмотря на крайнее неприятие авангарда, Смирновой все же были использованы

некоторые черты современных стилей и техник композиции. Так, например, во второй половине 1960-х гг. на смену серийной и сериальной техникам письма приходит алеаторика и сонористика. Эти техники используются Смирновой в ее произведениях скорее в духе продолжения традиций русских классиков (Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина и других) и не имеют крайних проявлений. В это же время появляется электронная музыка, давшая толчок к развитию микроинтервалики: «Издавна существовавшая в вокальном и инструментальном исполнительстве, в XX веке микроинтервалика была осознана как особое измерение звука, позволяющее раздвинуть жесткие рамки темперации, — та область, где высота как бы перетекает в тембр. Микроинтервалика стала важнейшим элементом сонорики — музыки тембров» [6, с. 30].

Сонористические приемы часто используются Смирновой в музыке с явно выраженными фольклорными элементами. Поскольку в своем творчестве она во многом опирается на фольклор, яркой приметой ее музыкального языка становится модальность. Она применяется композитором как в чистом виде, так и в сочетании с тональностью. Это глубоко закономерно: использование различных ладов — весьма характерное средство передачи национального колорита той или иной культуры. Одновременно, еще одной особенностью стиля Смирновой как современного художника является обращение к диатоническим ладам. Это отмечается и многими исследователями: так, Л. С. Дьячкова пишет, что в XX в., как и в XIX, «диатоника особенно широко культивируется теми композиторами, чье творчество тесно связано с народными истоками» [3, с. 43].

Однако необходимо добавить, что и в этой области Смирновой свойственна творческая, даже изобретательская работа со всеми видами ладовых техник. Композитор неизменно стремится обогатить и расширить лад. Во многом это достигается модальным смешением в различных вариантах, характерным для композиторов XX в. (Стравинский, Барток, Прокофьев, Свиридов, Щедрин, Слонимский, Гаврилин и др.). Приведем показательный пример: «Танец колдунницы-травы» из сюиты «В Лумшорах». Композиция построена на сочетании ладов народной музыки — в данном случае румынской. В партии флейты использован дорийский минор, в партии фортепиано — фригийский. В целом для звуковысотной организации произведения характерно «модальное колорирование, основанное на взаимодействии различных ладовых вариантов при одной тонике» [9, с. 45].

Радикальные методы авангардного письма, такие, как додекафония, тотальный сериализм, микрохроматика, были восприняты Смирновой наряду с другими советскими композиторами ее поколения. Акцентируя свое внимание в основном на проблемах смысла высказывания, глубине и своеобразии творческого метода, большинство советских композиторов, в числе которых и Смирнова, взяли от авангарда лишь некоторые, интересные и применимые для их творчества художественные открытия. «Таким образом, авангардный “взрыв” создал некий резервуар средств и приемов, пригодных для дальнейшего освоения» [5, с. 32].

В период с 1963 по 1969 гг. Смирновой было создано более тридцати инструментальных произведений в различных жанрах. В большинстве случаев это циклические камерно-инструментальные и вокальные композиции, два хоровых сочинения: «Поэма» для смешанного хора на стихи И. Груздева и «Не шумите дубравы» для смешанного хора на стихи Ю. Меньшикова. Из знаковых произведений, отражающих тенденции эпохи, выделим Сонату-балладу для трубы и фортепиано соч. 7 № 1. Это — яркий образец проявления самобытного таланта Смирновой, в котором она избегает стилиза-

ции или цитирования. При первом знакомстве с произведением у слушателя создается ощущение, что пьеса построена по законам серийной музыки, но на самом деле это всего лишь тонко переданное композитором ощущение «стиля эпохи» без применения характерных средств, будь то додекафония или другой тип авангардной техники. Разумеется, такой эффект достигается благодаря расширению тональности на почве специфических модальных структур, о которых было сказано выше.

Осознание глубинной роли традиций и связей с предшествующей культурой — не только важнейшая стилевая примета эпохи, но также яркая черта композиторского стиля Смирновой.

*Необарокко.* Одним из крупных произведений Смирновой на необарочную тематику является Концерт для флейты, струнных и клавирина, написанный в 1979 г. В нем автор возрождает принципы барочного концерта XVIII в. (*concerto grosso*), что не является необычным для музыки XX в. К этому жанру обращались Стравинский, Блох, Мартину, Шнитке, Пендерецкий, Гласс и другие.

