

**Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА**

*Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского*

## **МИНИМАЛИСТСКАЯ ЛЕКСИКА КАК ПУТЬ ДОСТИЖЕНИЯ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ТОЛСТЕНКО**

Статья посвящена особенностям применения минималистской лексики на пути достижения «новой простоты» в творчестве современного ростовского композитора Г. Толстенко. Автором статьи рассматриваются конкретные примеры соответствующих художественных концепций, связанных с музыкальной лексикой минимализма как инструментом реализации «новой простоты».

Цель настоящего исследования – изучение некоторых возможных подходов к воплощению «новой простоты» сквозь призму творческой индивидуальности Г. Толстенко. Основная задача – проанализировать лексику минимализма в инструментальных сочинениях современного отечественного автора, понимая под минимализмом предельную лаконичность средств выражения. Предмет исследования – «новая простота» в композиторском творчестве рубежа XX–XXI столетий.

В работе представлены музыкальные произведения Г. Толстенко, в которых наглядно реализуется технический аспект минимализма, – камерно-ансамблевая сюита «Infinito» и оркестровая диалогия «Звуки Акаши». Автор последовательно рассматривает особенности музыкального языка, драматургии, структуры и образно-смысловой стороны сочинений. При этом исследователь характеризует «новую простоту» одновременно и как стилевую тенденцию, и как концептуальный ориентир творческой деятельности художника, целью которой, прежде всего, является возрождение традиционной музыкальной коммуникации.

В современном музыкальном искусстве «новая простота» раскрывается по-разному, но так или иначе соотносится с ориентацией на языковое опрощение. При этом каждый из композиторов тяготеет к выбору собственного пути: краеугольным камнем для индивидуальных творческих решений является тот или иной философско-эстетический концепт. Тем не менее, в музыке приверженцев «новой простоты» нашего времени, среди которых А. Пярт, А. Рабинович-Бараковский, В. Мартынов, В. Сильвестров, А. Харютченко, А. Ковалева и др., присутствует некая общность; целостное ее осмысление обуславливает актуальность настоящего исследования.

Ключевые слова: композиторское творчество рубежа XX–XXI веков, «новая простота», техническое опрощение, минимализм, концептуальность.

Для цитирования: Воротынцева Л. Минималистская лексика как путь достижения «новой простоты» в творчестве Г. Толстенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 22–28.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_03\_22

**L. VOROTYNTSEVA**

*M. Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts*

## **MINIMALIST VOCABULARY AS A WAY TO ACHIEVE A “NEW SIMPLICITY” IN THE WORK BY G. TOLSTENKO**

The article is devoted to the peculiarities of the use of minimalist vocabulary on the way to achieving a “new simplicity” in the musical work of the contemporary Rostov composer G. Tolstenko. The author seeks to consider specific examples of his musical concepts and to identify the musical vocabulary of minimalism as a tool for implementing the “new simplicity”.

The purpose of this study is to study one of the ways to embody the “new simplicity” through the prism of G. Tolstenko’s philosophical and aesthetic concepts. The main task is to analyze the vocabulary of minimalism in the instrumental compositions of a contemporary author, understanding minimalism as the maximum conciseness of the means of expression. The subject is the “new simplicity” in the composer’s work in the boundary of the 20th–21st centuries. The work presents musical works in which the technical

side of minimalism has manifested itself, such as chamber instrumental Suite "Infinito" and orchestral dilogy "The Sounds of Akasha". The author tries to reveal the peculiarities of the musical language, drama, structure and content of the compositions.

The researcher thinks of the "new simplicity" both as a stylistic trend and as a conceptual position of the creator, the purpose of which, first of all, is the revival of musical communication.

In modern musical art, the "new simplicity" reveals itself in different ways, but one way or another, it is aimed at linguistic enlightenment. Each author follows his own path. It is the philosophical and aesthetic concept that is the cornerstone for individual creative solutions. Nevertheless, in the music of the adherents of the "new simplicity" of our time, among whom A. Pyart, A. Rabinovich-Barakovsky, V. Martynov, V. Silvestrov, A. Kharyutchenko, A. Kovaleva, etc., there is some commonality, the identification of which ultimately constitutes the relevance of this study.

