

УДК 78.01/785.03

*А. Черноіваненко***ПОЕТИКА «ТИШІ» У МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМІ**

У статті аналізується специфіка тиші й мовчання засобами музичного інструменталізму. Показано, що зазначений феномен, здебільшого, втілюється саме інструментально-музичними засобами, що пов'язано з об'єктивними факторами. Стверджується, що інструментальне мовчання фіксує специфічну абсолютність тиші як зіткнення з позамежним, як «інобуття» звуку й тематизму, що повністю відповідає процесуальності музичного мислення, природі музичного хронотопу.

Ключові слова: музичний інструменталізм, тиша, семантика тиші, мовчання, виконавець, музичний час.

В останні десятиріччя феномена тиші в музиці так чи інакше торкається більша частина музикознавчих, композиторських і виконавських досліджень і суджень. Композитори останньої третини ХХ — початку ХХІ століття не тільки підтверджують своєю творчістю відзначену дослідниками тенденцію до використання виразного потенціалу тиші в якості стійкої стильової прикмети, але й множинно висловлюються про сутність явища й власне його розуміння (досить тут назвати С. Губайдуліну, Г. Канчелі, Д. Кейджа, Л. Ноно, Х. Лакенманна, В. Сильвестрова, А. Пярта та ін.). Виконавці не тільки демонструють своєю грою (грою — тому що висловлюються у зазначеному питанні, більшою мірою, інструменталісти), але й досліджують «народження звуку з тиші», відтворення тиші, спокою в цезурах і паузах, оволодіння навичкою «зупинитися свідомо» і т. ін. (М. Аркадьєв, Ф. Гершкович, Н. Давидов, К. Ігумнов, А. Корто, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, А. Шнабель і ін.). Аналіз феномена музичної тиші знаходимо у музикознавчих розробках М. Аркадьєва, Л. Казанцевої, А. Коробової, К. Майденберг-Тодорової, П. Мещанінова, Є. Назайкінського, І. Нікольської, Л. Раабена, І. Рибкової, С. Савенко, О. Соколова, В. Сирова, В. Холопової, А. Шумкової і ін. Мабуть, найбільше комплексно й повно зазначена проблематика відбита в дисертаційному дослідженні І. Некрасової «Поетика тиші у вітчизняній музиці 90-х рр. ХХ століття», де переконливо розкривається значення та значимість, функціональність та ідеологія тиші в її філософському, музичному, естетичному й технологічному аспектах, співвідношення явищ і понять тиші й мовчання. Метою нашої статті виступає розгляд специфіки тиші й

мовчання у їх музично-інструментальному вираженні, тобто засобами музичного інструменталізму.

«Тиша», «безмовність» мають глибоку семантику, представляють один з найдавніших універсальних символів, що множинно відбите в духовній поезії й міфології, релігії й філософії. Семантика «тиші», «мовчання» сходить як до різних типів східних вчень, так і до європейських традицій (неоплатонізм, буддизм, ісихазм, суфізм і т. д.). У християнській духовній традиції «тиша» виявляє іпостась прояву Святого Духа, знаменуючи відокремленість від цивілізації, виявляючи потаємність звучань молитви, звертання до Бога, катартичних станів. Архетип «тиші» сприймається у світлі таких ключових понять, як «мир» і «спокій», духовна рівновага, споглядання. Виникає уявлення про рух з «малого світу» (душі) у безмежність, «Безмовність», «Сон мертвий» [10]. Сприйняття тиші в різних релігійних і філософських напрямках має важливу загальну властивість: позитивний зміст, символ цілісності, гармонії, істини й мети духовного Шляху. Таким чином, «через езотерику тиші, що не знає просторово-часових і національних границь, можна сприйняти єдину загальносвітову правому духу» [9]. У світовідчутті кінця ХХ століття динамічний погляд на мир змінився споглядальним, що відбилося в посиленні індивідуально-суб'єктивного початку, потреби знайти опору у вічних етичних і естетичних цінностях, твердженні принципів стилістичного синтезу в художньому мисленні, пошуку метамовних універсалій, зокрема, до висування в якості нового інформативного елемента — тиші, мовчання. «Завдяки своїй нематеріальній сутності, тиша легко стає «матеріалом» будь-якого виду мистецтва, елементом будь-якої знакової системи, не втрачаючи при цьому основної властивості — невичерпності змісту» [9].

