
**«СЛЫШИМАЯ ПРОСТОТА» И «ЗРИМАЯ СЛОЖНОСТЬ»
В МУЗЫКЕ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО**

XX век значительно расширил традиционные границы музыкального искусства, которое достигло своих полярных проявлений: от крайнего авангарда — до поп-арта и китча, от конструктивности сериализма — до полной свободы алеаторики, от полистилистической многослойности — до лаконичности минимализма и «новой простоты». Их жанрово-стилевые проекции, преломляясь сквозь индивидуальные творческие миры композиторов и находя отражение в современных научно-теоретических исканиях, порой сплетаются и обретают причудливые формы.

Попытки объяснить определенные явления музыкального искусства с помощью противоречивых метафор «*сложной простоты*», «*мнимой простоты*» нередко встречаются в современном музыкознании в связи с музыкой А. Пярта, В. Сильвестрова, Э. Артемьева, В. Мартынова и других композиторов второй половины XX столетия, обнаруживая явную актуальность данного направления исследовательской мысли. В русло подобных теоретических исканий встраивается и данная статья, *цель* которой — исследовать и обосновать возможные предпосылки возникновения и способы проявления сочетаний «*слышимой простоты*» и «*зримой сложности*» в творчестве Б. Чайковского.

Суть вопроса — в сочетании внешней, воспринимаемой на слух, «кажущейся» простоты музыкального материала с глубинной сложностью его внутренней организации. «Простота звучания и сложность структуры — вот два полюса, между которыми разворачивается емкое содержание этой музыки» [8, с. 144], — пишет Г. Пелецис о «*Tabula rasa*» А. Пярта. Вспомним также одно из высказываний Е. Зинькевич о В. Сильвестрове: «В 60-х — начале 70-х годов он дразнил технологизмом, теперь — медленными темпами и мнимой простотой <...> Это та простота, о которой писал Д. Самойлов:

Слово проще, дело проще,

Смысл творенья все сложнее...» [4, с. 8].

Очевидно, что «*сложная простота*» имеет подтекст своеобразной отсылки к «*новой простоте*» — понятию, которое «фигурировало еще в 20–30-е годы XX века (им пользовался Прокофьев) <...> Оно было продиктовано эстетическими критериями, актуальными для того времени», но более широкое применение получило в 70-е годы «в связи с музыкой нового этапа» [5, с. 465]. Л. Акопян считает новую простоту «условным обозначением одной из влиятельных тенденций в музыке XX века», своеобразной «совре-

менной реакцией на усложненность авангарда и того, что столь же условно можно назвать поставангардным академизмом» [1, с. 384], и связывает данное понятие с творчеством таких мастеров, как Гурецкий, Канчели, Пярт и Тавенер. Эстетика новой простоты, опираясь на «модели-формулы как культурные знаки, осмысление культурных основ, возвращение тональности (модальности), ритмической пульсации и даже метра, редуцированный материал, <...> ориентацию на стили» [5, с. 486], по-разному проявила себя в «Тихих песнях» и «Китч-музыке» В. Сильвестрова, «Рождественской музыке» В. Мартынова, «Семи вратах в мир Сатори» Э. Артемьева, «Музыке печальной, порой трагической» А. Рабиновича, «*Trivium*» А. Пярта.

В связи с этим понятием следует упомянуть также и «*новую сложность*» — еще одно эстетико-технологическое направление в современной музыке, связанное с творчеством английских композиторов 80-х годов XX века, в частности, Б. Фернехоу и М. Финисси. По мнению В. Ценовой: «Появившись как сознательное противопоставление ретротенденциям, упрощению и минимализму, «Новая сложность» фактически стала критерием новых структуралистских концепций композиторского творчества» [9, с. 504]. Имеется в виду «особое качество музыки — сложной, разнообразной, богатой техническими открытиями и новыми волнующими эмоциями, расширяющими способы воздействия, музыки, требующей многократных прослушиваний и анализов для того, чтобы проникнуть в ее изощренную и рафинированную сонорно-сонористическую структуру» [9, с. 490].