Keywords: creative work by composers in the boundary of the 20th–21st centuries, "new simplicity", technical simplification, minimalism, conceptuality.

For citation: Vorotyntseva L. *Minimalist vocabulary as a way to achieve a "new simplicity" in the work by G. Tolstenko*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 22–28.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_03\_22



Как известно, творческое направление, именуемое «новой простотой», органично впитало в себя минималистскую лексику, что становится очевидным при анализе музыки некоторых современных композиторов. В подобных произведениях, опираясь на технические ресурсы минимализма (прежде всего, как средство опрощения музыкального языка), представители «новой простоты», в частности А. Пярт, А. Рабинович-Бараковский, В. Мартынов, В. Сильвестров, А. Харютченко, А. Ковалева и другие, возрождают основную функцию музыкального искусства – коммуникативность.

Известно, что минимализм и «новая простота» в СССР развивались в неофициальной плоскости. По мнению М. Катунян, «новая простота» оппонировала одновременно двум течениям: идеологически – советскому официозу, культурологически – любому академизму [1, с. 144].

Е. Чigareва связывает появление минимализма с интеграционными процессами в музыкальном искусстве последней трети прошлого столетия, способствовавшими обновлению академической стилистики: «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 исчерпанности его художественных средств, дошедшей к границе сложности, – и возникла необходимость его (музыкального искусства) обновления или попытки "начать сначала" (новая простота, неоромантизм, минимализм)» [2, с. 307]. Указывая на различные смыслы, заложенные в понятии минимализма, В. Сильвестров отмечает: «Есть минимализм репетитивный.

Есть духовный – это, допустим, Веберн, особенно поздний. Когда мало звуков, пространства. А возможен и композиторский минимализм. Он сейчас очень требуется» [3].

Методы развития «простого» музыкального тематизма основываются на вариантном проведении исходного материала (паттерна). Формируются особенности метроритмической стороны музыкальной композиции, обусловленные техникой варьирования основного материала. Многократное повторение одного и того же мотива или фразы обуславливает статику интонационной процессуальности и способствует возникновению состояния длящейся погруженности слушателя в акустическое пространство, создаваемое автором.

Репетитивность, как способ достижения «новой простоты», характерна и для камерных сочинений ростовского композитора Г. Толстенко, концептуальные замыслы которых так или иначе связаны с буддистским мирозерцанием. К числу этих произведений относится сюита «Infinito» для инструментального квинтета (1996), где в качестве универсалии выступает архаика. Каждая из трех частей циклической композиции основывается на бесконечных паттернах, «выращенных» из единого звука *d*.

Медитативность, ярко выраженное «...преобладание тихой, медитативной музыки» [4, с. 9] – весьма значимая черта творческого метода Г. Толстенко, что представляется типичным для минимализма как такового. Исследователи указывают: именно Толстенко «...первым из донских композиторов обратился к медитативным, сонорным и минималистским принципам построения музыкальной фактуры и композиции» [цит. по: 5, с. 188]. При внешней статичности, даже «застылости», его музыка отличается не-

обычайной образно-смысловой концентрированностью и насыщенностью, в подобных сочинениях каждый звук, пауза, авторская ремарка приобретают особую весомость. В этой музыке нет места случайности или стихийности. Минималистский подход реализуется посредством индивидуально трактованной репетитивной техники, обусловленной «...взаимодействием остинатности и импровизационности (вариативности)» [Там же, с. 198]. Заметим, что данные характеристики рассматриваются композитором как основополагающие формы бытия музыкального искусства в целом.

«Infinito» представляется неким обобщением множественных интонационных процессов второй половины минувшего столетия. Композитор стремится придать звуковым образам символическую обобщенность, апеллируя к памяти человеческой культуры как целому. В частности, пентатоника выступает здесь символом вечного, незыблемого, неизменного, исконной земной сущности, не имеющей начала и конца.

Техника аддиции, используемая автором сюиты, реализуется при помощи ультрахроматизма. Каждый последующий паттерн подвергается минимальному варьированию за счет микрохроматики и мельчайших ритмических преобразований. Ультрахроматика выводит звуковые элементы на уровень творческого замысла, художественной концепции, что связано с новым пониманием музыкального звучания как континуума, отражающего непрерывность и бесконечность бытия, которые декларируются приверженцами современного минимализма.

