

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.03/78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-12>

Александра Андреевна Овсянникова-Трель

ORCID: 0000-0002-1969-5530

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

alextrell1973@gmail.com

О КОМПЕНСАТОРНОЙ ФУНКЦИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Цель статьи заключается в определении сущности компенсаторной функции художественно-эстетических принципов «новой простоты» как стилевого направления современной композиторской практики. *Методологической основой* исследования являются: системный метод, позволяющий рассматривать отдельные элементы стилистики произведений современных композиторов, представляющих эстетику «простого» стиля, в качестве тех художественных составляющих, которые образуют его компенсаторную функцию; метод компаративистики, который позволяет выявить общий художественной-смысловой вектор в различных композиторских версиях «простой» музыки и различных уровнях проявления компенсаторной функции «простого» стиля в современном музыкальном искусстве; а также музыковедческий метод жанрово-стилевого анализа, который направлен на выявление того стилистического комплекса «новой простоты» в произведениях современных композиторов, который ориентирован на компенсацию индивидуально-авторских «деформаций» музыкального языка в предыдущие эпохи композиторского творчества. *Научная новизна* статьи определяется теоретической разработкой компенсаторной функции музыкального искусства в контексте художественно-эстетических оснований современного композиторского творчества. **Выводы.** Компенсаторная

функція «нової простоти» як стилевого вектора сучасної композиторської практики визначена як об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музикального професіоналізму, так і онтологічними властивостями музикального мистецтва. Данна функція очевидна в своїх проявах на трьох рівнях: на рівні історичної обумовленості, пов'язаній з сучасним станом культури і людини як її суб'єкта — він обумовлений визначеним «антропологічним запитом» кожної історичної епохи, який так чи інакше визначає форми і зміст її мистецтв; на рівні онтологічних основ людського свідомства в сенсі його бінарної природи — єдності розчиненості особистого свідомства в повсякденній соціальній комунікації і життєвих запитах і його духовної сторони, зверненої до трансцендентності переживання релігійного досвіду і вищих емоцій. Даний рівень визначає індивідуальні композиторські установки на компенсацію «втраченого змісту», причём в дуже широкому значенні — як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва; на рівні музикальної лексики, яка компенсує неповноту індивідуально-авторських інтерпретацій виразних властивостей таких елементів музикального мови, як мелодія, ритм і гармонія, в попередню епоху авангардних композиторських стилів, а також абсолютизацію підвищеного емоційного тону музикального вираження, обумовленого розвитком професійної музики з Нового часу під знаком мистецтвеного еквівалента «драми життя»; подібний тип музикальної лексики компенсує упрощеність і «одномерність» тих звукообразів життєвих універсалій, які оточують сучасного людини в його повсякденній житті в різних формах так званої «легкої» або «масової» музики.

Ключові слова: компенсаторика, компенсаторна функція, «нова простота», «простий» стиль, «простая» музика, стиль, жанр, жанрова семантика, сучасна музика.

Ovsianikova-Trel Oleksandra Andriivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the compensatory function of “new simplicity” in modern music

The purpose of the article is to determine the essence of the compensatory function of the artistic and aesthetic principles of “new simplicity” as the style direction of modern composer practice. The methodology of the study is: a systematic method that allows you to consider individual elements of the style of works in a “simple” style, as those that are aimed at implementing a compensatory function; the comparative method, which allows to identify the general artistic and semantic vector of various composer versions of “simple” music and various levels of manifestation of the compensatory function of the “simple” style in modern music; as well as a musicological method of genre-style analysis, which is aimed at identifying the stylistic complex of

