

© Денисова, З.М., 2020

УДК 78.01

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10002

## РОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX в.

З.М. Денисова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Екатеринбургская детская школа искусств № 2, Екатеринбург, 620137, Российская Федерация

**Аннотация.** Объектом настоящего исследования является процесс возрождения романтических тенденций в музыке отечественных композиторов последней трети XX столетия. Предметом исследования выступает музыка отечественных композиторов указанного периода. В работе акцентируется, что, несмотря на преобладание авангарда в музыке отмеченного периода, мастера неожиданно и экстремально меняют свою стилевую ориентацию. В творчестве композиторов наблюдается усиление философско-концептуального начала. Этот процесс связан с поиском духовной составляющей, с миропереживанием творцов, их реакцией на реалии современного мира. В работе подчеркивается, что неоромантизм не возобновляет в полной мере эстетику романтизма, включающую как идеологическую, так и техническую стороны. Важным наблюдением настоящей работы также представляется взаимодействие неоромантизма последней трети XX столетия с различными стилевыми тенденциями времени. Основные выводы исследования заключаются в том, что романтические тенденции ярко проявились в творчестве отечественных композиторов последней трети XX столетия. На основе последовательного анализа автором статьи выявляются их характерные черты, среди которых устремленность к красоте как эстетической категории, к постижению внутреннего мира человека во всей его сложности, к лирически-проникновенному тону высказывания, а также рефлексия, синтетическая природа, предпочтение малым формам. Эти и другие наблюдения позволяют ставить вопрос о формировании неоромантизма как самостоятельного и цельного художественного феномена в музыкальном искусстве.

**Ключевые слова:** музыка, текст, тенденции, рефлексия, самопогруженность, медитативность, интонация, жанр, тишина, лирика.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Денисова, З.М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX в. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 1. С. 12–21.

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10002.

## ROMANTIC TRENDS IN RUSSIAN MUSIC OF THE LAST THIRD OF THE XX CENTURY

Z.M. Denisova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ekaterinburg Children's Art School № 2, Ekaterinburg, 620137, Russian Federation

**Annotation.** The object of this study is the process of the revival of romantic trends in the music of domestic composers of the last third of the 20th century. The subject of the study is the music of domestic composers of this period. It is emphasized in the work that, despite the prevalence of avant-garde in the music of the noted period, the masters unexpectedly and extremely change their style orientation. In the work of composers, there is an increase in the philosophical and conceptual beginning. This process is associated with the search for the spiritual component, with the world experience of creators, their reaction to the realities of the modern world. The work emphasizes that neo-romanticism does not fully renew the aesthetics of romanticism, which includes both ideological and technical aspects. An important observation of this work also seems to be the interaction of neo-romanticism of the last third of the 20th

century with various stylistic tendencies of the time. The main conclusions of the study are that romantic trends were clearly manifested in the works of domestic composers of the last third of the 20th century. Based on a consistent analysis, the author of the article identifies their characteristic features, among which the striving for beauty as an aesthetic category, for comprehending the inner world of a person in all its complexity, for a lyrically-penetrating tone of utterance, as well as reflection, synthetic nature, preference for small forms. These and other observations make it possible to raise the question of the formation of neo-romanticism as an independent and integral artistic phenomenon in musical art.

**Keywords:** music, text, trends, reflection, self-immersion, meditation, intonation, genre, silence, lyrics.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Denisova, Z.M. (2020), "Romantic trends in Russian music of the last third of the XX century". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 4, pp. 12–21.

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10002 (in Russ).

Отечественная музыка второй половины XX столетия являет собой сложный пласт музыкальной культуры, в целом характеризующийся многослойностью, бесконечной изменчивостью, разноликостью. В то же время при более пристальном его рассмотрении обнаруживается возвращение романтического мироощущения. Данная тенденция свидетельствует о процессе переориентации культуры экстравертного типа с ее устремленностью к внешнему на культуру интровертную, обращенную к внутреннему миру человека и глубинам его души.