Не всегда, и не каждое явление современного музыкального искусства можно четко отнести к тому или иному направлению или эстетической концепции, особенно в случае с такими «полярными» ориентирами, как «простота» и «сложность», будь она «новой», «мнимой» или даже амбивалентной «сложной простотой». Очевидно, именно на пересечении смысловых полей вышеперечисленных понятий возникли формулировки «слышимая простота» и «зримая сложность», которые употребляет Г. Пелецис, рассуждая о музыке А. Пярта. Говоря о «пафосе сочетания» и о «парадоксе» «слышимой простоты» и «зримой сложности», исследователь имеет в виду простоту звучания, основанную на лаконичных, ясных интонациях и простых гармонических вертикалях, — и одновременную сложность внутренней структуры, выражающуюся в рационально-конструктивной логике организации, аддитивных процессах, имитационной полифонии, числовых прогрессиях. Г. Пелецис осознает принципиальную несводимость идей композитора к «новой простоте» и ее «“двоюродным родственникам” неоромантического и минималистического толка» [8, с. 144], и предполагает: «Наверное, в идеале сложность структуры таких произведений может быть схвачена на слух, но практически это маловероятно. Практически — слуховое восприятие завораживается интонационной простотой музыкального материала, которая вызывающим примитивом (но и новой пронзительной

выразительностью!) вторглась в изыскано-сложный и жесткий мир музыкального авангарда XX века» [8, с. 143].

Взяв за основу концепцию Г. Пелециса и экстраполируя понятия «слышимой простоты» и «зримой сложности» за пределы творчества А. Пярта, можно выявить множество их индивидуально-стилевых проекций в современной музыке. Так, подобные идеи нашли отражение в творчестве выдающегося русского композитора *Бориса Александровича Чайковского (1925–1996)*, обоснованию и доказательству которых, осуществленному на основе анализа его музыки, и посвящена данная статья.

Последнее время научный интерес к творческой личности Б. Чайковского заметно усилился, возвращая должную актуальность изучению наследия композитора, который всегда находился, по словам исследователей, «в центре музыкальных событий и на обочине общественного внимания» [6, с. 8]. Знаток и тонкий ценитель полифонии, он был высочайшим профессионалом с точки зрения владения композиторским техническим арсеналом, однако при этом сознательно ограничивал себя в выборе средств, о чем свидетельствует высказывание, которое является своеобразным выражением его творческого кредо: «Я стараюсь обходиться возможно меньшим — во всем» [7, с. 9]. Отказ от излишеств, внешних эффектов продиктован не столько демократичностью и доступностью для слушателя, сколько стремлением на пути к цели обойти чрезмерность, избыточность, звуковую «пошлость». Сочиняя лирические темы, композитор задавался вопросом: не будет ли это «попахивать ложной популярностью?» [6, с. 66], то есть сознательно пытался избежать того, что ныне именуется китчем — «вопиющим нарушением принципа разумной экономии средств» (согласно Л. Акопяну [2]).

В этой связи важно отметить сознательное отношение Б. Чайковского к простоте как художественно-эстетической установке, которое абсолютно точно им определено: «Простота — это единственное, что необходимо, единственное, что возможно, единственное, что нужно» [6, с. 74]. Его простота ни в коем случае не сводится к примитивизму высказывания, это то особое качество музыки композитора, которое В. Лихт характеризует броским выражением «мало нот, но много музыки», М. Сабинаина поэтично называет «душевной ясностью», В. Бобровский — «светлым началом жизни, воплощаемом в классически ясном аспекте», а К. Корганов — «наивным искусством» [6, с. 39–41].

Музыка Б. Чайковского отличается особой ясностью образного строя, подлинной искренностью высказывания, тяготением к объективности, уверенным движением к творческой цели, на пути к которой автор сознательно отказывается от всего лишнего: «Вопрос о средствах — это скорее убрать все лишнее, отсеять то, что мне не нужно» [6, с. 74]. Кстати, этими принципами он руководствовался не только в композиторской

работе, но и в собственной педагогической деятельности (среди его учеников — современные русские композиторы Ю. Абдоков, С. Прокудин, Е. Астафьева). Показательны советы мастера, адресуемые ученикам: «В работе над темами всегда приходится от чего-то отказываться <...> Нужно уметь отбирать наиболее ценное из написанного, попробовать разобраться, какой материал заменить или вообще выбросить» [6, с. 76].

