

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 78.03+78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-12>

**Олександра Андріївна Овсяннікова-Трель**

ORCID: 0000-0002-1969-5530

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[alextrrell1973@gmail.com](mailto:alextrrell1973@gmail.com)

### СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ «НОВОЇ ПРОСТОТИ» У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗНАЧЕНЬ КОНЦЕПТУ ПРОСТОТИ

*Мета статті* полягає у визначенні стильових принципів «нової простоти» відповідно до змістовного контексту простоти як філософської та естетичної категорії. *Методологія* дослідження спирається на комплексне використання системного і структурно-функціонального методів, компаративістики, музично-історичного підходу, а також музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу. *Наукова новизна* дослідження зумовлена теоретичною розробкою стильових нормативів «нової простоти» в аспекті їхньої філософсько-естетичної зумовленості. *Висновки.* Змістовний комплекс концепту простоти, що сформувався в європейському філософсько-естетичному дискурсі, є визначальним для розуміння стильових підстав «нової простоти» як напряму композиторської творчості на межі XX–XXI ст. Основні властивості простоти (відсутність різноманіття елементів і зумовлений цим принцип неподільності), що притаманні їй як філософській та естетичній категорії, виступають у ролі атрибутивних проявів Істини і Краси в чуттєво-матеріальній формі. Філософські та естетичні смисли простоти актуалізуються у стильовому комплексі «нової простоти», визначаючи його специфіку на рівнях музичного тематизму, принципах його розвитку, фактури, драматургії, композиційно-структурному і музично-лексичному (мелодія, гармонія, метроритм). У такому кон-

тексті стильова концепція «нової простоти» набуває сакрального відтінку, оскільки відображає фідеїстичний виток мистецтва як такого, що базується на вірі художника в його в вищий, божественний смисл і розумінні його як способу пізнання і набуття Істини. Дане ствердження засноване на розумінні сакрального як онтологічно первинної реальності, яка має потенцію до виявлення себе у земному світі, воно спирається на концепцію М. Еліаде, який у своїх дослідженнях вводить спеціальний термін ієрофонії, що позначає акт виявлення сакрального у чуттєво доступній формі як початкову інтенцію релігійно-творчої діяльності людини. Відповідно, виявляється можливим констатувати наступні змістовно-сміслові рівні концепту простоти, що співвідносяться з творчими інтенціями композиторів «нової простоти»: пізнавальний (образ Істини), естетичний (образ Краси), фідеїстичний (образ ясності сенсу). Єдність зазначених рівнів утворює змістовну цілісність даного поняття, і саме вона визначає суть художніх устремлень «нової простоти» та стильову своєрідність даного явища музичного мистецтва.

**Ключові слова:** «нова простота», простота, складність, краса, стиль, мелодія консонанс, репетитивність, монодраматургія.

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

### **Stylistic principles of the “new simplicity” in the light of philosophical and aesthetic meanings of the concept of simplicity**

**The purpose of the article** is to define the stylistic principles of the “new simplicity” in accordance with the meaningful context of simplicity as a philosophical and aesthetic category. **The research methodology** is based on the complex use of the systemic and structural-functional methods, comparative studies, the musical-historical approach, as well as the musicological method of genre-style analysis. **The scientific novelty** of the research is due to the theoretical development of the stylistic standards of “new simplicity” in the aspect of their philosophical and aesthetic conditioning. **Conclusions.** The substantial complex of the concept of simplicity, formed in the European philosophical and aesthetic discourse, is decisive for understanding the stylistic foundations of the “new simplicity” as a direction of composer’s creativity at the turn of the XX–XXI century. The main properties of simplicity (the absence of a variety of elements and the resulting principle of indivisibility), inherent in it as a philosophical and aesthetic category, act as attributive manifestations of Truth and Beauty in a sensual-material form. Philosophical and aesthetic meanings of simplicity are actualized in the stylistic complex of “new simplicity”, defining its specificity at the levels of musical thematicism, principles of its development, texture, drama, compositional-structural and musical-lexical (melody, harmony, metro rhythm). In this context, the stylistic concept of “new simplicity” takes on a sacred connotation, since it reflects the fideistic source of art as such, based on the artist’s faith in its higher, divine meaning and understanding it as a way of knowing and gaining Truth. This

statement is based on the understanding of the sacred as an ontologically primary reality, which has the potential to reveal itself in the earthly world, it is based on the concept of M. Eliade, who in his religious studies introduces the special term *hierophony*, denoting the act of discovering the sacred in a sensually accessible form as the initial intention of a religious-creative human activity. Accordingly, it is possible to state the following semantic levels of the concept of *simplicity*, which correspond to the creative intentions of the composers of the “new simplicity”: *cognitive (image of Truth)*, *aesthetic (image of Beauty)*, *fideistic (image of clarity of meaning)*. The unity of these levels is formed by the semantic integrity of this concept, which defined the essence of the artistic aspirations of the “new simplicity” and the stylistic originality of this phenomenon of musical art.

