

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202504160

ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК МЕТОД СОЗДАНИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗА В КАМЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ

Екатерина Юрьевна Васильченко

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Российская Федерация, Москва, улица Поварская, 30–36
barkatya1723@gmail.com, ORCID: 0009-0008-2446-5650

Статья посвящена исследованию полистилистики как метода художественного мышления и создания инокультурных образов в музыкальных произведениях на примере творчества известного российского композитора Татьяны Георгиевны Смирновой (1940–2018). В центре внимания автора — камерные сочинения, в которых композитор обращается к эстетике и музыкальным моделям других культур, в частности, Испании, Японии и Норвегии. Выявлены особенности синтеза различных стиливых и жанровых элементов, проявляющихся в композиторском мышлении. Подчеркивается значимость интертекстуальности, стиливых аллюзий и интонационных параллелей как механизмов формирования диалога между различными историческими эпохами и культурными традициями. Методология исследования основана на сравнительном историко-стилевом анализе музыкально-выразительных средств, что позволяет проследить формы взаимодействия культурных кодов в рамках отдельного произведения. При этом затрагиваются проблемы национальной идентичности в условиях глобализованного мира в их отражении в композиторском творчестве. Научная новизна исследования заключается в выявлении особенностей межстилевого взаимодействия в музыкальном тексте и в уточнении понятийного аппарата в области изучения полистилистики как композиторского метода и техники композиции. Сделан вывод о том, что метод создания инокультурных образов в камерных сочинениях Смирновой опирается на совокупность определенных художественных приемов и музыкально-выразительных средств, связанных с различными музыкальными стилями и направлениями.

Ключевые слова: современная музыка, Татьяна Георгиевна Смирнова, полистистика, инокультурные образы в музыке, национальная идентичность, межкультурный диалог

Для цитирования: *Васильченко Е. Ю.* Полистистика как метод создания инокультурного образа в камерном творчестве Татьяны Смирновой // *Художественное образование и наука.* 2025. № 4 (45). С. 160–168. <https://doi.org/10.36871/hon.202504160>

Original article

POLYSTYLISTICS AS A METHOD OF CREATING FOREIGN CULTURAL IMAGES IN THE CHAMBER WORKS OF TATYANA SMIRNOVA

Ekaterina Yu. Vasilchenko

Gnesin Russian Academy of Music
30-36, Povarskaya ul., Moscow, 121069, Russian Federation
barkatya1723@gmail.com, ORCID: 0009-0008-2446-5650

© Васильченко Е. Ю., 2025

The article is devoted to the polystylistics as a method of artistic thinking and the creation of foreign cultural imagery in musical works using the example of the famous Russian composer Tatyana Georgievna Smirnova (1940–2018). The author focuses on chamber compositions in which the composer refers to the aesthetics and musical models of other cultures, in particular Spain, Japan and Norway. The features of the synthesis of various stylistic and genre elements manifested in the composer's thinking are revealed. The importance of intertextuality, stylistic allusions, and intonational parallels as mechanisms for establishing a dialogue between different cultural traditions and historical eras is emphasised. The research methodology is based on a comparative historical and stylistic analysis of musical expressive means, which allows us to trace the interaction of cultural codes within a single work. At the same time, the problems of national identity in a globalised world are addressed as reflected in the composer's work. The scientific novelty lies in identifying the features of inter-stylistic interaction in both the composer's oeuvre as a whole and in a separate musical pieces, as well as in clarifying the conceptual apparatus in the study of polystylistics as a strategy for integrating artistic experience, composer's method and compositional technique. It is concluded that Smirnova's method of creating foreign cultural images in her chamber works is based on a set of certain artistic techniques and musical expressive means associated with various musical styles and trends.