Авторский концептуальный замысел данного произведения также весьма близок минимализму. Среди распространенных значений слова «infinito» – «вечность», «бесконечность», «беспределельность». Именно так репрезентируется антинормичность динамической статики в названном цикле. Экспонируемый инвариант ключевого паттерна умышленно погружает слушателя в транс. Флейтист, ударяя по клапану *D* на динамическом нюансе *f*, как бы представляет воочию исток всего произведения – звук *d* в исходной ритмической периодичности, сопровождаемой короткими паузами. Начальные такты цикла уподобляются подчеркнуто замедленной материализации звукового Универсума в бескрайней пустоте (тт. 1–5).

На протяжении сочинения «...звук *d* выступает в качестве смысловой опоры. “*Deo*” в христианской традиции – многовековой символ соборного начала и духовной устремленности к высшим метафизическим реалиям бытия. Тип мышления Г. Толстенко можно определить как религиозно-концептуальный, выявляющий не-

кую общность восточной и западной культур в преломлении авторского мировидения. Упомянутый “единичный тон” словно “распатывает” звуковое пространство, казалось бы, ограниченное конкретными интонационно-высотными параметрами, за счет разнообразных микрохроматических расщеплений» [6, с. 181]. Это становится очевидным уже в ц. 1, где вступают другие участники ансамбля, интонируя упомянутый звук. Каждый последующий паттерн подвергается аддитивным изменениям, реализуемым при помощи тембра, микрохроматики, интонационного нагнетания и ритмических трансформаций. В первом разделе формы насчитывается 12 соответствующих паттернов.

Следует заметить, что несомненная целостность звуковой формы обеспечивается в данном случае, помимо ощутимого интонационного единства, последовательно реализуемой сегментарной повторностью, благодаря которой достигается эффект движения по спирали. Так, мелодический восходящий ход, впервые появившийся в ц. 3, безостановочно воспроизводится и в дальнейшем, охватывая все более обширный диапазон.

Очередной этап композиционного развертывания «...вызывает ощущение мнимой контрастности (поскольку минималистская музыка лишена контраста в привычном смысле). Это “музыка аффекта”, но присущая ей аффектация – особого рода. Кажется, что в ц. 7 репрезентируется принципиально иной культурный пласт, что обусловлено искренним стремлением к сближению культур и, как следствие, – к их диалогу. В высоком регистре на *p* прозрачно звучит “белая” пентатоника; в то же время вибрирующий кластер, исполняемый фортепиано, охватывает “черные” клавиши. Что это? Игра светотени или отражение авторского мироощущения, рефлектирующего в “дуалистической” плоскости единства и всеохватности мироустройства? Ритмическая разновременность придает исполнительскому интонированию данного эпизода какую-то осязаемую воздушность, особую разреженность» [6, с. 182]. Упомянутая структура повторяется девять раз в первоначальном виде. Следует напомнить, что в различных религиозных конфессиях (включая христианство) число 9 характеризуется как ангельское, небесное, символизирующее полноту Универсума и Истины. В культурах Востока с этим числом связан процесс духовного постижения и совершенствования.

Следующая часть («Вечность») посвящена категории пустоты. Напомним, что пустота в буддизме – единственное понятие, характеризующее реальность и не допускающее ограниче-

ний, исключений и качественных оттенков. По утверждению Далай-Ламы XIV, шуньята (пустота) включает в себя пустотность как абсолютную истину и ум, осознающий пустотность.

Концептуальной основой рассматриваемой части цикла являются традиционные идеи восточной философии, склонной отождествлять пустоту и вечность. По утверждению автора, он стремился воплотить здесь категорию времени, причем не в общеизвестном ракурсе «неумолимости» и «непреклонности», а в ином – как пульсации жизни, «биения сердец живых существ». И это «биение» целенаправленно воссоздается с помощью минималистских репетитивных техник.

