

Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА*Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского***МИНИМАЛИЗМ И «НОВАЯ ПРОСТОТА»: ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ
В НАУЧНЫХ ДИСКУРСАХ 1970–2010-х ГОДОВ**

В современном музыковедческом дискурсе акцентируется расплывчатость понятия минимализма. Так, последний нередко отождествляется с репетитивностью и «новой простотой». Согласно комментариям исследователей, определение «минимализм» относится прежде всего к материалу, сотканному из музыкальных первоэлементов, таких как звук, интервал, аккорд, попевка и пр. Очевидно, что репетитивность – отражение технологической стороны, а «новая простота» – эстетическая категория. Исходя из этого, цель настоящего исследования состоит в осмыслении минимализма как одного из возможных путей достижения «новой простоты», осуществляемого при помощи разграничения указанных понятий.

По своим музыкально-технологическим установкам именно минимализм оказался наиболее близким к «новой простоте». В свою очередь, репетитивность стала основным техническим ресурсом многих авторских решений: В. Мартынова, Г. Пелециса, А. Рабиновича-Бараковского, в несколько опосредованном виде – у Дж. Тавернера, Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, А. Пярта, Г. Толстенко и др.

Обращение к «новой простоте» через минимализм приобретает сугубо индивидуальные формы. Каждым автором выбирается определенный путь, в полной мере отвечающий некой художественной концепции: В. Сильвестров и А. Ковалева обращаются к ритмоинтонационным комплексам эпохи романтизма, Г. Толстенко – к архаике. Минимализм В. Мартынова позволяет ему свободно оперировать смысловыми и звуковыми нарративами прошлого. Tintinabuli А. Пярта уподобляют музыку своеобразному акту богослужения, стирая грань между Средневековьем и современностью. Все вышеперечисленное в полной мере соотносится с понятием «новая простота».

В современной музыкальной науке тождество между минимализмом и «новой простотой» переосмысливается. Для «новой простоты» минимализм явился специфическим путем упрощения музыкальной лексики и утверждения традиционной функции коммуникативности, присущей музыкальному искусству, а минималистская техника стала методом реализации соответствующего композиционного процесса.

Ключевые слова: «новая простота», минимализм, репетитивность, эстетическая концепция, музыкальный язык, композиторское творчество.

Для цитирования: Воротынцева Л. А. Минимализм и «новая простота»: пути сопряжения в научных дискурсах 1970–2010-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 51–59.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_51

L. VOROTYNTSEVA*M. Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts***MINIMALISM AND THE “NEW SIMPLICITY”: WAYS OF COUPLING
IN RESEARCH DISCOURSES OF THE 1970s–2010s**

In modern musicological discourse, researchers write about the vagueness of the concept of minimalism, which is why it is often identified with repetitiveness and “new simplicity”. In particular, the musicologists point out that minimalism refers primarily to material woven from musical elements such as sound, interval, chord, chant, etc. It is obvious that repetitiveness is a reflection of the technological side, and “new simplicity” is an aesthetic category. In this regard, the purpose of this study is to understand minimalism as one of the possible ways to achieve a “new simplicity” through the differentiation of these concepts.

According to its musical and technological settings, it was minimalism that turned out to be the closest to the “new simplicity”. In turn, repetitiveness has become the main technical resource of many authors’ solutions: V. Martynov, G. Peletsis, A. Rabinovich-Barakovsky, in a somewhat indirect form – J. Taverner, H. Guretsky, V. Silvestrov, A. Pyart, G. Tolstenko, etc.

The appeal to the “new simplicity” through minimalism has acquired purely individual forms. Each of the authors chooses a path that fully corresponds to the author’s concept: V. Silvestrov and A. Kovaleva turn to the rhythmic-intonation complexes of the Romantic era, G. Tolstenko – to the archaic. V. Martynov’s minimalism allows him to freely operate with semantic and sound narratives of the past. Tintinabuli of A. Pyart likened music to an act of worship, blurring the line between medieval and modern. All of the above is fully placed inside the concept of “new simplicity”.

In modern musicology, the identity between minimalism and the “new simplicity” has been erased. For the “new simplicity”, minimalism acted by simplifying musical vocabulary and returning the function of communication to musical art.