**Key words:** “new simplicity”, simplicity, complexity, beauty, style, melody, consonance, rehearsal, monodramaturgy.

**Актуальність теми.** Сучасна музика академічної традиції відрізняється широтою своїх стильових та жанрових проявів, які втілюють найрізноманітніші індивідуально-авторські інтерпретації європейських традицій музичного мистецтва. Досить симптоматичним є той факт, що для великої кількості музичних творів, створених професійними композиторами різних національних шкіл на межі ХХ–ХХІ ст., важливим стає прагнення до гармонійності музичного вираження і спрощення технологічного втілення композиторського задуму. Формально ці загальні показники співвідносяться із характеристиками «нової простоти» як стильової тенденції сучасної композиторської творчості. Незважаючи на те, зазначена тенденція представлена творчістю композиторів різних національних шкіл і становить вельми показову для сучасної музики жанрово-стильову сферу, вона не так часто ставала об’єктом спеціального дослідження у вітчизняному музикознавстві. Той факт, що концепт простоти є складовою частиною терміну «нова простота» і визначає його смислові межі, природним чином спонукає до більш пильного погляду на змістовні аспекти такої звичної як для повсякденного, так і для наукового тезаурусу якісної характеристики найрізноманітніших явищ.

**Мета** статті полягає у визначенні стильових принципів «нової простоти» відповідно до змістовного контексту простоти як філософської та естетичної категорії.

**Наукова новизна** дослідження зумовлена теоретичною розробкою стильових нормативів «нової простоти» в аспекті їх філософсько-естетичної зумовленості.

**Виклад основного матеріалу.** У європейському філософсько-естетичному дискурсі простота присутня в ролі наскрізного поняття-характеристики від самих ранніх історичних епох, що зумовлено його онтологічним статусом у філософському знанні. Дане поняття представлено у відомій парній діалектичній категорії просте-складне, що відбиває полярні сторони цілісних явищ і процесів дійсності та їх універсальні зв'язки. Якщо розглядати поняття простоти у логічно-смисловій зв'язці з поняттям складності поряд із такими парними категоріями, як частина-ціле, кінцеве-нескінченне, одичне-загальне, схожість-відмінність, якість-кількість, форма-зміст, – то його треба розуміти як словесно-понятійний аналог універсальних законів буття.

Очевидно, що говорити про простоту можна лише з огляду на складність як її протилежність: саме в такому смисловому ключі і відбувалося осмислення даного концепту у філософії з давніх часів. Простота у філософських концепціях Платона, Аристотеля, Блаженного Августина, Миколи Кузанця, Канта, Гегеля розуміється як властивість Божественної сутності, яка не пізнавана людським розумом; вона ототожнюється, перш за все, з відсутністю різноманіття, множинності – тобто тієї якості, що співвідноситься з кількісним початком. Як наслідок – простоті не властиві такі характеристики як структурна рельєфність та динамічність, що виступають атрибутами складності, навпаки, їй притаманні нероздільність та статика.

Зазначений змістовний вектор поняття простоти, присутній у класичному філософському знанні, природним чином є пов'язаним з його етичним змістом, що формувався у органічній єдності з естетичної оцінкою (вчення Аристотеля про блага та прекрасне). У естетичному дискурсі, що є надзвичайно актуальним для дослідження стильового феномену «нової простоти» в музичному мистецтві, термін «простота» не має спеціальної дефініції, він відсутній у якості рубрики довідково-енциклопедичної літератури, а також в алфавітно-предметних покажчиках дидактичної або дослідницької літератури, але при цьому виступає в ролі незмінного, постійного «супутника» основних естетичних категорій прекрасного і краси. Про це свідчать класичні естетичні теорії, а також численні судження видатних представників європейського художнього світу, в яких відображено розуміння сутності прекрасного в мистецтві: «Простота – необхідна умова прекрас-

ного» (Л. Толстой) або ж «Все, що прекрасно – є моральним» (Г. Флобер).