У мистецтві образ тиші різноманітний і багатofункціональний, тут тиша демонструє якість амбівалентності зі здатністю до вираження найрізноманітніших емоцій, почуттів, ситуацій та явищ. Семантичний діапазон образу (символу) тиші в мистецтві простягається від вираження «позачасової всесвітньої величі», високого спокою до відтворення «інтимної тремтливості миті» [9], від «мовчання — тиші зі «змістом» до «тиші — з мовчанням тих, що пішли» (Г. Айгі). Але «міркування про мовчання, тишу знайомі чи не всім, хто займається мистецтвом (особливо тим, хто працює зі звуком, — музикантам, поетам). Мова йде не просто про «тему тиші», «тему мовчання», часто зливої в їхній творчості з темою сну, смерті ... а саме про прагнення

зрозуміти сутність феномена» [6]. При цьому визначення цієї сутності, змістів тиші не лежить на поверхні, вони обкутані таємницею («вислизують»), їхня актуалізація залежить від контексту, взаємодії «знаків» тиші, настроєності виконавця й публіки. І. Некрасова виділяє кілька рівнів осмислення феномена тиші залежно від контексту — реальна тиша, прототип тиші; її штучний «двійник», художній образ; композиційний засіб, фактор експресії і т. д. [9]. Подібна значеннева й функціональна гнучкість тиші не тільки фіксує її амбівалентний характер, але й пояснює відмінності трактувань самого поняття в різних дослідженнях і контекстах. Так, тиша й мовчання не завжди ідентичні й навіть не завжди зв'язані одне з одним. Тиша в загальноприйнятому релігійному й філософському значеннях виступає як самодостатній феномен, що володіє завершеністю, абсолютністю, якістю «точки рівноваги світу», навіть необхідної умови для духовного розвитку. Мовчання — категорія не стільки онтологічна, скільки мовна (у тому числі, це стосується і музичної мови). Наразі воно має якості процесуальності, результативності, кінцевості. Тобто мовчання (на відміну від тиші) — «завжди дія, що має у своїй основі різні першопричини. Воно смислово рухливо й піддане безперервному внутрішньому «переінтонуванню» [9]. Інтерпретація тиші й мовчання в різні історичні періоди відбиває особливості домінуючого соціокультурного типу: ідеаціонального або почуттєвого (згідно з типологією П. Сорокіна) [12, с. 285].

Якщо для лінгвістів, літературознавців, філософів тиша вже цілком «відбулася» у науковому осмисленні як «феномен», «архетип», «концепт», «естетика», «універсалія», то для музикознавців, композиторів і виконавців сьогодні подібний підхід до явища активно розбудовується (але вже цілком склався). Оскільки музичний матеріал, за вказівкою М. Бонфельда, «це організована композитором звучна матерія, тобто все те, що звучить (іноді паузує) у процесі реального або уявлюваного виконання музичного твору», у цей час «немає таких проявів звучання/тиші в навколишній реальності, немає таких штучних або природніх звуків, які в тій або іншій формі не могли б виявитися компонентами музичної мови. І, отже, принципової межі між музичним і позамузичним у рамках самої звукової атмосфери не існує» [3, с. 77]. Тут варто згадати зауваження Б. Асаф'єва про те, що першими стимулами музичної ритмоінтонації в найдавнішому мистецтві були позамузичні «німі стимули»: крок, жест, міміка, танець. Сучасні композитори активно залучають у своїх композиціях немую-

зичні звуки, прагнучи до розширення арсеналу музично-виразних засобів. Тут, насамперед, мова йде про створення нових прийомів гри на музичних інструментах (з активним залученням різних музичних «лексем» тиші) і одночасно про стимулювання розвитку самих інструментів. У цьому процесі збагачення засобів виразності, власне, виявилися задіяними й академізованими вже у другій половині ХХ століття баян, домра, балалайка, бандура.

Музичними значенневими носіями тиші можуть виступати паузи, фермати, хронотопні параметри, жанрові «формули», гучнісна динаміка, звук-тема, звук-образ, прийоми звуковидобування, форми виконавських рухів інструменталіста і т. д. Перераховані можливі знаки тиші в музиці використовуються композиторами та виконавцями варіативно, їхня інтерпретація визначається, переосмислюється й сприймається в контексті цілого. У континуальності такого процесу взаємодії висловлюваного і того, що мається на увазі (рівно подаваних виконавцем), утворюється, як у будь-якій мові, своєрідна аура тиші. Ефект присутності цієї аури в музиці «можна уподібнити якійсь своєрідній інтенції, яка підтримує значенневу структуру тексту зсередини, що надає йому остаточної повноти» [2].

