

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81  
EDN KKKUAW  
УДК 782.1(470+571)"19"

А. А. Баева  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-8557-2694

## Отечественная опера последних десятилетий XX века в свете вагнеровских идей: «Тириэль» Д. Смирнова

### АННОТАЦИЯ

Историческая дистанция, отделяющая Р. Вагнера, чей 210-летний юбилей отмечается в 2023 году, от отечественных композиторов конца XX века, весьма значительна. Тем не менее художественные воззрения гениального музыканта-драматурга на природу оперного искусства, на его содержательно-смысловой потенциал оказали несомненное влияние не только на современников, но и на потомков.

В фокусе внимания автора статьи — отечественная опера последних десятилетий XX века, прежде всего «Тириэль» Дмитрия Смирнова. Д. Смирнов, один из ярких представителей отечественного поставангарда, считал, что задача современного композитора состоит в сотворении нового на основе синтеза всего ценного, что накоплено в прошлом. Композитор создал оригинальный опус, вызывающий, однако, определенные аналогии с творчеством его великого предшественника.

В данной работе затрагиваются вопросы музыкальной драматургии, стиливого решения, принципы композиции, работы Д. Смирнова над либретто, основой которого стала одна из ранних «пророческих» поэм У. Блейка, а также ряд стихотворений английского поэта, художника-графика второй половины XVIII века.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Отечественная опера XX века, Д. Смирнов, Р. Вагнер, У. Блейк, «Тириэль».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81  
EDN KKKUAW  
УДК 782.1(470+571)"19"

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

# Russian Opera of the Last Decades of the 20th Century through Wagner's Ideas: *Tiriel* by Dmitriy Smirnov

## ABSTRACT

Richard Wagner, whose 210th anniversary is celebrated in 2023, is distanced from Russian composers of the late twentieth century. Nevertheless, the artistic views of the brilliant musician and playwright on the nature of opera art, on its content and semantic potential, undoubtedly influenced not only on his contemporaries, but also descendants.

In the center of the article is the Russian opera of the last decades of the twentieth century and, above all, Dmitriy Smirnov's *Tiriel*. The composer thought that the task of a modern composer is to create something new on the basis of a synthesis of everything significant that has been accumulated in the past. Dmitriy Smirnov is one of the brightest representatives of the Russian post-avant-garde, he created an original opus, which, however, evokes certain analogies with the work of his great predecessor. This work touches upon the issues of music dramaturgy, stylistic solutions, principles of composition, Dmitriy Smirnov's work on the libretto, which was based on one of the early, *prophetic* poems by W. Blake, as well as a number of other poems of the English poet and graphic artist of the second half of the XVIII century.

## KEYWORDS

Russian opera of the last decades of the twentieth century, D. Smirnov, R. Wagner, W. Blake, *Tiriel*.

Историческая дистанция, отделяющая Р. Вагнера от отечественных композиторов конца XX века, весьма значительна. Тем не менее эстетические воззрения великого реформатора, музыканта-драматурга на природу оперного искусства, на оперу как совокупное художественное произведение, на его содержательно-смысловой потенциал оказали несомненное влияние не только на современников, но и на потомков. Тень Вагнера незримо витает над многими композиторами, принадлежащими различным историческим эпохам и национальным культурам. Разделяя, с одной стороны, взгляды великого реформатора оперной сцены, а с другой — опровергая, творцы музыки Новейшего времени формировали многогранный образ современного музыкального театра. Универсальная идея синтеза, вагнеровская идея гезамткунстверка как взаимодействия вокального, оркестрового, танцевально-пластического начал привлекают особое внимание композиторов XX века. Грандиозное создание Вагнера «Кольцо нибелунга» с его философским осмыслением вневременного общечеловеческого опыта и символично-аллегорическим подтекстом образовало перекресток путей развития оперы. Заключенные в нем глубокие идеи актуализируются в переломные эпохи.

