

Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА

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

СТИЛЕВЫЕ МОДЕЛИ ПРОШЛОГО В КОНЦЕПЦИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ»

Статья посвящена проблеме использования стилизованных моделей прошлого в концепции «новой простоты», когда основным способом композиторского мышления становится ассоциация, порождающая культурную диалогичность. Автор рассматривает «новую простоту» как мировоззренчески-стилевой компромисс, естественный выход из ситуации языкового и технического перенасыщения с целью воссоздания основной функции музыкального искусства – коммуникации.

«Новая простота» – тенденция, направленная на опрощение музыкального языка, пути ее реализации отличаются множественностью. Она проявляется посредством использования минималистской лексики, а также сакрализации, обращения к классико-романтическим стилизованным моделям и др. Метафорическое пространство музыки, ассоциативное по своей природе, также является измерением «новой простоты», в плоскости которого происходит диалог с традицией, в частности, возникновение различных «нео-», призванное способствовать преодолению художественной дистанции.

В статье позиционируется связь «новой простоты» и неоромантизма, возникающая благодаря преобладанию лирической исповедательности и обращению к романтическим идиомам. Кроме того, о близости названных стилизованных парадигм свидетельствует родство жанровых приоритетов: ведущая роль в обоих случаях принадлежит малым формам и их циклизации. Указанное жанровое решение позволяет «остановить время» и создать новый тип драматургии, воплощая медитативную статику.

Образно-смысловые установки романтизма оказались необычайно привлекательными для композиторов, начиная с 1970-х годов, когда «романтическое» утвердилось в качестве основного способа восприятия окружающей действительности, а главным содержанием музыки стал поиск высших истин бытия.

Таким образом, приверженцы «новой простоты» полагают главной целью художественного творчества поиск надличностного, осуществляемый при помощи субъективистского восприятия, при этом музыкальный язык становится универсально-метафоричным, опирающимся на языковые нарративы, которые переинтонируются в русле авторского звукозрения.

Ключевые слова: «новая простота», эстетическая концепция, метафорическое пространство, музыкальный язык, композиторское творчество, неоромантизм, метастилистика.

Для цитирования: Воротынцева Л. А. Стилизованные модели прошлого в концепции «новой простоты» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 91–98.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_91

L. VOROTYNTSEVA

M. Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts

STYLISTIC MODELS OF THE PAST IN THE CONCEPT OF “NEW SIMPLICITY”

The article is devoted to the problem of using stylistic models of the past in the concept of “new simplicity”, when the main way of author’s thinking becomes an association that generates cultural dialogic. The author considers the “new simplicity” as a philosophical and stylistic compromise, a natural way out of the situation of linguistic and technical saturation in order to recreate the main function of musical art – communication.

The “new simplicity” is a tendency aimed at simplifying the musical language, and the ways of its implementation are diverse. It manifests itself through minimalist vocabulary, sacralization, appeal to classical-romantic style models, etc. The metaphorical space of music, associative in nature, is also a

dimension of “new simplicity”, in the plane of which there is a dialogue with tradition, in particular, the emergence of various “neo-”, which is aimed at overcoming artistic distance.

The author of the article talks about the connection between “new simplicity” and Neo-romanticism due to the prevalence of lyrical confession and the appeal to romantic idioms. In addition, the commonality of these two stylistic paradigms is manifested in genre priority, when small forms and their cyclization become the leading ones. In addition, such a genre solution allows to “stop time” and create a new type of drama, namely, to embody meditative statics.

The figurative and semantic attitudes of Romanticism have proved extremely attractive to composers since the 1970s, when the “romantic” became the main way of perceiving the surrounding reality, and the main content of music was the search for higher truths of existence.

Thus, the adherents of the “new simplicity” see the main meaning in the search for the transpersonal through the subjectivism of perception, while the musical language becomes universally metaphorical, based on linguistic narratives reinterpreted in line with the author’s sound-looking.

Keywords: “new simplicity”, aesthetic concept, metaphorical space, musical language, composer’s creative work, Neo-romanticism, meta-stylistics.

For citation: Vorotyntseva L. *Stylistic models of the past in the concept of “new simplicity”*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 91–98.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_91



«Новая простота» заявила о себе в 70-е годы прошлого столетия как эстетический протест, мотивированный желанием уйти от технического и языкового перенасыщения периода «второго авангарда», возродив коммуникативную функцию музыкального искусства. Будучи автономной концепцией творчества, «новая простота» формируется в недрах авторской индивидуальности, позволяя творцам каждый раз интерпретировать ее сквозь призму собственного Я. Тем не менее, при неисчерпаемой множественности упомянутых проявлений, обнаруживается видимая их общность.

