Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры

На правах рукописи

СМИРНОВА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЫ ТИШИНЫ, МОЛЧАНИЯ И ШУМА В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Специальность 09.00.13 – философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор культурологии, доцент
Гудова Маргарита Юрьевна

Екатеринбург – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение…….**3**

Глава 1. Феномены экзистенциалов шума, тишины и молчания: философско-культурологический анализ……..22

1.1 Экзистенциалы как инструмент анализа существования……....23

1.2 Экзистенциалы шума, тишины и молчания как ценности в философии и искусстве XX века 34

Глава 2. Экзистенциалы шума, тишины и молчания в творчестве С. Губайдулиной, В. Мартынова, Л. Ноно, А. Пярта, В. Сильвестрова……58

2.1. Экзистенциал шума как отличительная особенность культуры XX века…….58

2.2. Экзистенциал молчания как способ художественного порождения и развития музыки…….....70

2.3. Экзистенциал тишины как состояние бытия и мотив художественного творчества композитора……..….....88

Заключение…….....**121**

Список литературы……**128**

Введение

Актуальность исследования. Различные экзистенциалы человеческого существования бытийствуют в искусстве и являются традиционной для философской антропологии и философии культуры темой, которая переживает сегодня свою реактуализацию. Тема экзистенциалов сформировалась в европейской философии культуры в 50 – 60 гг. XX века. Сегодня актуальность исследования экзистенциалов определяется такими чертами бытия культуры, как стремительный прогресс информационных технологий, традиционные и гибридные войны, конфликтные ситуации, отчуждение индивида от общества и от собственной сущности, конкуренция человеческого мышления с искусственным интеллектом, социальная и физическая изолированность человека. Все эти новые социокультурные факторы возвращают человечество к размышлениям о смысле бытия. Человечество переживает очередной переломный момент, который обостряет мировоззренческие и экзистенциальные проблемы человека. Искусство всегда имело отношение к экзистенциальным ценностям, а сегодня искусство занимается ими более интенсивно, так как произошёл перелом, вскрывший новое внутреннее содержание.

Проблема бытия экзистенциалов актуализируется в этих условиях и для философской антропологии, и для философии культуры. Экзистенциалы отражают собственно бытие и проблемы, порождённые существованием, выступают как переживание существования. В XIX веке датский философ С. Кьеркегор одним из первых проявил интерес к экзистенциалам. Он не использовал термин экзистенциал, и не заострял внимание на поименовании этого явления, но как философская категория, экзистенциал появляется именно в его текстах – «Страх и трепет», «Понятие страха», «Болезнь к смерти». С. Кьеркегор понимал экзистенцию через отчаяние, как внутреннее существование человека, веру и/экзистенцию. Отчаяние открывает путь в экзистенцию, связывает существование и бытие человека. Экзистенция, по мнению Кьеркегора, это единая, неделимая суть существования, она не зависит от разума, связана с

бытием. Экзистенциальная истина непостигаема, её можно только принять. Для С. Кьеркегора, философия должна изучать конкретный субъект, обладающий уникальностью и поэтому нельзя совмещать экзистенциальность и всеобъемлемость. С. Кьеркегор противопоставляет экзистенцию и эссенцию: экзистенция – это внутреннее бытие, переходящее в предметное, внешнее, а эссенция – это совокупность отвлеченных понятий. М. Хайдеггер впервые употребил термин экзистенциал, обозначил его границы, а также ввёл его в свою философию, при помощи экзистенциалов рассматривая культуру. Многие выдающиеся философы XX века посвятили свое творчество изучению различных форм бытования экзистенциалов в культуре. На рубеже XX – XXI в. А. С. Гагарин придал экзистенциалам человеческого бытия концептуальный характер на основе историко-философского подхода. В 2010 – 2020 гг. многие философы заняты разработкой и уточнением природы и особенностей отдельных экзистенциалов. Наше внимание приковывают художественные, антропологические и культур-философские аспекты научной рефлексии экзистенциалов.

Поскольку мы исходим из системного подхода к культуре, то мы рассматриваем культуру как универсальный способ бытия человека в мире, вмещающий все проявления антропологической сущности человека, и в том числе, экзистенциалы, то есть ценностно значимые для человека модусы бытия. Фокусируя внимание на особенностях становления экзистенциалов, нам представляется актуальным рассматривать культуру с точки зрения её духовного эмоционально-ценностного, смыслопорождающего содержания, и дать характеристику культуры рубежа XX – XXI в с точки зрения доминирующих в данной культуре экзистенциалов.

Вслед за В.С. Библером, Л.А. Заксом, М.С. Каганом и другими философами культуры, мы считаем, что искусство живёт в культуре, выявляет и манифестирует состояние культуры для окружающего мира. Реализуя культурфилософский и философско-антропологический подход к исследованию экзистенциалов, мы считаем важным сделать это *на материале искусства*. Искусство играет в бытии экзистенциалов важнейшую роль, придавая

размышлениям и переживаниям поиска смыслов и ценностей художественную форму, раскрывая новое внутреннее содержание. Обращение искусства к проблеме экзистенциалов изменяется на рубеже веков под влиянием новых социокультурных обстоятельств – формирования информационного общества, общества потребления, глобализации, открытого культурного пространства, виртуальной реальности, интермедиальности современных художественных проектов и т.д. Экзистенциалы тесно связаны с сущностным эмоционально-образным ценностным содержанием искусства, и порождаются в произведениях всех искусств. В искусстве каждой эпохи экзистенциалы воплощают характерные для культуры своего времени черты.

В методологии анализа экзистенциалов исследованы многие произведения литературы и кинематографа, а музыкальное искусство, воплотившее экзистенциальные переживания человеческого существования в конце XX – в начале XXI века исследовано значительно меньше.

Поскольку музыка – это звучащее бытие человека и культуры, то, она придаёт экзистенциалам абсолютно новый персонифицированный характер, схватывает состояние культуры на уровне тонких эмоциональных состояний, в экзистенциалах осуществляет становление единого духовного пространства-времени культуры, интонируя его наиболее характерные аккорды и ритмы. В исследовании мы следуем за традицией немецкой философии музыки, где музыка выступает репрезентативным примером культуры рубежа XX и XXI веков. Поскольку экзистенциал – это наиболее сокровенная человеческая конкретизация культуры, наше исследование строится на единстве фундаментальной связи культуры, искусства, музыки и человека. Мы концентрируемся не на музыковедческо-эстетическом, а на духовно-культурном центре музыки.

В нашей работе мы рассматриваем обобщённые категории, и тишина, и молчание, и шум могут быть не только в искусстве, но и в культуре в целом. Однако, рассматривая жизнь экзистенциалов, мы обращаемся к искусству, как к наиболее ярко выявляющему экзистенциалы явлению. Искусство – это феномен,

который живёт в системе культуры, выражает, транслирует состояние, творчески его обогащает.

Мы считаем, что искусство показывает и манифестирует состояние культуры для окружающего мира, искусство живёт в культуре, а музыка воплощает состояние культуры на уровне переживания.