*Неоромантизм.* Еще одной особенностью стиля Смирновой стало ее внимание к романтическим традициям. В этом композитору также оказались близки идеи «стиля эпохи», о которых пишет, в частности, М. Лобанова: «преодоление дистанционности, отстраненности в видении и истолковании «чужого» стиля обеспечивало живую связь времен внутри художественного произведения» [7, с. 144]. Она же отмечает, что по мере развития новой стилевой концепции XX в. в композиционную работу оказались втянутыми все больше исторических стилей и пластов. Весьма значительную полосу в стилевом развитии составил неоромантизм, к которому обратились многие советские композиторы — например, Д. Смирнов («Времена года»), В. Кикта («Романтические вариации»), В. Шуть («Романтические послания») [7, с. 149].

Среди неоромантических сочинений Смирновой заслуживают внимания «Романтические послания» (А. Дворжаку, В. А. Моцарту, С. Рахманинову), цикл пьес для арфы и виолончели, ор. 91; «Серенада весне» — трио для гобоя, виолончели и фортепиано соч. 62 № 1; «Венок сонетов» для фортепиано (посвящение Адаму Мицкевичу и Фридрику Шопену), ор. 84; «Музыка моря», концерт-симфония для духовых инструментов, арфы, контрабаса и ударных (одночастный), ор. 47; «Музыка гор», концертная симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных, ор. 80; «Прекрасны вы, берега Тавриды», Концертная симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных, ор. 81. Они свидетельствуют о том, что направление неоромантизма является одним из заметных в творчестве композитора: «в целом я остаюсь верна своему любимому направлению — романтической лирике, хотя пишу и другую музыку» [12, с. 9].

*Неоимпрессионизм (постимпрессионизм).* В искусстве второй половины 1980-х гг. появилось направление передачи не сиюминутной красоты природы или явлений, как в импрессионизме, а длительного духовного состояния жизни через любование действительностью. В творчестве Смирновой это направление проявилось как восхищение природой и культурой разных мест, пронесенное сквозь призму своего собственного отношения. К нему относятся музыкальные «пейзажи» Смирновой, написанные в разные годы и отражающие ее впечатления от природы и культуры. Например, цикл «Три сонета», воспевающий природу Крыма, «Японские акварели» — любование японской графикой, «В стране фьордов» — раскрытие красоты норвежских фьордов, водопадов и каньонов.

1960–1980-е гг. по-новому поставили тему «русскости» отечественного искусства, которая не могла не стать одной из ведущих идей в культуре последней трети XX в.

[2, с. 656]. Она проявилась в возрождении духовного наследия и интересе к фольклору и национальным корням, который выразился в музыке в особом типе неофольклоризма — переинтонировании фольклора с помощью новейших композиционных средств (в частности, современной интонации, необычных способов звукоизвлечения), раздвижении фольклорно-хронологических рамок. Е. Долинская подчеркивает, что композиторов все чаще привлекает архаика и плачевые феномены, то есть происходит своего рода модуляция от бытового фольклора к его эпико-трагедийному и психологическому ракурсу. В качестве примеров она приводит «Благослови меня, матушка» в «Курских песнях» и «Плач» из Концерта для хора «Памяти Александра Юрлова» Г. Свиридова, «Плачи» Денисова, финал оратории «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина, лирико-плачевые интонации «Песен вольницы» Слонимского, «Свадебных песен» и «Прибаутках» Ю. Буцко). Показательны и плачевые запевы опер: «Не белы снега» и «Плач солдатки» в «Мертвых душах» Щедрина, «Ах, ты, матушка-сударушка» Слонимского» [2, с. 25].

Наиболее важным для Смирновой — в контексте творческих находок «новой фольклорной волны» — стало «расширение ареала фольклорных жанров» [6, с. 79], раздвижение хронологических пределов актуализированной музыки. В связи с этим отметим и угадывание «протожанровых звуковых ячеек, которые лишь позднее, в ходе эволюции, начнут складываться в жанры привычного нам строения» [6, с. 79]. Здесь необходимо выделить оперу Смирновой «Северный сказ». По словам М. Шинкаревой, музыкальная драматургия этой оперы «обращена к истокам народной песенной традиции — к характерным звуковым структурам, глубоко осмысленным композитором» [13, с. 36]. Это произведение словно уравнивает авторскую фантазию и традиционно-самобытное мировоззрение. Сохранив поэтику и подлинность народных текстов, при «переводе» их в свое сочинение облекла этот материал в яркие, ни с чем несравнимые гармонии и тембровые сочетания. Таким образом, перед нами — художественный поиск, происходящий на границах жанра» [13, с. 36].