Keywords: “new simplicity”, minimalism, repetitiveness, aesthetic concept, musical language, composer’s creative work.

For citation: Vorotyntseva L. *Minimalism and the “new simplicity”: Ways of coupling in research discourses of the 1970s–2010s* // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 51-59.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_51



Как известно, американский минимализм, возникший в стилевом пространстве музыкального искусства второй половины XX века, был непосредственно инициирован идеями Дж. Кейджа и М. Фелдмана. В контексте стилевого плюрализма и предельной индивидуализации композиторского творчества происходит сближение техники и эстетики, когда техника концептуализируется, поскольку меняется само отношение к ней, – она становится не приемом, а скорее идеей. Различные оппозиционные тенденции вступают во взаимодействие. В подобном культурном «раскачивании», наряду с движением «новой сложности», проявляет себя и активное стремление к «новой простоте».

Авторство термина «минимализм» принадлежит искусствоведа Р. Уолхейму, а к концу 1960-х годов названный термин часто встречается в американской музыкальной критике и публицистике. В качестве общекультурной концепции «Minimal Art» оказывает значительное влияние на искусство. Так, премьера «Piano Phase» С. Райха (1967) состоялась в выставочном зале «Park Place Gallery», где были представлены работы художников-минималистов С. Левитта и Р. Морриса. Следует заметить, что отношение музыкантов к минимализму не было однозначным. В частности, П. Булез говорил о нем как об «интеллектуальной разновидности поп-музыки» [1, с. 356], Э. Денисов называл «коррозией музыки» [2, с. 18]. Развиваясь на пограничной территории между академической и массовой музыкой, минимализм вскоре превратился в одно из наиболее заметных направлений в культуре последней трети прошлого столетия. К главным достижениям минимализма С. Райх

отнес выход современного композитора из социальной изоляции, называя данное направление первой разновидностью всемирной музыки.

Представитель американского минимализма Т. Джонсон, желая приблизиться к более точному определению (стиль или техника), приходит к выводу, что минимализм следует относить к категории техники, где репетитивность является главным приемом композиторской работы. Исходя из этого, временной процесс оказывается адинамичным. В свою очередь, статика определяет бессобытийность звучания и информативную пустотность. Для рассмотрения минимализма в контексте «новой простоты» этот момент приобретает особую значимость.

Минимализм наиболее близок к музыкально-технологическим установкам «новой простоты», поскольку именно репетитивность является фундаментом индивидуальных авторских техник в границах данной стилевой тенденции: практически все исследователи указывают на репетитивность как базовую композиционную технику В. Мартынова, Г. Пелециса, А. Рабиновича-Бараковского, в опосредованном виде – у Дж. Тавернера, Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, А. Пярта, Г. Толстенко и пр. Следует заметить, что минимализм рассматривается некоторыми современными исследователями в качестве ведущей линии именно европейской культуры, для которой, в связи с всеобщей глобализацией, особую актуальность приобрели такие категории минималистской эстетики, как простота, тишина (спокойствие), приятие противоречий и случайностей жизни, инициированные, как известно, постулатами Востока.

В статье «Минимализм: русская версия» М. Катунян указывает на расплывчатость понятия «минимализм». Именно этот факт порождает смешение толкований минимализма, репетитивности и «новой простоты». Автор пишет о том, что определение «минимализм» адресуется прежде всего материалу, основанному на простейших музыкальных первоэлементах (звук, аккорд, интервал, попевка). Понятие репетитивности исключительно техническое – непрерывное повторение функционально подобных элементов. Очевидно, что «новая простота» – эстетическая категория, с которой стали соотносить минимализм и репетитивность. Творчество В. Сильвестрова и А. Ковалевой говорит на языке романтических идиом как проявлении постлюдяйного мироощущения. Г. Толстенко строит свои композиции путем реконструирования архаики. Под знаком минимализма была рождена «новая простота» В. Мартынова – стилизового метанарратива, позволяющего открыто оперировать смысловыми и языковыми универсалиями прошлого, актуального в наши дни. Романтические аллюзии А. Рабиновича-Бараковского пронизаны числовой символикой и связанными с ней культурно-историческими смыслами. Пяртовские *tintinabuli* стирают границу между Средневековьем и современностью, отождествляя музыку с аскетизмом служения. Художественную философию представителей русского минимализма М. Катунян определяет как «новое кантусное мышление» [3, с. 146], авторскую позицию в его границах – как «новый комментарий». Все это в полной мере отвечает эстетике «новой простоты», в которой весьма комфортно ощущают себя названные композиторы.