Являясь идеальной моделью культуры, музыка, как и искусство, рассматривается нами как срез определённого состояния культуры. Поскольку искусство фокусируется на эмоционально-образных, генерирующих ценности и порождающих определенные духовные энергии значимых особенностях культуры (М. Бахтин, В. Днепров, С. Х. Раппопорт, В. А. Панпурин), поэтому мы анализируем экзистенциалы на примере искусства.

М. С. Каган в книге «Музыка в мире искусств» рассматривает музыку в контексте системы искусств и культуры в целом. Такой подход позволяет говорить об актуальности исследования современного музыкального искусства и его антропологических проявлений в двух аспектах: открытости музыки культуре как системе в целом, и концентрации музыки на самых остро переживаемых ценностных аспектах бытия культуры и её пограничных, экзистенциальных состояниях. Первый аспект проявляется в том, что в XX веке музыка входит в мир кинематографа, аудио-визуальных перформансов, звуковых инсталляций и других гибридных искусств. Это свидетельствует о том, что изучение музыки через её взаимодействие с другими искусствами, представляется открывающим ценностную значимость культурных феноменов и процессов для исследователей, дает ключ к пониманию процессов художественного синтеза / культурной гибридизации, происходящих сегодня на разных уровнях творческой культуро-созидательной деятельности.

Другой путь, концентрирующий внимание исследователя на поиске сути музыки как вида искусства, состоит в том, чтобы рассматривать её в системе искусств, в тесном взаимодействии с другими видами искусств, в поиске отличительных черт и специфики эмоционального наполнения и воздействия на слушателя и исполнителя. Следуя этой тропой, мы продолжаем путь М. Кагана,

когда он исследовал музыку на двух уровнях – контекстном и специфическом, при этом через музыку анализируя культуру. Он ставил «…перед собой задачу осмыслить художественную культуру как органическую целостность, в которой каждый вид искусства, в том числе и музыка, связан со всеми другими и общим мировосприятием, и характером эстетического сознания, отливающегося в методах творчества и стилях, и прямыми взаимодействиями, и институциональной организацией всей художественной жизни»[1].

Последователи Кагана тоже говорят об изоморфности музыки и культуры, о том, что через музыку имеет смысл анализировать всё искусство и культуру в целом: «…можно предположить, что музыка является видом искусства, предельно ёмко воплощающим искусство в целом»[2].

В философии культуры и в философской антропологии из всех экзистенциалов человеческого бытия наиболее широко осмыслен такой круг понятий как страх, свобода, отчаяние, заброшенность. Мы считаем необходимым обратиться к анализу таких экзистенциалов как шум, тишина и молчание.

Тишина стала особенным признаком искусства XX века, когда оно обратилось к тишине в её трех ипостасях / модусах – феномену тишины, экзистенциалу тишины, художественному приёму тишины. Особенно характерно это стало к 70-м годам XX века, как выражение экзистенциальных устремлений этого времени. После противоречивых событий XX века, после непростой в восприятии музыки начала XX века, сложных стилистических поисков музыки 60-х годов, стремление к тишине выступает как стремление к ясности, гармонии. Появление сложных технических механизмов в начале XX века и как следствие, возрастание индустриального шума, приводят художников к переоценке тишины. Тишина становится самостоятельной ценностью, с тишиной ассоциируется спокойствие как противопоставление стрессу современности.

---

[1] Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб: Ut, 1996. С. 17.

[2] Клюев А. С. О месте музыки в системе искусств // Совершенствование культурно-образовательного пространства в малом городе. II-III Герценовские чтения в г. Волхове: Матлы научно-методической конференции. СПб.: «Нестор», 2004. С. 103.

Противопоставляя тишине и музыке шум, художники XX века отказываются от высказывания, оформленного в звуке, используя художественные приёмы паузирования, тишины, молчания. Однако экзистенциал шума неразрывно с тишиной и молчанием проявляется в музыке многих композиторов XX века, для которых шум стал неотъемлемой частью изменившегося мира. Акцент на личностно–субъективное начало, характерное для искусства 70-х годов, художественные поиски в рамках традиционных эстетических ценностей и бытийных оснований, стремление к тишине как универсальной характеристике бытия, приводят художников к обращению к экзистенциальной проблематике в художественных произведениях. Не только музыканты обращаются к тишине, шуму, молчанию. Тишина и шум широко используется в литературе, кинематографе, поэзии, изобразительном искусстве этого периода. Принимая во внимание способность экзистенциалов воплотить бытие культуры и раскрыть внутреннее состояние творца, экзистенциалы тишины, шума и молчания могут быть использованы как основания анализа искусства рубежа веков с точки зрения философской антропологии и философии культуры.

Творчество композиторов XX – XXI века достаточно редко интерпретируется с точки зрения порождаемых и воплощённых в произведениях экзистенциалов. Личность композитора и его творчество видоизменяются вместе с процессом жизни в мире современной культуры. Произведения искусства, и в частности музыки, используют новые техники и принципы создания, музыка получает новые способы существования и исполнения. Наибольший интерес с точки зрения воплощения экзистенциалов шума, тишины и молчания в современной культуре представляют собой творчество таких композиторов, как С. Губайдулина, В. Сильвестров, В. Мартынов, А. Пярт, Л. Ноно. Их творчество недостаточно осмыслено в современной философии, а такие экзистенциалы как шум, тишина и молчание в их музыке не рассматривались до настоящего времени (исключение составляют исследования художественных приёмов тишины и молчания в творчестве С. Губайдулиной, А. Пярта и теоретические работы В.

Мартынова, а также анализ художественного приёма шума у Л. Ноно). Все композиторы, за исключением Л. Ноно, относятся к одной музыкальной традиции, основные вехи их творчества приходятся на одно время, они активно используют экзистенциалы тишины и молчания в своих произведениях. Среди советских и российских композиторов Л. Ноно появляется неслучайно. Понимая шум, тишину и молчание как экзистенциалы, Л. Ноно один из немногих западных композиторов, который от политического шума приходит к тишине. Кроме того, С. Губайдулина считает Л. Ноно «духовным родственником» из-за его отношения к тишине, способности создавать грандиозные конструкции из тишины.

Всё это приводит к тому, что экзистенциальная проблематика, воплощенная в творчестве самых ярких композиторов в культуре рубежа XX и XXI веков становится предметом подробного рассмотрения.

Степень разработанности темы исследования. Тема воплощения экзистенциалов в творчестве художников рубежа XX–XXI является комплексной. Степень разработанности отдельных аспектов темы различна.

Связь искусства и культуры, культуры и музыки была выявлена в философии культуры и в философии человека. Об основных аспектах единства музыки и культуры, об их духовно-культурной связи писали И. А. Барсова, Л. А. Закс, М. Л. Мугинштейн, В. Н. Холопова. Связь культуры и искусства была обнаружена у Г. Гегеля, И. Канта, Ф. Шиллера, Ф. Ницше. С появлением философии культуры как отдельной научной дисциплины взаимосвязь культуры и искусства стала концептуальной – в работах М. М. Бахтина, В. С. Библера, М. С. Кагана, Л. А. Закса, М. Л. Мугинштейна, М. С. Уварова. Философское осмысление слышания и видения в культуре, а также осмысление концепта «вслушивание» в философии М. Хайдеггера появляется в диссертации М.В. Чалдышкиной.