На практиці поняття простоти зазвичай вживається у двоякому значенні. Наприклад, можна казати, що народна пісня простіша, ніж симфонія, або що дитячий малюнок простіший, ніж живопис Тьєполо або Рембрандта. У даному випадку, посилаючись на моделі, які містять у собі лише кілька елементів і відповідно лише кілька зв'язків і відносин, зазвичай мають на увазі використання поняття простоти у його кількісному сенсі, що виступає антиномією до складності. Однак в мистецтві «простота» вказує на щось важливіше: коли в естетичній оцінці художнього твору присутня вказівка на притаманну йому простоту, то під цим зазвичай мається на увазі особливий принцип організації окремих структурних елементів у композиційній цілісності, в основі якого лежить ідея ясності авторського висловлювання, його смислового «прозорість», що досягається за рахунок чітких функціональних значень кожного з елементів. На це вказував відомий німецький теоретик візуального мистецтва Р. Арнхейм: «У малюнках дітей, а також у творах первісного мистецтва простота цілого, як відомо, досягається лаконічними засобами. Причиною, на основі якої ми можемо сумніватися назвати звичайний малюнок дитини твором мистецтва, є саме відсутність необхідного мінімуму складності, властивої класичним художнім стилям. В естетиці принцип економії означає, що художник не повинен прагнути до більшого, ніж потрібно для досягнення його цілей» [1, с. 249].

Німецький мистецтвознавець К. Бадт визначав художню простоту як «найбільш розсудливу послідовність засобів, заснованих на інтуїтивному проникненні в сутність, якої повинно служити все інше» [1, с. 253]. Як приклад художньої простоти він згадує техніку графічного малюнка Дюрера та його сучасників, що зображали тіні і обсяги тією ж самою хвилястою лінією, якою малювали і обриси самої фігури. При цьому підкреслюється, що простота, в даному випадку, досягається об'єднанням образотворчих і виразних засобів, єдністю об'єкта та техніки його візуалізації. Даний приклад є дуже показовим щодо розуміння простоти як якісної характеристики твору мистецтва відповідно до неподільності як її іманентної властивості. Подібну точку зору знаходимо у В. Сильвестрова, який стверджує, що мелодія – це та мета-

мова музики, на яку вона приречена в силу того, що саме за допомогою мелодії вона втілюється у звучній формі, мелодія є тим засобом, що забезпечує її існування у чуттєво-матеріальній формі, тобто мелодія ототожнюється з музикою як такою. Можна стверджувати, що мелодія у такому розумінні відновлює кордони мови музики і того предмету, про який вона говорить, які, на думку В. Сильвестрова, були трансформовані та загублені у творчості композиторів-авангардистів і повинні відроджуватися. Головним у цьому відновленні є ідея єдності смислу і способу його музичного вираження, їх принципової «співдружності» у площині змістовних співвідношень. Відповідно – мелодія є звуковим вираженням простих, але дуже важливих істин, таких як Краса та Гармонія, які, як вважає композитор, не повинні зникати ні з життя людини, ні з музики взагалі.

Аналогічним чином міркує і Г. Пелецис про благозвучність музики як про ту її природну властивість, яку було втрачено у композиторській творчості ХХ століття: ця втрата була зумовлена прагненням композиторів говорити більшою мірою про негаразди світу, ніж про його Красу та Гармонію. Це обернулося, на думку композитора, досить невтішною ситуацією, коли «мистецтво спустилося з небес на землю» (у його власному формулюванні [3]). Цим він пояснює своє прагнення до відродження благозвучності музичної мови за допомогою консонансу, що стає для нього основним «інструментом» створення ясних у своїй тонально-гармонічній визначеності музичних композицій на основі варіантних перетворень вихідного, вельми простого, тематизму (що й зумовило визначення його авторського стилю як «нової консонантної музики»). Принцип простоти в музиці Г. Пелециса реалізується за допомогою буквального збігу смислу і способу його музичної реалізації: консонанс як форма музичної благозвучності втілює ідею благозвучності, тим самим знімаючи будь-які інші нашарування смислів і значень, уникаючи їх різноманітності і взаємодії в силу їх відсутності. Тобто спостерігаємо ту ж ситуацію єдності предмету і виразних засобів, про яку говорить Р. Арнхейм, і в даному випадку вона породжує певний тип музичної семантики, коли музичний символ (консонанс) збігається зі своїм значенням (благозвучність як краса і гармонія). З одного боку, тут можна говорити про обмеження смислового поля музичного символу, оскільки воно звужене