“new simplicity”, which is focused on compensating for individual-author “deformations” of the musical language in previous epochs of composer creativity. **The scientific novelty** of the article is determined by the theoretical development of the compensatory function of musical art in the context of the artistic and aesthetic foundations of modern composer creativity. **Conclusions.** The compensatory function of “new simplicity” as the stylistic vector of modern composer practice is determined by the objective factors of the evolutionary logic of European musical professionalism and the ontological properties of musical art. This function is manifested at three levels: at the level of historical conditionality, which is associated with the current state of culture and man as its subject. This level is due to the “anthropological inquiry” of each historical era, which determines the forms and content of its artistic manifestations; on the level of the ontological foundations of human self-consciousness in the sense of its binary nature – the unity of personal consciousness, dissolved in the everyday life of social communication and worldly requests and its spiritual side, which is directed towards the transcendence of experiencing religious experience and higher emotions. This level determines individual composer attitudes to compensate for the “lost meaning” in a broad sense – both at the level of individual-personality existence, and at the level of understanding of music as a form of culture and art form; at the level of musical vocabulary, which compensates for the redundancy of individual author’s interpretations of the expressive properties of such elements of the musical language as melody, rhythm and harmony in the previous era of avant-garde composer styles, as well as the absolutization of the increased emotional tone of the musical expression of “life drama” in professional music from the New Age; this type of musical vocabulary compensates for the simplicity and “one-dimensionality” of those sound images of life universals that surround a modern person in his daily life in various forms of “light” or “mass” music.

Key words: compensatorics, compensatory function, “new simplicity”, “simple” style, “simple” music, style, genre, genre semantics, modern music.

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Про компенсаторну функцію «нової простоти» в сучасній музиці

Мета статті полягає у визначенні сутності компенсаторної функції художньо-естетичних принципів «нової простоти» як стильового напрямку сучасної композиторської практики. **Методологічною основою дослідження є:** системний метод, який дозволяє розглядати окремі елементи стилістики творів сучасних композиторів, що репрезентують естетику «простого» стилю, як ті художні складники, що утворюють його компенсаторну функцію; метод компаративістики, який дозволяє виявити загальний художньо-смісловий вектор у різних композиторських версіях «простой» музики і різних рівнях прояву компенсаторної функції «простого» стилю в сучасному музичному мистецтві; а також музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу, який спрямований на виявлення того стилістичного комплексу «нової простоти»

у творах сучасних композиторів, що спрямований на компенсацію індивідуально-авторських «деформацій» музичної мови в попередні епохи композиторської творчості. **Наукова новизна** статті визначається теоретичною розробкою компенсаторної функції музичного мистецтва в контексті художньо-естетичних підстав сучасної композиторської творчості. **Висновки.** Компенсаторна функція «нової простоти» як стилізового вектору сучасної композиторської практики визначена як об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музичного професіоналізму, так і онтологічними властивостями музичного мистецтва. Ця функція очевидна у своїх проявах на трьох рівнях: на рівні історичної зумовленості, що пов'язаний із сучасним станом культури і людини як її суб'єкта — він зумовлений певним «антропологічним запитом» кожної історичної епохи, який так чи інакше визначає форми і зміст її художніх проявів; на рівні онтологічних підстав людської свідомості в сенсі її бінарної природи — єдності особистісної свідомості, що розчинена в повсякденності соціальної комунікації і життєвих запитів та її духовної сторони, що завжди звернена до трансцендентності переживання релігійного досвіду і вищих емоцій. Даний рівень визначає індивідуальні композиторські установки на компенсацію «втраченого сенсу» в широкому значенні: як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва; на рівні музичної лексики, яка компенсує надмірність індивідуально-авторських інтерпретацій виразних властивостей таких першоелементів музичної мови як мелодія, ритм і гармонія, в попередню епоху авангардних композиторських стилів, а також абсолютизації підвищеного емоційного тону музичного вираження, зумовленого розвитком професійної музики від Нового часу під знаком художнього еквіваленту «драми життя»; подібний тип музичної лексики компенсує спрощеність і «одномірність» тих звукообразів життєвих універсалій, які оточують сучасну людину в її повсякденному житті в різних формах так званої «легкої» або «масової» музики.

Ключові слова: компенсаторика, компенсаторна функція, «нова простота», «простий» стиль, «проста» музика, стиль, жанр, жанрова семантика, сучасна музика.