Поетика тиші в музичному мистецтві, насамперед, асоціюється з паузами, тобто з тишею в її реальному вираженні. Пауза пройшла досить тривалий шлях розвитку, перш ніж у другій половині ХХ століття стати феноменом, рівнозначним звуку, тонності. У дисертації І. Некрасової [9] докладно розглядаються етапи цього шляху, виявляються функції паузи в музиці різних музичних епох і стилів аж до другої половини ХХ століття, коли пауза стає невід'ємним компонентом становлення концепції твору, «самостійним тембром» музичної тканини, не просто прирівнюється в значенневому значенні до звуку, але «ухвалює на себе частину привілеїв, що раніше належали винятково йому: своєрідну тонікальність, континуальність і, як це ні парадоксально, позначення гучносної динаміки» [9] (твори А. Пярта В. Лобанова, Е. Денисова, С. Губайдулліної, Р. Леденьова й ін.). Здатність паузи до заміщення звучання у фіналі багатьох сучасних творів І. Некрасова порівнює з функціями тоніки, з тою відмінністю, що тоніка «затверджує можливість закінчення», а тиша демонструє його «принципову неможливість». Цю «тонікальність тиші» дослідниця називає «дзеркальною тонікальністю».

Таким чином, пауза як елемент тиші таїть у собі безліч філософських, психологічних та естетичних змістів. Але пауза, як «зупинка,

припинення» (у перекладі з латинської), тиша або мовчання, за вказівкою провідних виконавців, повинна бути виразною, «голосною», значимою й у той же час нерозривно зв'язаною зі змістом музичної процесуальності. Тобто формально перериваючи дію, фактично паузи виконують прямо протилежну роль: вони й надають театральній дії або музичному твору безперервності, плинності, всеосяжної цілісності «настрою», зв'язують воедино різні елементи музичного цілого. Тому найважливіший аспект функціонування тиші в музиці — виконавський. Адже музичний твір живе у процесі його виконавського, конкретно-інструментального втілення. Отже, час продовження (рос. — «дления») й значеннєвого наповнення («життя») паузи, тиші в музиці залежить саме від виконавця. «Виконавська пауза відбиток, що немов зупинився в часі, усвідомлення передає вищий ступінь істинності, що відбувається мовчанням або недомовленістю. Але за кожним мовчанням постає загадка розуміння» [2]. Недарма багато прийомів втілення тиші в музиці базуються на інструментальних формах руху (так звана каденція-візуале А. Шнітке в Скрипковому концерті № 4, диригентські паси в «Чую... Замовкло» С. Губайдуліної і т. д.).

Метафізичність паузи у всій своїй повноті виявляється в просторі художньо-творчої гри. У чистих видах гри, як то музика, поезія, танець, пауза присутня як частина техніки виконання, тимчасового континууму, «звучання» тиші, діалогу звук/тиша, розуміння-змісту в чистому виді. Кожна пауза, залежно від місця знаходження, у процесі ритму гри має своє функціональне навантаження, свій композиційний лад, який ґрунтується на принципах, прийомах і способах композиції. Так, Т. Барсукова виділяє такі функції паузи: 1) пауза як процес передбачення образу, як споглядання, мотиваційний початок зародження ідеї; 2) пауза як обмірковування ігрового ходу, подачі, спостереження, міркування; 3) пауза як спосіб відновлення духу, зупинка, відновлення духовної енергії; 4) пауза як концентрація енергії в умовиводі і як «світозупиненість» у досягненні результату й моменту істини [2]. Цікаво, що Хайдеггер (фундатор теорії гри) знаходив спільні риси своєї концепції з деякими ідеями буддизму, зокрема, з духовною практикою мовчання. Відмінність складає «занурення в собі» (вихід з буття) у буддизмі та занурення в буття у філософа (нагадаємо, що Дж. Кейдж — маестро тиші — теж цікавився вченням «пустоти» східної філософії). Гра, як тимчасова подія, має свою пульсацію, свої фази, свій ритмічний «пульс», у якому є «підйоми й спус-

ки, сплески осяяння й моменти тимчасового затихання» [2]. Цим законам гри відповідає й музична тиша.