Размышляя о Вагнере, известный ученый М. Е. Тараканов писал: «Именно на закате XX столетия становится очевидным, что люди не могут отказаться от искусства, занятого поисками смысла жизни, от искусства, характеризующегося тем качеством, которое принято определять постоянно меняющим свой смысл словом “духовность”» [1, с. 125]. Здесь можно провести параллель с духовно-нравственными исканиями современных отечественных мастеров последних десятилетий минувшего века, связанными, опосредованно или непосредственно, с религиозным сознанием, с эсхатологическими идеями<sup>1</sup>.

Картина мира «конца времен», воссоздаваемая в произведениях 1980 — 1990-х годов, когда «Апокалипсис начинает прочитываться как *метаисторическое* откровение» [2, с. 153], получает разнообразную трактовку. Приведем в качестве примера «Мистерию апостола Павла» Н. Каретникова, «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, оперно-ораториальную композицию «Антигона» В. Лобанова, лирическую драму Э. Денисова «Пена дней», «Историю доктора Фауста» А. Шнитке, оперу В. Тарнопольского «Когда время выходит из берегов». Показательны здесь и выбор сюжетов, и их жанрово-стилевая интерпретация, и особенности музыкальной драматургии.

Определенные аналогии с мифологической концепцией тетралогии Вагнера, с его представлениями

1 Нельзя не вспомнить и об одной из первых отечественных опер, в которой нашли своеобразное претворение христианские апокалиптические мотивы, — о «пассионной» опере С. Слонимского «Мастер и Маргарита».

о мире, которым правит зло, с предвещием-предвидением грядущего апокалипсиса вызывает музыкально-драматический опус Д. Смирнова «Тириэль»<sup>2</sup>. Это касается и концептуального осмысления сюжетного прообраза, и образно-драматургического воплощения. Основой для композитора при написании собственного либретто стала первая из серии «пророческих книг» английского поэта и художника, графика У. Блейка «Тириэль», напоминающая некую «фантасмагорию на тему смерти» (перевод поэмы Смирнов осуществил в 1983 году, тогда же началась работа над оперой, которая была завершена в 1985 году). «Его поразительная творческая фантазия и энергия заряжают», — отмечал Смирнов [3, с. 116]. В творчестве Блейка композитора привлекало многое, но, быть может, прежде всего мифологический подтекст поэтической образности, сложной, рождающей бесконечную цепь ассоциаций, «вселенское видение мира» [4]<sup>3</sup>.

В сюжете «Тириэля», в стихах поэта, а также в его живописных образах — иллюстрациях к поэме, придающих дополнительное смысловое измерение, композитор увидел аналогию с историей человечества, которое, «будучи не в состоянии побороть свои пороки, может прийти к самоуничтожению» [5, с. 34]<sup>4</sup>. «Человечество перед лицом катастрофы» — такова, по выражению Смирнова, программная идея оперы. Не ограничиваясь, однако, только поэмой «Тириэль», Смирнов использует в либретто и другие произведения Блейка, в том числе стихотворения из «Песен Невинности и Опыта» («Божественный образ»), из «Манускрипта Россетти» («Колыбельная песня»).

Разворачивающаяся в условном времени и пространстве мрачная история о старом слепом короле-тиране, проклинающем весь мир, отца, мать, братьев и собственных детей, притча о родовом проклятии, обрекающем человечество на смерть, «прочитывается» на разных уровнях. Мир, основанный на властолюбии, жестокости, злобе, неминуемо гибнет. Но хрупкая надежда на его возрождение все же остается. Мир «горный», призрачно мерцающий за завесой вечности, как бы приоткрывается во 2-й и 9-й (финальной) сценах оперы. В результате возникают два образных, музыкально и драматургически противопоставленных плана — основной и комментирующий, которые формируют структуру оперы-притчи, придавая ей смысловую многомерность. Примечательно в этом плане высказывание композитора относительно творчества У. Блейка: «Блейк сравнивал контур в изобразительном искусстве с мелодией в музыке, говоря, что “в Природе нет мелодии — но у Воображения она есть. <...> Воображение же — сама вечность» [6, с. 54].

**2** Второго ноября 2023 года Д. Смирнову, яркому представителю отечественного поставангарда, исполнилось бы 75 лет. Плодотворно работавший в различных музыкальных жанрах, Д. Смирнов приобрел известность и как переводчик стихотворений У. Блейка на русский язык, а также как автор монографии о нем.