Пути реализации «новой простоты» весьма различны. Она может быть воплощена с привлечением ресурсов минимализма, посредством «новой сакральности», обращения к классико-романтическим идиомам, при этом каждый образец соответствующей трансляции требует специального осмысления. Но, так или иначе, основной постулат данного мировоззренчески-стилевого компромисса связан с опрощением выражения на всех уровнях музыкальной композиции.

Безусловно, один из видимых путей движения к «новой простоте» – это отказ от нового, благоприятствовавший появлению различных стилистических «нео»: неоклассицизма, неоромантизма, неофольклоризма и пр. К примеру, В. Сильвестров утверждает: «...чтобы сказать иное, нужно сказать то же самое» [1, с. 236]. Однако приверженцы стиливых направлений «нео» ощущают потребность что-то «договорить», «прибавить», разъяснить, осознать, прибегая к накопленному опыту прошлого, когда музыкальный язык становится метаязыком, принад-

лежащим одновременно «всем и никому». Так происходит поворот к традиции через стилистический диалог культур, когда в пространстве музыкального произведения сопрягаются пласты прошлого и настоящего, а главным способом авторского мышления становится ассоциация. Используя всевозможные операции со стиливыми моделями, композиторы формируют ретроспективный творческий процесс, благодаря которому слушательское восприятие вступает в аллюзийную «игру».

При помощи указанной «игры» со стилистическими идиомами прошлого реализуют себя нео-направления, в чьем арсенале обнаруживаются структурно-семантические реалии художественного наследия не только периода классицизма и романтизма, но и любого другого исторического времени – от самого отдаленного до ближайшего. Обращаясь к исторической музыкальной памяти, «нео-» утверждают идею преодолимости дистанции между прошлым и настоящим, автором и привлекаемым музыкальным материалом, чем и обуславливается намерение композитора воссоздать упомянутый материал в иной временной реальности с помощью стилизации. Отсюда вытекает правомерность определения «художественная дистанция», с помощью которого может быть объяснена природа стилизации в неоклассицизме и неоромантизме [2, с. 91].

«Намерение», «первопричина» воссоздания прошлого с помощью «вспоминающей игры» с вторичным, заимствованным музыкальным материалом роднит неоклассицизм с другим неостилем музыкального искусства – неоромантизмом, который выступил одним из

магистральных направлений развития европейского композиторского творчества, начиная с последней трети прошлого столетия. Неоромантизм как ретроспективная стилевая манера, отображающая процесс «наведения мостов» между классическими стилями в музыке 1970-х годов, тесно связан с «новой простотой» благодаря исповедательности, декларации лирического модуса музыкального высказывания, воссоздающего художественные идеалы музыкального искусства периода европейского романтизма (чем и были мотивированы соответствующие определения – «новый романтизм», «новый субъективизм», «новая искренность» и т. п.). «Новая простота» и неоромантизм сближаются благодаря отсутствию ясных деклараций каких-либо основополагающих идей и принципов, которыми обуславливаются стилевые основы названных музыкальных направлений.

В отечественной музыкальной науке неоромантизм характеризуется весьма обстоятельно и многогранно. К примеру, Е. Чигарева разделяет неоромантизм в узком и широком смыслах. В первом случае подразумевается конкретное эстетическое направление, во втором – определенный тип мышления [3, с. 79].

Некоторые музыковеды определяют неоромантизм как «умонастроение» [4, с. 14], что проявилось в композиторском творчестве последней трети XX столетия и не утратило своей актуальности в настоящее время. Зачастую данное понятие соотносится с явлением романтики – специфического типа мировосприятия – и распространяется как на творчество отдельных авторов, так и на конкретный период развития национальной композиторской школы [5].

В свою очередь, А. Цукер пишет о «панромантизме», который трактуется как «способ художественного моделирования мира», поскольку все музыкальное искусство по своей природе романтично [6, с. 27].