Е. Чигарева связывает появление минимализма с интеграционными процессами в музыкальном искусстве последней трети прошлого столетия, способствующими рождению новых музыкальных стилей: «С 1970-х годов в музыкальной культуре начала активно проявляться тенденция интеграции музыкальных стилей и жанров разных “пластов” музыки (согласно концепции В. Конен), что привело к рождению новых “смешанных” стилей и жанров музыки. Эволюция музыкального искусства привела к истощенности его художественных средств, подошедшей к границе сложности, – и возникла необходимость его (музыкального искусства) обновления или попытки “начать сначала” (новая простота, неоромантизм, минимализм)» [4, с. 307].

Музыковеды, определяя «диффузный» характер минимализма, указывают на его разные стилиевые истоки, связанные с языковым расхождением музыкального искусства в период его

кризиса середины XX века: «Возникнув в переломную эпоху 1960-х годов, минимализм “из детства” отличается поразительной органичностью – при том, что ему приходилось постоянно балансировать на границе двух типов мышления: авангардного, что проявилось в бескомпромиссном радикализме и стилистической чистоте, инспирируемой художественным *Minimal Art*; и поставагардного, возродившего культ простоты (лад, мелодия, ясная ритмическая пульсация), рядом с истоками которого и находилась репетитивная техника. Многие особенности минимализма позволяют рассматривать его в контексте постмодернистской эстетики», – отмечает А. Кром [5, с. 19]. В расширительно трактуемом стилиевом измерении творчество американских композиторов-минималистов объединило ведущие стилиевые принципы экспериментального академического искусства авангарда и неакадемической сферы (джаз, рок).

Минималисты, принципиально избегающие университетской карьеры «серьезных» композиторов, с успехом объединяли в своем творчестве достаточно разные явления музыкального искусства, не соединявшиеся ранее с такой легкостью, – Восток и Запад как мировоззренческие модели и способы мышления и познания окружающего мира; «высокий» и «низкий» стили музыки, воссоздаваемые путем наследования духа эксперимента, характерного для академического авангарда, в соединении со звуковой простотой музыкального опуса; архаические музыкально-творческие практики (импровизационность) и современные их интерпретации в джазовой и рок-музыке. Симбиоз музыкального и визуального способствует формированию музыкально-творческого пространства, где преобладает полижанровость на основе синтеза искусств. Однако жанрово-стилевая полиструктурность минимализма не мешает определению его типологических стилиевых черт, объединяющих достаточно разные индивидуально-композиторские подходы к музыкальному творчеству.

Музыковедение очерчивает несколько сфер реализации минималистской техники. Камерно-инструментальная жанровая сфера выступает в качестве приоритета творческих интересов композиторов-минималистов; здесь наблюдаются определенные сдвиги, характеризующиеся увеличением исполнительских составов в период постминимализма, обозначившиеся в начале 1970-х годов и связанные с коммерциализацией данного направления композиторской практики. В подобных сочинениях отдельный элемент музыкального языка тождественен целому музыкальной композиции, границы

начала и завершения основных этапов развертывания звуковой формы условны, сама эта форма адекватна времени, в котором она существует (онтологическое и психологическое время в минимализме отождествляются, что соответствует учению дзен о «пустоте» как смысле музыки). Репетитивная техника музыкальной композиции опирается на вариантный принцип развития исходного музыкального тематизма (паттерна) – «процесс дополнения» (additive process), основанный на расширении паттернов, присоединении к ним новых элементов, дополнительных голосов, изменениях масштабов и метроритмической регулярности («постепенный процесс»). В этом заключается одно из основных достижений репетитивного метода, отличающих его от европейской традиции музыкальной процессуальности на основе тождественных психических процессов человека («движения эмоций»), – минималистская процессуальность не имеет ничего общего с европейским «развитием» и его линейной логикой, заменяя формулу «от – через – до» принципиально иной: «всегда в».