Концептуальный замысел порождает определенную авторскую лексику, призванную воссоздать «звучание пустоты». Автор уделяет особое внимание используемым средствам музыкальной выразительности: буквально все они запечатлевают указанную «пустотность» (заметим, что само по себе «звучание пустоты» предполагает некую дихотомию). Исходя из этого, весьма значимыми оказываются приемы исполнительского «произношения звуков», которые позволяют реализовать тембровую агогику, зафиксированную в авторской партитуре.

Показательно, что «Вечность», будучи средней частью данного цикла, «...невелика по масштабам – 45 тактов – и состоит из двух разделов. Первый символически открывается звучанием музыки на фоне “пустого” звучания квинты и ноты у фортепиано и виолончели (т. 1), затем виолончель глиссандирует на нисходящей малой терции к звуку *d*. Начальные тт. 1–6 представляют собой интонационное зерно данной части, поскольку здесь экспонируются мелодические сегменты, подвергаемые в дальнейшем мелодико-ритмическому развитию. В окончаниях мелодических фраз композитор использует особое графическое *glissando*» [6, с. 183]. При этом длительность соответствующего звука необходимо выдерживать до конца, только переход к очередному звуку осуществляется посредством глиссандирования.

В т. 7 излагается первая мелодическая фраза у струнных, образуемая консонирующими интервалами – квартами и квинтами, на фоне мерного звучания нон в партии фортепиано. С интервалом ноты связана ассоциация, характерная для музыки XX – начала XXI века и подразумевающая непрерывное «дыхание времени».

Следует заметить, что «кульминация данной части (ц. 5) представляется важнейшим образно-смысловым моментом всей трилогии “Infinito”. Именно здесь авторское толкование “бесконечного” обретает ключевую роль. На пре-

дельно тихой динамике звучат маркированные чистые октавы вибратона, фортепиано и струнных; при этом каждый звук отмечен внутренней градуировкой и тембровым “распатыванием”. Композитор определяет названную тему как бесконечную, воспринимаемую слухом подобно непрерывному многократному повторению. Однако при изучении партитуры обнаруживается, что каждое последующее проведение музыкального материала дано в обновленном виде за счет энгармонических замен» [6, с. 184].

«Песнь о Шамбале» – заключительная часть цикла. Понятие Шамбалы принадлежит к числу древнейших в индийской философии. Так, в учениях классического индуизма и буддизма данное понятие соотносено с духовным уровнем бытия, на котором пребывают тонкие тела праведников. Созерцать мир Шамбалы могут лишь адепты, достигшие особого состояния просветления. В преданиях Индии и Тибета говорится о недоступной для простых смертных тайной обители Ашраме, в которой с давних времен живут великие мудрецы – носители высшего знания, наделенные необычайными духовно-психическими способностями.

Заключительная часть, характеризующаяся в целом, представляет собой ярко выраженный образец синтезирующего мышления. Сказанное относится ко «...всем уровням музыкального языка: интонационному, ритмическому, фактурному. Эту музыку крайне сложно соотносить с какими-либо конкретными образными представлениями, тем не менее, здесь явно запечатлевается некая материализация духовных устремлений человека: от архаически-природного возникновения в глубинах небытия, через пустоту вечности, – к духовному просветлению и постижению истины.

Так, в ц. 1 звучит непостижимо-прекрасное соло струнных, воспринимаемое как субъективное начало, как стремление, а впоследствии – достижение Шамбалы. Это воплощение мечты, достигаемое путем сложного и противоречивого преодоления материальной чувственности – природной стороны человеческого существа. Интонационно указанная тема произрастает из насыщенных сплетений голосов струнной группы во второй части “Infinito”. Эта бесконечная мелодия сопровождается “пустыми” интервалами в партиях фортепиано и вибратона, а также одиночными пентатонными фигурами флейты (начиная с т. 9)» [6, с. 184–185].

Второй раздел указанной части характеризуется появлением флейтового соло на *pp* и контрастными динамическими сопоставлениями. «Небесное» звучание упорно возвращается к исходному тону *fis*, отмеченному фермой.



При этом «парящая» мелодическая линия, своеобразно «окрашиваемая» диезами, не покидает заданной тесситурной горизонтали – по-видимому, автор умышленно «разграничивает» пространство на две плоскости. Флейтовое соло может быть трактовано как символ идеального, устремленного навстречу ищущему и познающему творцу (т. 32).