Неоромантические тенденции преломляются в композиторском творчестве многих классиков советского/постсоветского периодов и значительной части мастеров, принадлежащих к младшему поколению. Отмеченная приверженность, по мнению ряда исследователей, закономерна: романтическое мироощущение присуще человеческой природе и художественному сознанию в целом, «...“романтическое” есть необходимая, исторически устойчивая грань сознания людей вообще и творческого мышления в особенности», – подчеркивает Е. Шевляков [7, с. 84].

С неоромантизмом связаны процессы лиризации музыкального искусства XX века, особенно важные для эпохи индивидуальных композиторских стилей. Анализируя особенности художе-

ственного мышления последней трети XX века, Т. Левая отмечает пафос самопознания, интровертный характер композиторских художественных интересов, установку на традиционное, лирическую проникновенность, тяготение к личностному и интроспективному тону выражения, особую углубленность и психологизацию [8].

Подобно романтической музыке XIX века, в сочинениях «новой простоты» происходит смена жанровых приоритетов. В частности, раскрывается особый смысл миниатюры и ее циклизации. Малая музыкальная форма при этом становится наиболее подходящим смысловым полем для композиционного «дления», «растягивания» во времени, что обуславливается погружением в звуковой образ «прекрасного прошлого» («Тихие песни», «Китч-музыка», «Ступени», постлюдии, багатели, сочинения *in memoriam* В. Сильвестрова, фортепианные прелюдии Г. Пелециса, «Прекрасная музыка» А. Рабиновича-Бараковского, «Простая музыка» Г. Канчели и пр.). В том случае, когда современные авторы не прибегают к циклизации миниатюр, малая форма отдельной пьесы мыслится ими как способ «приостановки времени» с помощью пребывания в одном состоянии, вуалирования эмоциональных движений при помощи медитативной статики музыкального процесса, воссоздания эффекта «здесь и сейчас» («Зеркало в зеркале», «Для Алины», «Мое сердце в высоких горах» А. Пярта, «Заповеди блаженства» В. Мартынова, «Цветущий жасмин» Г. Пелециса).

Для мировосприятия человека конца XX столетия в условиях «кризиса веры» необычайно близким явилось романтическое понимание Абсолюта как творения индивидуально-личностного сознания (в противовес толкованию человека как творения Бога в христианской идеологии). Это понимание в большей степени отвечало идее автономизации персонально-личностного опыта в системе познания мира. Тем самым романтизм раскрывается в широте своих значений, что позволяет говорить о «романтическом» как о приоритетном методе художественного творчества.

Образно-смысловые доминанты романтизма оказались необычайно актуальными для композиторов 1970-х годов, стремившихся найти пути обновления музыки в условиях кризиса, поэтому авторские концепции «новой простоты» зачастую опираются на идею поиска высших, абсолютных истин бытия и прикосновения к ним при помощи музыки. Этим обуславливаются надличностные смыслы «слабого стиля» В. Сильвестрова, транслирующие пример лирики нового типа. Суть ее заключается в деперсонификации музыкального выражения

за счет авторского «присвоения» лексического комплекса романсовой лирики, озвученного сквозь призму специфической авторской интонации. Этим же предопределяется идея эвфонии как философско-эстетической сущности концепции благозвучной музыки Г. Пелециса и А. Ковалевой. В этом же смысловом ключе, как выражение субъективных композиторских религиозно-философских представлений, формировался авторский стиль *tintinnabuli* А. Пярта. Насыщенности универсальными смыслами музыкального искусства, приверженности его «абсолютной» идее, несравнимой в своих значениях с субъективизмом индивидуально-творческого композиторского высказывания, подчинена у В. Мартынова логика пребывания в анонимном («бриколажном») музыкальном потоке лексем и фонем, принадлежащих разным эпохам музыкального искусства. В этом же ключе можно интерпретировать антропологическую концепцию музыки А. Рабиновича-Бараковского, предопределяемую авторской «эксплуатацией» фактурно-гармонической модели романтической музыки XIX века с целью обретения духовного равновесия и внутренней гармонии.

Если говорить об различиях авангардной модели сознания и «новой простоты», то в первом случае возможен чужой материал, соответственно, основным является метод цитирования, во втором – ведущая роль отводится присвоению; в авангарде невозможность авторского высказывания воспринимается как событие («смерть автора»), в эстетике «новой простоты» это событие утрачивает видимую значимость («смерть смерти автора»); первым используются сложные слова, вторым – простые. В этом контексте творческое мышление А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова, Г. Пелециса, А. Харютченко, А. Ковалевой и других приверженцев «новой простоты» в значительной степени опередило интертекстуальность как композиционный метод, нивелирующий остроту столкновения «старого» и «нового», автора и материала, объективного и субъективного измерений творческого акта.