Анализируя особенности художественного мышления рассматриваемого этапа, Т. Левая в статье «Советская музыка: диалог десятилетий» (1986) отмечает пафос самопознания, интровертный характер художественных интересов, установку на традицию, лирическую проникновенность, более личностный и интроспективный тон обращения, углубление и психологизацию форм музыкального высказывания. Именно тогда, по мнению С. Губайдулиной, так называемая новая советская музыка повернулась к собственным истокам, находясь в сложном и глубинном поиске особых связей между

прошлым и настоящим, развивала философско-концептуальную сторону музыкального творчества. Чем же вызвано это движение в композиторском сознании последней трети XX в.?

По-видимому, своеобразное возрождение романтических тенденций обусловлено стремлением мастеров вновь духовно приблизиться к красоте как эстетической категории, так волновавшей творцов эпохи романтизма. Внутренний самоанализ, «погруженность в себя», личный взгляд становятся чертами, близкими и органичными композиторам этого времени. Такой идейный поворот в сознании авторов свидетельствует, что для постмодернизма значимы не только вопросы мировоззрения, но и процесс миропереживания, мироощущения с характерной для него рефлексией – откликом души человека на проблемы современного мира.

И. Ильин в исследовании, посвященном постмодернизму, также отмечает эти процессы: «Проблема формирования постмодернизма и его функционирования в системе современной западной культуры затрагивает сферу, глобальную по своему масштабу, поскольку касается

вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, то есть ту область, где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» (1998, с. 207). Эта особая реакция получила название «постмодернистской чувствительности».

Романтическое мироощущение глубоко свойственно человеческой природе и является некой универсальной, смыслообразующей основой художественного сознания в целом. «“Романтическое”, – пишет исследователь Е. Шевляков, – есть... постоянная, неотторгаемая грань сознания людей вообще и сущностное качество творческого мышления в особенности» (1997, с. 11).

Заметим, что неоромантизм не воссоздает полностью эстетику романтизма с его идеологической и технической составляющими. Мастера лишь «прикасаются» к некоторым жанрам, мелодическим фигурам, ритмическим образованиям ушедшей эпохи. Наиболее весомым для них становится само мирочувствование, рожденное эпохой романтизма с его стремлением запечатлеть внутренний мир человека в его сложности, неоднозначности, эмоциональной полярности, с его неприятием дисгармоничности окружающей действительности. Показательно в этом смысле высказывание Г. Канчели: «Музыка, так же как и сама жизнь, немыслима вне романтизма. В таком случае романтизм – это неотъемлемая часть вдохновения, это высокая мечта о былом, настоящем и будущем, сила той непобедимой красоты, которая возвышается над сила-

ми невежества, ханжества, насилия и зла. И если то, к чему я стремлюсь в музыке, дает повод для подобных размышлений, для меня это звучит как высокая оценка»<sup>1</sup>.

Неоромантизм как художественное направление не имел какой-либо четко заданной программы-манифеста, в которой провозглашались бы его основополагающие идеи, принципы, не имел последователей, исключительно работавших в данном направлении. Это было своего рода творческое умонастроение. Ярким примером в этом смысле становится творчество Р. Щедрина, который от юмористичности «Озорных частушек» и плакатности «Поэтории» обратился к лиризму, глубине драматического высказывания, воплощенной в «Анне Карениной», «Чайке», «Даме с собачкой».

Согласно концепции Е. Чигаревой: «Представляется, что следует разделять неоромантизм в тесном смысле слова, имеющий определенную эстетическую платформу, когда можно говорить о направлении, и неоромантизм в широком смысле слова, когда речь идет о проявлении романтического типа музыкального мышления, который может оказаться в сложном взаимодействии с различными стилевыми тенденциями. Надо сказать, что в нашей отечественной музыке преобладает второй тип...» (2008, с. 79).