Keywords: contemporary music, Tatyana Georgievna Smirnova, polystylistics, foreign cultural images in music, national identity, intercultural dialogue

For citation: Vasilchenko E. Yu. Polystylistics as a Method of Creating Foreign Cultural Images in the Chamber Works of Tatyana Smirnova. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 4 (45). P. 160–168. <https://doi.org/10.36871/hon.202504160> (In Russian)

Татьяна Георгиевна Смирнова (1940–2018) — российский композитор, пианистка и педагог, чье творчество отличается глубоким пониманием инокультурных образов, которые воплощаются ею с помощью полистилистических приемов. Произведения Смирновой демонстрируют синтез различных музыкальных традиций, что позволяет создавать богатые и многослойные звуковые полотна.

Музыка композитора отражает диалог между различными эпохами и культурами и отличается глубоким осмыслением духовных ценностей. Стиль Смирновой сочетает традиции русской музыкальной культуры и современные композиторские техники, и это делает ее работы ярким примером полистилистического подхода в музыке XX–XXI веков.

Цель статьи — изучение особенностей полистилистики в творчестве Татьяны Смирновой как метода создания инокультурных образов.

Характерной чертой искусства XX века стало объединение в пределах одного произведения разных стилей, образных систем и приемов, возникших в те или иные исторические эпохи, а также элементов современных культур и субкультур. Многообразие форм соединения различных стилевых и художественных языков, а также использование автоцитата привели к возникновению в искусстве феномена интертекстуальности

как ключевого принципа композиционного мышления [4]. Стилистическое взаимодействие в музыке XX века получило название полистилистики.

Термин «полистилистика» имеет множество определений и классификаций и может рассматриваться как стиль, как техника композиции и в целом как образ мышления целого поколения композиторов второй половины XX–XXI столетий. В данной статье за основу было взято определение полистилистики, прежде всего, как способа видения и слышания мира [8, 22]. При этом общеизвестно, что в качестве техники композиции полистилистика указывает на объединение в одном произведении нескольких стилевых моделей.

Для Смирновой полистилистика — это возможность мыслить широко, связывая и сопоставляя различные контексты, пласты истории, культуры, техники и приемы, явления и состояния. Вместе с тем композитор не отрывается от традиции, но скорее развивается ее в новых современных формах, как бы пропуская свой уникальный авторский стиль сквозь максимальное число музыкальных явлений и способов их взаимодействия. Можно сказать, что в таком контексте кристаллизация авторского стиля через полистилистику становится новым способом существования искусства конца XX–XXI веков.

Полистилистика для Смирновой это еще и форма общения с предшествующими

эпохами, диалог с такими музыкальными стилями и направлениями, как неофольклоризм, неоромантизм, необарокко, неопрессионизм, которые она интегрирует в индивидуальную авторскую парадигму.

Рассмотрим более подробно, каким образом эти направления репрезентированы в ее творчестве, и как они трансформируются в процессе их композиторской интерпретации.

Развивая традиции русского музыкального искусства, Смирнова создает значительное количество произведений в русле неофольклорного направления. Среди них опера-действие «Северный сказ», хоровой цикл на стихи А. А. Блока и народные тексты «Закликание веснь», кантата «Поморь», Соната для гобоя и фортепиано «Наигрыши», «Пять русских песен» на тексты Смоленской области для народного голоса без сопровождения, «Северные песни» для смешанного хора без сопровождения и другие сочинения. При этом композитор разрабатывает собственный подход к неофольклоризму, избегая прямого цитирования аутентичного материала. Вместо этого она создает новые «народные песни» в авторском стиле, используя современные техники композиции с элементами полистилистики.

Смирнова отмечала, что «народные песни со временем несколько архаизировались» [7, 51] и нуждаются в переосмыслении на новом уровне художественного восприятия. В связи с этим особый интерес представляет ее учебное пособие «Русская школа игры на фортепиано» в двух частях, где в качестве эпиграфов к пьесам приведены строки из народных песен, а сами пьесы представляют собой авторские разработки в фольклорном стиле. В то же время при создании пьес композитор широко использует тексты оригинальных народных песен, как бы «перепиывая» их заново.