П. Поспелов перечисляет множественные истоки репититивной техники, представляющие собой исходный материал для формирования ее индивидуальных композиторских версий: статичная форма и другие структурные принципы восточной, а именно полинезийской, яванской, африканской, индийской, корейской, японской – традиционной и народной – музыки (только принципы, а не сам музыкальный язык); полифония строгого стиля; идея четкой детерминированности музыкальной ткани в сериализме; идея «единого в разном» (принцип композиторского мышления А. Веберна «Das selbe immer andere» – «То же самое – всегда иначе»); произвольное сочетание многих компонентов в алеаторике западных авангардистов и Дж. Кейджа; американская экспериментальная музыка (прежде всего, Дж. Кейдж и композиторы его круга – см.: [6]). При этом для американских минималистов в равной степени неприемлемы как методы сериализма, так и алеаторические техники, относимые к той области композиторского мышления, где «...хаос царит над ясностью процессов, где усложнена коммуникация между структурой и ее восприятием» [7, р. 69].

Излагая собственное понимание музыкального произведения, представитель классического минимализма С. Райх подчеркивает особую важность эмоционального отклика, возникающего у слушателя, необходимость для автора быть услышанным и порождать заинтересованную личностную реакцию. Это отличает индивидуальную позицию С. Райха от безучастного отношения композиторов-авангардистов к про-

блеме слушательского восприятия: «Я считаю абсурдным писать о деталях [воссоздания] эмоциональных особенностей. Если музыка вызывает отклик в душе слушателя, тогда вызовут интерес и ее технологические закономерности... если же произведение оставляет равнодушным, вряд ли возникнет желание “копаться” в технике» [8, с. 200]. В размышлениях С. Райха прослеживается понимание репетитивной музыки как исключительно звуковой материи, лишенной любых проявлений внутреннего содержания и связанной с ним драматургии. Минималистское творчество в полной мере отвечало требованиям «прозрачности», выдвигаемым к современному искусству некоторыми представителями постмодернистской философии, – текст художественного произведения должен быть «прозрачным» в своих значениях: «Прозрачность сегодня – высшая, самая раскрепощающая ценность в искусстве и в критике. Прозрачность означает – испытать свет самой вещи, вещи такой, какова она есть» [9, с. 145]. Подобные мысли отражали идею другого понимания содержания и смысла художественного текста, побуждая к переосмыслению традиционного толкования сущности интерпретации, что отразилось в размышлениях С. Зонтаг об «изгнании» содержания из текста в привычном смысле – «где нет содержания, там нечего толковать» [Там же, с. 143]. Собственно говоря, «свет», упоминаемый в эссе С. Зонтаг, можно рассматривать как исходную идею, определяющую минималистский (в сравнении с традиционным) тип концепции музыки, апеллирующую к ее минимальному содержанию, о чем говорит П. Поспелов: «Минимализм сконцентрировал внимание на звуке в его целостности; на звуке, имеющем совсем иную природу, нежели культура звучаний Старого Мира... Значимость звука вырастает именно потому, что он существует отдельно от функциональных задач, не является строительным элементом в логической структуре... в минимализме исключены такие понятия, как драматургия, развитие, кульминация, контраст. Поэтому каждый элемент, будучи самодостаточным, выступает в представлении всей музыкальной формы сразу, а не играет роль синтаксической единицы. Возникает “не-произведение”: ведь элементы, которые не подчинены связям, не могут образовать систему и противопоставить себя элементам случайным, находящимся в окружающей среде» [6, с. 77].