Актуальность темы исследования. Современное композиторское творчество представлено широкой палитрой жанровых и стилевых концепций, которые воплощают самые различные индивидуально-авторские интерпретации европейских традиций музыкального искусства. Симптоматичным же является тот факт, что для большого количества музыкальных произведений, созданных профессиональными композиторами самых различных национальных школ на рубеже XX — XXI ст., объединяющей стилевой идеей является стремление к ясности авторского высказывания, гармоничности его музыкального выражения и доступности технологического воплощения

композиторского замысла. Формально эти общие показатели соотносимы со стилевыми характеристиками заявившего о себе после 1960-х гг. в среде западноевропейских профессиональных композиторов направления «новой простоты», не утратившего актуальности для академического музыкального мира и по сей день. В этом контексте стилистика целого ряда сочинений современных композиторов, опирающаяся на обозначенные принципы ясности, гармоничности и доступности музыкального материала, обнаруживает свою *компенсаторную* функцию, которая, как известно, является одной из основных для музыки как вида искусства и творческой деятельности в целом. Данный вопрос не так часто обсуждается в отечественных исследованиях современной музыки и не представлен в качестве специального предмета исследовательского интереса. Поэтому обращение к «новой простоте» в её функциональном аспекте представляется актуальным в плане осмысления онтологических оснований современного музыкального искусства и его стилевых показателей.

Цель статьи заключается в определении сущности компенсаторной функции художественно-эстетических принципов «новой простоты» как стилевого направления современной композиторской практики.

Научная новизна исследования определена теоретической разработкой компенсаторной функции музыкального искусства в контексте художественно-эстетических оснований современного композиторского творчества.

Изложение основного материала. К середине XX ст. европейская академическая музыка оказалась в той ситуации, когда её ведущие стилевые ориентиры сводились к весьма радикальным (по отношению к предыдущим эпохам) нормам музыкальной выразительности, связанных с творческими опытами второй волны авангарда. Стремление к максимальной индивидуализации композиторского творчества и возведённый в ранг художественной ценности принцип новаторства обусловили предельный субъективизм авторских «толкований» основных элементов музыкального языка (звук, мелодия, ритм, гармония, тембр и т.п.), и этот принцип был направлен на создание того или иного авторского варианта музыки как таковой и смысла музыкального профессионализма данной эпохи. Последовательное продолжение этой установки на освоение новых горизонтов музыкального языка

(как технологических, так и семантических) и создание индивидуальных концепций звукового пространства в профессиональном композиторском творчестве к последним десятилетиям прошлого века породило идею коммуникативного и эстетического кризиса, составившего объект искусствоведческих, философских и социологических рефлексий.

Идеи «новой простоты», провозглашённые в 1970–80-х гг. в западном музыкальном академизме (преимущественно немецком) отражали стремление вернуть утраченные смыслы и возможности музыкального языка путём «смены интеллектуального и структурного принципов, определяющих суть композиции, на эмоциональный» (цит. по: [11, с. 324]), что выразилось в характерном определении этой тенденции как «новая искренность», суть которой заключалась в реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества.

Возникновение этого стремления вполне закономерно в общем контексте развития европейского музыкального искусства XX столетия, испытавшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило закономерный для своего времени «антропологический запрос» (в формулировке В. Мартынова [8]), связанный с потребностями эмоционального переживания музыки и смысловой определённости её интонационного словаря. Сущность этого запроса, обращённая, с одной стороны, к человеческому фактору, с другой же — к онтологическим основаниям музыкального искусства вообще, вызвала к жизни весьма широкий понятийный комплекс, связанный с эстетикой новой простоты и её стиливыми характеристиками: «новая искренность», «неоромантизм», «метамузыка», «новая консонантная музыка», «новый канон», «неоканоническая стилистика», «естественная», «чистая музыка», «наивный стиль», «слабый стиль» и т.п.

Н. Ручкина приводит следующие определения «новой простоты», которые обусловлены конкретными типами композиторских установок на художественную реализацию концепции «простой» музыки: простота как «упрощение» (показательна для стилистики произведений В. Рима и А. Шнитке и указывает на упрощённость в сравнении с музыкальным языком авангардных опусов 1970–80 гг.), простота как воплощение философии минимализма (бриколажная техника В. Мартынова, например), простота как «аскетизм» (ярче всего пред-

ставлена сакральным минимализмом А. Пярта, Х. Гурецкого и Дж. Тавенера), простота как отказ от нового (концепции музыкального творчества В. Мартынова, В. Сильвестрова, И. Соколова, Г. Пелециса) [11]. Данная дифференциация композиторских установок в отношении упрощения музыкальной грамматики в рамках индивидуального стиля вполне закономерна, поскольку она фиксирует принципиальные различия в понимании художественного смысла музыкального текста и способов его реализации в стилистике (если понимать под последней систему соотношений отдельных элементов музыкального языка, образующих содержательную и композиционную целостность).