Следует отметить, что стремление к переосмыслению фольклорного наследия в сочетании с элементами полистилистики отличает творческий почерк не только Смирновой, но и широкого круга ее современников. Подобные тенденции проявились в кантате «Сокровенные разговоры» Н. Н. Сидельникова, оратории «Сказание про бабу Катерину и сына ее Григория» В. И. Рубина, Концерте для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна В. Н. Салманова, цикле «Плачи» для сопрано, ударных и фортепиано Э. В. Денисова. Эти произведения демонстрируют углуб-

ленное внимание композиторов к фольклорным и архетипическим основаниям русской музыкальной традиции.

В этом же ряду находится большой корпус сочинений Смирновой, ориентированных на фольклорные источники. Уже упомянутые выше произведения «Северный сказ», «Закликание веснь», «Пять русских песен», «Северные песни», как и вокальный цикл «Шесть картин из русской народной поэзии» и хоровой цикл «Пою о Родине», представляют собой авторское переосмысление народных песен сквозь призму современного музыкального языка. В результате народные традиции предстают в творчестве композитора в обновленной актуализированной форме.

Вспоминая процесс создания цикла «Пять русских песен», Смирнова отмечала, что ей хотелось написать такие песни-состояния и песни-размышления, в которых голос с помощью минимума выразительных средств, через слово и интонацию смог бы «передать разные движения души, тончайшие ее оттенки, притом с интонационным развитием и многообразием музыкальных форм» [7, 51]. При этом, по словам композитора, одной из главных задач стало нахождение соответствующей музыкальной формы и ладовой организации, поскольку использование фольклорного материала в его первоначальном виде не входило в ее художественные намерения. Смирнова полагала, что так как интонационный словарь и музыкально-поэтические структуры народных песен являются в известном смысле архаизированными, то их необходимо обновлять и развивать в соответствии с современными принципами мышления. Основная трудность, по ее признанию, заключалась в необходимости найти собственную интонацию, сохранив при этом дух народной песни [там же].

Таким подходом Смирнова продолжила линию, обозначенную в творчестве Б. Бартока и И. Ф. Стравинского, которые интегрировали фольклорные элементы в современные композиторские практики. Как отмечал Б. В. Асафьев, «Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материала и претворять его в художественном плане, а как мастер родной речи. В данном отношении Стравинский стал Пушкиным русской музыки» [1, 20].

Значительным этапом в развитии неофольклорного направления стала опера-

действие «Северный сказ» в шести картинах (1989), созданная Смирновой по мотивам произведения Б. В. Шергина «Сказ о Братанне» и текстам русской народной поэзии. Опера наполнена выразительными фольклорными образами, массовые сцены завораживают своей красотой и национальной самобытностью. Динамичная драматургия, красочная образность и оригинальные хоровые сцены свидетельствуют о высоком уровне драматургического мастерства композитора.

Произведение «Северный сказ» явилось весомым вкладом в развитие фольклорного оперного театра и открыло новые горизонты для современного оперного жанра, показав, что его развитие может выходить далеко за рамки мультимедийных экспериментов. «Северный сказ» — это высокое художественное претворение аутентичной народной певческой традиции на основе синтеза искусств. В сочинении автор встает на путь глубокого художественного переосмысления народного наследия средствами академического искусства. Бережно сохраняя поэтику и подлинность народных текстов, Смирнова облачает фольклорный материал в оригинальные формы, находит для них особые гармонические, тембровые и фактурные решения. Как отметила М. И. Шинкарева, здесь «перед нами — художественный поиск, происходящий на границах жанра» [9, 36].

Очевидно, что осознание важности народных традиций и преемственности с культурой прошлых веков является не только одной из основных стилевых характеристик эпохи, но и отличительной чертой композиторского стиля Смирновой.

Характерным примером проявления в творчестве композитора необарочного стиля является Концерт для флейты, струнных и клавирина (1979). В этом произведении Смирнова обращается к принципам барочного концерта XVIII века (*concerto grosso*) и продолжает традиции крупных композиторов XX века — И. Стравинского, К. Пендерецкого, Э. Блоха, Б. Мартину, Ф. Гласса, А. Г. Шнитке и др.