Именно поэтому П. Поспелов настаивает на разделении содержательного толкования понятий «минимализм» и «репетитивная техника», что отражает в первом случае философскую концепцию музыкального творчества, сложившуюся под влиянием культуры Востока и учения

дзен-буддизма, во втором – технологию построения музыкальной композиции, реализующей подобный концептуальный замысел. «Не всякая репетитивная музыка опирается на концепцию минимализма. Хотя, вместе с тем, репетитивная техника действительно родилась из минималистского мышления, и “классические”, эталонные образцы репетитивного метода – произведения, связанные с концепцией минимализма» [Там же]. Иными словами, репетитивную технику необходимо понимать как один из способов воплощения минималистской концепции музыкального искусства, но данная техника может существовать и независимо от минимализма, обретая иное эстетическое обоснование. Это замечание представляется важным для оценки репетитивных опусов композиторов-репрезентантов «новой простоты», не тождественной в философско-эстетическом аспекте минимализму и утверждающей несколько иной смысл «минимального содержания» музыки (отличный от буддистских истоков и более соотносимый с этическими и эстетическими ценностями христианской культуры).

Вероятно, для минималистов «снятие» проблемы интерпретации явилось принципиально важным именно потому, что они стремились к большему, чем создание музыкальных произведений, и даже к более масштабному, чем творческая деятельность в сфере искусства. Подразумевался выход за пределы искусства, открывающий пути к новому восприятию; это в полной мере отвечало установке на интерпретативный опыт, упоминаемый С. Зонтаг, которая считала, что «мы должны научиться видеть больше, слышать больше, ощущать больше. Наше задание состоит в том, чтобы проявить максимальное количество содержания в художественном произведении, и менее всего в том, чтобы выдавить из произведения больше содержания, чем там уже есть» [9, с. 147]. Вот почему в минимализме прежде всего нашли свое художественное выражение образно-смысловые сферы музыкального искусства, заведомо «превосходящие» в своих интенциях человеческое пространство музыкального смысла и устремленные к постижению духовных основ бытия посредством музыки, о чем пишет П. Хамель: «...нет ни цели, ни четкой формы, ни начала, ни конца, – кипение и бурление вечно бегущего потока жизни. Отсюда и воздействие, оказываемое на слушателя: музыка не утомляет и может продолжаться вечно, так как пресытиться жизнью нельзя. В ней проявляется не время как таковое, а определенные состояния жизни, проецируемые на фон вечности... Вслушиваясь в нее, не переживаешь ничего определенного, ничего постижимого и все же ощущаешь в себе самую

интенсивную жизнь. Следя за сменой тонов, слушаешь фактически самого себя...» [10, р. 155]. Именно этот опыт американских минималистов представляется наиболее значимым в плане заимствования стилевых принципов минимализма «новой простотой», поскольку речь идет о выявлении новых возможностей музыкального искусства в процессе постижения надличностного смысла, существующего вне композиторского конструирования музыкальных структур, и определении потенциальных путей к новому типу музыкального мышления, лишенному доминирующих черт авторского Эго, но при этом не утрачивающему тяготения к данному смыслу, а лишь активизирующему этот процесс. Соответственно, проявляется и специфическая направленность универсализации репетитивной техники в индивидуальных композиторских стилях «новой простоты»: речь идет о формировании определенного способа организации музыкального материала, адекватно воссоздающего «минимальное» содержание музыки.

Мысль о «растворении» автора музыки в ней самой как автономной, независимой от человека субстанции (в «потоке», по выражению В. Мартынова), занимавшая и Дж. Кейджа, и М. Фелдмана, и американских минималистов, равным образом привлекала отечественных композиторов, покинувших ряды советского музыкального авангарда и пытавшихся исследовать новые возможности музыкального выражения, обращаясь к тем же истокам, что и западные музыканты, но с учетом европейской культурной традиции. В частности, подразумеваются рок-музыка, фольклор и религиозно-философские учения Востока, в свое время оказавшиеся в поле зрения советских композиторов, с добавлением таких пластов докомпозиторского творчества, как древнерусское пение (В. Мартынов) и григорианика (А. Пярт), а также европейской классико-романтической музыки, воспринятой как совокупность типовых музыкальных идиом, очищенных от конкретной индивидуально-авторской стилистики и предстающих таким же анонимным потоком (В. Сильвестров, А. Рабинович-Бараковский, Г. Пелецис, В. Мартынов, А. Ковалева, А. Харютченко). В сходном направлении развивались творческие поиски Дж. Тавернера, Х. Гурецкого, из младшего поколения западных композиторов – Д. Лэнга. «Поток» у В. Мартынова подразумевает «докомпозиторскую», «надавторскую» музыку. Подчеркивается, что «раньше звуковой поток существовал помимо человека и вне человека, и человек должен был войти в этот поток, вписаться в него, слиться с ним, чтобы составлять с ним единое целое. Для людей великих культур древности этот звуковой