**3** На протяжении практически всей жизни композитор обращался к Блейку, создав более 40 опусов, в том числе симфонию № 1 «Времена года», развивающую темы-идеи, заложенные в одноименном вокальном цикле, ораторию «Песнь свободы», воображаемый балет «Картины Блейка», оперу «Жалобы Тэли».

**4** Мировая премьера, приуроченная к фестивалю «Русское наследие и советская современность» в Германии, состоялась 28 января 1989 года во Фрайбургском театре. Ее инсценировку на немецком языке (в переводе драматурга Пауля Эстергази) осуществил режиссер Зигфрид Шенбом, известный постановщик опер Вагнера.

Герои Смирнова, носящие, как и у Блейка, «говорящие имена» (Хар и Хева — родители Тириэля, его дочь Хела, его братья — Иджим и Зазель, богиня Мнета), существуют во вневременных координатах современного мифа. Он, в свою очередь, отсылает ко многим источникам с содержащимися в них роковыми прорицаниями: к Библии и античной трагедии, к Шекспиру и исландским Эддам, к теософии Сведенборга и оккультной философии Агриппы<sup>5</sup>. Вместе с тем архетипические образы-символы английского поэта служат Смирнову лишь отправной точкой: «Моя музыка на сюжеты Блейка — это мое собственное музыкальное прочтение, моя собственная музыкальная фантазия» [7, с. 35]. Стремясь «подчинить текст музыкальным задачам» и при этом придать воплощаемой им картине мироздания целостность высшего порядка, композитор синтезирует в «Тириэле» разные манеры музыкального письма — атонального, тонального, модального, а также использует четвертитоновые интервально-гармонические структуры, прибегает к сонористическим и алеаторическим приемам. «Свое понимание сути искусства и музыки, — пишет Д. Смирнов, сформировавшийся, по выражению Ю. Холопова, «под знаком великого синтеза», — я основываю на простой мысли, что отказ от достижений прошлого несет в себе мало позитивного, и что задача творца состоит в создании нового на основе синтеза всего ценного, что накоплено в прошлом» [3, с. 116]. Заметим также, что, развивая в опере «идею тонально окрашенной 12-тоновой серии», Смирнов стремится к «мелодийности» собственного музыкального языка.

Характерная бинарная оппозиция света и тьмы задается уже в симфоническом Прологе, написанном в самом начале работы, в 1983 году<sup>6</sup>. В нем формируется многокомпонентный интонационно-тематический комплекс, обретающий в результате сквозного музыкально-драматургического развития перекрестными связями, которые «держат» трехактную композицию подобно арочным перекрытиям. Применяя в опере близкую к вагнеровской технику лейтмотивов, лейттембров, лейтгармоний, лейтритмов [5, с. 46], Смирнов придает основополагающее значение начальному звукообразу Пролога. Основу его составляет лейттема-серия, не лишенная вместе с тем тональной окраски (*quasi g-moll*). Она становится интонационно-смысловым зерном оперы, служит «ключом» в виртуальный, погруженный во тьму мир — в испещренный трагическими знаками «ландшафт» оперы. Индивидуальный мо-

дус темы-серии, по словам Ю. Холопова, «происходит от принципа имитационной интерполяции пары одинаковых серийных рядов, приводящей к регулярному повторению высот» [9, с. 265]. Из нее же «прорастает» серийный додеаккорд («Тириэль-аккорд»), выполняющий в опере функцию лейтаккорда.

В последующем развертывании музыкального сюжета из серийной интервальной конструкции складываются выразительные семантически-знаковые интонационные формулы, производные тематические построения,

5 На разнообразные соответствия, анализируя поэму Блейка, указывает сам композитор [5].

6 Первое исполнение Пролога состоялось 30 октября 1984 года в ВЗК на фестивале «Московская осень» (дирижер Г. Рождественский) [8].

которые охватывают оркестровую и вокальную партии, проецируются на аккордовую вертикаль, в область политембровых сонорных звучностей. При обрисовке той или иной ситуации, смен условных «мест действия», придания им особого звукового колорита композитор использует «камерное» звучание оркестра. Оно достигается путем обособления определенных пластов оркестровой ткани, разнообразных ансамблевых сочетаний-сплавов отдельных голосов, обладающих особым рода «вокальвесомостью» и нередко выступающих в качестве «солистов» в общем экспрессивном звучании оркестра.