Действительно, неоромантизм в отечественной музыке развивался параллельно с другими художественными направлениями, тенденциями, явлениями и процессами. Так неоромантизм сближается с минимализмом, с медитативностью как одним из важнейших свойств современного музыкального мыш-

ления, с «феноменом тишины». Главным отличительным свойством современного романтизма выступает его синтетическая природа. Неоромантизм впитал в себя экспрессионизм нововенцев, импрессионизм французской композиторской школы, отдельные тенденции авангардизма и иные элементы стилевых систем нового времени.

В 1970-е гг. к неоромантизму обратились многие отечественные композиторы. В их поле зрения вновь попадают такие жанры, как постлюдия (В. Сильвестров «Постлюдия для скрипки соло», «Постлюдия для виолончели и фортепиано»), элегия (В. Сильвестров «Элегия для виолончели и двух тамтамов», «Элегия для большого смешанного хора на стихи Т. Шевченко», В. Белунцов 12 элегий), песня (В. Сильвестров «Тихие песни», «Простые песни», Б. Тищенко «Три песни на стихи М. Цветаевой»), романс (С. Слонимский «Шесть романсов на стихи А. Ахматовой» для голоса и фортепиано, «Четыре романса на стихи А. Блока» для меццо-сопрано и фортепиано), инструментальная миниатюра (Р. Щедрин семь экспромтов для фортепиано «Простые страницы»). Камерный облик, психологизация сюжета и образов, в целом монологизация формы обнаруживаются в таком, казалось бы, масштабном жанре, как опера. Примерами служат сочинения: «Из писем художника» и «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Дневник Анны Франк» Ю. Буцко, «Письма Ван Гога» Г. Фрида.

Характерна также обращенность творцов к сюжетам произведений литературы XIX в. Это А. де Мюссе (Э. Денисов балет «Исповедь»), Г. Ибсен (А. Шнитке балет «Пер

Гюнт»), А. Чехов (Р. Щедрин балеты «Чайка», «Дама с собачкой»), Л. Толстой (Р. Щедрин «Анна Каренина»), Н. Карамзин (Л. Десятников опера «Бедная Лиза») и др.

Особое значение в отечественной музыке этого периода приобретает лирика, предстающая в качестве ведущего эмоционально-содержательного модуса. Е. Долинская пишет: «В 60–80-е годы лирика была нередко проверена интеллектуальным самоконтролем, наделяясь философской взвешенностью, даже известной “дистиллированностью” чувства. Но уже со второй половины 70-х годов и особенно в 80-е годы наряду с лирикой философско-психологического плана, конденсирующей в себе идеи иллюзорности (через факторы неустойчивости, незащищенности, недолговечности), начинают все явственнее заявлять о себе и иные типы лирики, несущие идеи гармоничного, высокого, нередко спасительного, а порой и открыто чувственного» (2000, с. 14).

Появлению субъективной, глубоко самопогруженной, сосредоточенной лирики способствовало особое свойство современного музыкального мышления – медитативность. Медитативный способ развертывания музыкальной мысли, основанный на длении звукового процесса, своеобразное отключение от суеты пронизывают многие сочинения А. Шнитке, В. Сильвестрова, А. Пярта, С. Губайдулиной, А. Тертеряна.

Почему же медитативность повсеместно проникает в творчество отечественных композиторов? Возможно, ответ содержится в происхождении данного явления. Принято считать, что медитация – духовная практи-

ка, идущая исключительно с востока. Однако это не совсем так. Понятие «медитация» возникло во времена античности. В переводе с латинского языка медитация означает «обдумывать», «размышлять», «готовиться», «замышлять», «намереваться». Активно разрабатываясь в философских трактатах Средневековья и Нового времени, данное понятие значительно расширило свои смысловые границы и приобрело философскую ориентированность. Таким образом, это явление уже существовало в недрах европейского сознания и не представлялось чем-то чуждым и экзотичным. Более того, значение медитации в европейской и восточной традициях понимается по-разному. Вспомним высказывание Е. Орловой: «В западных традициях медитация – это созерцание, которое направлено к одному какому-нибудь центру в импровизировании разных взглядов на этот центр. <...> В восточных же культурах каждая отдельная медитация представляется определенным этапом некоего одного пути размышления к достижению высшей конечной цели...» (1980, с. 79).