Простота, как эстетический принцип, в музыке Б. Чайковского находит отражение, прежде всего, в виде простоты «слышимой». Интонационный строй его произведений опирается на простейшие мелодические ячейки, в которых преобладают секундовые, терцовые, квартовые мотивы, идеи повторения одного звука, поступенные гаммообразные движения, а их тематическое развитие — на секвенцирование и «принцип прорастания». Наследование классических (в широком смысле) приемов формообразования, в сочетании с вышеперечисленными особенностями тематизма, приводит к ощущению предельной ясности, гармоничности, «элементарности слышимых параметров» и «непритязательного простодушия звучания» (характеристики «слышимой простоты» Г. Пелециса). В век авангарда и новейших музыкальных течений композитору нужно было иметь достаточную «смелость быть простым» [3]. Но при этой внешней простоте внутренняя структура его произведений всегда до мелочей продумана, логически организована, подчинена рациональной, конструктивной, а иногда и числовой логике.

Мастерство и техническая сложность опусов Б. Чайковского обнаруживают в нем виртуозного знатока всех тонкостей композиторской работы. Исследователи отмечают, что в его музыке «*ratio* незримо присутствует во всем» [7, с. 9], и даже выделяют в центральном, «зрелом» периоде творчества особый этап конструктивизма — 1966–1969 годы (в это время были написаны Четвертый квартет, Партита для виолончели и камерного ансамбля, Симфония № 2, Камерная симфония, Концерт для скрипки и симфонического оркестра).

Ясность и легкость, которую несет в себе и с которой воспринимается музыка Б. Чайковского, является результатом его кропотливого композиторского труда. При этом, будучи уверенным и даже стремясь к тому, чтобы произведение звучало «просто», он не отказывался от тщательного выстраивания структуры и рациональной организации музыкального текста. И если услышать, воспринять на слух эту сложность организации почти невозможно, то увидеть в нотном тексте — вполне реально. Даже одного внимательного взгляда на партитуры мастера достаточно, чтобы отметить графические контуры нотного текста, вычленив сверхсложные полифонические разделы, сделать вывод о плотности, многослойности фактуры. При детальном же анализе выявляются гораздо более разнообразные закономерности проявления «зримой сложности» в музыке Б. Чайковского.

Так, если более подробно исследовать особенности фактурной организации симфонических полотен композитора, можно заметить его тяготение к сверхмногоголосию в отдельных, нередко кульминационных разделах формы. Сонорные пятна, традиционно воспринимающиеся на слух как некий звуковой хаос, оказываются при ближайшем рассмотрении виртуозно организованной микрополифонической тканью. В качестве примера обратимся к симфоническому произведению «Тема и восемь вариаций» (1973), особая приподнятая атмосфера которого связана с его посвящением 425-летию Дрезденской государственной капеллы. Здесь основой вариационного развития становится тема конструктивного плана, из сгустка простейших интонаций которой извлекается то одна, то другая яркая ячейка, и на ее основе возникает целостная картина-вариация — со своим определенным характером, образным строем, «погружением» избираемого тематического элемента на максимальную глубину эмоционального и жанрового своеобразия. Особое место занимает седьмая вариация, в которой господствует рационализм полифонических приемов с их четко выверенной логикой. Микрополифоническая фактура данного раздела представляет собой грандиозный многоголосный двухтемный канон, в котором обе темы изложены двухголосно — в своеобразном одновременном сочетании собственно мелодии и ее инверсионного варианта. Кроме того, вторая тема является ракоходным вариантом первой. То есть, обе двухголосные темы канона взаимнообратимы и симметричны, как по горизонтали, так и по вертикали. Сам канон разворачивается в соответствии со всеми присущими ему строгими правилами: интервал вступления по горизонтали составляет две четверти, по вертикали — тритон, все проведения темы сохраняют свое тритоновое соотношение и охватывают по высоте вступления все хроматические звуки в пределах октавы. Количество голосов достигает 24 и более. При этом реальное звучание данной вариации буквально с первых тактов утрачивает свою едва уловимую на слух полифоническую организованность и имитационную основу, создавая ощущение красного сонорного пятна.