Поняття тиші, паузи (як і звучного тону) у музиці перебуває в якісному співвідношенні з категорією *часу*. Останнє часто використовується як поняття первинне й невизначуване [1, с. 129]. Насправді, категорія часу складна, мінлива й складновизначаема. Дослідженням цієї проблеми в музиці, філософії й антропології багато років докладно займається М. Аркадьєв, спостереження й висновки якого особливо цінні для нас, тому що дослідник є не тільки теоретиком, композитором, але й успішним виконавцем у галузі музичного інструменталізму (фортепіано, диригування оркестром). Аналізуючи історію питання, починаючи із Платона, Арістотеля, Гребля, давньоіндійських або давньокитайських трактатів, через новаторські, уже майже феноменологічні за духом і методом міркування Блаженного Августина в XI книзі «Confessionum» аж до досліджень про природу часу в Гуссерля, Хайдеггера, Сартра, Мерло-Понті, Р. Ингардена, О. Лосева, М. Бахтіна, В. Вернадського, основоположника хронософії Д. Т. Фрейзера, і праць І. Пригожина, М. Аркадьєв обирає феноменологічний метод, причому не тільки як філософсько-естетичний, але і як аналітично-прикладний — для опису «живої структури» музики, так як вона дається в «креативному, виконавському прочитанні нотного тексту» [1, с. 129–130]. У цьому аспекті, а також у руслі якісної (квалітативної) концепції часу особливого значення набуває термін неточно перекладеного на російську мову бергсоновського терміна «durée» — «тривалість» (дискретний елемент музичної тканини, без урахування процесуальності). В. І. Вернадський переклав його як продовження («дление»), що виражає основну процесуальну інтенцію Бергсона про час; якісний, недискретний характер тимчасового розгортання музики. Взагалі в історичному зрізі уявлення про час носять змістовний характер. Цікаві міркування А. Гуревича про німецьку середньовічну культуру (нагадаємо, що саме в Німеччині активно розбудовувалася класична інструментальна музична культура): «... взагалі час — не порожня тривалість, але заповнювання деяким конкретним змістом, щораз специфічним, певним... Час настільки ж реальний і речовий, як і інший світ... це не форма існування світу, абстрагована від речей, а конкретна предметна стихія, тканина на верстаті богів... час не стільки усвідомлюється, скільки безпосередньо переживається...» [5, с. 104–112.]. Блаженний Августин називає час «розтяганням... самої душі» [цит по 1, с. 131]. У класичній

німецькій філософії й наступних філософських течіях виробляється уявлення про час як про синонім становлення, процесуальності як такої. Бергсон уже робив висновки про універсальний характер «длення» й зв'язував його з еволюційною сутністю світового (у тому числі біологічного) становлення як творчого процесу. А Вернадський заявив, що «грань між психологічним і фізичним часом стирається» [4, с. 45]. Тут доречно провести паралель із «дотичністю» пауз, тиші у сфері музичного інструменталізму. Руки виконавця, як правило, у такий момент або театральнo «завмирають» (не зупиняються, а перестають контактувати із клавіатурою, струною і т. д.), або демонструють якісь театральні акторські жести позаінструментального (диригування паузою, «відсторонення» інструмента, демпферизація струн у щипкових...) або безпосередньо інструментального характеру (гра «у повітрі»), тобто відбувається просторово-тимчасове «остранение» (рос.) від звучної матерії й матеріальності, тілесності інструмента у загальному тимчасовому континуумі музичного твору, своєрідне припущення гри з розрахуванням на розуміння присвячених. Крайнє вираження такої інструментальної тілесності — «4.33» Дж. Кейджа, «Хвилина мовчання» Є. Кісліцина або «мовчазне виконання» забороненої пісні М. Теодоракіса з «мовчазною» же гітарою в руках, коли вся композиція — суцільна пауза. Сам інструмент, його «життя» (як призначення художнього звучання) у момент тиші в руках виконавця наочно демонструє (підсилює) «абсолютне мовчання» (вокаліст із «вбудованим інструментом» — дихає, рухається, дивиться, може кашлянути і т. д.; його тиша «не абсолютна») і одночасно повну об'єктивну (незалежну від людських фізичних процесів) свободу перейти зі стану мовчання у стан звучання. Таким чином, музичний інструмент ніби гіперболізує явище, «роблячи» його, із проявом майстерності. Гіперболізація тиші зв'язана також з можливістю підсилити контраст між тишею й звучанням за рахунок щільності фактури, динаміки, артикуляційно-тембрових параметрів.