Не являясь ранее ведущей чертой в том или ином виде искусства, медитация актуализировалась в искусстве второй половины XX в., когда одним из основных пластов содержания становится рефлексия, в свою очередь, привлекая для воплощения композиторских идей соответствующие средства выразительности. Потребность в эмоционально-духовной погруженности в состояние созерцания совпала с возросшим в это время значением звука как главного проводника музыкальной мысли. Важна была и природа медитации.

Напомним, что медитация в своем генезисе ритуальна. Ритуал, в свою очередь, являет собой некое хранилище священной информации. Цель ритуала – сохранение информации и передача ее следующим поколениям. Таким образом, медитация в современном мире выступает как источник и способ сохранения духовно-нравственных смыслов. Ритуальная природа медитативности порождает ряд выразительных средств, которые мы встречаем в партитурах композиторов. Среди них возрастание степени концентрированности передаваемого смысла, зашифрованность, ведущая к ассоциативности, особое внимание к деталям, минимализация в средствах выражения, ослабление фактора событийности, активизация фактора тишины, отказ от линейной логики в пользу логики децентрализованной, отсутствие конкретики, разреженность звуковой среды.

Следует отметить, что свойства медитативности в творчестве каждого композитора проявляются индивидуально, их невозможно подвести под категоричную схему. Так, «магнетическая» музыка А. Тертеряна дарит нам монохромность музыкального текста, в котором значимы как ставшее, так и становящееся содержание, одномоментность, внутренняя подвижность. «Тихая» музыка В. Сильвестрова одновременно не отменяет эмоциональные контрасты, широкие динамические диапазоны, конкретные событийные ряды, эмоциональную рельефность переживания, напряженность об-разных взаимодействий.

Нередко романтизм как стилистическая тенденция и как художественное умонастроение воссоз-

давался композиторами с помощью аллюзии, цитирования, посвящения. Показательно в этом смысле творчество Э. Денисова, который реконструировал оперу Ф. Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения», использовал шубертовские цитаты в своих сочинениях, а также А. Шнитке, который ведет диалог с Й. Брамсом, Р. Вагнером, обращается к музыке Г. Малера.

Подобным образом в творчестве композиторов выстраивается и система музыкальных средств выразительности. Характеризуя стиль «нового романтизма» и так называемой «новой простоты» в отечественной музыке, Е. Долинская говорит о «возрождении в музыкальных произведениях мелодически ясной, индивидуально неповторимой темы, естественности ладогармонического развития...» (2000, с. 19).

Действительно, в творчестве композиторов этого художественного направления на первый план выходят традиционные классико-романтические принципы формообразования: сонатные, смешанные, вариационные, поэзные – принцип сквозной формы (В. Сильвестров Четвертая симфония, Б. Чайковский Третья симфония, А. Тертерян Четвертая и Пятая симфонии и др.); характерные романтические интонации («вздоха», «вопроса», «лирической сексты» – Р. Щедрин Третий концерт для фортепиано с оркестром, А. Шнитке Квintет, вторая часть, С. Губайдулина «Сады радости и печали»); особые тембровые решения (А. Шнитке Третий концерт для скрипки с оркестром, третья часть), тихие пронзительные звучания, тихие прологи, эпилоги, кульминации (Р. Гачибвадзе Вторая симфония, Б. Чайковский Концерт для фагота,

С. Вайнберг Соната для скрипки соло и другие сочинения). Стоит отметить, что «модус тихого» обретает в отечественной музыкальной культуре последней трети XX в. особый статус.