В подавляющем своём большинстве обращение к «простому стилю» связано с личностным жизненным опытом композитора, изменением мировоззренческих ориентиров и обнаружением новых граней своего духовного опыта — как это случилось у Дж. Тавенера, А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова, И. Соколова, В. Полевой. Показательны в этом плане высказывания В. Полевой о сворачивании «красочного разнообразия мира» и «музыкальных языков» в одно целеустремлённое движение к звуковому выражению религиозного опыта (в самом широком смысле, т.е. не ограниченного рамками христианской традиции), произошедшем в определённый момент её композиторского пути [6]. Отсюда — последующая личностная установка на жанровую сферу литургической хоровой музыки как наиболее актуальную для индивидуального творческого самовыражения: «я пытаюсь заниматься псалмопением» [6]. Эта установка обнаруживается и в творчестве других композиторов современности, так или иначе обращавшихся к духовной хоровой музыке, — достаточно вспомнить хоровые миниатюры в русле «новой сакральности» композиторов (В. Сильвестров, Л. Дычко, М. Шух и др.), творческий опыт Дж. Тавенера, который с конца 1970-х гг. развивался под знаком православной культуры (знаменитая «Песнь для Афины», «Траурные песнопения» и др.). Примечательно, что *простое* выражение обрели совсем *не простые* вещи — духовные основания человеческого бытия, которые так часто были идентифицированы с религиозным сознанием и опытом. А. Самойленко отмечает, что для психологии искусства специального внимания заслуживают два момента в современных оценках феномена

духовности: «во-первых, возможность его обнаружения в знаковой символической форме — и только таким путем; во-вторых <...> его связь с экзистенциалиями (в данном случае это «вера, надежда, любовь»). Одно, несомненно, объединено с другим...» [12, с. 78]. Обозначенные два момента в методологическом плане весьма показательны для стилистики «новой простоты», которая весьма часто обращена к образам христианских экзистенциалий посредством той «простоты» форм, о которой в своё время говорил П. Флоренский: «... можно сказать, чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которою оно выразится, подобно тому, как священные слова о самом таинственном — самые простые <...> Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступление от форм канонических стеснительны и искусственны...» (цит. по: [12, с. 91]). С другой стороны, именно экзистенциальный смысл музыки как способа человеческой самоактуализации создаёт предпосылки для возникновения того нового типа авторского интонирования музыкальных универсалий (таких как жанр или мелодия), который предлагает «новая простота». И, таким образом, компенсируется утрата переживания-проживания трансцендентного опыта и индивидуально-личностной целостности в условиях бесконечности потока повседневности и шаблонного производства культурных ценностей, о которой пишет А. Самойленко: «...сегодня наиболее острой необходимостью является преодоление психологической разобщенности людей, которая приводит и к разобщенности человека с самим собой, к потере целостности личностного сознания» [12, с. 162]. В этом контексте «простой» стиль как музыкальный феномен в самом прямом смысле осуществляет защитную (компенсаторную) функцию человеческого сознания посредством актуализации онтологической сущности знаково-символических канонических жанров.

Наиболее концептуальный тип композиторской установки на «простой» стиль — «новая простота» как отказ от новизны — поднимает фундаментальные вопросы природы музыкального творчества, которые претерпевают на рубеже XX — XXI ст. радикальные смысловые трансформации. Соответственно, логичным и закономерным становится стилевое «несоответствие» эстетическим нормам субъективно-ориентированного профессионального музыкального творчества нового и новей-

шого времени тех авторских концепций музыкального языка, которые представлены в творчестве выдающихся композиторов последних десятилетий XX – начала XXI вв. и связанных преимущественно с эстетикой «новой простоты».