Подобно режиссеру, оркестр с его «способностью к проявлению невыразимого» (Р. Вагнер) руководит действием. Особенности тематического развития, задаваемого звукокомплексом Пролога, в опере в целом напоминают о линейном вокально-инструментальном многоголосии Вагнера, в партитурах которого «именно музыка стала истинной властительницей синтеза» [1, с. 132]. Отсюда — свойственная опусу Смирнова интенсивность мелодического темброво-фактурного развертывания линий оркестровых и вокальных голосов, сплетающихся в единое «полифоническое» целое. Отсюда — господство симфонического начала в качестве основополагающего драматургического принципа. Так, вступая в своеобразный диалог со всеми участниками происходящего, оркестр посылает им музыкальные сигналы-импульсы; освещает крупным планом важнейшие драматургические этапы: завязку — исток последующих трагических событий (1-я сцена), кульминацию-катастрофу, которая совпадает с «точкой золотого сечения» (7-я сцена), ее последующее «катарсическое» разрешение в финале оперы, в заключительном высказывании богини Мнеты (9-я сцена)<sup>7</sup>.

Впервые же тема богини Мнеты появляется в Прологе. Если основная лейт-тема, открывающая оркестровую преамбулу, становится в опере как бы олицетворением «низа» оперного универсума, то его «верх» определяет звуко-вол света. Возникая на «гребнях» динамически напряженного, волнообразного движения темы-серии, «тема света» — колыбельная, навевающая заблудшей душе призрачный сон-смерть, — намечает перспективу развертывания драматических коллизий «имперсонального действия» оперы. Так, от Пролога арка перебрасывается к Эпilogу — к монологу Мнеты, «полному многозначительного подтекста и сладостной горечи» (Д. Смирнов). В свою очередь, восходящая линия ступенчатообразного, будто изломанного движения темы-серии становится в опере графическим отображением блужданий Тириэля во мраке собственного «я», отягощенного страшными видениями. Становясь «спутником» главного героя, она определяет и строй высказываний других персонажей, что усиливает ощущение целенаправленности развития коллизий «музыкального сюжета». Декламационная основа вокальных партий не исключает при этом «кантиленного» звучания голоса, обнаруживая свойственную Смирнову, как уже отмечалось, «мелодийность» музыкального мышления<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> В контексте целого с ее именем ассоциируются имена, олицетворяющие память (Мнемозина) и мудрость (Афина).

<sup>8</sup> Л. Раабен выделяет среди характерных черт оригинального стиля композитора «поющуюся мелодизированную линейность» [10, с. 328].



Особое состояние мышлечувствования, порождаемое словом У. Блейка, по-своему отображается в разворачиваемом в опере действе с его почти мистическим погружением в инобытие. Символически значимыми словами Тириэля «проклятый род», вводящими в его монолог, открывается опера. Похороны Миратаны, жены Тириэля, воспринимаются в контексте целого как необратимый миг человеческой жизни и как изначально заданная судьба мира, цивилизации. Слово жизнь — всего лишь сон, а смерть — его финал. В смерти Миратаны — исток последующего развертывания музыкально-драматических перипетий, определяемых поступками-намерениями главного героя, его резюмирующим восклицанием: «Законы Хара и мудрость Тириэля поражены проклятьем!»