Відмінною рисою інструментального виконання є наочність його інтонаційно-рухової сторони, форм виконавських рухів і інструментально-звукових прийомів, у тому числі у сфері тиші (дихальна мускулатура, що забезпечує голосоутворення в співі й мові, прихована від слухача-глядача). У музичному інструменталізмі такі механізми видимі й сприймаються в цій якості навіть без слухання музики (наприклад, якщо виключити звук при збереженні телевізійної «картинки»). Цю особливість прекрасно використовував А. Шнітке в

«каденції-візуале» Четвертого скрипкового концерту, коли скрипаль грає в усе більш високій теситурі й, нарешті, немов вириваючись за межі можливого, «грає» у повітрі. Виразний, осмислений рух триває в тиші, беззвучній грі пальців, іде «усередину чистого змісту». Подібна інтонаційна ілюзія спирається на супутні зорові образи й слуховий досвід слухача, на темброво-стильовий багаж інструмента. Також і при досить довгих паузах між звучними тонами або акордами, виконавські рухи (або їх раптове «зависання») залишаються наодинці з тишею й внутрішньою слуховою уявою. Така пауза наповнюється інтонаційним (значеннєвим) змістом, а картина інструментального інтонування виявляється феноменологічно протилежною співу. Якщо в першому «подих рук» представлений наочно, то в другому подих схований й «видає себе» у художній вібрації, лише в цезурах виявляючись безпосередньо.

Ситуація «повернення часу» (І. Пригожин і І. Стенгерс) у теоретичній науці другої половини ХХ сторіччя збіглася з аналогічними процесами в музичній практиці й теорії. У цьому змісті абсурдистський твір Кейджа виступає крайнім його проявом. Концепція часу М. Аркадьєва й пропонує «навчитися перебудовувати нашу свідомість зі шкільної звички мислити час як чисту й незалежну від реальних процесів тривалість, перестати його мислити як безвідносний і абстрактний плин, що аж ніяк не так просто» [1, с. 133]. Тобто «вимірюємо ми, швидше за все, все-таки не «чистий» час, не чисту тривалість, яка, швидше за все, не вимірна в цій якості, а цілком реальні й конкретні процеси у світі» [1, с. 134]. Синонімічність часу й процесу, континуальність-процесуальність теоретиків фізики ХХ століття сполучається з інтонаційною процесуальністю Б. Асаф'єва в музиці, з ідеєю становлення як основою у найважливіших музичних жанрах опери й симфонії. І якщо у вокальній, голосовій процесуальності музики вбачається зв'язок з континуумною процесуальністю подиху, серцебиття (що і є життя людини, органічне), то у процесуальності музично-інструментальній до зазначеної (виконавськи-людської) додається (нашаровується) якась незалежна від життя однієї людини (виконавця, композитора, слухача) об'єктивна процесуальність, «реальні й конкретні процеси у світі» з його мінливістю, відбиття універсального процесу «все времениться» (Бергсон — Гуссерль), «временящаяся материя» (М. Аркадьєв). У процесі виконання інструмент у певному змісті сам виступає «временящейся» матерією у руках виконавця. Просторовість, фактурність, артикуляційно-динамічна рельєфність на інструменті також «време-

нитися», стає. Тому природно, що абсолютистське вираження квалітативної концепції часу в музиці втілюється в Дж. Кейджа не у вокальному, а в інструментальному творі.