С. Кьеркегор одним из первых проявил интерес к экзистенциалам, не используя сам термин, не заостряя внимание на поименовании этого явления. М. Хайдеггер впервые употребил термин экзистенциал, обозначил его границы, а также ввёл его в свою философию, при помощи экзистенциалов рассматривая

культуру. На рубеже XX – XXI в. А. С. Гагарин придал экзистенциалам человеческого бытия концептуальный характер на основе историко-философского подхода.

Экзистенциалы рассматриваются в работах Ж. Батая, Н. А. Бердяева, М. Бланшо, Ж. Бодрийара, М. Бубера, Р. А. Бурханова, А. С. Гагарина, С. Кьеркегора, Э. Левинаса, М. К. Мамардашвили, Г. Марселя, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартра, П. Тиллиха, М. Фуко, М. Хайдеггера, М. Шелера, К. Ясперса и др.

Философская теория ценностей, где экзистенциальные ценности (как высший тип ценностей) находят свое наиболее полное и всестороннее воплощение в искусстве, была разработана М. С. Каганом и развита его учениками и последователями: Л. А. Заксом, Е. Н. Устюговой, В. В. Прозерским и др.

Исследования, касающиеся современных экзистенциальных проблем, экзистенции современного человека немногочисленны. Экзистенциальный опыт, экзистенцию, экзистенциальные проблемы анализируют В. Беккер, О. Ф. Больнов, Ю. В. Власова, М. Л. Груздева, В. В. Знаков, Н. А. Касавина, Т. А. Кузьмина, Ж. Маритен, В. И. Мильдон, И. С. Нарский, Н. А. Панфилова, В. Франкл. Экзистенциальную эстетику XX века развивали и развивают С. И. Великовский, В. П. Визгин, П. П. Гайденко, К. М. Долгов, Б. В. Орлов.

Философией немецкого экзистенциализма занимались Я. Г. Фогелер, Т. И. Ойзерман, А. Г. Мысливченко, Г. Менде, Р. М. Габитова. Философией М. Хайдеггера занимались А. Шлегерис, Г. В. Черногорцева, Т. Содейка, И. С. Нарский, А. А. Михайлов, А.В. Михайлов, В. И. Молчанов, П. Рикёр, Р.М. Габитова.

Тишина стала предметом философских размышлений еще во времена античной Греции. Античные философы рассматривали тишину через созерцание (Плотин), через природу (Анаксимандр, Аристотель, Парменид, Пифагор) через космос (Парменид, Анаксагор, Платон), покой (М. Аврелий, Демокрит, Эпикур).

Молчание и тишина в рамках философии экзистенциализма рассматривается в работах М. Хайдеггера, В. В. Бибихина, Ж. Батая, М. Бубера, Э.

Левинаса, К. Ясперса. В философско-религиозных учениях востока (Будда Гаутама, Лао-Цзы), с тишиной ассоциируется пустота, которая и приводит к ней.

Проблема молчания и тишины в философии Мартина Хайдеггера обсуждалась в истории философии XX века (А. Ю. Апаева, Ж. Бофре, У. Броган, И. А. Михайлов, М. В. Михайлова, Н. В. Мотрошилова, Р. Сафрански, П. Травни, Б. Хюбнер).

Проблему молчания разрабатывали Т. А. Агапкина, Н. Д. Арутюнова, Р. Барт, В. В. Бибихин, К. А. Богданов, Л. Витгенштейн, М. В. Михайлова, В. А. Подорога, П. А. Флоренский, М. Фуко, М. Хайдеггер.

М. Эпштейн разделяет тишину и молчание, в его исследованиях это не синонимы, а самостоятельные понятия и феномены. Филологи и поэтоведы активно интересуются темой молчания: В. А. Маслова рассматривает поэтику молчания, Т. Л. Рыбальченко – семантику молчания. М. Н. Виролайнен рассматривает русскую классическую литературу с точки зрения речи и молчания. Однако они рассматривают частные случаи, не обрисовывая цельной картины, в отличие от М. Эпштейна, исследования которого носят обобщающий культурологический характер и их можно применить к музыке, а не только к поэзии и литературе.

Т. В. Барсукова рассматривает тишину с культурологической, искусствоведческой, религиозной и философско-эстетической точек зрения, но не отделяет тишину от молчания, для неё они синонимичны. В её трудах утверждается, что «тишина в искусстве является символическим образным элементом художественного воплощения и имеет самое большое количество смыслов»[3].

Существует обширный пласт исследований молчания как христианского религиозного феномена – работы С. С. Аверинцева, Т. В. Барсуковой, К. А. Богданова, Г. Паламы, Д. Робинсона, П. Тиллиха, П. А. Флоренского, С. С. Хоружего, М.В. Чалдышкиной.

---

[3] Барсукова Т.В. Морфологическое исследование феномена тишины. Вопросы. Гипотезы. Ответы: наука XXI века. Краснодар, 2015. С. 20–41.

С. С. Аверинцев, М. В. Михайлова рассматривают молчание в культурологическом разрезе. Ю. М. Лотман рассматривает молчание в семиотико-культурологическом ключе.

Отдельно хочется отметить монографию К. А. Богданова «Очерки по антропологии молчания», так как в данной работе автор рассматривает молчание как языковой факт в искусстве (кино, музыка, литература), в мифологии и фольклоре, в религиозно-мистической традиции с позиции истории философии.

Феноменами тишины, молчания и незвучащего в искусстве в разное время занимались такие философы и теоретики искусства, как Т. В. Адорно, Н. Д. Арутюнова, В. В. Иванов, Дж. Кейдж, М. В. Логинова, В. И. Мартынов, А. В. Михайлов и др. А. В. Михайлов, отталкиваясь от музыкального знака, рассматривает музыкальные паузы как одно из проявлений Абсолюта.

Изменение формы произведения искусства осмыслены в трудах таких современных эстетиков и музыковедов, как И. А. Барсова, В. В. Бычков, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова. В исследованиях Т. В. Чередниченко рассмотрены музыкально-эстетические концепции XX века следующих музыковедов и философов: Т. Адорно, К. Дальхауза, А. Хальма, Т. Кнайфа и других. В. Н. Холопова в монографии «Феномен музыки» рассматривает музыку в историческом, эстетическом, философском, религиозном ракурсах. Подробно анализирует исторические изменения и преобразования музыки как вида искусства, произошедшие в XX веке.

Творчество С. Губайдулиной как пример экзистенциальных и музыкальных поисков рассмотрено такими учёными, как В. Н. Холопова, Ю. Холопов, В. Ценова, С. Валентайн, М. Берри, Р. Юсупова.