*Русская тема в творчестве Смирновой.* Русская тема в современном отечественном музыкальном искусстве проявилась прежде всего в интересе композиторов к литературе XIX–XX вв. Наиболее востребованными оказались произведения А. Пушкина («Пушкин» — симфония Петрова, «Пушкинский венок» Свиридова), Н. Гоголя («Игроки» Шостаковича, «Мертвые души» Щедрина, «Портрет» Вайнберга, «Ревизор» — балет Чайковского, «Коляска», «Шинель» Холминова), Л. Толстого («Война и мир» Прокофьева, «Анна Каренина» Щедрина), А. Чехова («Дама с собачкой», «Чайка» Щедрина), Набокова («Лолита» Щедрина). Широко представлены и поэты Серебряного века: А. Блок (Шостакович, Свиридов, Слонимский), С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова («Реквием» Тищенко), Б. Пастернак, О. Мандельштам, И. Бродский (Слонимский).

Круг поэтов, к творчеству которых Смирнова обращается в своих произведениях, составляет «золотой фонд» отечественной словесности. В их числе А. Пушкин, Ф. Тютчев, А. Блок, И. Бунин, Ф. Сологуб, Н. Гумилев, С. Есенин, А. Ахматова и многие другие. Это свидетельствует о значении, которое придает композитор поэтическому слову, интонационному и ритмическому строю национальной поэзии.

*Возрождение духовной культуры,* начавшееся после отмены гонений на религию в 1988 г., приводит к появлению большого числа духовных сочинений у разных авторов. Эта важная стилевая примета времени не обошла стороной и такого глубоко верующего, истинно русского художника, каким является Смирнова. Более того, 1988 г.

стал для композитора вехой: в этом году уходит из жизни мать Смирновой (а шестью годами ранее и отец), и именно с этого периода появляется «новая грань в творчестве композитора — духовная музыка» [10, с. 50]. Она многое определяет и становится особо значимой в творческом облике композитора в дальнейшем. Первое сочинение, посвященное светлой памяти родителей, — «Духовный концерт» для смешанного хора а capella на канонические тексты. На премьере, состоявшейся в Рахманиновском зале МГК им. П. И. Чайковского на юбилейном вечере Смирновой, оно прозвучало в исполнении ансамбля духовной музыки «Кант» под руководством Л. Аршавской. В этом ряду стоят такие сочинения, как «Сергий Радонежский» (опера-оратория для солистов, двух хоров и симфонического оркестра, ор. 79, 1993), «Gloria» (для смешанного детского хора, фортепиано, ударных, ор. 93 № 2); «Русь колокольная» — (цикл пьес для фортепиано).

В духовной области творчества Смирнова все так же правдиво точно и бескомпромиссно. Тексты всех вышеизложенных произведений духовно-канонические. Отметим, что в творчестве Смирновой присутствует как церковная музыка, так и то, что можно отнести к области свойственных духу времени «паралитургических жанров» (термин В. Мартынова).

Долинская выделяет два направления в духовном творчестве современных русских композиторов: духовность русского православия и духовность христианства как общечеловеческого универсума. Начало первому было положено Свиридовым в 1950–1960-е гг. — к нему можно отнести «Благослови меня, матушка» в «Курских песнях», Концерт для хора «Памяти Александра Юрлова», «Бегство Врангеля» в «Патетической оратории», хоры к спектаклю «Царь Федор Иоаннович». Традицию Свиридова продолжают Денисов (хоры к спектаклю «Преступление и наказание», «Свете тихий» для хора а capella), Леденев (Четыре хоральные прелюдии, Четыре духовных песнопения, «Всенощное бдение»), Н. Сидельников («Литургия Иоанна Златоуста»), Г. Дмитриев («Литургия»), Каретников (цикл духовных песнопений). Отнесем сюда и произведения на духовную тематику Смирновой.

Другое направление представлено в произведениях Шнитке (4-я симфония), Денисова («Реквием»), Губайдуллиной («Семь слов Христа Спасителя», партита «Семь слов Христа на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра в семи частях, «Offertorium»), Артемова («Реквием»), Караманова («Реквием», Stabat mater, «Ave maria»), Уствольской («Композиция № 2. Dies irae для восьми контрабасов, ударных и фортепиано»).

В творчестве современных композиторов возрождаются такие жанры, как хоровой концерт, литургия, духовные хоры, реквием, месса, пассионы. Как видим, не осталось в стороне от этого явления и творчество Смирновой.

*Неканонические тенденции.* Еще одной приметой музыки XX в., отразившейся и в творчестве Смирновой, стало появление жанра мемориала [7, с. 144]. В ряду таких сочинений современных композиторов находятся «In memoriam» Шнитке, «Музыкальное приношение» Щедрина, Пятая симфония Тищенко, «Трен» Пендерецкого, Первый фортепианный и Второй скрипичный концерт, Третья симфония, балет «Помните» Эшпая и т. д.