Следует отметить, что в измерении «новой простоты» происходит переориентация в системе выразительных средств, приближаемой к романтической эпохе: возрождаются ясная мелодия, тональная опора, индивидуальность тематизма и естественность ладогармонического развития.

Не случайно В. Сильвестров упоминает имя Ф. Шуберта в качестве художественного эталона музыкального искусства, идеального типа авторского высказывания в музыке – «скромности», в которой «...проявляется... символическая наполненность» [9, с. 174], и посвящает

этому композитору свою музыку (причем не вокальную или инструментальную, а хоровую, образно-смысловой предпосылкой к созданию которой послужили шубертовские фонемы). Образно-содержательный комплекс вокальной музыки Ф. Шуберта (экзистенциальное переживание природы, рефлектирующее сознание, тема смерти и иллюзорности бытия), жанровые атрибуты шубертовской стилистики (вальс, вокальный и фортепианный цикл, квинтет) нередко фигурируют в опусах современных композиторов («Тихие песни», «Китч-музыка», фортепианные багатели В. Сильвестрова, «Шуберт-квинтет» (Вариации на тему «Смерть и девушка») В. Мартынова). Формы авторских интерпретаций «шубертовских тем» в каждом случае индивидуальны, тогда как идея простоты, искренности и непосредственности в каждом случае реализуется при помощи оригинального жанрового решения.

Интерес современных композиторов к музыкальным идиомам Ф. Шуберта можно объяснить упрощенным и тяготеющим к обобщенности музыкальным языком, нацеленным на создание статичной образности. Именно произведения Ф. Шуберта в большей степени ассоциируются с простотой, которая достигает порой уровня банальности. На самодостаточность композиционной статики шубертовских симфоний неоднократно указывает В. Сильвестров, подчеркивая, что в данном смысле творческий метод Ф. Шуберта уникален, поскольку тем самым обуславливается своеобразный тип лиризма, в котором субъективный тон высказывания не играет решающей роли. Главное заключено в самом тезисе упомянутого высказывания – основном музыкальном тематизме, выражающем объективный смысл и потенциально существующем вне развития, поэтому музыкальная форма в симфониях «четвертого венского классика» состоит из «даров музыкальных» – мелодий [9, с. 106]. Лирический смысл музыки В. Сильвестрова, иницируемый романтическим модусом музыкального выражения, можно определить как «новую лирику», деперсонифицированную и медитативно-углубленную. Это указывает на особое взаимоотношение ретроспекции и опрощения в неостилевых диалогах музыки XX века. Так очерчиваются два уровня смыслообразования и стилевой рефлексии: как диалог с традицией и композиторский автодиалог.

Именно Ф. Шуберт прежде всего становится символической фигурой для неоромантиков, что естественно порождает ностальгическую окрашенность авторских обращений к прошлому музыкальной истории. Однако ностальгия эта относится не к прошлому, а к настоящему

времени, к тому пониманию и ощущению реальности, о котором говорит В. Сильвестров, указывая: не мир утратил красоту и гармонию, а наше сознание пребывает в таком состоянии, что позволяет именно так воспринимать происходящее. Отметим, что здесь речь идет об ощущении утраченной красоты и гармонии, тогда как мир не утратил их, они всегда в нем существуют, не душа человека лишилась своей таинственной глубины, где живет Господь, а человек себя ощущает так, словно утратил это великое сокровище бытия. Ностальгический диалог в значительной степени способствует развитию неоканонических тенденций в академической музыке последней трети XX столетия, включая неоромантизм.