поток представлял собой поток космической энергии, для христиан первого тысячелетия этот звуковой поток представлял собой поток Божественной благодати», и т. д. [11, с. 174]. Помимо этого, минимализм трактовался композиторами не только в русле актуальной современности музыкального искусства, но и в качестве композиционной идеи музыки в целом, актуализируемой в разные периоды истории музыкальной культуры посредством тех или иных эстетических концепций профессионального музыкального творчества. На это указывает представитель младшего поколения «восточного минимализма» (согласно терминологии П. Поспелова) А. Батагов: «Я говорю слово “минимализм”, потому что именно композиционные принципы этого стиля настолько, видимо, естественны для любого периода музыкальной истории, что они проявляются в разные эпохи – через Перотина, Гийома де Машо, Перселла, Шуберта, Гласа... Представьте себе дерево: осенью и зимой оно стоит без листьев, а весной опять зеленеет. С этим приблизительно происходит так же» [12]. Интерес к минимализму, проявляемый советскими и постсоветскими композиторами, объясняет С. Невский, утверждая, что в России «минималистской» считали в целом любую консонантную музыку: «...в России минимализм – это такая зона приятного времяпровождения на контрасте с очень неприятной реальностью. И это значит, что у минимализма сейчас будет новый взлет. Чем мрачнее будет жизнь вокруг, чем более бессильными будут себя ощущать люди, тем больше будет минимализма» [13, с. 182]. В свою очередь, В. Сильвестров указывает на разные смыслы, заключенные в понятии минимализма: «Есть минимализм репетитивный. Есть духовный – это, допустим, Веберн, особенно поздний. Когда мало звуков, пространства. А возможен и композиторский минимализм. Он сейчас очень требуется» [14].

Заметим, что приверженность «новой простоты» минималистской эстетике в значительной степени объясняется главенствующей идеей свободы музыки от давления композиторской индивидуальности, что нашло выражение в известной теории «конца времени композиторов» В. Мартынова. Существенным здесь становится именно практический аспект, позволяющий раскрыть особенности композиционного метода как самого автора данной теории, так и большинства композиторов, чье творческая эволюция устремлялась к «новой простоте». По мнению В. Мартынова, «...вполне понятно, что музыка классического минимализма – это “магическая” музыка в полном смысле этого слова. В ней нет ничего “артистического”, то есть ниче-

го, что связано с понятием переживания и выражения. Она есть то, что она есть в данный конкретный момент, и ничего более. А это означает, что композиции классического минимализма не являются произведениями искусства, в которых нотный текст выражает реальность, но ритуальными действиями, использующими нотный текст в качестве исходного пункта для погружения в реальность. Музыка становится ритуалом, причем не ритуалом любой религии или любой духовной практики, но ритуалом самого процесса музицирования...» [15, с. 64].

Эта мысль В. Мартынова не утратила своей актуальности и для последующего, уже постсоветского поколения композиторов-постминималистов (А. Батагов, П. Карманов, Г. Толстенко и др.). В их творчестве идея музыки как ритуала воплощалась по-разному – от классической модели американского минимализма до импровизационных форм на стыке минимализма и разных неакадемических музыкальных стилей. Индивидуальное понимание «концептуальной обусловленности творческого процесса» и «искусства как пространственно-временного опыта освоения бытийности» [16, с. 41] порождало авторские версии минималистской эстетики, иногда приобретающие достаточно выраженный облик «не-авторского» творчества. Например, «Prayers and Dance» (2001) А. Батагова – музыкальная композиция, которая, по сути, представляет собой ритуальную музыку, записанную композитором в буддистских монастырях Непала.

