

**ПОПУЛЯРНИЙ МУЗИЧНИЙ ЖАНР ЯК ЧИННИК
КОМПЕНСАТОРНОЇ ФУНКЦІЇ «НОВОЇ ПРОСТОТИ»
В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА)**

Овсяннікова-Трель О. А.

ВСТУП

У композиторській практиці сучасності досить послідовно представлена стильова тенденція, яка орієнтована на ясність і доступність авторського висловлювання та за своїми естетичними принципами співвідносна зі стильовими характеристиками так званої «нovoї простоти» – напряду, що заявило про себе після 1960-х рр. в середовищі західноєвропейського музичного академізму. І якщо спочатку творча установка на «спрощення» музики розцінювалася деякими музикантами-професіоналами як неминучий шлях її виживання в умовах гіперінтелектуалізму західного музичного авангарду і втрати гедоністичної функції музичного мистецтва, то в процесі свого розвитку стильова концепція «простої» музики вийшла за межі свого вихідного смислового імпульсу і набула статусу магістрального вектору композиторських устремлінь до духовних підстав музичної творчості в умовах сучасного світу, яка неминуче прагне до набуття втрачених загальнолюдських і естетичних цінностей.

У цьому сенсі стилістика цілого ряду творів композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., що спирається на зазначені принципи ясності і доступності авторської музичної мови, виявляє свою компенсаторну функцію, яка, як відомо, є однією з основних для музики як виду мистецтва і творчої діяльності загалом. Зазначений напрям композиторської практики є очевидним як у стильовому, так і в жанровому прояві: останній часто апелює до типових форм європейського музичного мистецтва, які в силу своєї популярності (в сенсі широкої поширеності в музичній практиці) забезпечують «відкритість» їх змістовно-смислових значень для сучасного слухача. При цьому закономірним є розширення і поглиблення цих значень, які формуються в результаті функціонування того чи іншого жанрового типу в принципово іншому соціально-культурному і музично-мовному контексті, що не співпадає з історично зумовленим середовищем його існування. Це питання не так часто обговорюється у вітчизняних дослідженнях сучасної музики і не представлено як спеціальний предмет дослідницького інтересу, хоча негласно воно присутнє в широкому

музикознавчому дискурсі жанрово-стильових та художньо-естетичних принципів композиторської творчості.

1. Феномен «простого» стилю в сучасній композиторській творчості

У середині ХХ ст. європейська академічна музика виявилася в тій ситуації, коли її провідні стильові орієнтири зводилися до вельми радикальних (по відношенню до попередніх епох) норм музичної виразності, що були пов'язані з творчими дослідженнями так званого другого авангарду і гранично ясно сформульовані одним з його лідерів К. Штокхаузенем: «Для музичної мови нашого часу дуже типово: немає мелодії і акомпанементу, немає головних і другорядних голосів, теми і розвитку, так само як немає гармонійних зв'язків, більш-менш складних видів тяжіння або синкопованої ритміки. Більшою мірою ми чуємо ціле, в якому деталі явно і чітко помітні»¹. Зазначені К. Штокхаузенем стильові показники музичних опусів композиторів-авангардистів вказують на принциповий розрив з класичними традиціями європейського музичного мистецтва, який був маніфестований першим авангардом у порубіжну епоху кінця ХІХ – початку ХХ ст. і втілювався в абстрактному, агресивно-дисонантному і мозаїчному звучанні «нової музики». Послідовне продовження цієї установки на освоєння нових горизонтів музичної мови (як технологічних, так і семантичних) і створення індивідуальних концепцій звукового простору в професійній композиторській творчості, зрештою породило ідею комунікативної і естетичної кризи, що стала об'єктом мистецтвознавчих, філософських і соціологічних рефлексій. Музикознавча ж оцінка цієї ситуації і музичних артефактів, що її репрезентують, зводилася до вельми симптоматичного та лаконічного висновку: «Музичної краси не просто не було чути – було чути, що її немає»².

Що втратила музика і музична виразність в результаті граничної концептуалізації музики як спеціального виду мистецтва і музичної мови як способу авторського висловлювання в авангардистському творчому досвіді? Якщо враховувати глибинний сенс наведеного вище висловлювання Ю. Холопова (яке, безумовно, не є абсолютним у своїй істинності, але фіксує суттєвий вектор зміни естетичної парадигми), то насамперед чистоту своїх першоелементів (мелодії, ритму, гармонії і т. п.) та їх семантичного потенціалу. Що втратив слухач у цій ситуації? Чистоту та абсолютність сприйняття музики як універсальної мовної системи, комунікативну функцію якої забезпечували її основні компоненти (мелодія, ритм, гармонія тощо). Ця система апелювала до

¹ Кузнецов И. Судьба интонации на разломах музыкального языка новейшего времени. *Проблемы онтологии музыки* : коллективная монография. К 90-летию Марка Генриховича Арановского [ред.-сост. Г. Б. Шамилли]. Москва : ГИИ, 2018. 400 с. С. 20.

² Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. 2003. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader>

музичного досвіду європейської людини, яка була вихована на гармонійній (в естетичному сенсі) музиці минулих епох, і виявилася в кризових умовах у кінці ХХ ст.

Ідеї «нової простоти», проголошені в 1970-80-х рр. в західному музичному академізмі, відображали прагнення повернути втрачені виразні смисли і можливості музичної мови шляхом «зміни інтелектуального та структурного принципу, що визначає суть композиції, на емоційний»³: такі творчі установки зумовили характерне визначення цієї стильової тенденції («нова щирість»), суть якої полягала в реабілітації лірико-сповідального дискурсу композиторської творчості.

Виникнення цього прагнення цілком закономірно в загальному контексті розвитку європейського музичного мистецтва ХХ ст., що зазнало радикального розриву з традиціями не тільки художньо-естетичного порядку, а й світоглядними, що породило закономірний для свого часу «антропологічний запит» (у формулюванні В. Мартинова⁴), пов'язаний з потребами емоційного переживання музики і смисловій визначеності її інтонаційного словника. Сутність цього запиту, що звернена, з одного боку, до людського фактору, з іншого – до онтологічних засновків музичного мистецтва, взагалі викликала до життя дуже широкий понятійний комплекс, пов'язаний з естетикою «нової простоти» та її стильовими характеристиками: «нова щирість», «неоромантизм», «метамузика», «нова консонантна музика», «новий канон», «природна», «чиста музика», «наївний стиль», «слабкий стиль» тощо. Характерними рисами «нової простоти» як напряму професійної композиторської творчості є активне звернення до жанрово-стильових канонів минулих епох, принцип спрощення музичної мови (що дозволяє дослідникам проводити паралелі з мінімалістською технікою, але не вказує на принципову тотожність цих двох музичних стилів), культивування мелодійних і гармонійних формул як основних елементів музичної виразності. У різних композиторських версіях спрощеності музичної мови представлена оригінальна авторська інтерпретація простоти як естетичної та музично-лексичної категорій, як художнього сенсу і якісних характеристик музичного тексту. І цей поворот європейського музичного професіоналізму до «простого стилю» можна розцінювати як симптоматичний показник сучасної композиторської практики: навіть у самого найскладнішого композитора кінця ХХ–ХХІ ст. є «прості» опуси, які значною мірою відрізняються за своїми стильовими показниками від актуального стилю академічної музики цієї епохи.

³ Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX-начала XXI века. *Обсерватория культуры*. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 324.

⁴ Інтерв'ю с Владимиром Мартыновым. Кино ТВ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>

Свого часу К. Юнг зазначав: «Установка на особистісне, що провокується питанням про особисті спонукальні причини творчості, абсолютно неадекватна твору мистецтва тією мірою, якою твір мистецтва не людина, а щось понадособистісне. Воно – це така річ, яка не має особистості і для якої особистісне не є критерієм. І особливий сенс справжнього витвору мистецтва якраз у тому, що йому вдається вирватися на простір з тіснин і тупиків особистісної сфери, залишивши далеко позаду всю тимчасовість і недовговічність обмеженою індивідуальності»⁵. Безумовно, наведене висловлювання К. Юнга не може розглядатися як абсолютний критерій музикознавчої оцінки музичного твору, оскільки саме композиторська індивідуальність виступає основним «знаряддям» художньої реалізації «понадособистісних» можливостей музики в їх еволюційній динаміці і жанрово-стильовому розмаїтті. Однак у міркуваннях швейцарського психолога міститься та ідея онтологічних підстав музичного мистецтва, яка на межі ХХ–ХХІ ст. найглибшим чином усвідомлюється композиторами і знаходить своє вираження у створенні авторських концепцій музичної творчості, що заперечують пафос індивідуалізму музичного висловлювання: «...композиторська творчість у своїй стильовій емансипації й декларації естетичної незалежності дійшла, очевидно, до граничної риси: як інакше зрозуміти проголошений В. Мартиновим «кінець часу композиторів», подібні до цього висловлення К. Пендерецького, нарешті, ідеї «нової анонімності автора» В. Сильвестрова...»⁶. У цьому контексті цілком закономірним стає прагнення музикознавчого осмислення зазначених явищ сучасного музичного мистецтва з погляду їх функціональних значень, серед яких найбільш логічно видається компенсаторна функція, що безпосередньо пов'язана з природою художньої творчості.

Компенсаторика як специфічне явище людської психіки (компенсація – одна з основних її захисних функцій, спрямованих на подолання реальних або уявних недоліків)⁷ досить широко представлена як предмет сучасного мистецтвознавчого дискурсу, який традиційно розглядає компенсаторну функцію мистецтва в трьох основних аспектах: відволікаючому (гедоністично-ігровий і розважальний), втішаючому і сприятливому (духовній гармонії людини)⁸. Музична творчість у цьому контексті природно орієнтована на компенсаторну функцію, будучи «...формою віртуальної реальності, що заміщає для людини дійсність, відсутність комфортності духовного життя в реальному суспільстві, створюючи свій світ»⁹. При цьому з великою часткою впевненості сьогодні можна

⁵ Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва : Альфа-М, 2005. С. 7.

⁶ Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 162.

⁷ Адлер А. Очерки по индивидуальной психологии. Москва : Когито-Центр, 2002. 220 с.

⁸ Бычков В. Эстетика : Учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.

⁹ Олейник М. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект : автореф. ... докт. философ. наук : спец. 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры. Ростов-на-Дону, 2007. С. 31.

стверджувати, що здійсненню компенсації як «відшкодування» за допомогою музичної творчості (і композиторської, і слухацької, і виконавської) великою мірою сприяє стан втоми від загального «перевантаження» – повсякденно-життєвого, соціально-комунікативного, інформаційного і звукового у вузькому сенсі (який персоніфікований або витонченим концептуалізмом індивідуальних композиторських стилів сучасності, або примітивним звуковим виглядом музичної продукції масової культури).

Ідея повернення до тональності і мелодії як до загубленої «природі музики»¹⁰ зумовила появу таких оригінальних індивідуально-композиторських версій «нової простоти», як «слабкий стиль» В. Сильвестрова, наприклад: сам композитор визначає його ідею як «...не тільки “знайомий матеріал”, що несе на собі печатку авторського самозречення. Це відмова від “активізму” на рівні становлення форми, відмова від дублювання “драми життя”, наслідком чого стає якесь перебування в зоні коди»¹¹. Як «знайомий матеріал» у творах українського композитора часто виступає жанрова визначеність музичного тематизму, яка викликає в пам’яті образно-змістовні асоціації, пов’язані з усталеною в європейській музичній традиції жанровою семантикою.

За всієї різниці поглядів на жанрову природу музики, які представлені в сучасному музикознавчому дискурсі, є все ж загальний момент, який визнається більшістю істориків і теоретиків музичного мистецтва: музичний жанр спочатку пов’язаний з конкретною життєвою ситуацією та тим життєвим контекстом, який визначив його функцію і призначення в житті людини, він є соціально зумовленим і психологічно мотивованим явищем. Саме тому музикознавці називають жанр «життєвою віссю» музики¹², «генетичною структурою», що відбиває конкретний «ситуативний комплекс»¹³.

У музикознавчій жанровій теорії склалася диференціація музичних жанрів, яка спирається на змістовний і функціональний критерії – тобто на конкретний тип образності, що закріпився за тим чи іншим жанром, а також на його місце і роль у музичній практиці суспільства (В. Цуккерман, А. Сохор). До того ж функціональна сторона жанру може розглядатися як своєрідний словник – певний набір «лексем», які є специфічними для даного жанру і зберігаються за ним у процесі його історичної еволюції (В. Холопова). Витоки цього набору закладені в так званих первинних музичних жанрах, виникнення яких пов’язують зазвичай з конкретними потребами людини – особистісними і

¹⁰ Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. 2010. № 1. С. 7.

¹¹ Там же. С. 8.

¹² Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. С. 218.