Творчеству Л. Ноно посвящены монографии западных учёных Ю. Штенцла, М. Рамазотти, диссертации отечественных исследователей М. Ю. Чистяковой, А. С. Рыжинского, ряд статей Л. В. Кириллиной, С. Савенко, Н. Шахназаровой, монографии Ц. Когоутека и А. Соколова. Ангажированности в творчестве Л. Ноно посвящены работы западных исследователей – Э.Х. Фламмера, Х.-В. Хайстера, К. Хениуса, У. Дибелиуса, Х. Данузера, Х. Фогта, отечественные

исследования в сборнике Д. Житомирского, О. Леонтьевой и К. Мяло. Классификации творчества Л. Ноно посвящены работы многих и западных и отечественных учёных: Л. Песталоцци, А. С. Рыжинского, Ю. Штенцела, Х. Штупнера, М. Ю. Чистяковой.

Музыке В. Сильвестрова посвящены работы Т. Левой, Е. Дьячковой, Н. Г. Протасова. Тишиной в его работах интересуется И. А. Бродова.

Музыку Арво Пярта рассматривают как отечественные, так и западные музыковеды. Описание и выявление оснований стиля tintinnabuli осуществляют Л. Браунайс, Д. Довер, С. Кареда, Д. Пинкертон, Дж. Савалл, П. Хиллиер. Отечественные исследователи акцентируют внимание на сакральном смысле произведений А. Пярта – М. Кузнецова, Е. Токун. Е. Токун также предлагает методику исследования стиля tintinnabuli. Анализ использования сакрального слова в музыке А. Пярта осуществлён в диссертации О. В. Осецкой «Священное слово в музыке А. Пярта». Некоторые исследователи (К. Байер, П. Поспелов, Е. Токун) рассматривают работы А. Пярта в рамках концепций «новой простоты» и минимализма, другие же (В. Медушевский, Г. Пелецис, С. Савенко) отрицают принадлежность А. Пярта к минимализму.

Таким образом, тема воплощения экзистенциалов шума, тишины и молчания в культуре второй половины XX века – начала XXI века на примере творчества современных композиторов рассматривается впервые.

Объектом исследования выступает творчество композиторов, в котором репрезентируются и специфически развиваются экзистенциалы.

Предмет исследования составляют экзистенциалы шума, тишины и молчания, существующие в музыке рубежа XX – XXI веков и выражающие важные особенности мироотношения современного человека и современной культуры.

Цель исследования: рассмотреть особенности экзистенциалов шума, тишины и молчания в культуре рубежа XX – XXI века, в том числе, в творчестве С. Губайдулиной, В. Мартынова, Л. Ноно, А. Пярта, В. Сильвестрова.

Задачи:

1. Выяснить значение концепта «экзистенциал» для философии культуры.

2. Выявить сущность и определить специфику экзистенциалов шума, тишины и молчания.

3. Установить взаимосвязь между состоянием культуры и экзистенциалами в творчестве композиторов этой эпохи.

4. Осмыслить экзистенциал шума в музыке второй половины XX века и начала XXI вв.

5. Исследовать экзистенциал молчания как условие художественного порождения и развития музыкальной речи.

6. Изучить экзистенциал тишины как состояния бытия и мотив художественного творчества композитора.

Научная новизна имеет комплексный теоретический характер:

1. Дана характеристика культуры второй половины XX века – начала XXI века, как социо-культурного условия и контекста экзистенциальной художественной рефлексии бытия в музыкальном искусстве, в совокупности таких отличительных черт как *тотальность шума*: шум природный, шум социальный, шум индустриальный, шум информационный, шум внутри-человеческий: ментальный и телесный, *ценность молчания* как беззвучного диалога, предуготовленности к речи и письму, *ценность тишины* как бытийной, сакральной гармонии беззвучия.

2. Выявлен экзистенциальный характер ценностей шума, тишины и молчания в культуре рубежа XX – XXI веков, проявляющегося в переживании напряженного бытия между изначальной гармонией, заключенной в тишине и молчании, и хаосом, явленном в тотальности шума, отчего наиболее полное воплощение данные ценности получают в музыкальном искусстве, стремящемся преодолеть шум и породить из этого движения новую бытийную тишину и молчание, данные в музыке.

3. Осуществлён философский анализ становления экзистенциалов тишины и молчания и преодоления экзистенциала шума в музыке; раскрытие специфицирующего потенциала экзистенциалов шума, тишины и молчания для

рассмотрения особенностей эмоционально-ценностного содержания музыкального творчества художника-композитора на рубеже XX – XXI веков; выявление порождения и ограничения речи экзистенциалом молчания, раскрытие особенностей осмысления бытия в экзистенциале тишины, установление последовательности преодоления экзистенциала шума в работах С. Губайдулиной, А. Пярта, Л. Ноно, В. Сильвестрова, В. Мартынова, в связи с нарастающим тотальным шумом в XX – XXI веке и поисками сакрального и гармонии в современной культуре.

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется возможностью: использовать модель экзистенциалов в качестве исследовательской программы по философии культуры и философской антропологии; применять методики, положения и выводы в дальнейших теоретических исследованиях современной культуры и современного искусства; положить в основу моделирования процессов развития современного искусства и форм воплощения новой гибридной экзистенциальности человека и культуры предложенную модель экзистенциалов шума, тишины и молчания.

Методология и методы исследования. В рамках одной методологии задачи, поставленные в исследовании, не могут быть реализованы, поэтому методология философии культуры и философская теория ценностей сочетаются с философской антропологией и методикой экспликации и анализа экзистенциалов.

Экзистенциалы – основной концепт данной работы, они ограничивают предметную область исследования в рамках философской антропологии и философии культуры, поскольку характеризуют человеческое бытие в мире и являются не только коренным проявлением человека в его обыденном существовании, но и одним из оснований формирования художественного содержания, экзистенциалы лежат в основе художественного творчества и тех произведений, которые создают художники в XX – XXI в.

М. Хайдеггер первый стал использовать термин экзистенциал для определения модусов экзистенции. Называя «…бытийные черты присутствия

экзистенциалами»[4], М. Хайдеггер старается их «четко отделять от бытийных определений неприсутствие-размерного сущего»[5], которые являются категориями. Экзистенциалы служат для того, чтобы выявить жизненно важные, смыслоопределяющие аспекты человеческого бытия, бытийные черты экзистенции.

В «Истоке художественного творения», М. Хайдеггер размышляет о переживании ценности через понимание вещи. Через переживание вещи происходит погружение в бытие. А размышляя об искусстве, М. Хайдеггер приходит к постижению искусства через взаимодействие с эстетической ценностью. Рассуждая о творении, Хайдеггер упоминает эстетическую ценность, которая несёт в себе всю художественность творения. В исследовании мы опираемся на герменевтику М. Хайдеггера, потому что он показал возможный способ анализа фундаментальной связи культуры, искусства и человека.