Музичний інструмент являє собою матеріалізоване втілення того художнього синкрезису, в якому розбудовувалася музика. Матеріалізуючи ідеальні звукові образи й уявлення, музичний інструмент і сам здатний формувати нові музично-звукові ідеї в галузі «чистого змісту», без посередництва слова. Вже при виготовленні до інструменту «вкладається» жива протоінтонація (В. Медушевський) і одночасно витончено відшліфовані художні (митецькі) параметри звучання/тиші. Цю роботу продовжує й композитор. Але справжнє життя вдихає в музичний інструмент виконавець. Таким чином, інструмент являє собою якийсь потенційний музичний простір з різноманітними можливостями, який композитор, і ще конкретніше виконавець організують у певному процесі, хронотопі відповідно до свого індивідуального неповторного (композиторського й виконавського) задуму. І тут співвідношення загальне — одиничне виступає в амбівалентній і взаємозворотній якості. Протоінтонація як узагальнена семантико-звукова формула твору не просто містить у собі знаки тиші. Саме явище протоінтонації відсилає нас до тиші як символу цілісності, що транслює прадавні змісти буття.

Таким чином, у музичному мистецтві тиша (між звучними тонами, до й після них, а також в абсолютному своєму вираженні) має семантичне значення не менш, а часом і більш важливе, ніж звучання (згадаємо нейгаузівське «звук повинен бути обкутаний тишею»). У другій половині ХХ — початку ХХІ століття тиша стає деяким універсальним феноменом (для різних видів мистецтва), що надає цілісності сучасній культурі. А в музичній культурі вона відіграє найважливішу роль у структурній і значеннєвій організації музичної композиції. Сам же «мотив мовчання», тиша та її варіанти («концентрований» (порожнеча) і «абсолютний» (вакуум) [6]) є відбиттям складних інтеграційних процесів, що протікають у сфері художніх, літературних, філософських, релігійних, політичних пошуків сучасної епохи.

У музиці феномен тиші, здебільшого, втілюється в музичному інструменталізмі. Це пов'язане з більш вираженим контрастом (фактурним, динамічним, діапазонним, жестово-театралізованим) звучання/тиші, відсутністю в інструмента фонових елементів людського мовчання (подиху, кашлю, мимовільного руху і т. д.) з одночасною об'єктивною, технічно й фізіологічно незалежною готовністю (мож-

лівістю) перейти від мовчання в стан звучання. Інструмент навіть у стані мовчання персоніфікує собою не просто потенційне звучання, але саме звучання художнє (на відміну від можливого речево-побутового в людини). Одночасно інструментальне мовчання фіксує специфічну абсолютність тиші (з повним запереченням земного звукового середовища — подиху, мимовільного руху, кашлю і т. д.) як зіткнення з позамежним, як «інобуття» звуку й тематизму [6; 7], а не їх небуття, що повністю відповідає процесуальності музичного мислення, природі музичного хронотопу. Невипадково Г. Айгі вводить поняття «Майстерність Мовчання».

Наочність інтонаційно-рухової сторони інструментального музикування, форм виконавських рухів і інструментально-звукових прийомів, у тому числі у сфері тиші (дихальна мускулатура, що забезпечує голосоутворення у співі й мові, схована від слухача-глядача), якість «времящейся» матерії інструмента дозволяють сприймати мовчання як «тишу зі змістом», а виконавські рухи (або їх раптове «зависання»), залишаючись наодинці з тишею й внутрішньою слуховою уявою, створюють інтонаційно-значеннєву паузу. Форми музично-інструментальних виконавських рухів (гра в повітрі, беззвучне натискання клавіш або клапанів інструмента і т. д.), абсолютність інструментальної тиші, її театралізована наочна гіперболізація втілюють інобуття звучних тонів і тем у їхньому художньому різноманітті: тиша як зникнення матерії й з'єднання з Абсолютом (нездійснений проєкт О. Скрябіна «Чиста пауза»), як немусичне звучання зовнішнього миру («4'33» Дж. Кейджа), «тиша зі змістом» (зіткнення з безмежним) і «тиша з мовчанням тих, що пішли» («Misterio» В. Сильвестрова для кларнета-соло), милостиве умиротворення, напружене очікування, занурення у сон-забуття, романтична мрія і т. д. Семантичний діапазон образу-символу тиші коливається в музиці від інтимно-трепетного до філософського.