¹³ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

колективними. Є. Назайкинський підкреслює, що вони «...викликаються самим життям, соціальними законами, традиціями, звичаями»¹⁴. І далі ми знаходимо у музикознавця дуже важливу думку, вона має прямий стосунок до жанрових витоків музичного змісту: «...при перенесенні повсякденної, побутової музики в концертний зал ця пам'ять – пам'ять про первинні ситуації – виявляється важливим з художньої точки зору змістовним, смисловим компонентом. Але навіть якщо таких слідів немає, музичний матеріал жанру в свідомості слухачів, виконавців, учасників комунікації вступає в міцний асоціативний зв'язок з жанровою ситуацією. І тоді, вже в інших обставинах і умовах, навіть в іншому історичному контексті, він починає виконувати функцію *нагадування* (тут і далі курсив наш – О. О.) про ті колишні ситуації і викликати певні, пофарбовані *спогадами* естетичні переживання»¹⁵.

Відповідно, жанрові показники музичного твору мають стійку типовість – образно-змістовну і музично-мовну – закріплену в колективній свідомості. Ця типовість зазвичай і викликає конкретні смислові асоціації, пов'язані з конкретикою музичного змісту. На думку Д. Кірнарської, це забезпечує процес формування жанрів як «музично-комунікативних архетипів» – специфічних базисних форм музичного змісту, що пов'язані з протоінтонаційною формою музики: «Вони представляють собою первинний рівень сприйняття музичного змісту, який спирається на комплекс неспецифічних музичних засобів недискретного характеру»¹⁶. Звідси виходять і поняття жанрового стилю і жанрового архетипу, що вміщують в себе як специфіку музичної мови (структурні та художньо-виразні параметри), так і образно-змістовний компонент музичного твору, і які набувають особливої актуальності для розуміння авторської концепції деяких творів В. Сильвестрова.

Відомі «тихі» опуси українського композитора повною мірою ілюструють естетику «нової простоти», відображаючи специфіку музичної мови «слабкої» музики і виняткове ставлення її автора до популярних жанрів європейської музичної традиції. Так, в «Тихій музиці» для струнного оркестру інтонаційно-ритмічним стрижнем звукового простору є вальсовість, яка створює ностальгічний колорит музичної композиції: виникає почуття світлого спогаду і печалі, вальсовий тематизм створює музичний образ відзвуку минулих вражень і емоцій. З огляду на метафоричну природу музичного мислення В. Сильвестрова вальс тут сприймається як символ втраченої гармонії, причому в найширшому сенсі: і як людського світовідчуття, і як естетичної категорії (тобто краси і ясності музичного вираження). Музичний сенс в цьому разі

¹⁴ Назайкинский Е. С. Стил и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. С. 138.

¹⁵ Там же. С. 136.

¹⁶ Лазутина Т. Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного университета*. № 324, июль. Томск: ТГУ, 2009. С. 123.

формується на основі жанрової семантики – вальс як відгомін музики романтичного XIX ст., як символ минулого не тільки музичної історії, для якої були актуальні «прекрасні піднесені почуття» і не менш прекрасні мелодії, а й минулого людської історії, що залишилося лише в звуковій матерії тих мелодій. Той же сенс укладений і в серенадному тематизмі «Нічної серенади»: виразні мелодичні фрази (але не мелодія, а лише аллюзія на неї) на тлі акомпанементу піщикато струнних викликають в пам'яті образ знаменитої шубертівської «Серенади» – одного з найвідомішого символу музичного романтизму. Подібний принцип створення музичного змісту присутній і в «Спогадах III» для струнного оркестру та фортепіано, де жанрово-інтонаційною метафорою поряд з вальсом виступає російський романс (при цьому жодна із п'яти частин композиції не позначена автором як романс чи вальс). Основна виразна функція належить мелодичному профілю циклу, фрагменти якого буквально «дослівно» відтворюють інтонаційний словник класичної пісенної лірики XIX століття на тлі характерного силвестрівського «акомпанементу» нижнього регістру, що створює неповторний ефект позачасового та «метафізичного» звукового простору без ознак «часу» і «місця», і позбавленого будь-яких жанрових характеристик.

Особлива манера авторського інтонування «банального» жанрового матеріалу викликає до життя художню ідею інтонаційної метафори: принципова авторська відстороненість від індивідуалізму творчої інтерпретації жанрового канону створює ефект «погляду зі сторони» на семантичний потенціал романсу, серенади, вальсу і породжує новий його зміст в контексті сучасності – як музичної, художньо-естетичної, так і світоглядної взагалі. Стилїстика подібних «простих» опусів складається з прийомів, які спрямовані на реалізацію абсолютно конкретної ідеї музичної виразності: відсутність драматургічного конфлікту і, відповідно, тематичного контрасту, що відповідає композиторській установці на відмову від висловлення в музиці «драми життя», і як наслідок – на спрощення стилю.

2. Популярний жанр у відтворенні компенсаторної ідеї «простого» стилю В. Сильвестрова

Спрощення стилю зазначених опусів реалізується композитором шляхом введення в музичну мову «популярних» мовних зворотів: маємо на увазі *загальновідомість* інтонаційно-мелодійних формул, які є гранично конкретними у своїй жанровій приналежності (вальс, серенада, романс), і якими композитор користується як «будівельним матеріалом» музичної композиції. Їх впізнаваність культурною пам'яттю слухача забезпечує принцип доступності сприйняття їх семантичних властивостей, виразного потенціалу, в кінцевому рахунку – художнього сенсу, який

формується за допомогою жанрового архетипу. Л. Казанцева, розмірковуючи про музичні архетипи, зазначає, що для них є суттєвими дві позиції: «відображення закономірностей музичного та немусичного самовираження людини і спілкування людей, які залягають глибоко у свідомості; типологічна повторюваність і разом з тим індивідуальне відтворення в одиничних опусах ... зароджуючись в одиничних музичних висловлюваннях, смисли-архетипи адаптуються в наступних фазах історії музичної культури, коректуючи образно-художній світ музичних творів, тобто впливаючи на музичний зміст»¹⁷.

І вальс, і романс, будучи репрезентантами популярної європейської музики XIX століття (і більш ранніх історичних епох в особі серенади), мають яскраво виражену музично-комунікативну архетиповість: вона відтворює певний тип усвідомлення людиною зв'язків і відносин з самим собою в формі *ліричного* переживання і висловлювання (по аналогії з драмою як формою відносин з людьми і епосом як формою відносин із зовнішнім світом). Саме ця спрямованість на суб'єктивність ліричного висловлення визначає специфіку протоінтонації вказаних музичних жанрів як джерела «інтонаційного словника смислів»¹⁸ – як тих первинних музичних модусів, які, будучи зумовлені психологією переживання, забезпечують емоційний тонус музичної мови і формують її смислові значення, закріплені в жанровій семантиці: «Романс в музиці, втім як і вальс, – символ ліричних переживань героя. Елегія, ноктюрн, серенада також більш зручні при показі сфери інтенсивних почуттів, глибоких переживань»¹⁹. Зазначений принцип ліричності виявився надзвичайно актуальним для композиторської практики з найраніших часів в її спрямованості до індивідуалізму творчого самовираження (про що свідчать світські жанри Середньовіччя і Ренесансу) і досягло свого апогею в музичному романтизмі. А усталена в процесі історії європейського музичного мистецтва жанрова семантика вальса, романса і серенади активно використовувалася і композиторами XX ст. – саме в силу своєї смислової визначеності та конкретності.