В дальнейшем осуществляется постепенное сближение двух обозначенных противоположных начал: чувственно-материального и духовного. В ц. 5 фортепианная партия, снабженная ремаркой *Quasi celesta*, основывается на 9-тоновой серии, которая излагается в полиритмическом сочетании на выдержанной педали (это придает звучанию стереофонический оттенок). В качестве своеобразного контрапункта к упомянутой серии выступает основная тема в увеличении, интонируемая виолончелью и сочетаемая с «парящей» флейтовой темой в ритмическом уменьшении.

Ц. 6 – завершающий этап не только «Песни о Шамбале», но и произведения в целом. Здесь органично сплетаются все интонационные фабулы трилогии, фактурное изложение отличается максимальной концентрированностью. Композитор сплавляет пульс времени, дыхание неба и субъективную устремленность в нерасторжимое единство. В заключительных тактах главенствует пентатоника – первооснова звуковой вселенной цикла. Мелодические фразы на пентатонной основе интонируются флейтой и фортепиано, в качестве контрапункта (партия виолончелей) выступает уже появлявшаяся ранее «черная» пентатоника. В т. 64 вступает флейта на *pp*, сопровождаемая фортепиано и струнными *pizzicato*.

«Infinito» репрезентирует важнейшие свойства минимализма в контексте «новой простоты»: обращение к своеобразно трактуемому состоянию аффекта как протяженной медитации, вплоть до итогового растворения в мировом эфире; автоцитирование, ориентируемое на музыкально-языковые комплексы; формирование виртуального слоя композиции, предопределенного особой записью нотного текста и способствующего органичному синтезу аудиального и визуального рядов сочинения. Отсюда произрастают специфические характеристики музыкальной композиции, прежде всего, вновь обретенная своеобразная тональность, утверждение мелодического начала, стремление к отходу от прежнего «техноцентризма» и обретению «новой простоты». Ультрахроматизм как принцип музыкального мышления отражает соответствующие представления о звуковом континууме и тяготение композиторского мышления к звукозерцанию.

Репетитивность и сонорика составляют техническую основу оркестровой дилогии «Звуки Акаши» (1994–1995). Как уже отмечалось, «это программное сочинение, истоки которого нужно искать в поэзии и живописи Н. Рериха. Более того, именно Рериховское общество помогло композитору осуществить аудиозапись дилогии, а также предложило дать конкретные названия обеим частям произведения. У художника было несколько картин, посвященных “Зову”, который наделялся, как и многое у Н. Рериха, символическим значением» [7, с. 144].

Первая часть дилогии открывается «музыкой ветра» и сонорной «точкой», образуемой разнонаправленными терцовыми форшлагами (партии флейт) на фоне сонорных линий, которые выдерживаются струнными. Возникает впечатление, как будто «случайный ветер распахнул окно» (строка из стихотворения современной поэтессы Н. Спириной, почитательницы рериховского творчества). Постепенно выстраивается упорядоченная фактурная вертикаль, где каждому темброво-фактурному блоку соответствует различная громкостная динамика. Мелодическая оформленность, хотя бы какие-то ее фрагментарные проявления здесь еще не обнаруживаются, поскольку «Зов» опирается на характерную для творческой манеры Г. Толстенко микротембрику: «...практически незаметно для слуха композитор расцветчивает *ges* первой октавы с помощью темброво-динамического “раздувания” в диапазоне большой терции. Помимо этого, струнный ансамбль, начиная с ц. 1, репрезентирует приемы ограниченной алеаторики, в частности, артикуляционной, микротоновой и фактурной – в данном случае шумозвуковой (согласно типологии Ю. Холопова)» [7, с. 144]. На сильных долях у контрабасов вводятся натуральные флажолеты с последующим глиссандированием к очередному звуку при сохранении тихой звучности. Партия альтов уподобляется протяженной вибрирующей педали на *g* малой октавы. По сути, все оркестровые голоса вовлечены в процесс микротонного расцветчивания исходного звука (тт. 1–5).