Подобную фактурную организацию находим в третьей и пятой вариациях, хотя и не в столь монументальном воплощении. В основу третьей вариации положен краткий выразительный ритмо-мелодический элемент сигнального характера (октавные и квартовые призывные интонации), развитие которого приводит к небольшой, но очень колоритной по звучанию многоголосной политембровой стретте. В пятой вариации микрополифонические пласты, разросшиеся на основе темы вариаций в ритмическом уменьшении, образуют сложную, пульсирующую острыми пунктирными ритмами фактуру. Здесь «слышимое» несколько отдалается от сонористики, напоминая «вразнобой» звучащий, «разладившийся» механический оркестр.

Важно отметить, что при создании подобных эффектов Б. Чайковский почти не использует в нотной записи кластеров, алеаторических

элементов: то, что воспринимается слухом как звуковой хаос — при подробном рассмотрении оказывается логически организованным порядком, поражающим грандиозностью своего рационально-конструктивного устройства, с абсолютно четким выдерживанием определенных правил, но все это практически не различимо на слух.

В полифонических разделах иного, более простого способа организации, где фактура изложения и имитационная логика очевидна и прекрасно слышна, а в основу положены простейшие тематические зерна и краткие темы, «зримая» сложность находит иные средства воплощения. Так, в уже упомянутой четвертой вариации присутствует раздел, где полифоническая фактура основывается на ясных, легко различимых интонациях и легко предсказуемых слухом секвенциях, причем они даже не являются темой всего вариационного цикла (назовем их субтемой). Однако высота вступления каждого голоса (оркестрового тембра) в этом фугато, то есть каждый первый звук следующего проведения субтемы — это и есть начальные звуки основной темы вариаций: *Ob.* — «с», *Fl.* — «f», *Cl.* — «с», *Fag.* — «es», *Arch.* — «с» и т. д. Расположив их по порядку, узнаём в этой последовательности простые и ясные обороты темы, с ее броской, четко очерчивающей тональное пространство восходящей квартой, более мягкой восходящей терцией и постоянным возвращением к опорному звуку. Но можно ли это прослушать и осознать в условиях, когда каждое проведение занимает по несколько тактов (а иногда и несколько строк партитуры)? Ответ очевиден: слух полностью захватывают простые мелодичные секвенции субтемы, и эта «слышимая простота» в восприятии явно побеждает над внутренней логикой организации и «зримой сложностью» зашифрованной в ней темы.

В целом, в отношении тематизма Б. Чайковского можно отметить, что при общей ясности интонаций и вообще заметном мелодическом даре композитора, важное значение в его творчестве приобретают рациональные принципы изложения и развития. Н. Алпарова отмечает в комплексе стилевых черт композитора «огромное значение мелодики, одноголосия в чистом виде, интенсивности мелодического развертывания, подчиненного строгой конструктивной логике» [3, с. 146]. Додекафонные комбинации присутствуют в Партите для виолончели и камерного ансамбля, серийная техника — в Скрипичном концерте, идеи репетитивности — в Фортепианном концерте, Камерной симфонии, Шести этюдах для струнных и органа; аддитивные процессы, ритмические и мелодические прогрессии — в Кантате «Знаки зодиака», «Теме и восьми вариациях», где кода полностью построена на ритмической прогрессии постепенно увеличивающихся длительностей. К. Корганов указывает, что во Второй и «Севастопольской» симфониях наблюдается вертикальный вариант «прогрессии» — «характернейший для оркестрового мышления Б. Чайковского прием, называемый иногда «горкой»

<...> и представляющий собой структуру прибавления-нанизывания *a*, *ab*, *abc*, но уже в виде вертикально наслоения-“утолщения”» [6, с. 54].