Еще одной характерной чертой композиторского стиля Т. Г. Смирновой является обращение к романтической традиции, что позволяет рассматривать ее творчество в русле концепции «стиля эпохи». Это проявляется в особом внимании к лирико-драматическим формам, эмоциональной насыщенности музыкального языка, а также в стремлении к глубокой выразительности

и индивидуализации образов. Эстетика романтизма прослеживается в трактовке жанров, в склонности к программности, в тонкой передаче состояний человеческой души и в образной символике. Таким образом, романтическая линия становится для Смирновой не просто объектом стилизации, но и средством формирования авторского художественного высказывания в диалоге с историко-культурным наследием. Как пишет М. Н. Лобанова, «преодоление дистанционности и отстраненности в понимании и интерпретации „чужого“ стиля создает живую связь времен в пределах художественного произведения» [5, 144]. Исследователь также указывает, что с развитием новой стилевой концепции XX века в композиционную работу все более активно стали вовлекать исторические стили и направления. Одним из значительных направлений стал неоромантизм, к которому обратились многие советские композиторы, такие как Д. Н. Смирнов («Времена года»), В. Г. Кикта (Романтические вариации), В. А. Шуть (Романтические послания) [там же].

В творчестве Смирновой можно выделить ряд сочинений, относящихся к неоромантическому направлению. Это цикл пьес для арфы и виолончели *op.* 91 «Романтические послания (А. Дворжаку, В.-А. Моцарту, С. Рахманинову)», трио для гобоя, виолончели и фортепиано *op.* 62 № 1 «Серенада весне», цикл пьес для фортепиано *op.* 84 «Венок сонетов» (посвящение Адаму Мицкевичу и Фридрику Шопену), Концерт-симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных *op.* 47 «Музыка моря», Концертная симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных *op.* 80 «Музыка гор», Концертная симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных *op.* 81 «Прекрасны вы, берега Тавриды». Данные произведения свидетельствуют о значительном месте неоромантизма в художественной системе композитора. Об этом напрямую говорила и сама Смирнова: «в целом я остаюсь верна своему любимому направлению — романтической лирике, хотя пишу и другую музыку» [7, 9].

Неоимпрессионизм в музыке Смирновой стал выражением ее глубокого созерцательного отношения к природе и культуре. Ее «пейзажные» произведения «Японские акварели», «Три сонета» и «В стране фьордов» были написаны под влиянием впечатлений от природных и культурных ландшафтов, которыми она вдохновлялась во время поез-

док. Смирнова передает в музыке не только визуальную красоту, но и воплощает глубокое духовное состояние, возникающее при общении с природой и постижении культурных традиций. Через звуковое претворение этих образов она создает музыкальные картины, отражающие ее собственное восприятие природы и ее философию, а также знание той культуры, к которой обращен взор художника.

Применение Смирновой разных стилей и техник в рамках полистилистики неизбежно приводит к обращению композитора к интертекстуальности. Рассматривая этот феномен как неотъемлемую составляющую полистилистики, выделим три основных сферы творческих интересов композитора и относящиеся к ним произведения.

Первая охватывает наследие мировой культуры — поэтические тексты, произведения живописи и памятники архитектуры мировых цивилизаций. На эти темы написаны такие произведения Смирновой, как «Персидские мотивы» *op.* 94, «Бахчисарайский фонтан» *op.* 90 по поэме Пушкина, «Японские акварели» *op.* 36 по японской графике.

Вторая включает значимые современные события, повлиявшие на судьбы множества людей и целых стран, — такие, как трагедия в Хиросиме и Нагасаки во время Второй мировой войны. Этой теме посвящена одночастная кантата-баллада «Хиросима» на стихи Л. Кондрашенко для солистов, детского хора, ударных и фортепиано *op.* 45.

Третья представлена образами известных людей, деятелей искусства, культуры, науки. Так, в память о талантливом японском музыковед Такео Шиина Смирновой было создано произведение «Сакура цветет» для флейты соло.