У Смирновой эта область творчества представлена также довольно обширно. Отметим ее произведения, написанные в *память о войне*: «Посвящение героям», концерт в четырех частях для ансамбля солистов и хора без сопровождения на стихи Н. Брауна, ор. 22 № 4; «Хиросима», одночастная кантата-баллада для солистов, хора,

ударных и фортепиано на стихи Л. Кондрашенко, ор. 45 по событиям страшной трагедии. Произведение, посвященное *памяти родителей* — Концерт для хора на канонические тексты в четырех частях, ор. 72 № 1. В память о трагически погибшем музыковедом Такео Сиина написана пьеса «Сакура цветет» для флейты соло, ор. 78 № 2. Большое место в творчестве Смирновой занимают *музыкальные приношения композиторам и поэтам*: «Посвящение Д. Скарлатти» для фортепиано, ор. 69; «Романтические послания» цикл пьес для арфы и виолончели, ор. 91 — посвящения А. Дворжаку, В. А. Моцарту, С. Рахманинову; «Венок сонетов» для фортепиано, ор. 84 — посвящение Адаму Мицкевичу и Фридерiku Шопену; «Вести из Зальцбурга» для флейты и фортепиано, ор. 95. (К 250-летию В. А. Моцарта), Соната № 2 для фортепиано (посвящение И. Бунину и русской эмиграции).

В целом, необходимо отметить, что Татьяна Смирнова — глубокий, вдумчивый и интеллигентный композитор, тонко почувствовавший стиль своей эпохи. В соответствии со своими взглядами, принципами и мироощущением она гармонично вписывается в контекст времени, активно откликается на его важнейшие тенденции и изменения. В своем творчестве она обращается к ярким явлениям искусства второй половины XX в. — неостилям, русской теме в искусстве, возрождению духовной культуры и неоканоническим тенденциям. Особым слоем в творчестве композитора стоит тема обращений к национальным культурам разных стран как «договаривание чужого» и связи с полистилистикой 70–80-х гг. XX в., так и как продолжение традиции русских классиков — Глинки, Римского-Корсакова, Бородина и др. При этом Смирнова не изменяет своим убеждениям и традиционным ценностям в культуре.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
- 2 Долинская Е. История современной отечественной музыки. М.: Музыка, 2001. Вып. 3 (1960–1990). 656 с.
- 3 Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие. М.: Музыка, 1994. 144 с.
- 4 Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Л.; М.: Сов. композитор, 1978. 176 с.
- 5 Зубко Г. В. Самоидентификация этноса и этнокультурный код // Мир психологии. 2012. № 1. С. 152–158.
- 6 Левая Т. Н. История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. 557 с.
- 7 Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
- 8 Павлова О. Д. Язык культуры как форма репрезентации этнокультурного сознания: автореф.-... канд. культурологии. Нижневартонск, 2011. 165 с.
- 9 Русская музыка второй половины XX века. Учебное пособие для бакалавриата высших музыкальных образовательных учреждений / сост. И. С. Гульзарова. Ташкент: Изд-во гос. консерватории Узбекистана, 2008. Вып. IV. 109 с.
- 10 Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью / ред.-сост. И. В. Лихачева М., 2015. 173 с.

- 11 Тихонова Ю. В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: автореф.-... канд. искусствовед. Саратов, 2006. 207 с.
- 12 Шинкарева М. Alter ego Татьяны Смирновой или Жизнь в музыкальном измерении, К юбилею мастера // Музыка и время. 2010. № 4. С. 34–36.
- 13 Шинкарева М. «Стараюсь быть искренней»: Интервью // Музыкальная жизнь. 1990. № 19–20. С. 9.
- 14 Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М.: Композитор, 2007. 237 с.

\*\*\*

© 2018. Ekaterina Y. Vasilchenko  
Moscow, Russia

### MUSICAL CREATIVITY OF TATYANA SMIRNOVA AND “STYLE OF EPOCH”

**Abstract:** The article studies the works of the Russian modern composer Tatyana Georgievna Smirnova in terms of the “style of epoch” issue. T. G. Smirnova is the author of over five hundred works of various genres. The master is known for her bright musical style, individual and deeply national style based on tradition and expressed through modern means of composing. The paper examines the works of Smirnova in relation to the style trends of Russian music of the second half of the 20<sup>th</sup> century. It reveals an organic connection of the composer with such key trends in the development of Russian music of this period, as an appeal to the Russian and spiritual culture, neo-styles and neo-canonical trends as well as great interest of T. G. Smirnova in foreign cultural influences. In general the paper explores the issue from two sides — in chronological terms and in relation to the prevailing music styles and trends of the twentieth century. The given perspective allows to show the specificity of the composer's life placing it in the context of historical time.