Роковое предопределение, трагедия рода, трагедия человеческой жизни. Бури, молнии, землетрясения, глад и мор — мир погружается во тьму, в хаос. Проклиная своих сыновей, таких же жестоких, утративших, как и он сам, индивидуальное «я» (их партия, что показательно, поручается мужскому хору), Тириэль, слепой исполнитель чужой воли, в безумии и смятении пускается в необычное странствие, блуждание по миру зазеркалья. Точно в кошмарном сне, перед ним предстает сопровождаемый вселяющим страх тигром (в исполнении танцора) звероподобный брат Иджим, который принимает Тириэля за оборотня (4-я сцена). Будто из бездны появляется другой призрак — брат Зазель, сыновья которого, насмехаясь над одетым в лохмотья стариком, забрасывают его грязью и камнями (8-я сцена). В порыве неистовой ярости Тириэль «заговорщическим» шепотом, резко переходящим в крик-визг, обрушивает проклятие на дочь Хелу: «Пусть змеи поднимутся из твоих локонов». Свершается чудовищная метаморфоза: превращение Хелы в смертоносную змееволосую богиню, будто разбуженную силой рока и восставшую из вечности гомеровскую Эринию. Неуклонное нарастание напряжения в предыдущих сценах оперы разряжается в 7-й сцене вселенской катастрофой. Сонорные сгущения-разряды оркестровой звучности, охватывая все пространство сцены, буквально подавляют. В общий угрожающе вибрирующий гул-шум глухих ударов колоколов, литавр, рокочущих барабанов сливаются возникающие в голосах оркестра интонационно-интервальные звенья основной лейттемы. Трагедия достигает своего апогея. Символично начало 8-й сцены, мрачной торжественностью веет от пафосного хорового утверждения сыновей Зазеля: «У жестокости человеческое сердце», дополняемого драматическими откликами-восклицаниями детей престарелого тирана.

Дважды, в начале и в конце пути героя, возникает чудесное видение: прекрасные сады Эдема — детство человечества, образ утраченной радости. Во 2-й сцене, контрастно противопоставленной началу (1-я сцена), Тириэль словно попадает в мир блаженных теней, где его радушно встречают родители Хар и Хева в сопровождении трогательно заботящейся о них богини Мнеты. Музыка сфер, будто льющая с небес, слышится в нежных переборах струн арфы, на которой музицирует Хева, в свирели Хара, птичьим пением, трелях соловья — в перекличках невидимого «хора» звенящих голосов

колокольчиков, подхватываемых чистыми звуками челесты, ксилофона, в легких отзвуках вибратона, сливающихся с прозрачными, светлыми тембрами духовых инструментов. Так возникают переключки с одним из раннихopusов композитора — Пасторалью, в которой он применил тогда для себя новую квазимессияновскую технику. Для Смирнова это означало «перевод визуальных графических идей в музыкальные, с одной стороны, и с другой, — расшифровку и нотацию реального пения птиц» [3, с. 61].

Безмятежной картинкой райской обители — хороводом радостно порхающих птиц и цветов, словно купающихся в лучах света в высоких оркестровых регистрах, — открывается 9-я сцена оперы. Показательны, кстати, некоторые образно-поэтические, музыкально-стилевые параллели, возникающие между 2-й и 9-й сценами оперы «Тириэль» и камерной оперой композитора «Жалобы Тэли», местом действия в которых становится воображаемая долина Хар. Мрачная трагедия и лирическая пастораль, «обе они — о смысле жизни, о его поиске», отмечал Смирнов [11]. Побуждая к размышлениям над загадками человеческого бытия, «Жалобы Тэли» заканчиваются словами, резюмирующими все предыдущее: «И Тэль тоскует, нет ответа». Ответа не находит и Тириэль<sup>9</sup>.

Скрытый смысл несет в себе на первый взгляд бесхитростная, по-детски наивная, непритязательная песенка Мнеты, Хара и Хевы. Примечателен в этом плане образный параллелизм, возникающий между высказыванием мужского хора в предыдущей, 8-й сцене и их трио, озаряемым светом надежды. Если в освещаемом зловещими всполохами огня выступлении хора, комментирующего все произошедшее, словно выносятся суровый приговор миру, то в проникновенном ансамблевом высказывании богини Мнеты, Хара и Хевы, их всепрощающей проповеди слышится иное: пронзительный призыв к милосердию, состраданию, любви.

Появление Тириэля, его монолог, напоминающий скорбную пассакалью (в неуклонном движении-развертывании темы-серии точно улавливаются шаги смерти), резко нарушает идиллию земли обетованной; общий колорит сцены омрачается. Последнее проклятие, которое он, содрогаясь в конвульсиях и издавая нечленораздельные звуки, шлет прародителям рода-мира, уничтожает его самого.