Переходя к проблеме техник и приемов композиции в сочинениях Смирновой, отметим, что несмотря на довольно критическое отношение к авангарду, она все же использовала отдельные его техники, прежде всего алеаторику и сонористику и их элементы. В то же время в ее творчестве эти техники выступают скорее в рамках продолжения традиций русских классиков — Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и др.

Примечательно, что Смирнова обращает внимание и на микроинтервалику, связанную как с фольклорными традициями, так и с электронной музыкой, которая начина-

ет активно развиваться в 1960–1970-х годах. В XX веке микроинтервалика стала осознаваться как одно из ключевых составляющих сонористики — особое звуковое измерение, многослойное звуковое пространство, объединяющее звуковысотность с тембром и тем самым расширяющее рамки темперации. Как отмечают исследователи, микроинтервалика, ранее существовавшая преимущественно в исполнительской практике (например, в народном пении или в восточных традициях), именно в XX веке начинает осознаваться как самостоятельный композиторский ресурс.

Смирнова нередко обращается к сонористическим приемам при создании произведений с фольклорной основой. Ее композиторская манера глубоко укоренена в народной традиции, в связи с чем одной из значимых характеристик ее музыкального языка выступает модальность. При этом композитор использует модальные структуры как в их чистом виде, так и в сочетании с тональной организацией, что позволяет добиваться выразительности и подчеркивать национальный колорит. Применение различных ладов служит средством художественной передачи специфики той или иной культуры, к которой она обращается. Одновременно в контексте общего направления развития музыкального мышления современных композиторов для Смирновой остается актуальным стремление к диатонике. На это качество современных авторов указывают исследователи: Л. С. Дьячкова пишет, что, как и в XIX веке, в XX веке диатоника широко используется композиторами, чье творчество связано с народными истоками [3, 43]. При этом для Смирновой характерен творческий подход в отношении к ладовым техникам: композитор стремится к расширению ладовой палитры, нередко прибегая к смешению различных модальных структур. Этот прием был свойствен классикам XX века — И. Ф. Стравинскому, Б. Бартоку, С. С. Прокофьеву, Г. В. Свиридову, Р. К. Щедрину, С. С. Слонимскому, В. А. Гаврилину и др.

Яркий пример такого подхода содержится в пьесе Смирновой «Танец колдунницы-травы» из сюиты «В Лумшорах», на создание которой композитора вдохновил карпатский фольклор. В ней Смирнова использует сложную модальную структуру — сочетание румынского (цыганского, андалусийского), дорийского (партия флейты) и фригийского (партия фортепиано) ладов на основе обще-

го тона «ля». Благодаря такому авторскому решению в пьесе создается архаическая атмосфера, а звучание приобретает почти магическую окраску, переключаясь с первобытными пластами этнической музыки.

Иные авангардные техники — додекафония, тотальный сериализм, микрохроматика — были восприняты Смирновой, как и многими ее современниками, весьма избирательно, их элементы использовались в качестве отдельных художественных приемов. Как отмечают исследователи, «авангардный „взрыв“ создал своего рода резервуар средств и приемов, пригодных для дальнейшего освоения» [2, 32]. Из наиболее знакомых работ в этом контексте следует отметить Сонату-балладу для трубы и фортепиано *op. 7 № 1*, яркий пример творческого подхода Смирновой к современным музыкальным веяниям, включающий стилизацию и цитирование. При первом прослушивании создается впечатление, что пьеса построена на серийных принципах, однако «стиль времени» воспроизводится в ней без использования додекафонии. Эффект достигается благодаря расширяющим границы тональности специфическим модальным структурам.

Особенности взаимодействия разных стилей и диалога культурных традиций в творчестве Смирновой прослеживаются на примере цикла «Семь стихотворений Федерико Гарсиа Лорки» для голоса и фортепиано *op. 23*. Существует также версия этого сочинения для голоса, скрипки, рояля и ударных. Цикл представляет собой семь музыкальных миниатюр-зарисовок — «Тишина», «Полулу-

ние», «Эхо», «Гитара», «Ночная мелодия», «Мадригал», «Колокола Кордовы», — объединенных общей идеей, которой, по словам автора, является «время как философская категория» и жизненный цикл человека во времени. «Каждый человек пытается в этом времени существовать, пытается приобрести разные состояния, <...> не потеряв при этом главного. С этой точки зрения, начинается все с тишины», — говорит композитор.