В музыковедческой литературе, посвященной осмыслению музыки этого периода, нередко встретишь понятия «образ тишины», «феномен тишины». Поэтикой тишины проникнуты многие страницы сочинений отечественных композиторов, таких как А. Шнитке (Четвертый концерт для скрипки с оркестром), В. Сильвестров («Тихие песни» для баритона или сопрано и фортепиано», «Отдаленная музыка» для фортепиано), С. Слонимский («Тихая музыка»), С. Губайдулина (симфония «Слышу... Умолкло...», «Молчание»), Р. Щедрин («Эхо-соната» для скрипки соло). В этом смысле вспоминается так называемая форма постмодернистской чувствительности «метафорическая эссеистика» – поэтический способ высказывания, опирающийся на ассоциацию, характеризующийся повышением роли символичности, знаковости.

Примеры воплощения звучащих образов «тишины» в музыке этого периода многочисленны и разнообразны по смысловому наполнению. Так, модус тихого созерцания-размышления обнаруживается в творчестве Г. Канчели. Тишина постоянно присутствует в его музыке, она – один из главных героев его музыкальных партитур, то характерное свойство, которое порождает неповторимость и уникальность композиторского стиля автора: «Моя мечта, – размышляет Г. Канчели, – достичь такой тишины, которая исходила бы из самой музыки и в то же время сама была бы музыкой»<sup>2</sup>.

Одной из важнейших страниц музыки Г. Канчели, в которой тишина предстает сильнейшим драматургическим средством, является генеральная кульминация Четвертой симфонии – своеобразная «пляска смерти» (ц. 23). В создании атмосферы торжества агрессивно-действенных сил художник опирается на жанр вальса (в романтической традиции – Мефисто-вальса). Выраженная трехдольность, тонико-доминантовая гармоническая основа – яркое тому доказательство.

Интонационное образование состоит из нескольких элементов. Это «дьявольские трели» духовых, гармонические вертикали меди, поддерживаемые трехдольной ритмикой ударных и многозвучным «ревушим» глиссандо струнных. Такое гротесковое искажение жанра отсылает нас к музыке романтиков (Г. Берлиоза, Ф. Листа) и Д. Шостаковича, связанной с изображением зла.

Внезапно в данное интонационно-смысловое пространство на фортиссимо вторгается колокольный перезвон темы вступления (ц. 24). Происходит резкое противопоставление и взаимопроникновение двух противоборствующих планов, реализованное в наложении колокольного перезвона темы вступления на гармонические вертикали «вальса». В результате, после длительной борьбы внезапно наступает тишина (ц. 24 – т. 11). По выражению Г. Канчели, «дирижер и оркестранты как бы застывают. Это некий драматургический эффект, напоминающий стоп-кадр».

Эти мгновения «звучащей тишины» симфонии – своеобразная квинтэссенция философско-художественного замысла композитора.

Для его расшифровки обратимся к значению фигуры *aposiopesis*, символизирующей сокрытие, утаивание, смерть. Вряд ли данную параллель можно считать случайной. Скорее, это вполне осознанный драматургический ход, знаменующий смысловой перелом в сочинении.

Ярким примером тишины в музыке выступает реприза и кода Четвертой симфонии. В репризе партитура предельно аскетична. Тончайшая музыкальная материя создается обилием педалей, долгих созвучий. И лишь где-то в вышине отголоском звучат скорбные, никнущие секундовые интонации. Композитор достигает полного исчезновения звука. Обретение художником мира вечности Г. Канчели воссоздает посредством начальной восходящей фразы темы челюсты, совпадающей здесь с риторической фигурой *anabasis*. В музыке, становящейся «бесплотной», в тембре колокольчиков она символизирует исход и восхождение.

Осознание произошедшего и осмысление пережитого происходит в коде симфонии (ц. 39). Это некий эпилог, который выводит слушателя из сюжетного пространства во внесюжетное, вневременное. Такое перемещение подчеркнуто звуковысотностью. Так, из сферы до, доминирующей в репризе, действие перемещается в до-диез, иначе ре-бемоль. Напомним, что традиционно в русской музыке ре-бемоль считался тональностью образов возвышенных, сакральных.