Конструктивные принципы более употребимы и органичны в виде приемов развития, но порой сама тема строится на каком-либо рациональном методе организации. Ярким примером может служить вторая часть из Камерной симфонии (1967) — «Унисон», где и изложение, и развитие музыкального материала опирается на принципы симметрии, репетитивности, числовой прогрессии. Десятитактовая тема являет собой специфическое, логически-структурированное построение, симметричное относительно горизонтальной оси, роль которой выполняет устой «до». Он же является той опорой, на которой зиждется своеобразный «маятник» интонаций, которые словно раскачиваются в разные стороны звуковысотного пространства темы, где каждая следующая интонация — инверсия предыдущей. Лаконичные терцовые, квартовые и секундовые мотивы обрисовывают четкие интонации ораторской речи, попеременно направляемые конструктивной логикой развертывания темы то в восходящем, то в инверсионном нисходящем движении. Ось симметрии утверждается и закрепляется за счет постоянного мелодического возвращения к звуку «до», а также посредством репетитивной идеи ритмических преобразований: скандированное, подчеркнутое акцентами его повторение на сильном времени модифицируется от простейшего выдержанного звука до его обратно-пунктирного обострения, дробления восьмыми, а затем и триолями с форшлагом.

Сконцентрированный в теме «Унисона» конструктивный процесс находит продолжение и в двух последующих вариациях, отесняя на дальний план мотивное развитие. Интервальный состав темы сохраняется, подчиняясь инверсионной логике преобразований в первой вариации и репетитивным приемам — во второй. В коде Б. Чайковский использует особый вид прогрессии, который в данном случае можно определить как логогриф¹. Тема коды — лаконичная мелодия, исполняемая в унисон струнным оркестром — подвергается постепенному сокращению посредством постоянного отсечения ее начального тона, причем каждый образующийся в результате мотив, при всей своей краткости, выразителен и значим. Когда от первоначальной последовательности остается только один звук, к нему снова добавляются отсеченные тоны, но в ракоходном порядке. Возможно, это тот случай конструктивности, когда искушенный слушатель и определит в процессе восприятия

¹ Логогриф (от греч. «*logos*» — слово, «*griphos*» — загадка и «*grifos*» — сеть) — род шарады, в которой новые слова образуются посредством постепенного отбрасывания отдельных слогов или букв. Прогрессия и логогриф — явления родственные, но если прогрессия — прием более механический, отстраненный от внутреннего смысла, то логогриф предполагает образование не абстрактных, а семантически-значимых единиц.

природу такой структуры. Но в целом, слуховое постижение логогрифа можно сравнить с полифоническим приемом ракохода — если инверсия обычно легко различима на слух благодаря запоминающемуся интервальному составу темы, то явность восприятия ракохода зависит от интонационного качества самой темы.

Иногда тематическая организация в произведениях Б. Чайковского затрагивает и такие драматургически значимые моменты, как предвосхищение важнейших тем задолго до их непосредственного появления. В данном случае имеются в виду не монотематические связи, не «вариационное развертывание интонационного ядра» (В. Лихт) и не «принцип интонационного прорастания» (В. Протопопов), о которых часто пишут исследователи творчества Б. Чайковского. Речь идет о тех моментах, когда будущая тема практически полностью проводится в одном из начальных разделов формы, однако в таком фактурно-динамическом или тембровом облике, в котором она практически не различима на слух. Наиболее наглядный пример представлен в «Теме и восьми вариациях», где в первой вариации выразительному диалогу струнных контрапунктирует верхний пласт фактуры, специфически окрашенный чуть слышным, призрачным тембром-«шелестом» скрипок *col legno*. В недрах этого контрапункта практически невозможно вычленить слухом важнейшую лирическую тему всего вариационного цикла, которая почти целиком взята из шестой вариации. Сам композитор упоминал, что данный раздел формы — «это вариация не на тему, а на ее контрапункт» [6, с. 70]. «Видимое» исследователями и исполнителями в нотах тематическое подобие этих двух мелодий из первой и из шестой вариаций очевидно, но от понимания слушателя оно скрыто в многослойной фактуре, замаскировано необычной тембровой краской и минимальной динамикой.