У цьому контексті вальс можна розглядати як музично-пластичний архетип інтимного спілкування чоловіка і жінки, який в епоху романтизму не раз піддавався нападкам в силу невідповідності класичним естетичним нормам салонного танцю: «п'янкий», «запаморочливий» еротизм танцю (близькість танцюючих) «... викликав довіру до ніжних пояснень. Вальс перетворювався на танець любові»²⁰.

¹⁷ Казанцева Л. Род как архетип музыкального содержания. *Южно-Российский музыкальный альманах – 2005*. Ростов-на-Дону : РГК, 2006. С. 78–79.

¹⁸ Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. С. 17.

¹⁹ Лазутина Т. Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного университета*. № 324, июль. Томск : ТГУ, 2009. С. 126.

²⁰ Колесникова А. Бал в России: XVIII – начало XIX века. СПб. : Азбука-классика, 2005. С. 203–204.

Ю. Лотман в «Бесідах про російську культуру» протиставляє вальс класичним танцям як виключно романтичний танець, що відображає дух свого часу²¹. Вальс, як відомо, часто виступав у професійній композиторській творчості символом Ідеалу – чи то є образ Коханої, піднесеного почуття або гармонійності світовідчуття (твори Г. Берліоза, М. Глінки, П. Чайковського, Г. Малера, Д. Шостаковича та багатьох інших).

До того ж вальс можливо розглядати і як символ європейської аристократичної культури (попри свої народні «низові» коріння, він міцно утвердився в салонному і придворному побуті) і романтичного ХІХ ст. загалом. Популярність вальсу відзначається багатьма дослідниками, і таємницю цієї популярності вбачають і в тому, що танець у символічній формі відбивав основи світобудови («обертання пар навколо своєї осі з одночасним рухом по колу – по «орбіті» танцювального залу – схоже на рух Землі навколо своєї часу»²², і в тому, що «...граціозний, легкий, романтичний, пристрасний, він перетворився на один з символів свого часу»²³, в кінцевому рахунку – в тому, що вальс втілює в естетичній формі новий образ чуттєвого сприйняття світу, що був властивий романтичній свідомості.

Російський романс – жанровий архетип лірико-сповідальний суті музики, символ індивідуально-суб'єктивного вираження звичайної людини, популярний музичний жанр російської міської культури, який, на думку І. Гендлер, з'явився музично-поетичним атрибутом провінційного дозвілля ХІХ – початку ХХ ст.²⁴, що вказує на принципову похідність специфіки цієї музично-комунікативної форми від буденної свідомості її творців і ситуативного комплексу повсякденності. А. Камалова в своєму дослідженні російського романсу наводить цілий ряд поетичних прийомів, що забезпечують ліричний зміст цього жанру, серед яких специфічними виявляються такі: розповідь від першої особи, опис конкретного почуття як його персоніфікація, конкретика любовного переживання, що має на увазі адресата (діалогічність), індивідуально суб'єктивне бачення природи і навколишнього світу, а також «тексти-сценарії, де є історія відносин»²⁵.

Зазначений поетичний комплекс визначає типологічні якості великого зводу поетичних текстів, що стали основою для великого пласта російської вокальної лірики ХІХ–ХХ ст., який розвивався також під

²¹ Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1994. С. 95.

²² Колесникова А. Бал в России: XVIII – начало XIX века. СПб. : Азбука-классика, 2005. С. 200.

²³ Там же. С. 205.

²⁴ Гендлер И. Русский романс в современной культуре как воплощение идеальной речи. *Cuadernos de Rusística Española*. 20120. № 8. С. 41. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54>

²⁵ Камалова А. Когнитивное пространство русского романса. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Серия: Филология, педагогика, психология. 2019. № 3. С. 114.

знаком певного типу музичної мови, здатного втілити в звуках емоційно-душевний світ людини. В цьому плані романс повною мірою відповідає такій формальній характеристиці популярної музики, як «стандартизованість форми», яка присутня в більшості визначень того пласта музичного мистецтва, що традиційно протиставляється до «високої» академічної музики і часто підміняє собою інші сутнісні показники популярного як явища музичного мистецтва. Однак принципова стандартність форми не може бути спеціальним показником, що різнить «легку» популярну музику (в стилістиці якої індивідуальне стильове вираження відходить на другий план за домінування типових формул, що забезпечують її доступність широкому слухацькому колу) від «серйозної» академічної, оскільки багатовікова історія європейського музичного професіоналізму розвивалася під знаком художньої кристалізації стійких жанрових і стильових форм, що мають на увазі певний набір мовних стандартів. Питання лише в тому, що саме в «стандартизованій» простій формі російського романсу стало настільки привабливим для широкої слухацької аудиторії? Який з елементів цієї форми «притягував» до себе і викликав потребу в незліченному створенні, слуханні та виконанні романсів? Відповідь на це питання, мабуть, укладена в стандартній для класичних дослідницьких підходів до популярної музики установці на визначальну функцію поетичного тексту у формуванні музичного сенсу (*lyrics analysis* в англomовному «новому музикознавстві» 1980-х рр., методологічні принципи якого актуальні і для вітчизняних музикознавчих досліджень).

«Типовий набір» образів, ситуацій і проблематики поетичного тексту російського романсу, який наводить у своєму дослідженні А. Камалова, багато в чому збігається з основною і вічною темою популярних пісенних текстів ХХ ст. і сучасності, яка дає можливість сучасним дослідникам популярної музики розглядати її в прямому ставленні до «...інтимного переживання в сучасних суспільствах...»²⁶. І дуже доречним у цьому контексті звучить твердження І. Гендлер про те, що романс став «такою собі універсальною мовою любовних відносин»²⁷, бо він заснований на глибинному розумінні смислового посилу, укладеного в «стандартизованій формі» популярного жанру: «Романс – це гра в ідеальний час, в ідеальну історію, сенс якої – не уявна безпроблемність, а можливість повно і яскраво пережити зображений в творі епізод. Ліричний герой романсу за законом жанру має відому сміливість: йому випадає говорити про сокровенне, інтимне – почуття любові, і стиль цих визнань характеризується властивою саме романсу

²⁶ Хезмондалш Д. Музыка. Почему она так важна для нас [пер. с англ.]. Харьков : Изд-во Гуманитарный Центр / Олива И. В., 2014. С. 88.