Рассмотрим более подробно три последних пьесы, наиболее показательные с позиции темы данной статьи.

Сольная песня «Ночная мелодия» отсылает слушателей к музыке испанских трубадуров XIV века, а именно к песне лирического склада ретроэкс с рефреном эстрибильо, исполнение которой сопровождалось игрой на щипковых инструментах. Эта техника в пьесе Смирновой передана пульсацией на *pizzicato* в фортепианной партии. В музыкально-стилистическом отношении данное произведение обнаруживает устойчивые параллели с андалузской традицией, характеризующейся экспрессивностью общего звучания, активным применением увеличенных и уменьшенных интервалов и звукорядов, а также принципом контрастного сопоставления фактурных пластов.

Уже во вступлении размеренная пульсации в технике *staccato* в аккомпанементе противопоставлена свободной мелодической линии *legato*. Звучание большой септимы в начальных тактах формирует зону интонационного напряжения для дальнейшего развития музыкального материала.

Нотный пример 1

Интонационные отсылки к испанской музыкальной традиции сохраняются до

последнего такта пьесы. Резкие динамические контрасты (внезапные *fortissimo*

и *pianissimo*), активное использование акцентов (*sforzando*), глиссандо на *fortissimo*, а также преобладание хроматических оборотов и нестабильных интервалов в рефрене дополняют общий образ с ярким национальным колоритом. Этому также способствуют резкость гармонически неустойчивых аккордов и широкий регистровый диапазон в аккомпанементе.

Композитор стремится к точной музыкальной интерпретации поэтического текста, приближая мелодические интервальные интонации к естественной человеческой речи. В свою очередь, выразительность мелодического развития усиливают контрапунктирующие линии в сопровождении, которые одновременно выполняют орнаментальную функцию.

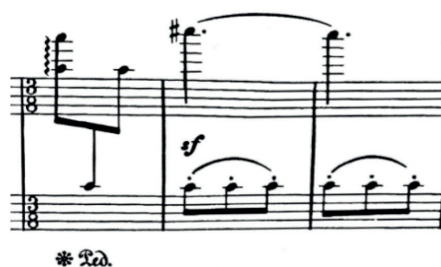
В процессе дальнейшего развития фактуры в партии фортепиано появляются характерные чеканящие аккордовые переборы, в которых отчетливо прослеживается связь с испанской гитарной традицией, в частности с исполнительскими особенностями стиля канте хондо. При этом они имеют алеаторически-импровизационный характер. Завершение пьесы построено в свободной форме: финальные гитарные обороты на *diminuendo* и *ppp* постепенно затихают, словно растворяясь в пространстве. Подобная экспрессивная манера коррелирует с эстетикой, изложенной в книге Ф. Г. Лорки «Стихи о канте хондо», где поэт обращается к глубинному песенному фольклору Андалузии, насыщенному интонациями арабской, андалузской и испанской музыкальных традиций. Эти элементы выразительно переключаются с образом «Ночной мелодии» в цикле Смирновой. В результате пьеса является собой яркий пример стилевой аллюзии, искусно воплощенной композитором в сочетании поэтики канте хондо, гитарных импровизаций, восходящих к XIV веку, и выразительной манеры вокального исполнения арабо-испанско-андалузского мелоса. Подобный полистилистический синтез является характерной чертой музыкального мышления композиторов XX века.

Известно, что музыка испанских трубадуров XIV века включала разнообразные типы песенных форм, среди которых особое место занимали краткие мадригалы. Следующая пьеса «Мадригал» в цикле Смирновой во многом оправдывает свое название: она представляет собой камерное вокальное сочинение с ярко выраженным драматурги-

ческим напряжением, кульминационным по своей эмоциональной и композиционной значимости для всего цикла.