Относительно музыкальной формы отметим, что Б. Чайковский чаще всего соблюдает каноны традиционных форм, например, своих любимых вариационной и сюитной композиции, сохраняя их имманентные характеристики, воспринимаемые достаточно ясно. Музыканту не составит труда при первом же прослушивании выявить основные композиционные вехи той или иной формы, прочувствовать ее драматургию. Но в ее недрах всегда кроются более сложные закономерности внутренней организации, обновленные композиционные функции, формы второго плана, которые преобразуют традиционную форму. Так, вариации *soprano ostinato* в третьей части Виолончельного концерта (1964) основываются на простой моноритмичной теме из десяти звуков, которая повторяется 96 раз и проходит сквозь сложные лабиринты тонального, темброво-фактурного и полифонического варьирования. Группа начальных проведений темы в духе *perpetuum mobile*, излагающихся в тональности *c-moll*, являет собой сферу главной партии, побочная же представлена группой контрастных вариаций, озаглавленных появлением темы в об-

ращении в *g-moll*. Так реализуется тональная драматургия сонатного профиля формы: в зоне репризы и тема, и ее инверсионные варианты звучат в основной тональности.

В этом же произведении проявили себя и необычные тематические условия, не типичные для остинатных форм: тема резко отличается от выразительно-певучих, кантиленных, развернутых мелодий, традиционных для «глинкинского» типа остинатно-мелодических вариаций. Б. Чайковский намеренно погружает форму *soprano ostinato* в условия, когда тема моноритмична, интонационно-скупа, лишена яркой мелодической выразительности и имеет явную конструктивную природу «выстраивания» из отдельных поступенных мотивов-сегментов.

В некоторых произведениях Б. Чайковского эстетическая установка на внешнюю, «слышимую простоту» становится основным конструктивным принципом построения всей формы. Это наблюдается в Камерной симфонии, где сама идея камернизации воплощается не только на уровне исполнительского состава, но и на уровне формы: каждая из шести ее частей воплощает принципы той или иной типовой формы в предельно миниатюрном, лаконичном варианте. Первая часть названа «Сонатой» и структурно приближена к раннеклассической одночастной сонате Д. Скарлатти; вторая часть «Унисон» — наименьшая из возможных вариационных форм, включает лишь тему и две вариации; третья часть «Хоральная музыка» — период (что крайне редко встречается в симфонических замыслах); остальные части — «Интерлюдия», «Маршевые мотивы» и «Серенада» — представлены простейшими разновидностями двухчастной, трехчастной и формы рондо.

Чем же можно объяснить это сосуществование «слышимой простоты» и «зримой сложности» в творчестве Б. Чайковского? С одной стороны, для композитора, как уже говорилось выше, было характерным рациональное, логическое, даже математическое мышление². С другой стороны, сложная и логически организованная внутренняя структура произведения для него — это вопрос профессионализма, внутренней требовательности к себе, профессиональной этики. Сложность музыкальному замыслу необходима, но она не должна становиться самоцелью, выпячиваться в своих внешних проявлениях. Композитор утверждал: «Сочинение бывает сложным, но что это — сложность самой музыки, или вам хотят показать — как мы всё умеем? Для меня это разные вещи: в первом случае я композитору верю, а во втором — нет» [6, с. 74].

² Еще будучи ребенком, в школе Б. Чайковский больше всего любил математику, и даже хотел в иметь другую специальность — быть не музыкантом, а конструктором или изобретателем. Техническое конструирование до конца жизни было его серьезным хобби. Дома у композитора была мастерская, токарный станок, подаренный учениками, он постоянно разбирал и собирал различные технические приспособления, конструировал детали для приборов.