завдяки тотожності знаку та його значення; з іншого, воно гранично розширене, оскільки консонанс в системі музичної мови сучасного композитора має принципово інші смисли, ніж консонанс як атрибутивний елемент музичного мистецтва класичних епох, на які посилається цей композитор. Подібна ситуація описана у відомому оповіданні Х. Л. Борхеса «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота», в якому описана історія письменника, що поставив перед собою завдання відтворити стиль і текст Сервантеса, передати їх через світовідчуття людини ХХ століття. Незважаючи на те, що він створює свій текст як відтворення деяких глав з книги Сервантеса від свого імені, це відтворення виключає смисловий збіг вихідної моделі та її варіанту: авторське слово Сервантеса виявляється поміщеним в інший контекст (суб'єктивно-особистісний і об'єктивно-культурний) і, відповідно, наповнюється цими контекстуальними значеннями. Консонантна музика Г. Пелециса ілюструє загальну закономірність у символізації музичної мови: «Одночасне скорочення кордонів висловлювання – композиційне скорочення прийому, що додає йому більший лаконізм (афористичність) – і розширення його смислових можливостей, продовження смислового ряду до нескінченності» [7, с. 21]. Як зазначає О. Самойленко, «деякі з вторинних авторських рішень набувають загальнозначущого характеру і стають невід'ємною частиною стилю епохи як «того, що повторюється, що відтворюється» в ньому. Вони перетворюються <...> у «первинні знаки» музичного смислу < ...>» [там само].

Поняття простоти досить часто фігурує у вербальному дискурсі композиторів, які представляють «нову простоту», воно служить словесно-понятійним аналогом найрізноманітніших суб'єктивно-особистісних уявлень про музику і музичне мистецтво, до того ж в досить широкому змістовному плані: від сенсу музичної творчості взагалі – до специфічних питань композиторської технології. Це доводить особливе значення даного концепту для їхньої творчої свідомості та індивідуально-авторського стилю.

У А. Пярта знаходимо таке метафоричне визначення простоти: «<...>думка невинної дитини іноді може виявитися сильнішою, ніж зовнішня складність усього світу, тому що один погляд цієї невинної істоти здатний передати вищі істини більше, ніж наші натужні старання» [6, с. 60]. У філософсько-релігійному контексті творчості композитора цілком

зрозуміло, чому образ дитини персоніфікує ідею простоти: це та форма людської душі, яка ще не є «замутненою» його індивідуальністю, і в якій ще живе Бог (і тому світовідчуття дитини цілісне у своїй позитивності, воно позбавлене внутрішнього конфлікту, що зумовлює його «простоту»). Гармонія в душі дитини дозволяє бачити гармонію і навколо себе, це і є те справжнє Царство Боже, яке знаходиться «всередині нас» (Лк. 17:21). Аналогічний образ простоти зустрічаємо у В. Сильвестрова, який, говорячи про проблему кітчу, подає таке порівняння: «Людина слухає «слабку» музику і думає: що ж там слухати? У принципі, це нагадує сентенцію, якою пронизані Євангелія, ось ця формула: «дивлячись не бачать, слухаючи, нечують». Тому що, коли літаюча тарілка – то там відразу видно, що таємниця, а коли дитина чи квітка, то тут дивитися нема чого» [8, с. 302].

У наведених висловлюваннях укладено відповідь на будь-які запитання, що можуть виникнути в зв'язку з надмірною простотою «нової простоти», її наївністю і примітивністю у порівнянні як із спадщиною «прекрасної епохи» музичної класики, так і з винаходами музичного авангарду. Необхідність ясності, потреба в ясності, яка так гостро відчувалася музичним мистецтвом середини ХХ століття, неминуче викликала до життя *ясну* форму вираження, що забезпечує доступність Істини, яка завжди має можливість відбуватися в Музиці (по В. Мартинову). У художньо-естетичному контексті авангардизму подібна форма не могла сприйматися інакше ніж «проста», але саме завдяки цій простоті вона знайшла смислової глибини, надавши інше семантичне значення простоті музичного вираження: у простоті і полягає Істина, яку так легко розгубити у «складнощах» повсякденності.