Каким образом эта эстетика связана с компенсаторикой – специфическим явлением человеческой психики (компенсация – одна из основных её защитных функций, направленных на преодоление реальных или воображаемых недостатков [1]) и объектом психологического знания? Прежде всего, традиционным для социологии культуры учением о специальных функциях последней, среди которых компенсаторная выдвигается в качестве одной из базовых – она присуща таким основным формам культуры, как религия, философия, искусство. При этом наиболее явно выраженной компенсаторика оказывается в религии и искусстве, свидетельством чего является значительная теоретическая разработка данного вопроса в религиоведении и искусствоведении. Так, Д. Угринович, выдающийся специалист в области психологии и социологии религии, утверждал, что религия есть компенсация социальной зависимости человека от его бытия. По мнению учёного, человек интроекцирует (т.е. принимает в себя) некую иллюзию, которая даёт ему возможность обрести свободу [15]. Понимание религии как иллюзии вполне вписывается в тот идеологический контекст научных представлений, в котором формировалась теоретическая концепция советского религиоведа, однако понятие иллюзии, использованное им в рассуждениях о компенсаторной функции религии (в значении «обмана» и «заблуждения»), коррелирует с символической сущностью религиозного сознания, оперирующего образами абстрактных идей – эйдосами, которые в античной философской традиции обозначали конкретную явленность абстрактного, видимую форму идеальных сущностей. В христианском богословии эти идеи понимались как прообразы явлений и вещей в Божественном уме и определяли совершенную сущность явлений и вещей реального мира. Религиозное сознание, погружаясь в трансцендентный мир Божественного замысла, имеет возможность в значительной мере корректировать реальность, «искажать» (иллюзия как искажение реальности) её в соответствии с нормами этого замысла, осуществляя тем самым так называемую иллюзорно-компенсаторную функцию религии. Последнюю традиционно пони-

мают как способность «даровать верующим утешение, душевное равновесие и примирять с неизбежным» [15, с. 247].

Культурологические дискурсы компенсаторности художественного творчества рассматривают данную проблему в широком культурном контексте, в котором искусство часто понимается как «компенсаторное выражение духа общественной и частной жизни, которая угнетена государством» [16, с. 456–457]. По В. Бычкову компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта: 1) отвлекающий (гедонистически-игровой и развлекательный); 2) утешающий; 3) собственно компенсаторный (способствующий духовной гармонии человека) [4]. Современная социология искусства также утверждает, что различным видам искусства свойственна разная степень компенсаторности, а музыка, в частности, «компенсирует узость диапазона эмоций человека, доступных ему в повседневной жизни, отражая внутреннее состояние человека в целом» [7, с. 135–136].

В обозначенном контексте музыкальное искусство изначально ориентировано на компенсаторную функцию, являясь «некой формой виртуальной реальности, замещающей для человека действительность, отсутствие комфортности духовной жизни в реальном обществе, создавая свой мир. В этом смысле можно утверждать, что компенсаторная функция произросла из терапевтической функции музыки, известной с самых древних времён и широко обсуждаемой и сегодня [10, с. 31]. Данное утверждение смыслово совпадает с приведённым выше определением сущности компенсаторной функции религии и направлено на выделение идеи *гармоничности* мироощущения как образа комфортности человеческого существования. При этом с большой долей уверенности сегодня можно утверждать, что осуществлению компенсации как «возмещения» посредством музыкального творчества (и композиторского, и слушательского, и исполнительского) способствует состояние усталости от «перегрузки» — повседневно-житейского, социально-коммуникативного, информационного и звукового в узком смысле (персонифицированного либо изошрённым концептуализмом индивидуальных композиторских стилей современности, либо примитивным звуковым обликом музыкальной продукции массовой культуры). Это состояние в некотором роде соотносимо с типологическими характеристиками «уставшего слушателя» в извест-

ной классификации слушательской аудитории Т. Адорно [2], которые сводятся к потребности «потребления» музыки в качестве источника недостающего в реальной жизни индустриального общества опыта эмоциональных переживаний.