²⁷ Гендлер И. Русский романс в современной культуре как воплощение идеальной речи. *Cuadernos de Rusística Española*. 20120. № 8. С. 41. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54>

гармонією широю відкритості і стриманої гідності. Основне почуття, яке відчуває персонаж романсу, крім любові, – подяка. Комунікативною метою романсу не може бути жалість адресата або спроба повернути коханого. Герой чітко розуміє незворотність минулого і тому, як не парадоксально, романс відрізняється реалістичністю, прийняттям дійсного стану речей, про який, як би сумно воно не було, йдеться риторично ідеально. Подяка за любов і щастя, що пішли – романсовий варіант гідного прийняття життєвих потрясінь»²⁸.

У настільки об'ємному висловлюванні міститься вказівка на той сенс ліричного висловлювання, який значною мірою розширює змістовні горизонти романсової лірики і виводить їх за рамки тривіальності «душевних виливів», наближаючи до високого етичного змісту серйозної музики. Подібне піднесення й одухотворення переживання Любові виступає своєрідним заміщенням його буденно-повсякденного реалізму, часто вельми далекого від романтичного пафосу, і в цьому полягає компенсаторна ідея музичного мистецтва, одна з основних функцій якого полягає в компенсації «...вузькості діапазону емоцій людини, доступних в повсякденному житті»²⁹.

У цьому ж смислово контексті можна розглядати і серенаду – музичний жанр, за яким міцно закріпилося значення «любовної пісні», і який з часів куртуазного стилю трубадурів і труверів був освячений ідеєю лицарського служіння піднесеної Любові. З огляду на той факт, що жанровий генезис серенади в європейській музиці був пов'язаний переважно з аристократичним середовищем, полум'яність вираження любовного почуття в ній завжди коректувалася прийнятими нормами етикету і «прикрасами» високого поетичного стилю. У зв'язку з цим Ю. Желнова зазначає, що «серенада стала своєрідним еталоном виховання в прояві почуттів»³⁰; і хоча головний музично-комунікативний сенс цього жанру пояснюється його «...включеністю в певний ритуал – захоплення, залицяння, освідчення в коханні»³¹, він завжди брав форму «піднесеної емоції», яка втілює ширість інтимного почуття і прагнення Автора до натхненності його вираження.

У художньому контексті розвитку музичного професіоналізму сучасності і вальс, і серенаду, і романс можна розцінювати як музичні образи *втраченого ідеалу Краси почуттів*, що можуть функціонувати в музичному тексті як метафоричні елементи. Але ж у концепції самого В. Сильвестрова йдеться не про втрачене Прекрасне, а лише про той стан культури і людини, який породжує це відчуття втрати. Жанрово-

²⁸ Там же. С. 43.

²⁹ Бычков В. Эстетика: Учебник. Москва : Гардарики, 2004. С. 135–136.

³⁰ Желнова Ю. Приватное музицирование в России XVIII – первой половины XIX века: к проблеме адаптации жанра серенады. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2010. № 1(6). Ростов, 2010. С. 22.

³¹ Там же.

інтонаційні метафори в цьому разі виконують найважливішу комунікативну функцію, яка самим композитором мислиться таким чином: «... для того, щоб сказати інакше, потрібно сказати те ж саме. Тут є зв'язок з метафоричністю. Коли ти говориш те ж саме, але з певним індексом, то виникає якийсь натяк або знак, що ти говориш щось інше»³².

Саме такий метафоричний принцип авторського висловлювання визначає стилістику і деяких творів інших композиторів, для творчості яких стильова тенденція «нової простоти» виявляється актуальною: «Проста музика» і «Листи до друзів» Г. Канчелі (використання своєї музики до кінофільмів і театральних постановок, створеної у стилістиці популярної музики), «Євангельські картини» і 26 ескізів для фортепіано І. Соколова, фортепіанні цикли і мініатюри Г. Пелеціса і інструментальні композиції В. Мартинова (музичний тематизм яких заснований на фактурних і мелодико-інтонаційних моделях класико-романтичної музики), хорові мініатюри Дж. Тавенера, В. Польової та М. Шуха (що «дублюють» православну церковно-співочу традицію (і католицьку також у разі М. Шуха), масштабні хорові полотна В. Мартинова, К. Дженкінса, Дж. Раттера, І. Алфеева (які відтворюють як канонічний літургійний, так і світський стиль християнських богослужбових жанрів, сформувався в європейській композиторській практиці Нового часу і ХХ ст.).

Примітно, що західний варіант «нової простоти» принципово уникав усіляких запозичень з популярної музики як тих, що провокують на «загравання» з слухацькою аудиторією (В. Рим і його оточення). У слов'янському ж варіанті спостерігається зворотна ситуація (як найбільш радикальний варіант – використання стилістики піонерських пісень у творах І. Соколова, наприклад), але з істотними музично-смысловими коригуваннями. Так, відмічені нами «популярні» обороти музичної мови у В. Сильвестрова або Г. Канчелі, наприклад, не є атрибутами популярної музики в її звичному для вітчизняного музикознавчого розуміння, тобто як тієї жанрово-стильової сфери, яка протилежна академічній традиції музичного професіоналізму і яка в силу цього розцінюється як розважальна, легка, несерйозна, масова тощо. Те ж саме стосується і жанрового словника, яким користуються сучасні композитори, що представляють «простий» стиль: їх творчий інтерес звернений або до тих літургійних жанрів християнської традиції, які стали «повсякденними» в середовищі професійних композиторів ще з Нового часу, або до малих вокальних і інструментальних жанрів європейської музики (пісня, багатель, інструментальна мініатюра, які часто об'єднані в цикл), що були широко поширеними в композиторській практиці класико-романтичного періоду. У кожному з

³² Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-беседи. По матеріалам встреч, організованих Сергеем Пилютіковим. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 122.

цих варіантів істотною виявляється жанрова семантика і символічний потенціал того чи іншого жанру, будь це меса або романс, які знаходять нову інформаційну ємність у контексті сучасного звучання (як композиторського та виконавського інтонування, а також слухацького сприйняття).