Понятие ритуала, используемое в данном случае В. Мартыновым, связано с той общей классификацией музыкального искусства, которая предлагается на основе двух типов общественного сознания и порожденных ими методов культурной практики человека – «инженерного» и «бриколажа» (согласно структуралистской теории К. Леви-Стросса [17, с. 338]), которые подразумевают различную специфику формирования культурных объектов из существующих деталей и элементов. Так, В. Мартынов указывает на существование двух типов музыки – «музыки ритуала» («магической») и «музыки композиторов» («артистической») [11; 15]. Бриколаж – метод первого типа, представляющий собой процесс реконструкции с помощью комбинирования уже существующих паттернов. «Артистический» метод – революционное нарушение композитором установленных ранее правил и норм. В «музыке ритуала» фигура композитора отсутствует, поскольку самореализация в этом качестве возможна лишь при наличии автономной воли. «Революционный» метод как ниспровержение существующих правил, по мнению В. Марты-

нова, уже исчерпан, ведь сколько бы ни существовало в музыке готовых форм, они рано или поздно заканчиваются, а следовательно, угасает и революционный потенциал. Следовательно, в музыке настоящего времени больше нечего упрощать. Кстати, об этом говорят сегодня и оппоненты В. Мартынова – композиторы, чье творчество развивается в русле «культы сложности» (к примеру, Б. Филановский, утверждающий, что его целью является разрушение существующих конвенций музыкального восприятия [13, с. 123]). Таким образом, на современном этапе композиторский метод бриколажа парадоксальным образом сближается с одним из основных понятий постмодернистской эстетики – «деконструкцией», что подразумевает, согласно концепции Ж. Деррида, установку на смешение-смещение языков, жанров, стилей, разрушение границ между ними, а также тяготение к маргинальному, локальному, периферийному [18, с. 206].

В целом, допустимо полагать, что «магически-ритуальная» природа минимализма, столь привлекательная для композиторов, осознавших кризисное состояние музыкального искусства на рубеже 1960–1970-х годов, обусловила значительный интерес к первично-жанровым минималистским формам, актуализирующим «надличностный», «не-авторский» смысл музыкального выражения. По этому поводу М. Катунян пишет: «Структура ряда лежит в основе одного из ведущих принципов композиции Мартынова, а

именно принципа репетитивности. Во многих его произведениях можно видеть полное совпадение техники письма с антропологическим законом тождества. С одной стороны, ряд принимает разнообразные формы репетитивности – повторения, варьирования, комбинаторики как простых элементов формы, так и крупных построений. С другой стороны, он базируется на принципе тождества, пришедшем из архаического фольклора. Именно на архаический фольклор указывает композитор, когда говорит о корнях минимализма и репетитивной техники» [19, с. 75]. В данном контексте рассматривается и композиционный принцип бинарной оппозиции, присущий авторской стилистике В. Мартынова, которая соотносится со структурой агона как древнейшего принципа художественного творчества. Кроме того, описывается индивидуальный подход названного композитора к воссозданию архетипа круга (хоровода, цикла), полагаемого в основу формообразования целого ряда вновь создаваемых опусов.

Таким образом, минимализм является одним из проявлений эстетики «новой простоты», а первоначальное тождество между ними на данном этапе преодолевается. Опираясь исключительно на технические ресурсы минимализма, в частности, на технику репетитивности как средство упрощения музыкальной лексики, представители «новой простоты» выходят на иной уровень музыкальной коммуникативности и интерпретационной открытости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
3. Катунян М. И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 144–179.
4. Чigareва Е. И. От «умолчанного слова» к «умолчанной музыке» (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века) // Звуковая среда современности: Памяти М. Е. Тараканова: сб. ст. М.: ГИИ, 2012. С. 307–321.
5. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Саратов, 2011. 56 с.
6. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная музыка // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
7. Mertens W. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
8. Дубинец Е. А. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
9. Зонтаг С. Против интерпретации: Эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
10. Hamel P. Through the Music to Yourself: As we learn and perceive music. Rosendale: Element Books, 1987. 288 p.
11. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
12. Антон Батагов: «В музыке сейчас этап абсолютной свободы» // Известия. 2019. 2 апреля. URL: <http://iz.ru/862511/sergei-uvarov/v-muzike-seichas-etap-absoliutnoi-svobody> (дата обращения: 27.09.2023).
13. Мунипов А. Ю. Фермата: Разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. 446 с.