Интонационно кода симфонии связана с темой вступления, предвзяемой «светозвонным» аккомпанементом темы челюсты и звучанием колоколов за сценой. Остинато за-

сурдинных скрипок, играющих приемом *collegno*, вносит свой оттенок в создание образа вечности. Звучание становится все более ирреальным, истаивающим. Интонации темы постепенно растворяются в одиноком соль у скрипок, которым и завершается симфония. Таков итог симфонии – уход и восхождение творца, его возвращение в тот мир, который дал ему жизнь, мир, в котором он будет пребывать вечно, оставив на земле плоды своего титанического труда и Божественного вдохновения. В коде Г. Канчели вновь разворачивает пространство большого времени, но уже не в историческую глубину, как в начале симфонии, а в светоносную запредельную высь, в пространство обретенного вечного света, вечных истин и вечного покоя. Для мастера этот мир, столь притягательный в 1970-е гг., станет главным в 1990-е, когда композитор будет создавать музыку на пределе звука и тишины, воплощая сложную, тончайшую образность в жанре молитвы, в сочинениях камерного характера.

Сходную философию звука и тишины обнаруживает музыка А. Тертеряна, при этом очевидна стилевая разница между творчеством композиторов. Развитие музыкальной мысли в симфониях А. Тертеряна опирается на некие темброво-интонационные «лексемы», пробуждающие самые разнообразные ассоциации, основанные на накопленном культурном опыте слушателя.

Образ тишины обретает особое значение и в музыке А. Пярта периода *tintinabuli*. Звук есть своеобразное выражение тишины. Тематизм сочинений предельно аскетизирован и представляет собой простей-

ший музыкальный материал, при рода которого корреспондирует с творчеством минималистов. Однако смысловая концентрированность тематизма А. Пярта вызывает ассоциации с пластами старинной культовой музыки.

Парадоксально, но в некоторых сочинениях отечественной музыки последней трети XX в. тишина выступает как точка наибольшего эмоционального выражения, содержательная кульминация. Примером тому могут служить Четвертый концерт для скрипки с оркестром А. Шнитке, симфония «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной. В этих сочинениях тишина определяет основные моменты драматургического развития.

Образ тишины в симфонии С. Губайдулиной реализуется посредством молчаливой каденции дирижера в девятой части, являющейся кульминацией всего сочинения, драматургия которого определена взаимодействием оппозиционных сфер. Их отношение подобно отношению света и тьмы, космоса и хаоса. Возникающее между ними среднее пространство можно сравнить с пространством человеческой души, пронизанной током постоянного мучительного восхождения снизу вверх, от бездны к свету. Сам автор указывает на роль «поля тишины» не только, как на центральный момент внутри симфонии, но также как на предвение и завершение всего процесса в целом. Драматургический смысл начального, серединного и заключительного беззвучия, по С. Губайдулиной, отражает три стадии развития – энергию, материю и дух и сравнивается ею с тремя функциями нашего восприятия мира: S–D–T.



Эпоха музыкального постмодернизма, безусловно, восприняла все художественные разработки темы «тишины» предыдущих эпох как наследие, но, думается, что в собственном художественном исследовании она устремлена в область неприкладных значений. С. Губайдулина называет этот феномен «процессом дематериализации» и считает его самым актуальным стремлением нашего века, замечая при этом, что музыка нашего времени очень часто обращается к нематериальным процессам, доходя порой до порога молчания. В этом смысле показательно следующее высказывание С. Губайдулиной по поводу каденции симфонии «Слышу... Умолкло...» из письма к Г. Рождественскому: «Вы скажете скептически: ну, предположим, что в публичном исполнении эту паузу жесты дирижера могут наполнить неким высшим смыслом. Но как быть с записью? Отвечаю: Если действительно

наполнить высшим смыслом, то аппарат запишет и будет передавать. С. Губайдулина» (Никольская И., 1992, с. 45).