Мабуть, тому і з'являється іноді у роздумах композиторів та тих, хто прагне *почути*, тема складності «простої» музики. О. Івашкін у своїх бесідах з А. Шнітке висловлює думку про символічність простоти музичної мови: «Простота твоєї музики оманлива, тому що під простими співзвуччями, «між нотами» лежить щось інше <...> Те, що можна було б назвати «четвертим виміром» [2, с. 68].

А. Пярт об'єднує поняття ясності і простоти: «<...> завдяки ясності і простоті побудови п'єси виникає той абсолютно ясний порядок, який ми всі свідомо чи несвідомо сприймаємо» [60, с. 63]. Для Г. Пелециса ясність музичного



вираження – це невід’ємний атрибут Гармонії і Краси, що викликає до життя благозвучну музику. На це ж прямо вказує В. Польова, кажучи про те, що вона йде у своїй творчості шляхом створення не стільки нового, скільки простого, що зумовлено принципом «прийняття» в себе Музики і безмірною цінністю для автора внутрішнього відчуття її голосу і проростання його в авторській свідомості [5].

Окреслені властивості та якісні характеристики простоти як філософської та естетичної категорії виявляються на різних рівнях композиційної логіки в музичних творах, що репрезентують стиль «нової простоти». Так, на рівні музичного тематизму виявляється принципова відсутність «множинності» його структурних елементів: у даному випадку показовою є відсутність кількісного набору елементів музичної теми, що забезпечують її структурне членування. Лаконічність основного музичного тематизму, його стислість та інтонаційна однорідність виключає використання класичних типів музичної теми як структурної одиниці музичної форми (речення, період). Замість цього функцію основного тематизму виконують «малі» структурні одиниці музичної мови – мотив або фраза, що є досить обмеженими у можливостях структурного поділу в силу хоча б своїх малих масштабів, що співвідноситься з неподільністю як атрибутивній властивості простоти (твори А. Пярта, В. Сильвестрова, В. Мартінова, Г. Пелециса, О. Рабіновича-Бараковського, І. Соколова, Дж. Тавенера, Д. Ленга та ін.).

Ладово-гармонійний рівень музики «нової простоти» формується з урахуванням обов’язкової умови консонантності, тонально-гармонійної визначеності основного тематизму, що «накопичується» у процесі його метроритмічних і фактурних модифікацій, і тим самим сприяє формуванню консонантного звукового вигляду музичної композиції. Про цей принцип «тотальної благозвучності» дуже переконливо говорить Г. Пелецис: «Все, що я роблю – і Мартинов, і Карманов, і багато хто ще, – це гімн евфонії» [2].

Методи розвитку «простого» музичного тематизму засновані на варіантному викладі вихідного матеріалу (що є аналогічним за своїми функціями із патерном у мінімалістській техніці). Із цього формуються особливості метроритмічного рівня музичної композиції, які зумовлені технікою багаторазового повторення-варіювання основного тематизму, багато в

чому схожою з репетитивністю, але вони мають деякі відмінності. Репетитивну техніку в даному випадку треба розглядати у широкому контексті індивідуально-композиторських інтерпретацій старовинних технік музичної композиції, американського мінімалізму і християнських богослужбових співочих традицій (А. Пярт, В. Мартинов, Д. Тавенер, Д. Ленг). Багаторазове повторення одного і того ж мотиву або фрази зумовлює статику інтонаційної процесуальності і сприяє виникненню стану занурення-розчинення в акустичному просторі, поступового «виключення» слухача з зовнішнього світу.

У техніці багаторазових повторень, яку композитори в кожному окремому випадку трактують індивідуально, укладений принцип відсутності мелодійного і ритмічного розмаїття як «різноманіття» елементів цілого, що є властивим складності. І в цьому полягає основний пафос репетитивності як композиційної техніки мінімалізму, що маніфестував спрощення музичної мови за допомогою мінімалізації виразних засобів та набуття музикою за рахунок цього нових трансцендентних смислів. Музична композиція, що заснована на багаторазовому повторенні початкового патерну, не володіє чітким членуванням на розділи форми (тим більш контрастні): її виразний сенс укладений у створенні звукового еквіваленту безперервного енергетичного потоку, музичного простору-часу, у якому відсутні «прикмети» життєвої реальності (просто-складно, швидко-повільно, голосно-тихо, далеко-близько і т.п.). Цим значною мірою забезпечується «безпристрасність» музики, про яку говорить В. Польова щодо своїх творів [5] і яка є фундаментальним концептом релігійно-духовних практик (ісихазм, буддизм) і визначальною характеристикою богослужбової музики. У цьому плані дуже показовим є багателльний стиль В. Сильвестрова, який дуже далекий від класичного типу репетитивності, але в якому виявляється та сама ідея «безпристрасності», що пояснює думку композитора про те, що його багателі покликані відкрити «внутрішній слух», наблизити слухача і виконавця до особливого стану прозорості та тихості свідомості, що співвідносно, звичайно ж з релігійно-духовний досвідом (про що, власне, і каже композитор, порівнюючи виконання і слухання багателей із медитацією).