Принцип неоканоничности выступает в качестве определяющей стилиевой характеристики «новой простоты», что мотивируется исходной ориентацией композиторов на канонические модели музыкального искусства – жанровые, композиционные, музыкально-лексические, то есть наделяемые определенным семантическим тезаурусом, который закрепляется в музыкальной памяти. Семантическая аура неоканонических моделей в условиях современных культурных реалий постепенно обрастает новыми значениями, обретая способность воссоздавать в новой музыкальной форме высший, духовный смысл человеческого бытия в целом и музыкального искусства в частности. К названным моделям принадлежат:

1. Жанровые – литургическая сфера христианской традиции («Берлинская месса», «Stabat mater» А. Пярта, «Ad Matrem», «Приди, Дух Святой» Х. Гурецкого, «Плач Иеремии», «Музыка для богослужения» В. Мартынова, «Евангельское слово» А. Харютченко, духовные хоровые концерты А. Ковалевой); миниатюра – вокально-хоровая («Два псалма Давида» и «Литургические песнопения» для хора без сопровождения В. Сильвестрова, «Заповеди блаженства» В. Мартынова), инструментальная – романс, вальс, багатель, постлюдия (Постлюдия для скрипки solo и «В память о М. И. Г.» В. Сильвестрова, постлюдии для фортепиано А. Ковалевой).

2. Музыкально-композиционные: старинная полифоническая техника, христианское богослужбное пение – католическое и православное («Канон покаянный» А. Пярта, «Симфония скорбных песнопений» Х. Гурецкого, хоровые миниатюры А. Ковалевой); оstinatные формы доклассической музыки, репетитивность («Spiegel im Spiegel» А. Пярта, «Лондонская симфония» № 13 Г. Пелециса, «Звуки Акаши» и «Infinito» Г. Толстенко, «Письма Сергея Рахманинова Брайану Ино» из фортепианного цикла «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова).

3. Музыкально-лексические: лексемы и фоны первично-жанровой сферы доклассического и романтического музыкального искусства.

Так, семантическая аура первично-жанровых канонических моделей как «сфера анонимного» выступает в качестве приоритетной для большинства композиторов «новой простоты». Поэтому обращенность к культовым истокам музыки, преломляемым в процессе переинтонирования, является важным показателем возвращения к культуре в ее главном значении – глубинном представлении о сверхсмыслах. Это стремление можно рассматривать в качестве ключевой интенции «новой простоты» как неоканонического стилиевого направления. Последнее опирается на метод реинтерпретации канона, а именно воссоздание его онтологических смыслов на основе сближения и «встречи» традиционного, «известного» и индивидуально-личностного, всегда нового в собственных семантических и композиционно-стилистических проявлениях. Тем самым в индивидуальных композиторских поисках «сверхсмысла» выявляется автономный «сверхсмысл», связанный не только с построением новых форм музыкального выражения («Псалмофония» Г. Пелециса), но и с «обогащением» музыкальной памяти как части общекультурного наследия.

Мировоззренческий сдвиг 1970-х годов естественным образом предопределил рождение метастилистики. Неоромантизм вобрал в себя музыкально-языковой конгломерат европейской традиции, распоряжаясь этим достоянием как единым языком, не разделяя «свое» и «чужое». Мысль о «спрессованности» музыкального прошлого и настоящего в «новом пространстве музыки» (Т. Чередниченко) приобретает особую значимость в контексте парадигмального сдвига 1970-х годов, простирающегося на десятилетия вперед, поскольку в данном случае речь идет о принципе универсализации музыкального языка – типичной черте современного метастилия.

Выше отмечалось, что «новую простоту» допустимо рассматривать как неоканоническую тенденцию современного музыкального искусства. Наряду с этим, можно конкретизировать важнейшие качественные характеристики данного явления, позиционируемого в качестве симбиотической стилиевой тенденции развития академического музыкального искусства. Речь идет о персонифицирующей направленности глобального процесса универсализации музыкального языка (формирования метаязыка) в условиях пост- (последняя треть XX века) и постпост- (настоящее время) культурной парадигмы.

Благодаря такой интерпретации в «новой простоте» проявляется авангардный след, что

вполне объяснимо с точки зрения актуальных для композиторов второй половины XX века поисков новых форм музыкального выражения и смысловых границ музыкального искусства. Отметим лишь, что подобные поиски А. Пярта, В. Мартынова, Г. Пелециса, В. Сильвестрова, А. Харютченко, Г. Толстенко, А. Ковалевой и многих других авторов реализовались в более скромных масштабах, чем, например, у К. Штокхаузена, ограничиваясь локальным материалом – стилевыми традициями европейского музыкального искусства, не претендуя на «мировую музыку» в широком смысле и апеллируя к памяти исключительно собственной культуры. По сути, определения «нового синкретизма» и «синкретической формы» в большей степени соотносятся с персональной концепцией классика академического западноевропейского авангарда (в силу предельной разнородности элементов «мировой музыки»), тогда как симбиотическая музыка является понятием, вполне адекватно отражающим содержание творческих поисков перечисленных композиторов.