Номер открывается в духе классического мадригала, в котором используются элементы имитационной полифонии и канонического изложения, а сопровождение гармонически поддерживает основную мелодическую линию. По мере развития музыкальный язык становится все более свободным: после двух музыкальных предложений появляется контрастный тематический материал, ассоциирующийся с образом времени, равномерно отсчитывающего течение жизни.

Нотный пример 2



После этого возобновляется плавное движение голосов мадригала, на сопоставлении которого с механистической монотонной пульсацией построено окончание пьесы.

В кульминационном разделе, начиная со слов «когда во время турнира ушла от него Эстрелита», происходит драматургический надлом, который воспринимается как экзистенциальное осознание бренности человеческого бытия. Завершение номера окрашено в трагические тона: музыка постепенно растворяется в образе всепоглощающего времени, оставляя ощущение неотвратимого исчезновения. Подобная символичность, резкие контрасты и трагедийность характерны как для жанра мадригала, так и для поэтического мира Федерико Гарсиа Лорки. Произведение, в котором сочетаются современные композиционные техники и традиционные формы, образует своеобразный мост между художественными эпохами, становясь диалогом современного русского композитора с духовным наследием великих мастеров прошлого.

Заключительный номер цикла — «Колокола Кордовы» — отличается жизнеутверждающим, светлым и оптимистичным настроением. В ярком колокольном вступлении словно зарождается характерный испанский ритм, напоминающий о стуке кастаньет и звучании гитары.

Нотный пример 3



Ритмический импульс пронизывает все уровни фактуры. Особо следует отметить конкретность звуковой интерпретации поэтического текста: мелодическая линия гибко реагирует на малейшие интонационные и семантические нюансы стихов. Так, на слове «колокола» в вокальной партии звонкость подчеркивается остинатной фигурой, а в музыкальной фразе на слова «андалузские девушки утром рано...» появляется синкопированная ритмоинтонация. По мере развития номера усиливается динамическое напряжение, включаются острые форшлаги, *glissando*, *arpeggiato*, усложненные ритмические рисунки и элементы полиритмии. Финал пьесы и всего цикла отличает торжественное, насыщенное звучание, создающее ощущение светлой приподнятости и оставляющее в душе жизнеутверждающий образ солнечной Испании.

Таким образом, на примере трех пьес из вокального цикла на стихи Федерико Гарсиа Лорки можно проследить специфику художественного претворения Смирновой испанской культурной традиции в ее историческом контексте в отношении к средневековому светскому вокально-инструментальному искусству и арабо-андалузской традиции, стилю фламенко и жанру канте хондо. Их элементы переосмыслены композитором в контексте академической музыки XX века, современных композиционных техник, что способствует созданию произведения, в котором осуществляется диалог культур, эпох и жанров.

В заключение отметим, что одной из ключевых характеристик, определяющих значимость любого культурного явления, будь то исторический путь страны или творческая траектория музыканта, является национально-культурная идентичность. В условиях глобализации конца XX – начала XXI века усиливаются процессы культурного обмена, что приводит к формированию межкультурных пространств. Однако, несмотря на нарастающую универсализацию мировой культуры, самобытность и уникальные чер-

ты отдельных культур становятся не менее, а порой даже более выразительными, проявляясь как способ сохранения и утверждения национальной идентичности. В этом контексте возникают специфические культурные модели — синтетические формы, в которых национальные традиции вступают в продуктивный диалог с глобальными художественными тенденциями. Эти модели становятся выразителями «духа нации» и подтверждают значение культуры как непрерывного процесса постоянно развивающегося «вечного диалога». В качестве таких моделей могут выступать направления, стили и жанры искусства, творческие методы, художественные техники и даже отдельные произведения

Обращение к культурам других стран глубоко укоренено в природе русского композитора как важнейший духовный и культурный компонент. В то же время с позиции культуры мир всегда был глобальным, ведь в основе любой подлинной культуры лежат духовные идеалы человека. Поэтому в творчестве Смирновой инокультурные влияния проявляются в двух взаимодополняющих измерениях: по горизонтали — как диалог русской и иной культурной традиции, и по вертикали — как взаимодействие различных эпох и стилевых направлений в рамках русской и мировой культур.