Визначаючи індивідуальні особливості музичної мови В. Польової, А. Луніна виділяє ряд компонентів, що утворюю-

ють «комплексну формулу» її музики: медитативність, споглядальна статичність, спіралеподібна динаміка розвитку, різновекторне тимчасове протікання-рух звукових енергій (інтонаційних потоків) всередині одного просторового континууму; ліричність, неконфліктність, теплота та ефірність [5, с. 445, 447]. У цілому ця формула актуальна для більшості індивідуально-композиторських стилів «нової простоти», в ній містяться ті способи і принципи організації музичного матеріалу, які мають універсальне значення для творчості найбільш видатних представників даного напрямку музичного мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть. Сама ж композиторка характеризує свою музику словом «безпристрасна», що пояснює закономірність наведених А. Луніною характеристик, які відображають певний емоційний модус авторського музичного висловлювання.

Відсутність мелодійної і метроритмічної різноманітності та специфічний тип музично-тематичного розвитку зумовлює певний тип музичної драматургії, який також являє собою ідею принципової неподільності: конфліктна драматургія, що освячена історією європейського музичного мистецтва замінюється монодраматургією (поняття В. Бобровського), в якій основним способом музичного розвитку є повторення (або так зване додаткове зіставлення) образів, що є різними сторонами однієї і тієї ж сутності.

У програмних назвах музичних композицій часто полягає ідея смислової відповідності об'єкта (образної змістовності) та способу його музичного вираження («Красива музика» О. Рабіновича-Бараковського, «Тиха музика» В. Сильвестрова, «Проста музика» Г. Канчелі, «Проста пісня» Д. Ленга, «Простоспів» В. Польової і т. п.). У деяких випадках програмний підзаголовок виконує функцію вербальної «фіксації» авторської творчої позиції, що безпосередньо пов'язано з якісними характеристиками музичної мови і розумінням стильової специфіки даного твору. Так, наприклад, твір В. Польової «Злидні» є новою віхою її творчого шляху, що знаменує перехід до нового розуміння музичної виразності: злидні розуміються, в даному випадку, «у євангельському сенсі. Але не тільки <...> це злидні «точки входу», стан просвіту в бутті», – каже В. Польова [5, с. 452], вказуючи тим самим на глибинний сенс свого твору, що пов'язаний зі зміною свого світовідчуття, відкриттям «применшення розуму

і розростання серця» як шляху до Бога («<...> немає розділень, немає гріха, душа всеціла тиха <...>» (поетичні рядки З. Міркіної) [5, с. 452]. Як бачимо, йдеться про особливий стан цілісності особистісної свідомості, що співвідносно з основними якісними характеристиками простоти (відсутність різноманіття елементів цілого і, відповідно, його принципова неподільність [4] як атрибут божественної сутності). У такому контексті стає цілком зрозумілим твердження В. Польової про те, що «Злидні» – це музика не для слухання, а для роздумів» [5, с. 452], оскільки в ній здійснений перехід від «зовнішніх речей у внутрішні». Відповідно, змінюється і якість музичного матеріалу, що стає «безбарвним», «не світлим, але і не темним – він просто тепер не має характеристик». Аналогічний сенс закладений у програмній назві «Трансформа»: цей твір знаменує різкий перехід композиторського стилю В. Польової в іншу стильову площину, що характеризується відмовою від складності різноманіття і різнорідності музичного матеріалу на користь його натхненності Словом.