В целом можно утверждать, что «новая простота» транслирует новый способ выражения простых истин бытия с помощью накапливаемого знания о возможностях музыкального выражения, спрессованного в комплексе музыкально-языковых формул и «канонических» моделей. Они принадлежат разным историческим музыкальным стилям, но порождены единой семантикой идеального смысла, предопределившей образно-содержательный уровень «новой простоты» и симбиотический принцип ее музыкально-композиционного воплощения. Среди них первоочередными оказываются знаки-коды конкретного исторического периода, – в качестве последних выступают, прежде всего, стилевые идиомы.

Что касается жанровых ориентиров «новой простоты», то необходимо отметить: семантические единицы музыкального языка создаются в пространстве функционирования жанра (как необходимое обеспечение содержательно-смысловых ориентиров окружения, в котором существуют упомянутые единицы). Исходя из этого, следует указать на те жанры, для которых репрезентативными являются языковые формулы, охватывающие четыре музыкально-языковых уровня: мелодический, ладогармонический, метроритмический и пространственный. Понимание жанра как составной части музыкального языка в данном случае опирается на дефиницию собственно языка как системы знаков и их значений, существующих в звуковой форме. Среди них жанр сам по себе, как определенный тип музыкального содержания и его композиционного

оформления, выступает в качестве готового набора звучащих единиц. К ним относятся:

- канонические (литургические) жанры как носители сакрального смысла и памяти культуры, за которыми исторически закреплены определенное содержание и ситуативный комплекс, связанные с их назначением и типом исполнения;

- жанровые формы миниатюры в аспекте «...художественной операции сжатия, концентрации больших объемов или энергий в малой сфере» (согласно Е. Назайкинскому; см.: [10, с. 373]); семантика этой жанровой сферы связана с индивидуально-субъективным переживанием отдельного момента времени как фрагмента вечности и сокровенного как вечно актуального для человека;

- циклические формы как структурно-композиционный тип музыкального выражения; его семантика воссоздает «остановленное время» как образ Вечности (принцип свертывания временной горизонтали в пространственную композиционно-фактурную музыкальную вертикаль, приводящего к остановке линейного хода времени и открытой форме незавершенной структуры звукового ландшафта).

Перечисленные типы музыкально-языковых формул частично совпадают с типологическими признаками композиционного приема завершения и его катартического смысла, который может быть рассмотрен в качестве стилового показателя музыки современных композиторов, в частности, В. Сильвестрова (см.: [11]), и метафорическими особенностями фактурных фигур «неактуального стиля», что указывает на значимость их семантического кода в общем языковом пространстве современного музыкального искусства. Большинство из обозначенных формул восходит к стилевым признакам первично-ритуальных музыкальных форм; семантика последних связана с сакральными и трансцендентными смыслами Бытия, исключающими присутствие в них индивидуально-личностного начала. И это отвечает ситуации стиловой «сглаженности» звукового ландшафта «новой простоты», в котором иногда бывает сложно различить индивидуальный композиторский почерк и манеру: они необычайно близки, зачастую идентичны, однако это абсолютно не исключает их авторского облика. Так, музыка В. Сильвестрова узнаваема по особой статике – «мерцанию» мелодических отзвуков в тишине, А. Пярта – по особому аскетизму музыкального языка, отсекающему любое проявление эмоционального импульса и погружающему слушателя в молитвенно-медитативное состояние, В. Мартынова и А. Рабиновича-Бараковского – по особенной пафосности, повышенному тону авторского высказывания, усиливаемому

нескончаемыми повторениями, А. Ковалеву и А. Харютченко – по удивительной благозвучности, мягкости и поэтичности, Г. Толстенко – по необычайной сдержанности и уравновешенности.