**Keywords:** Tatiana Smirnova, contemporary music, Russian music, music of the 20<sup>th</sup> century, music of the 21<sup>st</sup> century, musical style, style of epoch.

**Information about the author:** Ekaterina Y. Vasilchenko — Applicant, The Gnessin Russian Academy of Music, Povarskaya St., 30/36, 121069 Moscow, Russia. E-mail: barkatya@yandex.ru

**Received:** August 16, 2017

**Date of publication:** March 15, 2018

### REFERENCES

- 1 Grigor'eva G. V. *Stilevye problemy russkoï sovetskoï muzyki vtoroi poloviny XX veka* [The style problems of Soviet Russian music in the second half of the twentieth century]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1989. 206 p. (In Russian)
- 2 Dolinskaia E. *Istoriia sovremennoi otechestvennoi muzyki* [The history of modern Russian music]. Moscow, Muzyka Publ., 2001. Vol. 3 (1960–1990). 656 p. (In Russian)
- 3 D'iachkova L. S. *Garmoniia v muzyke XX veka: uchebnoe posobie* [Harmony in music of the twentieth century: a training manual]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 144 p. (In Russian)
- 4 Zemtovskii I. I. *Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie etiudy* [Folklore and composer:

- theoretical sketches]. Leningrad, Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1978. 176 p. (In Russian)
- 5 Zubko G. V. Samoidentifikatsiia etnosa i etnokul'turnyi kod [The self-identification of ethnicity and ethno-cultural code]. *Mir psikhologii*, 2012, no 1, pp. 152–158. (In Russian)
- 6 Levaia T. N. *Istoriia otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny XX veka* [History of Russian music of the second half of the twentieth century]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005. 557 p. (In Russian)
- 7 Lobanova M. *Muzykal'nyi stil' I zhanr. Istoriia i sovremennost'* [Musical style and genre. History and the present]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 312 p. (In Russian)
- 8 Pavlova O. D. *Iazyk kul'tury kak forma reprezentatsii etnokul'turnogo soznaniia* [The language of culture as a form of representation of ethno-cultural consciousness], Abstract of dissertation candidate of Culturology. Nizhnevartovsk, 2011. 165 p. (In Russian)
- 9 *Russkaia muzyka vtoroi poloviny XX veka. Uchebnoe posobie dlia bakalavriata vysshikh muzykal'nykh obrazovatel'nykh uchrezhdenii* [Russian music of the second half of the twentieth century. Textbook for undergraduate courses at higher music education institutions], compiled by I. S. Gul'zarova. Tashkent, Izdatel'stvo gosudarstvennoi konservatorii Uzbekistana Publ., 2008. Vol. IV. 109 p. (In Russian)
- 10 *Tat'iana Smirnova. Izlomy sud'by. Grani tvorchestva. Avtobiograficheskie zarisovki. Stat'i, issledovaniia, ocherki, interv'iu* [Destiny bends. Facets of creativity. Autobiographical sketches. Articles, studies, essays, interviews], edited and compiled by Likhacheva I. V. Moscow, 2015. 173 p. (In Russian)
- 11 Tikhonova Iu. V. *Khorovaia muzyka Valerii Kalistratova: k probleme "fol'klor i kompozitor segodnia"* [Choral music of Valery Kalistratov: towards the issue of "folklore and composer today"]. Abstract of dissertation candidate of Arts. Saratov, 2006. 207 p. (In Russian)
- 12 Shinkareva M. Alter ego Tat'iany Smirnovoi ili Zhizn' v muzykal'nom izmerenii, K iubileiu мастера [Tatiana Smirnova's alter ego or Life in a musical dimension, On the occasion of anniversary of the master]. *Muzyka i vremia*, no 4, 2010, p. 34–36. (In Russian)
- 13 Shinkareva M. "Staraius' byt' iskrennei": Interv'iu [The article "I'm trying to be sincere": Interview]. *Muzykal'naia zhizn'*, 1990, no 19–20, p. 9. (In Russian)
- 14 Esaulova T. I. *Iazyki kul'tury v vokal'no-khorovom tvorchestve Nikolaia Sidel'nikova* [The languages of culture in vocal and choral works of Nikolai Sidel'nikov]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 237 p. (In Russian)