В своём понимании экзистенциалов, мы ориентируемся на концепцию экзистенциалов человеческого бытия, воплощённую в работах А. С. Гагарина, поскольку, проанализировав историю философии периода Античности, Средневековья и Нового времени, А. С. Гагарин выделил определённые экзистенциалы (одиночество, страх, смерть), и до настоящего времени продолжает анализ различных экзистенциалов человеческого бытия. Исследовательский метод, применяемый А. С. Гагариным можно определить как феноменологический подход.

Для освещения способа включения ценностных аспектов экзистенциалов в культуру, нами были применены философские воззрения на природу и иерархию ценностей М. С. Кагана, М. Хайдеггера и других философов, анализирующих бытие экзистенциалов.

В философской теории ценностей, разработанной М. С. Каганом, экзистенциальные ценности понимаются как ценности высшего порядка, концентрирующие в себе все остальные ценности человека и культуры. Наиболее

---

[4] Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. М.: Ad Marginem, 1997. С. 62
[5] Там же

полное воплощение экзистенциальных ценностей, как доказано этим философом, встречается в искусстве. Экзистенциальные ценности воплощают содержание большее, чем нравственное. По словам философа, «это объясняется непосредственной связью осознания человеком смысла своей жизни с пониманием самой экзистенции как кратковременного перехода от одного состояния небытия к другому, то есть движения от рождения к смерти. Экзистенциализм не выдумал потребность нашего сознания осмыслить жизнь как движение к смерти – он лишь сформулировал на языке XX столетия проблему отношения бытия и небытия человека, которая вошла в культуру с самого начала истории человечества в мифологии, религии, искусстве»[6]. М. С. Каган выделяет несколько особенностей экзистенциальных ценностей: это ценности интроспективно-диалогические, направлены вовнутрь субъекта, формируются в процессе поиска и рефлексии сущности человека, интегративные, которые расположены на особом уровне над рядами других ценностей, связаны с нравственными ценностями. Экзистенциальные ценности включают механизм своего формирования, поскольку экзистенциальные ценности не даны непосредственно, а могут только сформироваться в процессе внутреннего диалога, за счет чего получают внутреннее духовное напряжение, которое разрешается в продуктивной творческой деятельности художника. Если понимать экзистенциальные ценности как форму экзистенциалов, то можно проследить различия в понимании этого термина в работах разных философов и эстетиков, и соотношения экзистенциальных ценностей и искусства. Для М. С. Кагана экзистенциальные ценности стоят над художественными, а для М. Хайдеггера экзистенция первична, она порождает искусство, экзистенциальные ценности существуют изначально, до искусства. Общим является то, что и для М. Хайдеггера, и для М. С. Кагана, экзистенциальные ценности – ценности высшего порядка, экзистенциал – это способ существования ценностей в искусстве.

[6] Каган М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган. СПб: Петрополис. С. 118.

Напряжение – ключевое понятие для понимания экзистенциалов, поскольку напряжение формирует зазор между сущностью и существованием. Напряжение порождает художественный смысл искусства, соотнося авторский текст и интерпретацию произведения исполнителем \ воспринимающим, искусство вырастает из экзистенциального переживания несовпадения сущности бытия и его отдельного существования, данного в произведении, этот зазор формирует динамику существования искусства. Экзистенциал – ценность, которую мы актуализируем и испытываем в процессе переживания, при этом экзистенциал как способ переживания ценностей отличается от каких-то других способов становления ценностей. Экзистенциал связан с ценностной сущностью человека и самого бытия.

Мы считаем необходимым обособить экзистенциальные ценности в форме экзистенциалов и рассмотреть их философское эксплицирование на примере экзистенциалов тишины, шума и молчания, а также их имплицитное бытие в произведениях музыкального искусства композиторов рубежа XX – XXI веков.

Методология исследования экзистенциалов на примере творчества определенных композиторов обоснована эмпирической составляющей исследования. Исследуя творчество вышеупомянутых композиторов, рассматривая его в рамках философско-культурологической методологии и обращаясь, соответственно к трудам философов и музыковедов (В. Н. Холоповой, С. Валентайн, Т. В. Чередниченко и др.), мы обнаружили, что отличительной чертой творчества этих композиторов является воплощение мотива тишины и молчания. Феномены тишины и молчания относятся к сфере философских вопросов, и, обращаясь к философам, мы обнаружили, что М. Эпштейн, К. А. Свасьян, В. В. Бибихин, в свою очередь опираются на экзистенциализм М. Хайдеггера, на его философию тишины и молчания, на его экзистенциальную онтологию, в том числе философскую экзистенцию, проявленную в сущности бытия. Таким образом, методология нашего исследования, которая берёт основание в фундаментальной онтологии М. Хайдеггера, обоснована спецификой творчества этих композиторов, его содержательными особенностями. Для

понимания их творчества необходимо исходить из музыковедения и философии культуры к экзистенциальной философии, а затем применять философский метод – от общего (экзистенциалов, которые являются всеобщей характеристикой бытия), к единичному (к экзистенциалам тишины и молчания) и к конкретному – к тому, как экзистенциалы проявляются в творчестве вышеупомянутых композиторов. Рассматривая сначала, что такое экзистенциалы, затем конкретизируя экзистенциалы шума, тишины и молчания, и то, как они воплощаются, мы подходим к воплощению экзистенциалов в творчестве композиторов.

Это позволило сформулировать гипотезу, что отличительной чертой культуры, проявившейся в творчестве композиторов С. Губайдулиной, А. Пярта, Л. Ноно, В. Сильвестрова, В. Мартынова на рубеже XX – XXI веков, является осуществление и воплощение экзистенциалов шума, тишины и молчания.

Положения, выносимые на защиту:

1. Характерная особенность культуры рубежа XX и XXI веков – тотальность шума (природного, индустриального, информационного, человеческого) и вытеснение шумом молчания и тишины, создает предпосылки для формирования экзистенциального смысла шума, тишины и молчания, и их творческого воплощения в искусстве.

2. Способность искусства выявлять сущность культуры основывается, наряду с другими факторами, на порождении культурой и воплощением в искусстве тонких переживаний эмоционально-ценностных состояний бытия – экзистенциалов; экзистенциалы выступают методом анализа культурных феноменов.

3. Экзистенциал понимается нами как модус экзистенции, воплощающий переход от антропологического (человеческого бытия) к онтологическому (бытие вообще), от бытия культуры к бытию произведения искусства, соединяясь в смыслопереживательном, эмоционально-ценностном, экзистенциальном аспекте бытия, является посредником, медиумом между онтологией бытия и онтологией

существования, выступает как универсальный способ приближения к сущности человека и сущности культуры, раскрывающейся в искусстве.

4. Экзистенциал молчания – это ценностный модус человеческого бытия, характеризующий существование в языке, выраженный во внутренней (монологической или диалогической) речи и письме, самопроявляющийся только в отсутствии озвученной речи, инициирующий начало речи, формирующий границы речи, в музыке принимающий форму пауз, будучи художественно-осмысленным, значащим ценностным переживанием, становится самостоятельным высказыванием.

5. Экзистенциал шума – это ценностный модус урбанистического бытия, в котором человек выявляет в процессе переживания невозможность услышать сущность или Бытие из-за помех символически понимаемого звуко-акустического хаоса.