Логика развития в дилогии предопределяется микроварьированием аддиционного типа. Так, во второй части цикла («Священный танец») из неясных звуковых вибраций постепенно формируется выразительная мелодия, затем воплощаемая в ритмически изысканном ритуальном танце. Мыслители Древней Индии неоднократно подчеркивали его божественное происхождение, отмечая, что Вселенная создавалась Шивой из хаоса именно в танце.

Указанная главная тема «...поручена скрипке solo, томно поющей мелодию, ладовая основа

которой может быть определена как миксодиа-тоника (образуемая несколькими равными или неравными полихордами). Восходящая группа шестнадцатых начинается со второй доли, вос-принимаясь подобно затакту к акцентированно-му звуку *des* второй октавы. Несмотря на доволь-но ограниченный диапазон ( $c^1 - des^2$ ), эта тема отличается ярко выраженной импровизацион-ностью, в первую очередь, за счет ритмической и агогической “полетности”, а также устремлен-ности к самому высокому звуку при усиливаю-щейся динамике (т. 3). Звуковой каскад в конце т. 4 приводит ко второй фразе темы» [7, с. 149]. При этом сонорная вертикаль струнных сопря-гается с гулкими восьмыми, оттеняющими силь-ную долю (маримба, арфа и фортепиано – т. 5). Структурная завершенность темы достигается благодаря изобретательному ритмическому варьированию второй фразы.

В ц. 1 музыкальное пространство обогащает-ся новым тематическим элементом, порученным арфе, маримбе и фортепиано (к ним позднее присоединяются флейты). Данный раздел, снаб-женный авторской ремаркой *Comodo* («Удобно, непринужденно»), основывается «...на интона-ционном слиянии первой темы, элементы ко-торой непрерывно звучат у струнных, и второй, произрастающей из индийской раги (начиная с т. 7). Если обратиться к традиционному искус-ству индийских давадаси, то обнаруживается, что форма их храмовых танцев была построена по принципу чередующихся контрастных состо-яний – динамических и статических, и в данном контексте “Священный танец” реализует указан-ный формообразующий принцип» [7, с. 150].

В ц. 2 начинается очередной этап разверты-вания сакральной пляски, связанный с «накопле-нием энергии»: оно реализуется посредством фактурной уплотненности и ритмического укрупнения. Наглядным подтверждением ска-занному являются также значительное возраст-ание общего уровня звучности и активная роль глиссандирования. Помимо этого, на протя-жении данного раздела значительно активизи-руется ударная группа: наряду с 5 корейскими колоколами (темпл-блоками), композитором используется *Raganella* (трещотка), благода-ря которой оркестровый колорит приобретает особую красочность. Далее, «в ц. 3 на *fff* непре-ложно заявляет о себе “аккорд Кришны”, при-чем его звучание оттенено общим паузировани-ем других участников ансамбля; последующий ослепительный взлет тридцатьвторых знаменует начало очередного раздела, представляющего собой динамизированную репризу (цц. 4–8).

Функцию тематического обобщения и одно-временно интонационного “истаивания” выпол-няет *Largo* (ц. 9). Это постлюдия не только соб-ственно “Священного танца”, но и всей дилогии: мерное мелодизированное движение арфы вы-зывает ассоциации с бесконечностью абсолю-тного времени» [7, с. 151]. Заметим, что своеобра-зие толкования данной категории в индийской культуре обуславливается ключевой ролью идеи освобождения. Попутно высказывается негатив-ное восприятие физического времени, в котором поневоле пребывает человеческая душа. Высшая цель посвященного заключается в достижении состояния духовного вакуума, лишённого про-странства и времени, фактически адекватного небытию. Сходным образом можно интерпре-тировать и заключительный раздел «Священно-го танца».