Особая жизненная мудрость, скромность и интеллигентность, как качества личности мастера, своеобразно воплотились и в его музыкальном мышлении, выразившись в таком «основополагающем для стиля Б. Чайковского качестве как интровертность, то есть направленность художника не вовне (в мир), а внутрь себя, <...> это начало самоуглубленное и менее открыто исповедальное, чем лирическое» [6, с. 40]. Потому и «простота» его такая доступная и открытая слушателю, а «сложность» — завуалированная и подвладная пониманию только очень внимательного и вдумчивого музыканта. Но тот, кто разобрался во всех рационально-конструктивных хитросплетениях музыкальной канвы его сочинений, гораздо глубже постигнет суть замыслов композитора, ведь простота и ясность его музыки — только «внешнее» ее качество: «Это простота, которая дается не сразу, но дорого стоит» [6, с. 74], — говорил сам Б. Чайковский. Возможно, оппозиция «слышимой простоты» и «зримой сложности» станет ключом к дальнейшему постижению исследованиями и исполнителями его индивидуального стиля.

Список использованных источников

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
2. Акопян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности [Электронный ресурс] / Л. О. Акопян. — Режим доступа : http://levonabrahamian.com/cntnt/articles_b/stati/lakopyan.html
3. Алпарова Н. Н. Смелость быть простым / Н. Н. Алпарова // Музыка России. — Вып. 5. — М. : Сов. композитор, 1984. — С. 143–165.
4. Зинькевич О. С. З кулуарів на перехрестя / О. С. Зинькевич // Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. — К. : Нора-принт, 2005. — С. 6–11.
5. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» / М. И. Катунян // Теория современной композиции: Academia XXI : учеб. пособие. — М. : Музыка, 2005. — С. 465–488.
6. Корганов К. Т. Борис Чайковский: личность и творчество / К. Т. Корганов. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2001. — 200 с.
7. Овсянкина Г. П. Вместе с Борисом Чайковским / Г. П. Овсянкина // Музыкальная академия. — 1996. — № 1. — С. 5–11.
8. Пелецис Г. Э. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и зримой сложности / Г. Э. Пелецис // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: материалы научной конференции. — М. : Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2004. — Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. — Сб. 47. — С. 142–153.
9. Ценова В. С. «Новая сложность» / В. С. Ценова // Теория современной композиции: Academia XXI : учеб. пособие. — М. : Музыка, 2005. — С. 489–504.

Мартиненко О. П. «Чутна простота» та «зрима складність» у музиці Бориса Чайковського. У музиці Бориса Чайковського знайшли яскраве втілення сучасні тенденції композиторської творчості, що виражаються у поєднанні зовнішньої

простоти та ясності звучання — і одночасної внутрішньої складності раціонально організованої структури його творів. Для обґрунтування цих особливостей автор використовує поняття Г. Пелеціса «чутна простота» та «зрима складність», аналізуючи цілий ряд творів Б. Чайковського.

Ключові слова: чутна простота, зрима складність, нова простота, форма, поліфонічні прийоми, канон, інверсія, прогресія, логогриф, конструктивізм.

Мартыненко Е. П. «Слышимая простота» и «зримая сложность» в музыке Бориса Чайковского. В музыке Бориса Чайковского нашли отражение современные тенденции композиторского творчества, которые выражаются в сочетании внешней простоты и ясности звучания — и одновременной внутренней сложности рационально организованной структуры его произведений. Для обоснования этих особенностей автор использует понятия Г. Пелециса «слышимая простота» и «зримая сложность», анализируя целый ряд сочинений Б. Чайковского.

Ключевые слова: слышимая простота, зримая сложность, новая простота, форма, полифонические приемы, канон, инверсия, прогрессия, логогриф, конструктивизм.

Martynenko E. P. «Audible simplicity» and «visible complexity» in Boris Tchaikovsky's music. Boris Tchaikovsky's music reflects current trends of composer's art, which are expressed in a combination of external simplicity and clarity of sound, and also by simultaneous internal complexity of rationally organized structure of his works. To substantiate these peculiarities the author uses the notions «audible simplicity» and «visible complexity» by Georgs Pelecis, analyzing a great number of Tchaikovsky's compositions.

Keywords: audible simplicity, visible complexity, new simplicity, form, polyphonic methods, canon, inversion, progression, logograph, constructivism.