6. Экзистенциал тишины связан с экзистенциалом молчания, однако, в отличие от экзистенциала молчания, экзистенциал тишины укоренён в бытии. Экзистенциал тишины – это ценностный модус бытия, в котором выявляется значимость отсутствия звучания, звукового мира и неподвижности этого застывшего в беззвучности, буквально «затихнувшего» внешнего мира, проявление Ничто, Начала и истины.

7. Способы художественного бытия экзистенциалов шума, тишины и молчания, характерных для культуры XX–XXI века, выявлены в творчестве композиторов и имеют свои авторские особенности: в творчестве С. Губайдулиной экзистенциал тишины характеризует интенцию бытия, к которой стремится музыка, тишина выступает ценностно-пережитым состоянием, которое необходимо заслужить; в творчестве Л. Ноно содержится экзистенциал шума, выраженный в авангардной политически ангажированной музыке, и экзистенциал тишины, выраженный в простом и чистом смыслонасыщенном звуке, не нуждающемся в усложнении, т.к. тишина, как и звук, музыкальна; музыка В. Сильвестрова раскрывает экзистенциал тишины как проявление сакрального бытия, становящегося в процессе самопознания – молчаливого «вслушивания в

самого себя»; В. Мартынов отождествляет экзистенциал тишины с экзистенциалом молчания, который выступает бытийным основанием, молчаливым созерцанием Абсолюта; А. Пярт своё творчество видит через призму экзистенциала тишины и приходит к ней через паузирование, пауза подготавливает к последующему слову, и затихает, чтобы не заглушить и не помешать слову.

Степень достоверности исследования определяется последовательностью применения методологии и теоретических оснований. В диссертации реализуется культурфилософский и философско-антропологический подход к исследованию экзистенциалов. Предметная область исследования ограничена рамками философской антропологии и философии культуры, поскольку экзистенциалы, как основной концепт исследования, характеризуют человеческое бытие в мире, и являются одним из оснований формирования единого духовного пространства-времени культуры. Методология исследования экзистенциалов на примере творчества С. Губайдулиной, А. Пярта, Л. Ноно, В. Сильвестрова, В. Мартынова обоснована спецификой творчества этих композиторов, для которого характерно воплощение экзистенциалов шума, тишины и молчания.

Апробация результатов исследования. Обсуждение промежуточных и итоговых результатов исследования состоялось на следующих конференциях: Международный молодежный научный форум «Ломоносов– 2016» (Москва, 2016); IV Международный научный симпозиум «Австрия как культурный центр Европы: постимперская ситуация в межвоенный период в зеркале интеллектуальной рефлексии» (Екатеринбург, 2017); XI Кагановские чтения. Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление (Санкт-Петербург, 2017); IX Международная конференция «Межкультурные коммуникации и миротворчество» (Тюмень, 2018); I Всероссийский Эстетический конгресс (Санкт-Петербург, 2018); III Международная научно-теоретическая конференция «Коммуникационные тренды в эпоху постграмотности» (Екатеринбург, 2018); семинары научной группы «Полилингвизм и поликультурность в эпоху постграмотности» (Екатеринбург, 2019);

Международный научный Форум «Полилингвизм и поликультурность в эпоху постграмотности» (Екатеринбург, 2020).

Структура диссертации подчинена логике исследования предмета, его целям и задачам. В 1 главе вводится понятие экзистенциалов, анализируются экзистенциалы шума, тишины и молчания, характеризующиеся напряжением и бытием в зазоре между сущностью и существованием. Во 2 главе проводится анализ экзистенциалов, применительно к творчеству С. Губайдулиной, В. Мартынова, Л. Ноно, А. Пярта, В. Сильвестрова. Диссертация состоит из введения, и двух глав в пяти параграфах.

Глава 1. Феномены экзистенциалов шума, тишины и молчания: философско-культурологический анализ

Целью первой главы выступает философское определение экзистенциалов тишины, молчания и шума и обоснование параметров анализа экзистенциального напряжения бытия, которыми являются экзистенциалы тишины, молчания и шума. Именно экзистенциалы, а не категории являются нашей целью, а также то, как философы через экзистенцию приходят к пониманию экзистенциалов.

В вопросе о представлении экзистенциальных ценностей и их воплощении в искусстве, мы опираемся на труды М. С. Кагана, который сформировал философскую теорию ценностей, представляющую теоретическое основание для нашего исследования, и М. Хайдеггера, который ввел понятие экзистенциала в науку. Его научные произведения определили направление конкретизации анализа экзистенциалов шума, тишины, и молчания в нашем исследовании. У М. Хайдеггера своеобразным понятием выступает Dasein, которое отличается от экзистенции. Так как в экзистенции заключено внутреннее и внешнее напряжение, то экзистенциал выступает как напряженное бытие, а в зазоре, напряжении бытия между тишиной и молчанием и шумом и тишиной существует

напряжение, которое способно породить определённый пласт художественного творчества композиторов.

1.1 Экзистенциалы как инструмент анализа существования

Философско-антропологический поворот XIX – XX вв. привёл к изменению терминологии, то есть к появлению и использованию «экзистенциалов». С точки зрения философов, экзистенциал страха, не тождественен феномену страха или психологическому состоянию страха. Соответственно, концепт страха не тождественен слову бытового языка – «страх». Экзистенциал страха, в отличие от слова бытового языка, не привязан к конкретным явлениям, он всеобъемлющ, а также вне аналитической проработки не может быть преодолён и определён в один приём.

Одна из задач нашего исследования заключается в рассмотрении творчества художника-композитора на рубеже XX – XXI веков путём анализа экзистенциалов тишины и молчания, и сопутствующего им шума. На этом пути, прежде всего, необходимо понять, что составляет содержание концепта «экзистенциал» в трудах философов-экзистенциалистов начиная от С. Кьеркегора и до современных исследователей.

Предшественник философии, которую в XX веке назовут экзистенциализмом, датский философ Сёрен Кьеркегор в XIX веке одним из первых проявил интерес к экзистенциалам. Он не использовал термин экзистенциал, и не заострял внимание на поименовании этого явления, но как философская категория, экзистенциал появляется именно в его текстах – «Страх и трепет», «Понятие страха», «Болезнь к смерти». С. Кьеркегор понимал экзистенцию через отчаяние, как внутреннее существование человека, веру и/экзистенцию. С. Кьеркегор противопоставляет экзистенцию и эссенцию: экзистенция – внутреннее бытие, переходящее в предметное, внешнее, а эссенция – совокупность отвлеченных понятий.

Экзистенция выступает как внутреннее существование человека. «Отчаяние…указывает на саму причинность и возможность существования, открывает причастность человека бытию, это “категория духа, и она применима к человеку в его вечности”»[7]. Через отчаяние можно погрузиться в экзистенцию, которая находится в так называемом внутреннем пространстве человека, вдали от материального. Экзистенцию С. Кьеркегор понимает так, что «происходит философское событие: концептуализация экзистенции»[8]. Экзистенция выступает цельной, неделимой сутью человека, не зависящей от разума.