І тут важливого значення набуває естетичний посил композиторського досвіду: *атиповий* сенс як основна характеристика справжнього мистецтва³³, пройшовши через епоху граничної індивідуалізації музичної творчості, замінюється *типовими* комплексами музичного сенсу, які охоплюють коло життєвих універсалій. У кінцевому рахунку йдеться про актуалізацію в сучасній композиторській творчості архетипових властивостей музичного жанру, які утворюють основу його семантичної функції: «Жанр, як і стиль, – пише Є. Назайкінський, – має власний зміст, відмінний від змісту конкретного твору. Таким для жанру, як канону і моделі, є інтегральний художній, естетичний і життєвий сенс, що відображає в узагальненому вигляді досвід всіх значущих форм і зразків реалізації жанру в конкретних актах музикування. Він відображається в культурній пам'яті соціуму і приймає індивідуальні форми у свідомості носіїв культури. Його легко викликати з глибин психіки, виконавши невеликий уявний експеримент. Досить вимовити, почути або уявити написаним назву будь-якого добре знайомого жанру, як у свідомості, в уяві виникає більш-менш відчутна і емоційно забарвлена асоціативна аура. У ній виявляються зібраними воедино колишні, давні і близькі особисті враження від цього жанру... Вони засвоюються свідомістю, присвоюються, індивідуалізуються»³⁴.

Поширеність зазначених жанрів у композиторській творчості і велика ступінь ймовірності зрозумілості їх жанрової семантики широкою слухацькою аудиторією дозволяють стверджувати, що «нова простота» апелює до того популярного пласту музичного матеріалу, який існує всередині самої академічної традиції. В такому разі йдеться про популярне як *загальновідоме* і *типове*, що існує в культурній (і музичній відповідно) пам'яті європейського композитора і слухача *поза* індивідуально-авторських ярликів і володіє стійким семантичним значенням. А тому воно є зрозумілим і доступним для сприйняття і продуктивним для творчої інтерпретації, що також можна пояснити і тією обставиною, що саме поняття *популярного* укладає в собі не стільки «звернення до людей», скільки «щось набагато більш *обґрунтоване* (курсив наш – А. О.) в людях»³⁵. У цьому ж ключі міркує і

³³ Олейник М. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект : автореф. ... докт. философ. Наук : спец. 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры. Ростов-на-Дону, 2007. С. 11.

³⁴ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. С. 101.

³⁵ Middleton R. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177–190. Cambridge University Press.

В. Сильвестров, кажучи про щось *незнищенне* в простих мелодіях популярної музики³⁶.

Як бачимо, це *обґрунтоване і незнищенне* – те, що властиве людській свідомості спочатку і становить власне людську природу, – актуалізується в композиторських опусах за допомогою простоти музичної мови (в сенсі її банальності і тривіальності), що дозволяє говорити про принципові відмінності художніх устремлінь сучасної «простої» музики від тих позицій мистецтва ХХ ст., про які свого часу писав Ж. Бодрійяр: «Зникло мистецтво в сенсі символічної угоди, що відрізняє його від чистого і простого виробництва естетичних цінностей, відомого нам під ім'ям культури – нескінченного поширення знаків, рециркуляції минулих і сучасних форм. Немає більше ні основного правила, ні критерію судження, ні насолоди»³⁷. Ці відмінності пов'язані насамперед з очевидністю «символічної угоди» як основного принципу музичної поетики в індивідуально-композиторських версіях «нової простоти», яка в кожному окремому випадку реалізує ідею музичної мови як універсального феномена, здатного відобразити актуальний стан людської самосвідомості і здійснити в художній формі відповіді на «антропологічний запит» свого часу.

Питання лише в тому, що зазначена Ж. Бодрійяром символічна природа мистецтва існує сьогодні за іншими законами, іншими «правилами гри», які дають підстави говорити про новий тип композиторського мислення, що оперує, з одного боку, масштабним обсягом модусів музичної мови, сформованих за багатовікову історію музичного мистецтва, з іншого – чітким усвідомленням смислової «нескінченності» цих модусів, здатної в звуковій формі відтворювати «нескінченність» людської самосвідомості. У цьому, власне, і полягає «основне правило»: сучасний Автор «простої» музики не спрямований до реалізації творчого індивідуалізму, але прагне до відтворення тієї музичної мови і музичної виразності, які дають можливість існування Музики в «чистому вигляді»: в тій формі ідеальних звукообразів, які не обтяжені інтелектуальним і естетичним концептуалізмом епохи композиторського індивідуалізму і які спочатку породжені вібраціями внутрішнього життя людської душі. Тобто не додати музичній мові свого авторського вигляду, не підпорядкувати її своєму особистісному мовному модусу, але навпаки, «вилучити» Музику з прокрустова ложа творчого індивідуалізму і дати їй можливість бути «співом світу про самого себе» (у відомому формулюванні В. Сильвестрова³⁸).

³⁶ Сильвестров В. Дождатся музики. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилотиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 173.

³⁷ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Глава 2. Трансэстетика. *Гуманитарный портал*. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413/3415>.

³⁸ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма [Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева]. Киев, 2004. 265 с.

У такому антропологічному вимірі популярні елементи музичної мови В. Сильвестрова набувають особливої смислової глибини і ємності, оскільки вони реалізують іманентний зв'язок музики з емоційним досвідом людини, про який пише О. Самойленко, в зв'язку з мелодраматичною сутністю масових музичних жанрів: «Масові, прикладні, повсякденні, напівпрофесійні, аматорські жанри <...> створюють звичку емоційного реагування, включають індивідуальний емоційний досвід до загальноприйнятого, виробляють типізовані форми переживання і так далі. Можна сказати й різкіше: масові жанри у всіх видах мистецтва звернені до досвіду банального, без якого не було б і оригінального. Можлива й зворотна взаємодія, за якою припускаємо, що банальне – це оригінальне, котре стало повсюдним»³⁹. У цитованому вислові відсутні поняття популярної музики або популярного музичного жанру, які становлять предмет нашого розгляду в контексті музичної естетики «нової простоти», однак статус масового жанру, про який міркує О. Самойленко, повною мірою співвідноситься і з вальсом, і з романсом як явищами європейської культури ХІХ–ХХ ст., оскільки вони були тими небагатьма художніми формами, які «...мали успіх у всіх шарах суспільства»⁴⁰. А. Колесникова зазначає, що «жоден бальний танець не витримав такого тривалого випробування часом ..., йому вдалося пережити всіх своїх конкурентів <...> Поява нових танців могла на час затьмарити його популярність (так відбувалося за часів моди на мазурку і «епідемії польки»), але, попри офіційні заборони, упередження, осуд, викоринити любов до вальсу було не можна»⁴¹. Тому правомірно виникає питання про причини такої популярності, однозначну відповідь на яке, до речі, не уявляється можливим виявити навіть у спеціальних дослідженнях популярної музики, які в надлишку представлені англійськими *popular music studies*. Спроби визначення «антропологічного ядра» популярної музики, вжиті такими авторитетними іменами американської та британської музичної соціології, в руслі якої розгортається дискурс популярного як явища музичного мистецтва ХХ ст., як Р. Міддлтон, Ф. Тегг, Дж. Ковач, Д. Хезмондалш та інші, не завжди приводять до точних дефініцій. Однак, як зазначалося раніше, Р. Міддлтон переконливо говорить про *щось*, що найвищою мірою обґрунтовано в популярній музиці – про те, що відповідає природі людини і її потребам⁴². Це *щось*, на наш погляд – потреба проживання і переживання вищих емоцій в нескінченному

³⁹ Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 27.