14. Валентин Сильвестров: «Сейчас я не могу сказать, что я – композитор». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (дата обращения: 01.10.2023).
15. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
16. Серова Е. Музичний мінімалізм? Від епатажності до комунікативного гуманізму // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 40–45.
17. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Терра – Республика, 1999. 384 с.
18. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
19. Катунян М. И. Структурная археология Владимира Мартынова: архетипы и интертексты // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 3. С. 73–84.

REFERENCES

1. Акopyan L. Muzyka XX veka [Music of the 20th century]: Encyclopedia. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Grigor'eva G. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Stylistic problems of the Russian Soviet music in the second half of the 20th century]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 1989. 208 p.
3. Katunyan M. Minimalizm: russkaya versiya [Minimalism: Russian version]. In: Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]. 2022. No. 27. Pp. 144–179.
4. Chigareva E. Ot «umolchannogo slova» k «umolchannoy muzyke» (ob odnoy tendentsii v kompozitorskom myshlenii XX veka) [From the “silent word” to the “silent music” (on the one tendency in composers’ thinking of the 20th century)]. In: Zvukovaya sreda sovremennosti: Pamyati M. E. Tarakanova [The sound environment of modernity: In memory of M. Tarakanov]: collected articles. Moscow: State Institute of Arts Studies, 2012. Pp. 307–321.
5. Krom A. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma [The “Classical Phase” of American Musical Minimalism]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Saratov, 2011. 56 p.
6. Pospelov P. Minimalizm i repetitivnaya muzyka [Minimalism and Repetitive music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1992. No. 4. Pp. 74–82.
7. Mertens W. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
8. Dubinets E. Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: Music is everything that sounds around]. Moscow: Kompozitor, 2006. 416 p.
9. Zontag S. Protiv interpretatsii [Against interpretation]: Essays. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 352 p.
10. Hamel P. Through the Music to Yourself: As we learn and perceive music. Rosendale: Element Books, 1987. 288 p.
11. Martynov V. Konets vremeni kompozitorov [The end of composers’ time]. Moscow: Russkiy put', 2002. 296 p.
12. Anton Batagov: “V muzyke seychas etap absolyutnoy svobody” [Anton Batagov: “There is a stage of absolute freedom in music now”]. In: Izvestiya [Izvestiya]. 2019. April 2. URL: <http://iz.ru/862511/sergei-uvarov/v-muzike-seichas-etap-absoliutnoi-svobody> (date of application: 27.09.2023).
13. Munipov A. Fermata: Razgovory s kompozitorami [Fermata: Conversations with composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019. 446 p.
14. Valentin Sil'vestrov: “Seychas ya ne mogu skazat', chto ya – kompozitor” [Valentin Silvestrov: “Now I cannot say that I am a composer”]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (date of application: 01.10.2023).
15. Martynov V. Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy real'nosti [The Opus Posth Zone, or The Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 288 p.
16. Serova E. Muzichnyj minimalizm? Vid epatazhnosti do komunikativnogo gumanizmu [Musical minimalism? From shocking to communicative humanism]. In: Kul'turologichna dumka [Culturological Thought]. 2016. No. 9. Pp. 40–45.
17. Levi-Stross K. Pervobytnoe myshlenie [Primitive Thinking]. Moscow: Terra – Respublika, 1999. 384 p.
18. Derrida Zh. O grammatologii [About Grammatologia]. Moscow: Ad Marginem, 2000. 512 p.
19. Katunyan M. Strukturnaya arkheologiya Vladimira Martynova: arkhetipy i interteksty [Vladimir Martynov's Structural Archaeology: Archetypes and Intertexts]. In: Sovremennye problemy muzykoznanija [Modern Problems of Musicology]. 2017. No. 3. Pp. 73–84.

Воротынцева Лилия Анатольевна

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского
Россия, 91000, Луганск (ЛНР)
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480

Lilia A. Vorotyntseva

Ph. D. (Philosophical Sciences), Associate Professor
at the Department of Music Theory and History
M. Matusovsky Academy of Culture and Arts
Russia, 91000, Luhansk (LPR)
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480