В заключение надлежит отметить, что в каждом отдельно взятом случае музыкальный образ «новой простоты» был и остается «новым», поскольку любой из композиторов видит, слышит и понимает простые и вечные истины

по-своему, неизбежно рассказывая (в прямом и переносном смысле) о них на собственном языке. Так или иначе, представители «новой простоты» увлечены поисками надличностного, однако субъективизированного восприятия, естественно обращаясь к стиливым нарративам прошлого, переинтонируемым сквозь авторскую призму, и тем самым продвигаясь по направлению к метастилистике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. Киев: Дух и Литера, 2004. 265 с.
2. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный феномен в современной украинской музыке // Проблемы музыкальной культуры: сб. науч. ст. Киев: Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 86–104.
3. Чigareва Е. И. Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Мир романтизма: материалы Международной науч. конф. Тверь: ТвГУ, 2008. Т. 13. С. 77–81.
4. Денисова З. М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX в. // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2020. Т. 8. № 1. С. 12–21.
5. Коханик И. Н. К проблеме изучения неоромантизма в современной украинской музыке // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. 2006. Вып. 56. С. 68–77.
6. Цукер А. М. Романтизм и музыкальное искусство: К проблеме соотношения романтического и реалистического методов в музыке // Цукер А. М. Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. С. 27–38.
7. Шевляков Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: материалы [Международной] науч. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. С. 84–86.
8. Левая Т. Н. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х годов: Стили и стиливые диалоги: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 82. С. 9–29.
9. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев: Дух и Литера, 2012. 408 с.
10. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. В. История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 371–391.
11. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания: Проблемы диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

REFERENCES

1. Sil'vestrov V. Muzyka – eto penie mira o samom sebe... Sokrovenny razgovory i vzglyady so storony: Besedy, stat'i, pis'ma [Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from the outside: Conversations, articles, letters]. Kiev: Duh i Litera, 2004. 265 p.
2. Ship S. Stilizatsiya kak khudozhestvenno-vyrazitel'nyj fenomen v sovremennoy ukrainskoy muzy'ke [Stylization as an artistic and expressive phenomenon in modern Ukrainian music]. In: Problemy muzykal'noy kul'tury [Problems of musical culture]: collected articles. Kiev: Muzichna Ukraina, 1989. Issue 2. Pp. 86–104.
3. Chigareva E. Neoromantizm i neokanonicheskie tendentsii v otechestvennoy muzyke posledney trety XX veka [Neo-Romanticism and neo-canonical tendencies in Russian music of the last third of the 20th century]. In: Mir romantizma [The World of Romanticism]: Materials of the International research conference. Tver: Tver State University, 2008. Vol. 13. Pp. 77–81.
4. Denisova Z. Romanticheskie tendentsii v otechestvennoy muzyke posledney trety XX v. [Romantic tendencies in Russian music of the last third of the 20th century]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Scholarship]. 2020. Vol. 8. No. 1. Pp. 12–21.
5. Kokhanik I. K probleme izucheniya neoromantizma v sovremennoy ukrainskoy muzyke [On the problem of studying Neo-romanticism in modern Ukrainian music]. In: Nauchnyj vestnik NMAU

- im. P. I. Chaykovskogo [Research Bulletin of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. 2006. Issue 56. Pp. 68–77.
6. *Tsuker A.* Romantizm i muzykal'noe iskusstvo: K probleme sootnosheniya romanticheskogo i realisticheskogo metodov v muzyke [Romanticism and musical art: On the problem of correlation of romantic and realistic methods in music]. In: *Tsuker A.* Edinyj mir muzyki [The unified world of music]: selected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2003. Pp. 27–38.
7. *Shevlyakov E.* Neoromantizm v muzyke XX veka: predely ili bespredel'nost' [Neo-Romanticism in the 20th century music: boundaries or boundless]? In: *Muzykal'nyj mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu* [The musical world of Romanticism: from the past to the future]: materials of the International research conference. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1998. Pp. 84–86.
8. *Levaya T.* Sovetskaya muzyka: dialog desyatiletiy [Soviet music: A dialogue of decades]. In: *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov: Stil' i stilevye dialogi* [Soviet music of the 1970s and 1980s: Style and style dialogues]: collected works. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1986. Issue 82. Pp. 9–29.
9. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym [Symposion: Meetings with Valentin Silvestrov]. Kiev: Dukh i Litera, 2012. 408 p.
10. *Nazaykinskiy E.* Poetika muzykal'noy miniatyury [The poetics of musical miniature]. In: *Nazaykinskiy E.* Istoriya v muzyke: Izbrannye issledovaniya [History in Music: Selected studies]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2009. Pp. 371–391.
11. *Samoylenko A.* Muzykovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya: Problemy dialoga [Musicology and methodology of humanitarian knowledge. Dialogue problems]: monograph. Odessa: Astroprint, 2002. 243 p.

Воротынцева Лилия Анатольевна

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

Lilia A. Vorotyntseva

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