⁴⁰ Колесникова А. Бал в Росії: ХVІІІ – начало ХІХ века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. С. 205.

⁴¹ Колесникова А. Бал в Росії: ХVІІІ – начало ХІХ века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. С. 206.

⁴² Middleton R. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177–190. Cambridge University Press.

потоці повсякденності, потреба звернення людини до самої себе, що виконує функцію «виключення» з ритму повсякденності за допомогою переживання «події» як «співбуття». А в просторі цього буття завжди присутній вектор, що пов'язаний з потребою усвідомлення духовного сенсу життя, навіть якщо це усвідомлення буде розгортатися в емоційно-чуттєвій площині діалогічного спілкування з іншим – чи то в лірико-сповідальному тонусі романсу або серенади, чи то в «запаморочливій» музично-пластичній стихії вальсу.

Зазначена О. Самойленко функція масових жанрів стає основною смисловою координатою згаданих творів В. Сильвестрова: банальність і тривіальність романсової, вальсової і серенадної інтонацій є метафорою почуття, або навіть *здібності* до почуття і *щирості* його вираження – тобто тих якостей міжособистісних відносин, які можна розцінювати як атрибут романтизму, і які все більше «стираються» в соціальному житті сучасної людини, і без яких сумнівним видається подальша доля людства і мистецтва. У цьому плані дуже показовою є думка І. Гендлер, яка розглядає комунікативний аспект російського романсу в контексті сучасної культури: «Романс, всупереч стереотипному уявленню про нього як про просту шаблонну любовну пісню, зачіпає різні сторони людських відносин. За всієї клішованості романсної мови твори цього жанру характеризуються дивовижною делікатністю в зображенні інтимних переживань, точністю визначень в описі відтінків почуття, щирістю захопленого і радісного прийняття навколишнього світу. Все це виражено мовними засобами, які сучасною людиною ще розуміються, але вживаються все рідше, оскільки, будучи елементами безпосереднього спілкування, вони не можуть вписатися в контекст популярного нині спілкування дистантного. Проте саме в романсі ці цінності зберігаються не у вигляді абстрактних незрозумілих фраз, але в якості яскравої, живий стихії спілкування небайдужих один до одного людей, які вміють показати свої почуття, підкреслити важливість діалогу і висловити це в ідеальній мові, яка багато в чому і створює ідеальні, тобто повні, глибокі, щирі відносини»⁴³.

Ще на початку ХХ ст. В. Брюсов, розмірковуючи про природу банального, говорив про ту форму ставлення людини до банального, яка дивовижним чином співзвучна сучасним композиторським установкам на спрощення музичної мови: «На нижчому щаблі розвитку людина не знає нічого, крім банального: визнає тільки загальновідоме, говорить тільки загальновідоме. На вищому щаблі розвитку людина уникає банального, шукає оригінального, насолоджується лише тим, що не банально. Але є ще вищий щабель: на ній стоять люди, які говорять не тільки для свого

⁴³ Гендлер И. Русский романс в современной культуре как воплощение идеальной речи. *Cuadernos de Rusística Española*. 20120. № 8. С. 46. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54>.

часу, але і для майбутнього: вони вміють вибирати з банальних істин такі, що для інших часів знову стануть потрібними, важливими, оригінальними»⁴⁴. В цьому спостереженні міститься глибоке розуміння творчого мислення, яке за допомогою художнього перетворення традиційних форм і мовних засобів мистецтва здатне формувати його (мистецтва) нові ціннісні смисли і «відповідати» на актуальні для свого часу питання про сенс людського життя. Якщо розглядати обговорювані вище жанри музичного мистецтва як «банальні істини» європейської музичної історії (вальс, романс, серенада), а їх жанрово-комунікативний архетип як «банальні істини» людського існування, то з упевненістю можна стверджувати, що звернення до них сучасних композиторів пов'язано виключно з прагненням осмислити існуючий на сьогоднішній момент стан людської свідомості і запропонувати свій варіант «відповіді». Причому у разі з В. Сильвестровим ця відповідь надзвичайно «оригінальна, важлива і потрібна»: композитор, продукуючи звукові образи на основі впізнаваної, типової музичної лексики, керується установкою, яку одного разу дуже переконливо сформулював: «...це дуже важливо: не боятися банальності. У банальності хоч і є своя небезпека, але боязнь банальності – це нова банальність, ще страшніша. Банальними є, припустимо, почуття, щирість...»⁴⁵. Така авторська позиція парадоксальним чином перетинається з думкою Ж. Бодрийяра про банальне як предмет мистецтва, що замінює в сучасній версії естетичних категорій *піднесене* старої культури⁴⁶. І хоча артефакти, що репрезентують банальне в розумінні французького філософа-постмодерніста і українського композитора, принципово різні (але в обох випадках вони належать до художнього простору популярної культури), їх функція «відшкодування відсутнього» очевидна: вони є тим фактором, що компенсує втрачену гармонію. І в цьому разі особливий і піднесений етичний сенс набуває творча і людська позиція В. Сильвестрова, яка, втілившись у його «неактуальному» композиторському стилі, закликає нас почути в звучанні його музики вічно актуальні для людини істини, про які писав А. Лосев: «тільки в музиці, стаючи обличчям до обличчя життя, ми бачимо всю нашу повсякденну схильність до абстракції і бачимо, як все просте і ясне в переживаннях пов'язано найглибшими містичними корінням з Світовою Душею, що б'ється в кожній маленькій людській особистості»⁴⁷.

Тривіальність музичної мови популярних жанрів вальсу, романсу і серенади, що виступає визначальним елементом стилістики зазначених

⁴⁴ Брюсов В. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=551099&p=2>.

⁴⁵ Сильвестров В. Дождатся музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 73.

⁴⁶ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Глава 2. Трансэстетика. *Гуманитарный портал*. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413/3415>.

⁴⁷ Лосев А. Форма-Стиль-Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 318.