Итак, отечественная музыкальная культура второй половины XX в. отличается разнообразием художественных тенденций, жанров, форм, усилением роли игрового начала, элемента случайности, смешением элитарного и массового искусства, возрастанием контекстуальности. Данная картина отражает эклектичность мироощущения творцов. Актуализация в последней трети XX в. романтического мироощущения, без сомнений, расширила возможности художественного воплощения смелых идей, рожденных новой эпохой с ее множественностью сосуществования культурных форм, отказом от установления правил, мобильностью, многовариативностью смыслового центра, а главное, явила ренессанс обращения к внутреннему миру человека и его духовности.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В мире музыки: Ежегодник. 1986. М.: Сов. композитор, 1985. С. 79.

<sup>2</sup> Тайна избранных: Программа фестиваля памяти А. Тертеряна. Екатеринбург, 1999. С. 4.

### ЛИТЕРАТУРА

Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века: Учеб. пособие по курсу «История соврем. отечеств. музыки» для студентов муз. вузов. Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. консерватории, 2000. 157 с.

Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 255 с.

Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х годов. Силь и стилевые диалоги. М., 1986. Вып. 82. С. 9–30.

Никольская И. Русский симфонизм 80-х годов: Некоторые итоги // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 29–46.

### REFERENCES

Chigareva, E.I. (2008), "Neo-romantism and neo-canonical tendencies in Russian music of the last third of the XX century", *Mir romantizma* [The world of romanticism], vol. 13, Izdatel'stvo TvGU, Tver', pp. 77–81. (in Russ).

Dolinskaya, E. (2000), *O russkoi muzyke poslednei treti XX veka* [About Russian music of the last third of the XX century], Izdatel'stvo Magnitogorskoj gosudarstvennoj konservatorii, Magnitogorsk, 157 p. (in Russ).

Il'in, I.P. (1998), *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: Evolyutsiya nauchnogo mifa* [Postmodernism from its origins to the end of the century: the evolution of scientific myth], Intrada, Moscow, 1998, 255 p. (in Russ).

Орлова Е. «Динамическая статика» как черта образно-драматургического содержания (на примерах из произведений композиторов Закавказья) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сб. тр. М., 1980. С. 75–96.

Чигарёва Е.И. Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Мир романтизма: Материалы Междунар. науч. конф. «Мир романтизма». Т. 13. Тверь: Изд-во ТьГУ, 2008. С. 77–81.

Шевляков Е.Г. Неоромантизм в музыке XX века: Пределы или беспредельность? // Музыкальный мир романтизма: Материалы Междунар. науч. конф. Ростов-н/Д.: Ростов. гос. консерватория, 1997.

Levaya, T. (1986), “*Soviet music: a dialogue of decades*”, *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov. Stil’ i stilevye dialogi* [Soviet music of the 70s and 80s. Style and style dialogs], vol. 82, Moscow, pp. 9–30. (in Russ).

Nicol’skaya, I. (1992), “Russian symphonism of the 80’s: Some results”, *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], no. 4, pp. 29–46. (in Russ).

Orlova, E. (1980), “«Dynamic statics» as a feature of figurative and dramatic content (using examples from the works of Transcaucasian composers)”, *Voprosy dramaturgii i stilya v russkoi i sovetskoi muzyke* [Questions of drama and style in Russian and Soviet music], Moscow, pp. 75–96. (in Russ).

Shevlyakov, E.G. (1997), “*Neo-romanticism in twentieth-century music: Limits or infinity?*”, *Muzykal’nyi mir romantizma* [The musical world of romanticism], Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Rostov on Don. (in Russ).

---

### Сведения об авторе

Денисова Зарина Мухридиновна, кандидат искусствоведения, заместитель директора Екатеринбургской детской школы искусств № 2  
E-mail: zmdenisova@mail.ru

### Author information

Zarina M. Denisova, Cand. Sc. (Art Criticism), Deputy Director at the Ekaterinburg Children’s Art School No. 2  
E-mail: zmdenisova@mail.ru

Поступила в редакцию 11.01.2020  
После доработки 23.01.2020  
Принята к публикации 31.01.2020

Received 11.01.2020  
Revised 23.01.2020  
Accepted for publication 31.01.2020