В качестве одного из основных творческих методов в произведениях Смирновой выступает полистилистика. С ее помощью композитор выстраивает уникальный и сложный художественный диалог между элементами мировой и национальной культуры. Ее произведения, укорененные в русской музыкальной традиции и одновременно открытые к инокультурным влияниям, становятся примером актуализации культурного наследия средствами современного музыкального языка. Обращение к различным стилям и жанровым моделям позволяет Смирновой расширять границы отечественной музыкальной традиции, включая в нее механизмы межкультурной коммуникации.

В контексте глобализационных процессов такой подход к полистилистике способствует не только сохранению уникальных признаков

национальной идентичности, но и ее переосмыслению и обогащению в творчестве композитора и музыкальной культуре в целом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 256 с.
2. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М. : Советский композитор, 1989. 206 с.
3. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие. М. : Музыка, 1994. 144 с.
4. Ильин И. И. Интертекстуальность // Постмодернизм : словарь терминов. М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001.
5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М. : Советский композитор, 1990. 312 с.
6. Русская музыка второй половины XX века : учебное пособие / сост. И. С. Гульзарова. Ташкент : Изд-во Государственной консерватории Узбекистана, 2008. Вып. IV. 109 с.
7. Смирнова Т. Г. Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью. М. : 2015. 264 с.
8. Чigareва Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб. : Композитор, 2012. 368 с.
9. Шинкарева М. И. *Alter ego* Татьяны Смирновой, или Жизнь в музыкальном измерении (к юбилею мастера) // Музыка и время. 2010. № 4. С. 34–36.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. Kniga o Stravinskome [Book about Stravinsky]. Leningrad, 1977. 256 p. (In Russian)
2. Grigorieva G. V. Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka [Stylistic Problems of Russian Soviet Music in the second half of the XXth century]. Moscow, 1989. 206 p. (In Russian)
3. Dyachkova L. S. Garmoniya v muzyke XX veka [Harmony in the XXth-century Music : textbook]. Moscow, 1994. 144 p. (In Russian)
4. Ilyin I. I. Intertextuality. *Postmodernism : dictionary of terms*. Moscow, 2001. (In Russian)
5. Lobanova M. N. Muzykal'nyi stil' i zhanr. Istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow, 1990. 312 p. (In Russian)
6. Gulzarova I. S. (ed.) Russkaya muzyka vtoroi poloviny XX veka [Russian Music of the second half of the XXth century : textbook]. Issue IV. Tashkent, 2008. 109 p. (In Russian)
7. Smirnova T. G. Izlomy sud'by. Grani tvorchestva. Avtobiograficheskie zarisovki. Stat'i, issledovaniya, ocherki, interv'yū [Fractures of Fate. Facets of Creativity: Autobiographical Sketches. Articles, Research, Essays, Interviews]. Moscow, 2015. 264 p. (In Russian)
8. Chigareva E. I. Khudozhestvennyi mir Al'freda Shnitke [The Artistic World of Alfred Schnittke]. Saint Petersburg, 2012. 368 p. (In Russian)
9. Shinkareva M. I. Alter Ego of Tatyana Smirnova, or the Life in a Musical Dimension (to the master's anniversary). *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2010, no. 4. P. 34–36. (In Russian)

Информация об авторе:

Васильченко Е. Ю. — соискатель ученой степени кандидата наук, кафедра теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных. Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных А. С. Алпатова.

Information about the author:

Vasilchenko E. Yu. — Candidate of Sciences degree seeking applicant, Department of Music Theory. Scientific supervisor — **A. S. Alpatova**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music Theory.

Статья поступила в редакцию 24 июня 2025 года; одобрена после рецензирования 29 июля 2025 года; принята к публикации 31 июля 2025 года.

The article was submitted June 24, 2025; approved after reviewing July 29, 2025; accepted for publication July 31, 2025.