опусів В. Сильвестрова, також можна розглядати як яскравий приклад мнемонічної функції музичного мистецтва і музичного жанру, яка обговорюється в монографії О. Самойленко: ця функція пов'язана з тим полюсом культурної пам'яті, який відповідає за переведення в новий смисловий контекст знаків і значень і оновлення цінностей, і саме фактор спогаду виступає в цьому разі як основне «знаряддя» формування значень⁴⁸. Як бачимо, спогад як властивість людської пам'яті набуває значення вагомого фактору буття музики в світі людей та її еволюційних процесів, а ось спогад як музичний образ має значний потенціал самовираження людини в музиці, компенсуючи відсутність «відсутніх ланок» у повсякденній реальності. Однак найбільш важливим стає розуміння спогаду як «інструменту» здобуття істини, функцію якого в творах В. Сильвестрова на себе бере жанр популярної музики: і в цьому разі музика, згадуючи своє минуле, знаходить в оригінальних формах «...ще небачені образи, і при цьому викликає «колишні» – людські – почуття і думки»⁴⁹, а людина, зустрічаючись з цими образами, згадує «про головне», про те, що, власне і робить її людиною.

ВИСНОВКИ

Таким чином, можемо стверджувати, що компенсаторна функція популярного жанру в індивідуально-авторській концепції «простого» стилю В. Сильвестрова зумовлена перш за все об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музичного мистецтва, яка завжди знаходиться в кореляційній залежності від «антропологічного запиту» кожної історичної епохи, що визначає актуальні форми і зміст музики. Цей рівень історичної зумовленості охоплює всі елементи музичного мистецтва як комунікативної системи – і композиторську творчу установку на спрощення музичної мови, яка породжує спеціальний стилістичний комплекс, і слухача, який виявляє в художній цілісності музичного тексту актуальні для себе позамузичні смисли, і виконавця, який виступає «транслятором» доступного в своїй простоті композиторського послання про Гармонію як вічну категорію музичного мистецтва і людського життя.

Компенсаторна ідея популярного як «банального» реалізується також на рівні онтологічних підстав людської самосвідомості: цей рівень визначає індивідуальні композиторські установки на компенсацію «втраченого сенсу», причому в дуже широких значеннях – як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва. Цей рівень також зумовлює і

⁴⁸ Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 71, 102.

⁴⁹ Акоюн К. XX век в истории искусства (История болезни как повод для размышлений). Москва : Академический Проект : РИК, 2005. С. 325.

основний смисловий вектор слухацького сприйняття, який ми можемо позначити як впізнавання в звукових образах і музичній лексиці «простої» музики «звичайних» (які в силу цього часто заслуговують в сучасному світі статусу наївних), але *вічних* для людини почуттів і емоцій.

АНОТАЦІЯ

Пропонується розгляд стилістики «нової простоти», що представлена у творчості В. Сильвестрова, в жанровому аспекті, який спрямований на виявлення специфіки індивідуальної композиторської інтерпретації таких типових форм європейського музичного мистецтва, як вальс, романс і серенада, які в силу своєї популярності (в сенсі широкої поширеності в музичній практиці) забезпечують «відкритість» їх змістовно-смислових значень для сучасного слухача. В контексті індивідуально-авторської концепції музичної творчості В. Сильвестрова зазначені популярні жанри розглядаються як музичні образи Втраченого Ідеалу, які функціонують в музичному тексті як метафоричні елементи і утворюють глибинний рівень музичного змісту. Доводиться, що компенсаторна функція популярного жанру в індивідуально-авторській концепції «простого» стилю В. Сильвестрова зумовлена об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музичного мистецтва, яка завжди знаходиться в кореляційній залежності від «антропологічного запиту» кожної історичної епохи, що визначає актуальні форми і зміст музики. Також обговорюється компенсаторна ідея популярного жанру як репрезентанта «банальних» істин людського буття, яка реалізується на онтологічних підставах людської самосвідомості. Цей рівень визначає індивідуальну композиторську установку на компенсацію «втраченого сенсу», в широкому значенні – як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адлер А. Очерки по индивидуальной психологии. Москва : Когито-Центр, 2002. 220 с.
2. Акопян К. XX век в истории искусства (История болезни как повод для размышлений). Москва : Академический Проект : РИК, 2005. 336 с.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Глава 2. Трансэстетика. *Гуманитарный портал*. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413/3415>.
4. Брюсов В. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=551099&p=2>.
5. Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального*

образования. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. 2010. № 1. С. 6–8.

6. Бычков В. Эстетика: Учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.

7. Гендлер И. Русский романс в современной культуре как воплощение идеальной речи. *Cuadernos de Rusística Española*. 20120. № 8. С. 39–46. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre/article/viewFile/55/54>.

8. Желнова Ю. Приватное музицирование в России XVIII – первой половины XIX века: к проблеме адаптации жанра серенады. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2010. № 1(6). Ростов, 2010. С. 21–25.

9. Интервью с Владимиром Мартыновым. Кино ТВ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>.

10. Казанцева Л. Род как архетип музыкального содержания. *Южно-Российский музыкальный альманах – 2005*. Ростов-на-Дону: РГК, 2006. С. 78–85.

11. Камалова А. Когнитивное пространство русского романса. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология*. 2019. № 3. С. 107–115.

12. Колесникова А. Бал в России: XVIII – начало XIX века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 304 с.

13. Кузнецов И. Судьба интонации на разломах музыкального языка новейшего времени. *Проблемы онтологии музыки: коллективная монография. К 90-летию Марка Генриховича Арановского [ред.-сост. Г. Б. Шамилли]*. Москва : ГИИ, 2018. 400 с. С. 10-28.

14. Лазутина Т. Символичность музыкального жанра. *Вестник Томского государственного университета*. № 324, июль. Томск : ТГУ, 2009. С. 123–126.

15. Лосев А. Форма-Стиль-Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.

16. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1994. 558 с.

17. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.

18. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

19. Олейник М. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект : автореф. ... докт. философ. Наук : спец. 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры. Ростов-на-Дону, 2007. 40 с.

20. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX-начала XXI века. *Обсерватория культуры*. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.

21. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
22. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
23. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма [Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева]. Киев, 2004. 265 с.
24. Хезмондалш Д. Музыка. Почему она так важна для нас [пер. с англ.]. Харьков : Изд-во Гуманитарный Центр / Олива И. В., 2014. 240 с.
25. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. 2003. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader>.
26. Холопова В. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
27. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва : Альфа-М, 2005. 624 с.
28. Middleton R. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (May, 1993), pp. 177–190. Cambridge University Press.

Information about author:

Ovsyannikova-Trel O. A.,

Ph.D. in History of Arts,

Associate Professor at the Department of History of Music
and Musical Ethnography

Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy
63, Novoselsky str., Odessa, 65023, Ukraine