Музыкально-эстетические принципы «новой простоты» открывают широкие возможности опыта глубокого чувственного переживания музыки: мелодия как основа выразительности музыкального языка возвращает ему силу эмоционального воздействия, а простота и гармоничность звуковой структуры позволяет восприятию не рассредоточиться в сложностях музыкально-технологического порядка. Идея возвращения к тональности и мелодии как к утерянной «природе музыки» [3, с. 7] обусловила такие индивидуально-композиторские версии «простого» стиля, как, например, «слабый стиль» В. Сильвестрова или «естественный стиль» И. Соколова, в которых авангардные жесты оказываются несущественными и присутствуют исключительно в качестве подтекста. При этом «слабый стиль» в понимании В. Сильвестрова – «это не только «знакомый» материал, как бы несущий на себе печать авторского самоотречения. Это отказ от «активизма» на уровне становления формы, «отказ от дублирования «драмы жизни», следствием чего становится некое пребывание в зоне коды» [3, с. 8].

Отказ от «драмы жизни» в данном смысле можно расценивать в качестве приоритетной композиторской установки на создание музыкальных опусов, в корне отличных как от классико-романтического тонуса музыкальной интонации, в основе которой – утрированная экспрессия звукового выражения, призванная запечатлеть полноту и глубину Внешнего и Внутреннего бытия человека. И в этом случае мы сталкиваемся с ситуацией, противоположной потребностям «уставшего слушателя» Т. Адорно: «простой» стиль компенсирует эмоциональный перегруз, который сегодня ощущает и слушатель, воспитанный на музыке, запечатлевающей «драму жизни», и сама музыка, долгое время пребывавшая в статусе звукового эквивалента мира человеческой эмоций. И поэтому вполне закономерным является утверждение В. Сильвестрова, что его багатели как метафоры молчания и тишины «пойдут на пользу музыке как таковой» [13, с. 153].

Известные «тихие» опусы украинского композитора в полной мере иллюстрируют эстетику «новой простоты», отражая

специфику музыкального языка «слабой» музыки (в определении В. Сильвестрова) и исключительное отношение её автора к популярным жанрам европейской музыкальной традиции. Так, в «Тихой музыке» для струнного оркестра интонационно-ритмическим стержнем звукового пространства является *вальсовость*, которая создаёт ностальгический колорит музыкальной композиции: возникает чувство светлого воспоминания и печали, вальсовые интонации уподоблены отзвукам прошлых впечатлений и эмоций. Учитывая метафорическую природу музыкального мышления В. Сильвестрова, вальс воспринимается как символ утраченной гармонии, причём в самом широком смысле: как человеческого мироощущения и как эстетической категории (красоты и ясности музыкального выражения). Музыкальный смысл в данном случае формируется на основе жанровой семантики – вальс как отзвук музыки романтического XIX века, как символ прошлого не только музыкальной истории, для которой были актуальны «прекрасные чувства» и не менее прекрасные мелодии, но и прошлого человеческой истории, оставшегося лишь в звуковой материи *той* музыки. Подобный принцип присутствует и в «Воспоминании III» для струнного оркестра и фортепиано, где жанрово-интонационной метафорой наряду с вальсом выступает русский романс (при том, что ни одна частей пятичастной композиции не обозначена автором как романс).

Особый способ авторского интонирования «банального» жанрового материала вызывает к жизни художественную идею интонационной метафоры: принципиальная авторская отстранённость от индивидуализма творческой интерпретации жанрового канона создаёт эффект «взгляда со стороны» на семантический потенциал романса и вальса, и порождает новый его смысл в контексте современности – музыкальной, художественно-эстетической, мировоззренческой.

Именно этот метафорический принцип авторского высказывания определяет стилистику таких произведений, как «Простая музыка» и «Письма к друзьям» Г. Канчели (использование своей музыки к кинофильмам и театральным постановкам и джазовой стилистики), «Евангельских картин» и 26 эскизов для фортепиано И. Соколова, фортепианные циклы и миниатюры Г. Пелециса и инструментальные композиции В. Мартынова (музыкальный тематизм которых основан на фактурных и мелодико-интонационных моделях классико-романтиче-

ской музыки), хоровых миниатюр Дж. Тавенера, В. Полевой и М. Шуха («дублирующих» православную церковно-певческую традицию (и также католическую в случае М. Шуха), масштабных хоровых полотен В. Мартынова, К. Дженкинса, Дж. Раттера, И. Алфеева (воспроизводящих как канонический литургический, так светский стиль христианских богослужебных жанров, сформировавшийся в европейской композиторской практике Нового времени и XX века).