Критикуя рационалистическую философию Г. Гегеля, С. Кьеркегор приходит к выводу, что философия (в отличие от науки), целиком зависит от внутренней, субъективной жизни философа, и таким образом истина, постигаемая абстрактным мышлением, не может носить всеобщий характер. Действительность субъективна, она выражается через страсть. Экзистенциальная истина непостигаема, в ней можно только существовать, как бы внутри неё. Для С. Кьеркегора, философия должна изучать конкретный субъект, обладающий уникальностью и поэтому нельзя совмещать экзистенциальность и всеобъемлемость. Антиномичность экзистенции у С. Кьеркегора имеет «не логическое, а патетическое противоречие. Страсть – не что иное, как достигшее напряжения противоречие. Где нет жизни, нет страсти, там нет и противоречия. Вне экзистенции нет противоречия, а само экзистенциальное противоречие не предполагает единства, оно вытесняет, устраняет его»[9].

С. Кьеркегор противопоставляет экзистенцию и эссенцию (сущности): экзистенция – внутреннее бытие, переходящее во внешнее (предметное), тогда как эссенция – совокупность отвлеченных понятий. С. Кьеркегор обозначает экзистенцию как суть существования человека, которая не может быть разложена на составляющие, она не зависит от разума, связана с бытием. Экзистенция делает

---

[7] Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 258.

[8] Хоружий С.С. Неотменимый антропоконтур. Философия Кьеркегора как антропология размыкания // Вопросы философии. 2010. № 6. С. 160.

[9] Быховский Б.Э. Кьеркегор. М.: Мысль, 1972. С. 78–79

человека одиноким и чужим в природном и социальном мире, и даже «по отношению к самому себе как природному существу»[10].

Экзистенция носит промежуточный, зависимый характер, так как зависит либо от «1) …божественной трансценденции (Бердяев, Ясперс, Марсель, Тиллих); 2) … “отрицательной” трансценденции, Ничто (Ницше, Хайдеггер), вернее – трансценденталий, но зависимость экзистенции проявляется собственно только в актах человеческого бытия (актах веры, нигилизма, etc.)».[11]

Трагичность бытия человека, его существование выражается в экзистенции. «Экзистенция – это неналичное, сущностно-несубстанциальное бытие человека в качестве его возможности, потенциальности, выражение единственности, уникальности каждого человека и его судьбы, это интимно-личностная вариативная судьбинность»[12].

Экзистенциальные понятия или экзистенциалы вместо категорий как основных понятий метафизики предлагает М. Хайдеггер, «в которых бытие как бы уже само сказалось. Понятие экзистенциала обозначает конститутивные моменты присутствия»[13]. Экзистенциалы служат для того, чтобы выявить аспекты человеческого бытия. «Все экспликаты, возникающие из аналитики присутствия, получены во внимании к структуре его экзистенции. Поскольку они определяются из экзистенциальности, мы называем бытийные черты присутствия *экзистенциалами.* Их надо четко отделять от бытийных определений неприсутствие-размерного сущего, которые мы именуем *категориями*»[14]. Таким образом, в экзистенциалах выражены бытийные черты экзистенции, а не сущего (как это происходит с категориями).

---

[10] Сартр Ж. П. Что такое литература? СПб : Алетейя, 2000. С.125.

[11] Гагарин А. С. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Научный ежегодник Ин-та философии и права Уро РАН. Вып. 9. 2009. С. 16.

[12] Там же. С. 7.

[13]Цветкова И. В. Функции категорий в метафизике И. Канта и М. Хайдеггера // I Лойфмановские чтения: Аксиология науч. познания: Мат-лы Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 10 – 11 марта 2005 г.). Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2006. Вып. 1. С. 78.

[14] Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 62

Основным экзистенциалом у С. Кьеркегора, отправной точкой является отчаяние. «Только погрузившись в состояние отчаяния, индивид становится на путь обретения своей экзистенции… Вера, приобретая экзистенциальное измерение, выступает экзистенциалом, т. е. особым способом существования человеческого бытия»[15].

С. Кьеркегор выделяет три стадии на пути к освобождению от внешнего влияния в экзистенции: «Три этические стадии… – это три этические альтернативы: эстетическая, этическая и религиозная. Каждая из них получила в его работах яркое художественное изображение и тщательный философский анализ и оценку»[16]. Эстетическая и этическая стадии – последовательные шаги для достижения третей стадии – религиозной. Эстетическая стадия, под влиянием внешних факторов характеризуется тягой к наслаждениям. Этическая стадия связана с отречением и долгом, однако отчаяние на этой стадии не может быть преодолено. Религиозная стадия через страдание ведёт к исцеляющему отчаянию. «Все кьеркегоровские “экзистенциалы” – атрибуты единого [экзистенциального – Т.С.] сознания; и эстетик, и этик, и рыцарь веры живут по *эту* сторону отчуждения и отчаяния, и каждое движение этой мысли – усиление нереальности, углубление в зазеркалье, еще один шаг дальше в лабиринт»[17].

Фуко пишет, что экзистенция является первичным аспектом для внутреннего мира человека. «М. Фуко, основываясь на тексте Л. Бинсвангера, стремился показать, что первичным для человека и его внутреннего мира является экзистенция – есть бытие сознания в его свободе от воздействий чувственного мира, единственное событие для него – это течение смыслов»[18].

---

[15] Любецкий В. И. Экзистенциалы человеческого бытия в философии Сёрена Кьеркегора: от отчаяния к вере // Молодой ученый. 2015. №24. С. 1175–1178. URL https://moluch.ru/archive/104/24374/.

[16] Быховский Б.Э. Кьеркегор. М.: Мысль, 1972. с. 141.

[17] Мурзин Н. Н. Экзистенциальное сознание: Кьеркегор или Гегель? [Электронный ресурс]. URL: http://www.vox-iournal.ru/vol2/vox%20-%202%20-%20murzin.pdf.

[18] Гагарин А. С. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Науч. ежегодник Ин-та философии и права УрО РАН. Вып. 9. 2009. с. 17.

В попытках преодоления повседневности (бытия-в-мире), субъект-объектные принципы растворяются в экзистенциальном, становятся отдельно – самостоятельно я и ничто, я и бог и т.д. «Экзистенциальное обозначает небеспристрастное мышление, которое осознает конечность человека … Экзистенциальное – это пространство, в котором разворачиваются все “измерения” экзистенции, и её раскрытие есть процесс вероятностный, потенциальный, реализуемый при наличии воления человека»[19]. Экзистенция проявляется через реализацию глубинной сути человека, которая берёт начало в экзистенциальном. «Экзистенция определяет существование человека в полном смысле трагичности бытия, она выражается в напряжении между пограничными состояниями, в стремлении к трансцендентности. Экзистенция – уникальное бытие индивидов, субъектом экзистенции является человек, характерный способ бытия, фундаментом которого является бытие-в-мире»[20].