Открытым финалом, своеобразным, как и в «Кольце нибелунга» Вагнера, «размытым многоточием» оканчиваетсяopus современного мастера. «Сумерками богов» — драмой, символизирующей идею заката», по словам В. Конен [12, с. 234], завершается тетралогия — трагедия «на все времена»<sup>10</sup>. Щемящее чувство «заката» вызывает и финал «Тириэля». «Колыбельной уходящему миру» называет Д. Смирнов исполненное особой глубины, мудрости и «великой грусти» (la grande tristezza) заключительное высказывание богини

<sup>9</sup> Именно как оперную диалогию расценивал Смирнов свою трехактную музыкальную драму «Тириэль» и созданную вслед за ней камерную оперу «Жалобы Тэли» по поэме «Книга Тэли» (ее премьера состоялась 9 июля 1989 года в Лондоне).

<sup>10</sup> Думается, неслучайно своего рода знаменем последней четверти XX века стала легендарная постановка П. Шеро — П. Булеза, приуроченная к 100-летию первого исполнения «Кольца».



Мнеты — своего рода послание-предостережение, обращенное ко всему человечеству. Символичен и оркестровый «каданс» — остро диссонантный лейтдодеаккорд, подобно взрыву разлетающийся по всему пространству. Мир, сотканный из ирреальных видений, будто рассыпается на осколки. Рассеиваясь по бесконечному пространству Вселенной, они исчезают, поглощаемые вечностью.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тараканов М. Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер: сборник статей/ред.-сост. Л. В. Полякова. М.: Музыка, 1987. С. 122–146.
2. Серебрякова Л. А. Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века // Библейские образы в музыке: сборник статей/ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Сударыня, 2004. С. 152–165.
3. Смирнов Д. Н. наброски к автобиографии // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 1. С. 45–120.
4. Смирнов Д. Увидеть Вечность: композитор Дмитрий Смирнов о Уильяме Блейке // Stravinsky.Online. URL: [https://stravinsky.online/dmitrii\\_smirnov\\_o\\_uiliamie\\_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570](https://stravinsky.online/dmitrii_smirnov_o_uiliamie_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570) (дата обращения: 20.04.2023).
5. Смирнов-Садовский Д. Н. «Тириэль» Уильяма Блейка и опера // Язык. Словесность. Культура. 2016. № 3. С. 34–47.
6. Голованева А. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка // Musicus. 2015. № 1. С. 52–55.
7. Петров В. О. «В песчинке мир найти сумеи» (интервью с Д. Н. Смирновым, комментарии и примечания В. Петрова) // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 34–39.
8. Смирнов Д. Н. Возможен ли синтез? Авторские заметки о Симфоническом прологе к опере «Тириэль» // Laudamus: сборник статей к шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова/отв. ред. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М.: Композитор, 1992. С. 188–196.
9. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов. Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР: сборник статей. Вып. 2/ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1996. С. 255–303.
10. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка: Бояныч, 1998. — 351 с.
11. Дартыкина Н. «Слишком авангардно»: почему композитор Дмитрий Смирнов оказался не «про нас» // Московский комсомолец. URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/02/19/slishkom-avangardno-pochemu-kompozitor-dmitriy-smirnov-okazalsya-ne-pro-nas.html?ysclid=lnhltwps4875413445> (дата обращения: 20.04.2023).
12. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. — 478 с.

## REFERENCES

1. Tarakanov M. *Muzikal'naja dramaturgija Vagnera v zerkale XX veka* [Musical Dramaturgy of Wagner in the Mirror of the Twentieth Century]. In: *Richard Wagner: sbornik statej* [Richard Wagner. Collection of Articles]. Ed. by L. V. Polyakova. Moscow: Muzyka, 1987, pp. 122–146.
2. Serebryakova L. A. *Tema Apokalipsisa v ruskoj muzyke XX veka* [The Theme of the Apocalypse in Russian Music of the Twentieth Century]. In: *Biblejskije obrazy v muzyke: sbornik statej* [Biblical Images in Music. Collection of Articles]. Ed. by T. A. Khoprova. St. Petersburg: Sudarynya, 2004, pp. 152–165.
3. Smirnov D. N. *Nabroski k avtobiografii* [Sketches for an Autobiography]. *Music Journal of Northern Europe*. 2015, no. 1, pp. 45–120.
4. Smirnov D. *Uvidet Vechnost: kompozitor Dmitriy Smirnov ob Uiljame Blejke* [To See Eternity: Composer Dmitry Smirnov about William Blake]. Available from: [https://stravinsky.online/dmitrii\\_smirnov\\_o\\_uiliamie\\_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570](https://stravinsky.online/dmitrii_smirnov_o_uiliamie_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570) [Accessed 20th April 2023].