Простота музыкального выражения указанных сочинений В. Сильвестрова порождает их несколько сентиментальный облик, но не в чистом виде, а в смысле звукового воспроизведения «давно забытых» чувств, или скорее давно забытого образа чувства — простого и незатейливого, даже несколько примитивного в своей ясности в сравнении с интеллектуализмом и гиперэкспрессивностью трагического XX века и такого же безумного в своей технологичности XXI века. И эта сентиментальность рождается именно в результате исключения слушателя из «драмы жизни» (которая так часто, а особенно сегодня, приобретает образ тотальной погружённости в повседневность) и внезапной встречи с самим собой — своим внутренним Я, которое обнаруживает буквально шемящее в своей лиричности чувство. В связи с этим укрупняется и сам смысл авторского обозначения своего сочинения как «тихой» музыки: речь идёт не столько о динамическом уровне звучания, сколько о тишине как неперменном условии погружения человека в свой внутренний мир, о тишине как звуковом атрибуте интимного общения. В контексте же сильвестровского понимания тишины как онтологического свойства музыки и молчания музыки как актуального её состояния стилистика «простых» опусов Сильвестрова приобретает концептуальное звучание. Ибо музыка сегодня не замолчала и не стала говорить на другом языке — она просто обратилась к себе, к своему внутреннему Я, перестав нуждаться в «одеждах» индивидуальных композиторских стилей (в формулировке И. Соколова [14, с. 53]). И в этом же смысле показательно высказывание В. Сильвестрова о Г. Канчели: «Он пишет музыку музыкой» [17], что удивительно созвучно и авторским характеристикам грузинского композитора себя и своей музыки: «я всё делаю медленно <...> и музыку пишу в основном медленную и тихую» [5]. И как бы парадоксально это не звучало, но можно утверждать, что музыка обрела таким образом саму

себя, компенсировав простотой своего внешнего облика её многочисленные трансформации в предыдущие эпохи индивидуальных композиторских стилей. Это утверждение, на наш взгляд, созвучно мысли известного армянского композитора Авета Тертеряна, который в своё время говорил о различных стадиях композиторского творчества и, в частности, о третьей стадии, которая представляет собой уже не *сочинение*, но *слышание* и «*вы-слушивание*» музыки [18].