Осмилення цього таємничого феномена займає людство протягом багатьох століть, а різноманіття його проявів у різних видах мистецтва невичерпне. За висновком Є. Назайкінського, «тиша як об'ємний образ ... як елемент образної палітри мистецтва... являє собою скоріше цілий всесвіт, до якого потрібно лише трохи наблизитися, щоб він перестав сприйматися як одна зірка» [8, с. 216]. Музичний інструменталізм з його невербальною природою чистого змісту дозволяє здійснити таке наближення в яскравому матеріалізованому закарбуванні ідеальних звукових образів і уявлень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа (Антропология абсурда: новый стоицизм) / М. Аркадьев. — М., 2011. — 279 с.
2. Барсукова Т. В. Метафизика паузы в художественно-творческой игре / Т. В. Барсукова // Вестник Челябинского государственного университета: Философия. Социология. Культурология : [научный журнал]. — Челябинск : ЧГУ, 2010. — № 31 (212). — Вып. 19. — С. 68–72.
3. Бонфельд М. Музыка : Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. — СПб. : Композитор, 2006. — 648 с.
4. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе / В. И. Вернадский. — М. : Наука, 1975. — 368 с.
5. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М., 1984. — 350 с.
6. Зинькевич Е. Музыка как молчание / Е. Зинькевич [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm>
7. Кириллина Л. В. Идея развития в музыке XX века / Л. В. Кириллина // Западное искусство. XX век : Проблема развития западного искусства XX века : [сб. статей]. — СПб : Дмитрий Буланин, 2001. — С. 101–126.
8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М., 1988. 254 с., нот.
9. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. М. Некрасова. — М., 2005. — 26 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/poetika-tishiny-v-otechestvennoy-muzyke-70-90-h-gg-xx-veka>
10. Пашкуров А. Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского романтизма и предромантизма в свете категории возвышенного : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01 01 «Русская литература» / А. Н. Пашкуров. — Казань, 2005 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/zhanrovo-tematicheskie-modifikatsii-poezii-russkogo-sentimentalizma-i-predromantizma-v-svete-kategorii-vozyshennogo>
11. Сандомирский М. Психосоматика и телесная психотерапия : практическое руководство / М. Е. Сандомирский. — М. : Независимая фирма «Класс», 2005. — 592 с. — (Серия «Библиотека психологии и психотерапии»).
12. Сорокин П. Социальная и культурная динамика / П. Сорокин. — СПб. : РХГИ, 2000. — 1056 с.

Чернованенко А. Поэтика «тишины» в музыкальном инструментализме.
В статье анализируется специфика тишины и молчания средствами музыкального инструментализма. Показано, что данный феномен, в основном, реализуется именно инструментально-музыкальными средствами, что связано с объективными факторами. Утверждается, что инструментальное молчание

фиксирует специфическую абсолютность тишины как соприкосновение с за-предельным, как «инобытие» звука и тематизма, что полностью соответствует процессуальности музыкального мышления, природе музыкального хронопа.

Ключевые слова: музыкальный инструментализм, тишина, семантика тишины, молчание, исполнитель, музыкальное время.

A. Chernoiivanenko. Poetics of «silence» in the musical instrumentalism. The article analyzes the specifics of quietness and silence by means of musical instrumentalism. It is shown that this phenomenon is mainly realized by instrumental musical means, due to objective factors. It is argued that the instrumental silence captures specific absolute silence as contact with the transcendent as the «otherness» of sound and thematism that fully appropriate procedural musical thinking, the nature of musical chronotope.

Keywords: musical instrumentalism, the silence, the semantics of silence, silence, performer, musical time.



УДК 78.01+784.5

Є. Бондар

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ: ВЗАЄМОДІЯ «СВОГО» ТА «ЧУЖОГО» В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

У статті розглянуті деякі шляхи формування художньо-стильового синтезу в хорівій музиці у зв'язку з особливостями композиторської творчості та сучасного хорового виконавства. У роботі виявлено особливості взаємодії різних видів текстів — авторського і цитованого — в галузі сучасного хорового мистецтва; обґрунтовано необхідність комплексного текстологічного аналізу в роботі виконавця з композиторським текстом.

Ключові слова: художньо-стильовий синтез, хорова творчість, сучасна хорова музика, цитування, інтонаційно-художній синтез.

Один з поширених прийомів сучасного музичного мистецтва полягає в зіставленні надбань минулого-позачасового та сьогоденного. В основному у творах такого напрямку акцентується співвідношення сюжетів, а також поєднання стилістичних, жанрових, інтонаційних моделей. Найбільш «чутливою» ланкою стали сакральні твори, особливо ті, де на прикладі інтонаційно-художнього втілення трагедій минулого композитори прагнуть застерегти світ від можливості но-