Следует подчеркнуть, что «в музыкально-тех-ническом плане раздел *Largo* необычайно на-сыщен. Несмотря на медитативный характер звучания (об этом свидетельствуют замедлен-ность движения, мерные переборы арфы в ти-хой динамической нюансировке, протяженная линия развития), последний раздел является интонационно обобщающим. Начиная с т. 126, фактурные смены подчинены окрашенной ма-жором гармонической серии: *D–F–A–G–Des–E–As–C–B–Ges–Es–H*. Ритмоинтонационные фор-мулы из первой части, исполняемые флейтой в тихой динамике, отмеченные ремаркой *dolce*, а также плотные нисходящие аккордовые верти-кали, порученные вибратону, усиливают общее состояние неги. Эмоция-аффект музыкального послесловия – радостное упоение достигнутым осознанием бесконечности бытия» [7, с. 151]. Два завершающих такта ассоциируются с вни-мательным вслушиванием в материализованное «пространство Акаши»: на фоне выдержанного звука *e* интонируется нисходящий флейтовый мотив из первой части, оттеняемый сонорной звучностью других инструментов, краткой реми-нисценцией «музыки ветра» и постепенно зами-рающим вибрато струнных.

Таким образом, «новая простота» в рассма-триваемых сочинениях Г. Толстенко достига-ется за счет двух основополагающих постула-тов минимализма: определенной концепции и технических ресурсов. «Новая простота», спо-собствующая освобождению от технического перенасыщения, – это путь к концептуально мотивированному опрощению музыкальной лексики, в данном случае, с помощью минима-лизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Катунян М. И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 144–177.
2. Чigareва Е. И. От «умолчанного слова» к «умолчанной» музыке (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века) // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 307–321.
3. Валентин Сильвестров: Сейчас я не могу сказать, что я – композитор. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (дата обращения: 01.06.2024).
4. Северина И. М. «Музыка друзей» – фестиваль московских премьер // Музыка и время. 2002. № 10. С. 8–11.
5. Шабунова И. М. На пути к самобытному стилю: о творчестве Геннадия Толстенко // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 187–205.
6. Воротынцева Л. А. «Infinito» Г. Толстенко в контексте авторского мышления метамодернизма // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2022. Т. 26. С. 178–187.
7. Воротынцева Л. А. Об одном из духовных посланий композитора Геннадия Толстенко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2023. Т. 53. С. 141–152.

## REFERENCES

1. 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. 144–177.
2. Chigareva E. Ot «umolchannogo slova» k «umolchannoy» muzyke (ob odnoy tendentsii v kompozitorskom myshlenii XX veka) [From the “silent word” to the “silent” music (about one tendency in the compositional thinking of the 20th century)]. In: Zvukovaya sreda sovremennosti [The sound environment of modernity]: collected articles in memory of M. Tarakanov. Moscow: State Institute of Art Studies, 2012. Pp. 307–321.
3. 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: 01.06.2024).
4. Severina I. «Muzyka друзей» – festival' rossiyskikh prem'er [“Music of the Friends” as the Festival of the Russian Premieres]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2002. No. 10. Pp. 8–11.
5. Shabunova I. Na puti k samobytnomu stilyu: o tvorchestve Gennadiya Tolstenko [On the way to an original style: about the works by Gennady Tolstenko]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 187–205.
6. Vorotyntseva L. «Infinito» G. Tolstenko v kontekste avtorskogo myshleniya metamodernizma [“Infinito” by G. Tolstenko in context of the Meta-modernism author's thinking]. In: Dialog iskusstv i art-paradigm [A Dialogue of Arts and Art Paradigms]: Articles. Essays. Materials. Saratov: L. Sobinov Saratov State Conservatory, 2023. Vol. 26. Pp. 178–187.
7. Vorotyntseva L. Ob odnom iz dukhovnykh poslaniy kompozitora Gennadiya Tolstenko [About one of the spiritual messages by composer Gennady Tolstenko]. In: Dialog iskusstv i art-paradigm [A Dialogue of Arts and Art Paradigms]: Articles. Essays. Materials. Saratov: L. Sobinov Saratov State Conservatory, 2023. Vol. 53. Pp. 141–152.

### Воротынцева Лилия Анатольевна

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки  
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. А. Матусовского  
Россия, ЛНР, 91000, Луганск  
[lily\\_notka@mail.ru](mailto: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 Lugansk State Academy of Culture and Arts  
Russia, LPR, 91000, Lugansk  
[lily\\_notka@mail.ru](mailto:lily_notka@mail.ru)  
ORCID: 0009-0004-0540-7480