Выводы. Компенсаторная функция «новой простоты» как стилевого вектора современной композиторской практики определена объективными факторами эволюционной логики европейского музыкального профессионализма, а также онтологическими свойствами музыкального искусства. Данная функция очевидна в своих проявлениях на трёх уровнях: на самом общем уровне исторической обусловленности, связанном с современным состоянием культуры и человека как её субъекта — он обусловлен определённым «антропологическим запросом» каждой исторической эпохи, который так или иначе определяет формы и содержание её художественных проявлений; на уровне онтологических оснований человеческого самосознания в смысле его бинарной природы — единства растворённости личностного сознания в повседневности социальной коммуникации и житейских запросов и его духовной стороны, обращённой к трансцендентности религиозного опыта и переживанию высших эмоций, которые *узнаются* в звуковых образах «простой» музыки; на уровне музыкальной лексики, которая компенсирует избыточность индивидуально-авторских интерпретаций выразительных свойств таких первоэлементов музыкального языка, как мелодия, ритм и гармония, в предыдущую эпоху авангардных композиторских стилей, а также абсолютизацию повышенного эмоционального тонаса музыкального выражения, обусловленного развитием профессиональной музыки от Нового времени под знаком художественного эквивалента «драмы жизни»; подобный тип музыкальной лексики компенсирует упрощенность и «одномерность» тех звукообразов жизненных универсалий, которые окружают современного человека в его повседневной жизни в различных формах, т.к. называемой «лёгкой» или «массовой» музыки, которая на *своём* языке говорит о вечных ценностях человеческой жизни и духовных идеалах своего времени.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Адлер А. Очерки по индивидуальной психологии. Москва : Когито-Центр, 2002. 220 с.
2. Адорно Т. Введение в социологию музыки. *Избранное: Социология музыки*. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 7–190.
3. Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2010. № 1. С. 6–8.
4. Бычков В. Эстетика : учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.
5. Канчели Г. Искусство не смогло изменить мир. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oBA8LV0oU1Y&t=1367s>
6. Дух і літера. Інтерв'ю з Вікторією Польовою. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r2jw1UAvqps>
7. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и общество. Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. 592 с.
8. Інтерв'ю с Владимиром Мартыновым. Кино ТВ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>
9. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
10. Олейник М.А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект : автореф. дисс ... докт. философ. наук : 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры». Ростов-на-Дону, 2007. 40 с.
11. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX-начала XXI века. *Обсерватория культуры*. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.
12. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
13. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
14. Соколов И.Г. Приношение В. Сильвестрову. СΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым ; сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 53–55.
15. Угринович Д.М. Психология религии. Москва : Политиздат, 1986. 352 с.
16. Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва : Альфа-М, 2005. 624 с.
17. Энигма. Гия Канчели. Эфир от 25.04.19. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0-vsQn-_Mu0
18. УТЬР УТЬОТЬРЪ. ЦЪТС СТРСТРЪЦЪ /MER MECER@. AVET TERTERYAN. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bYKsAz2rCmU>

REFERENCES

1. Adler, A. (2002). *Essays on Individual Psychology*. Moscow: Kogito Center [in Russian].
2. Adorno, T. (2008). *Introduction to the sociology of music*. Theodore Adorno. Selected works: *Sociology of Music*. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
3. Buloshnikov, M. (2010). Valentin Silvestrov yesterday and today: to the problem of “weak style”. Actual problems of higher musical education. No. 1. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory [in Russian].
4. Bychkov, V. (2004). *Aesthetics: Textbook*. Moscow: Gardariki [in Russian].
5. Gia Kancheli: art could not change the world. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oBA8LV0oU1Y&t=1367s>
6. Spirit and letter. Interview with Victoria Poleva. <https://www.youtube.com/watch?v=r2jw1UAvqps>
7. Zhidkov, V., Sokolov, K. (2005). *Art and society*. St. Petersburg: Aletheia [in Russian].
8. Interview with Vladimir Martynov. Cinema TV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>
9. Martynov, V. (2002). *End of the time of composers*. Moscow: Russian Way [in Russian].
10. Oleinik, M. (2007). *Functions of music in European culture: philosophical and anthropological aspect: dissertation abstract ... doctor. philosophical sciences: specialty 09.00.13 – religious studies, philosophical anthropology, philosophy of culture*. Rostov-on-Don [in Russian].
11. Ruchkina, N. (2017). “New Simplicity” in the musical art of the 20th and early 21st centuries. *Observatory of Culture*. V. 14. No. 3. Moscow [in Russian].
12. Samoilenko, O. (2020). *Psychology of art: modern musicological projections: monograph*. Odessa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].
13. Silvestrov, V. (2012). *Wait for the music. Lectures-conversations. According to the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov*. Kiev: SPIRIT AND LETTER [in Russian].
14. Sokolov, I. (2012). *Offer to V. Silvestrov*. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Meetings with Valentin Silvestrov [ed. A. Weisband, K. Sigov]. Kiev: SPIRIT I LETTER [in Russian].
15. Ugrinovich, D. (1986). *Psychology of religion*. Moscow: Political Publishing House [in Russian].
16. Khrenov, N. (2005). *Social psychology of art: a transitional era*. Moscow: Alfa-M [in Russian].
17. Enigma. Gia Kancheli. The live of 04.25.19. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0-vsQn-_Mu0
18. ՄԵՐ ՄԵՐԵՐԸ. ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐԻԱՆ /MER MECER@. AVET TERTERYAN. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bYKsAz2rCmU>