5. Smirnov-Sadovskiy D. N. "Tiriel" Williama Bleijka i opera [Tiriel by William Blake and The Opera]. *Yazyk. Slovesnost. Kultura*. 2016, no. 3, pp. 34–47.
6. Golovaneva A. *Sintez iskusstv v XX veke: zhivopis' i muzyka* [Synthesis of Arts in XX Century: Painting and Music]. *Musicus*. 2015, no 1, pp. 52–55.
7. Petrov V. O. "V peschinke mir najiti sumej" (interv'y u s D. N. Smirnovym, kommentarii i primechaniya V. Petrova) ["To Find a World in a Grain of Sand". Interview with D. N. Smirnov, comments and notes by V. Petrov]. *Muzykal'naya akademiya*. 2013, no. 1, pp. 34–39.
8. Smirnov D. N. *Vozmozhen li sintez? Avtorskiye zametki o Simfonicheskom prologe k opere "Tiriel"* [Is Synthesis Possible? Author's Notes on the Symphonic Prologue to the Opera Tiriel]. In: *Laudamus: sbornik statey k shestidesyatiletiyu Yuriya Nikolayevicha Kholopova* [Laudamus. Collection of Articles: On the 60th Birthday of Yuri Nikolayevich Kholopov]. Ed. by V. S. Tsenova, M. L. Storozhko. Moscow: Kompozitor. 1992, pp. 188–196.
9. Kholopov Y. N. *Nashi v Anglii: Dmitriy Smirnov. Elena Firsova* [Ours in England: Dmitry Smirnov. Elena Firsova]. In: *Muzyka iz byvshego SSSR: sbornik statey. Vypusk 2* [Music from the Former USSR. Collection of Articles. Issue 2]. Ed. by V. Tsenova. Moscow: Kompozitor, 1996, pp. 255–303.
10. Raaben L. N. *O dukhovnom renessanse v russkoy muzyke 1960–80kh godov* [About Spiritual Renaissance in Russian Music of the 1960–80s.]. St. Petersburg: Blanka: Boyanyc, 1998. 351 p.
11. Dardykina N. "Slizhkom avangardno": pochemu kompozitor Dmitriy Smirnov okazalsya ne "pro nas" ["Too Avant-garde": Why the Composer Dmitry Smirnov was "not about us"]. *Moskovsky Komsomoletz*. Available from: <https://www.mk.ru/culture/2019/02/19/slzhkom-avangardno-pochemu-kompozitor-dmitriy-smirnov-okazalsya-ne-pro-nas.html?ysclid=lnhltpwps4875413445> [Accessed 20th April 2023].
12. Konen V. *Etudy o zarubezhnoj muzyke* [Notes about Foreign Music]. Moscow: Muzyka, 1975. 478 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баева Алла Александровна — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства — ГИТИС.

ORCID 0000-0002-8557-2694

#### ABOUT THE AUTHOR

Baeva Alla Aleksandrovna — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

ORCID 0000-0002-8557-2694

Статья поступила в редакцию: 24.06.2023

Отредактирована: 25.10.2023

Принята к публикации: 13.11.2023

Received: 24.06.2023

Revised: 25.10.2023

Accepted: 13.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Баева А. А. Отечественная опера последних десятилетий XX века в свете вагнеровских идей: «Тириэль»

Д. Смирнова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 72–81.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81

EDN KKKUAW

#### FOR CITATION

Baeva A. A. Russian Opera of the Last Decades of the 20th Century through Wagner's Ideas: *Tiriel* by Dmitry Smirnov. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 72–81.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81

EDN KKKUAW