А. Пярт зазначає, що «<...> починаючи з мадригалу музиканти все більше занурювалися у повсякденність. Світ мистецтва стає все ближче до людини, все реалістичніше, але якась дуже важлива його частина зникла [6, с. 60]. Композитор не називає прямо що ж зникло, але його музика дає більш ніж зрозумілу відповідь на це питання: зникла ясність розуміння глибинного смислу життя, її справжнього змісту, що не може бути осягнутий розумом і не висловлюваний словом в силу своєї вищої надособистісної суті. Цей смисл все більше і більше розчинявся у «драмі життя», що стала основним об'єктом музичного мистецтва Нового і Новітнього часу, з одного боку, і в раціонально-технологічних ідеалах авангардної творчості, з іншого. Художньо-естетичні позиції представників «нової простоти» свідчать про творчу установку на набуття ясності музичного сенсу, на простоту як неминучу умову здійснення Істини в музиці.

**Висновки.** Змістовний комплекс концепту простоти, що сформувався в європейському філософсько-естетичному дискурсі, є визначальним для розуміння стильових підстав «нової простоти» як напряму композиторської творчості на межі ХХ–ХХІ ст. Основні властивості простоти (відсутність різноманіття елементів і зумовлений цим принцип неподільності), що притаманні їй як філософській та естетичній категорії,

виступають у ролі атрибутивних проявів Істини і Краси в чуттєво-матеріальній формі. Філософські та естетичні смисли простоти актуалізуються у стильовому комплексі «нової простоти», визначаючи його специфіку на рівнях музичного тематизму, принципах його розвитку, фактури, драматургії, композиційно-структурному і музично-лексичному (мелодія, гармонія, метроритм). У такому контексті стильова концепція «нової простоти» набуває сакрального відтінку, оскільки відображає фідеїстичний витік мистецтва як такого, що базується на вірі художника в його в вищий, божественний сенс і розумінні його як способу пізнання і набуття Істини. Дане ствердження засноване на розумінні сакрального як онтологічно первинної реальності, що має потенцію до виявлення себе у земному світі, воно спирається на концепцію М. Еліаде, який у своїх дослідженнях вводить спеціальний термін ієрофонії, що позначає акт виявлення сакрального у чуттєво доступній формі як початкову інтенцію релігійно-творчої діяльності людини [9]. Відповідно, виявляється можливим констатувати такі змістовно-сміслові рівні концепту простоти, що співвідносяться із творчими інтенціями композиторів «нової простоти»: пізнавальний (образ Істини), естетичний (образ Краси), фідеїстичний (образ ясності сенсу). Єдність зазначених рівнів утворює змістовну цілісність даного поняття, що визначило суть художніх устремлень «нової простоти» та стильову своєрідність даного явища музичного мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / Ред. А. Ивашкин. Москва : Российский институт культурологии, 1994. URL : [http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke\\_ivashkin\\_besedu.html](http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html).
3. Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль. Интервью Георгия Плещиса. АфишаDaily. 19 марта, 2014. URL : <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>.
4. Книгин А. Учение о категориях: учебное пособие для студентов философских факультетов. Томск, 2002. 193 с.
5. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 1. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА. 2015. 504 с.
6. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
7. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме

диалога. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Вип. 2 Ч. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 16–24.

8. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.

9. Элиаде М. Священное и мирское. Москва : Издательство Московского государственного Университета, 1994. 144 с.

### REFERENCES

1. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. Moscow: Progress [in Russian].

2. *Conversations with Alfred Schnittke*, (1994). [Ed. A. Ivashkin]. Moscow: Russian Institute for Culturology. URL: [http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke\\_ivashkin\\_besedu.html](http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html) [in Russian].

3. Art descended from heaven to earth. Very sorry. Interview with Georgy Pletsis. *PosterDaily*. March 19, 2014 [in Russian].

4. Knigin, A. (2002). *Teaching about categories: a textbook for students of philosophy faculties*. Tomsk: Tomsk University Press [in Russian].

5. Lunina, A. (2015). *Composer in the Mirror of Modernity*. In 2 volumes. Volume 1. Kiev: DUH I LITERA [in Russian].

6. Рдт, А. (2914). *Conversations, research, reflections*. Kiev: DUH I LITERA [in Russian].

7. Samoilenko, A. (1998). *Musicology as Semasiology: Towards the Problem of Dialogue*. *Culturological Problems of Musical Ukrainian Studies*. Issue 2, Vol. 2. Odessa: Astroprint [in Russian].

8. Silvestrov, V. (2012). *Wait for the Music*. Lectures and talks. Based on the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov. Kiev: DUH I LITERA [in Russian].

9. Eliade, M. (1994). *Sacred and secular*. Moscow: Moscow State University Publishing House [in Russian].