Сартр выделяет такие предпосылки как временность и смертность экзистенции, где временность выступает как ситуативность, историчность, которые ведут к трансцендированию бытия. «Сущностно-топологически экзистенция определяется философами с акцентуацией на разные векторы феноменологической интенции. У Хайдеггера “экзистенция” – “бытие-впереди-самого-себя” (проецирование себя в будущее), у Г. Марселя – это личностный, сугубо человеческий способ существования, у К. Ясперса – экзистенция обнаруживает себя в “пограничных ситуациях” (предполагающих необходимость выбора и принятия решения). У Н. Аббаньяно – экзистенция есть трансценденция к трансцендентности, то есть индивид формируется только в экзистенциальном акте трансценденции, являющейся абсолютной открытостью»[21].

---

[19] Гагарин А. С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теор. и практ. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. II. С. 70–71.

[20] Смирнова Т. Н. О понятии экзистенциалов в философии человека и культуры // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. Т. 8. № 4А. 2019. С. 167

[21] Гагарин А. С. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Науч. ежегодник Ин-та философии и права УрО РАН. Вып. 9. 2009. с. 15.

Хотя бытийные черты просматриваются в экзистенциальном и экзистенции, бытие не может быть исследовано как категория, поскольку «исследование сущего остается только исследованием сущего. Существуют ли основания для онтологического познания, если бытие не есть сущее, но ближайшим образом полагается как понятие, категория?»[22]

У М. Хайдеггера человек в эссенции (существе) представляется как экзистенция, для человека взаимоотношения между экзистенцией и эссенцией в отличие от всех сущих не имеет такого значения. «…отношение между эссенцией и экзистенцией, имеющее…силу для всех сущих (кроме человека), в случае с человеком видоизменяется, и человек в своем существе (эссенции) предстает как экзистенция. (“Сущность “личного” бытия в его существовании”)»[23]. М. Хайдеггер рассматривает экзистенцию в русле идеи историчности: человек существует в пределах своей жизни, то есть в определённых временных границах (бытие человека – бытие сущего не сводится исключительно к сущему). Для М. Хайдеггера экзистенциальное выступает как бытийное, онтологическое.

Нахождение в ситуации в мире – основание бытия; существование первично, сущность вторична – основные условия Dasein. «…Dasein – это бытие, наделенное сознанием, здесь-бытие, тут-бытие, т.е. человеческое присутствие. Но такое здесь-присутствие, через которое “говорит” само бытие»[24]. Другими словами, это человеческое присутствие в бытии, не лишённое осознания человеком. Dasein субъективен, то есть, проявляя отношение к смыслу бытия, он, таким образом, становится соединён с ним. Экзистенция, таким образом, проявляясь через бытие-в-мире, становится бытием, которое существует в человеческом субъективном сущем – Dasein.

---

[22] Мухутдинов О.М. Феноменология и фундаментальная онтология // Науч. ежегодник Ин-та философии и права УрО РАН. №4. 2003. С. 61.

[23] Гагарин А. С. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Науч. ежегодник Ин-та философии и права УрО РАН. Вып. 9. 2009. с. 16.

[24] Мотрошилова Н.В. Экзистенциализм // История философии: Запад – Россия – Восток. М., 1999. Кн. 4. С. 39.

Dasein определяет экзистенцию, она как бы произрастает из Dasein, всё, что является следствием Dasein выступает как экзистенциал. «…Dasein предстает как экзистенциал-матрица, который онтологически позиционирует все другие экзистенциалы как свои возможные предикаты. В свою очередь, основополагающим экзистенциалом Dasein, объединяющим все модусы бытия человека, является забота, а исходным экзистенциалом – бытие-в-мире.»[25].

У М. Хайдеггера Dasein отличается от экзистенции. Dasein лежит в основе всех экзистенциалов, а экзистенция носит ситуативный характер, бытие-в-мире. «Строго говоря, в фундаментальной онтологии Хайдеггера экзистенциалы являются модусами Dasein, а не экзистенции. В экзистенциальной антропологии близких ему по духу мыслителей – Г. Марселя, К. Ясперса, А. Камю и др. – необходимость в онтологической конструкции Dasein отпадает, и экзистенциалы предстают модусами самой экзистенции».[26]

Как модусы экзистенции, как её бытийные черты, экзистенциалы появляются у М. Хайдеггера. Попытавшись заменить термин категория, однако отделяя экзистенциал в том смысле, что в отличие от них, в экзистенциалах синтезируются чувственные, рациональные и волевые конституанты бытия индивидов, а в категориях отражается мир вещей. «Термин “экзистенциал” (нем. *Existenzial*) вместо традиционного термина “категория” в современную философию ввел *Мартин Хайдеггер* (1889–1976 гг.). Его “ранние” работы … посвящены проблеме бытия и экзистенции. В этих трудах немецкий мыслитель разрабатывал тему экзистенциалов».[27] Концепт экзистенциала не феномен и не понятие, так как необходим для анализа онтологических систем, произрастающих из экзистенции. «Экзистенциалы – не понятия в том смысле, что они есть живые бытийные черты присутствия, иначе – отличительные способности быть, своего

---

[25] Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера // Манускрипт №5 (91). 2018. С. 68

[26] Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в трактате М. Хайдеггера «Бытие и время» // Общество: философия, история, культура. 2018. № 6. С. 12.

[27] Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера // Манускрипт №5. 2018. С. 65.

рода кристаллизация этих бытийных способностей, и в этом их фундаментальное отличие от категорий как “родов сказывания”»[28].

«Всеобъемлющим, содержащим в себе все прочие как свои состояния, свойства и качества является экзистенциал “экзистенция”. Аналогия понятий “бытие” и “экзистенция” проходит по линии “макрокосмос – микрокосмос”. М. Хайдеггер начинал свою философию с выработки принципиально новой постановки вопроса о бытии, не связанной с такими его характеристиками, как “предельно общее”, “неопределимое” и “само собой разумеющееся”»[29].

Отдельно М. Хайдеггер выделяет экзистенциал речь, и сопутствующие ему экзистенциалы слушание и молчание. «К говорящей речи принадлежат как возможности *слышание* и *молчание.* На этих феноменах конститутивная функция речи для экзистенциальности экзистенции только и становится вполне ясной»[30]. Речь близка пониманию: «Понятность и до усваивающего толкования всегда уже членораздельна. Речь есть артикуляция понятности»[31]. Речь рассматривается как «осуществление понимания, т. е. открытости “миру”, подчеркивая при этом, что сам по себе человек – вовсе не создатель языка, а его медиум, через которого вещает язык, т. е. само бытие как Dasein… язык есть бытие Dasein; именно язык дает людям ту открытость, через которую им явлено сущее и через которую они могут вопрошать о сущем»[32].

Экзистенциалы – части Dasein, выступают априорными аспектами существования экзистенции – «бытие-в-мире, бытие-с-другими, открытость, расположенность, понимание, речь, настроенность, падение, забота,

---

[28] Цветкова И. В. Функции категорий в метафизике И. Канта и М. Хайдеггера // I Лойфмановские чтения: Аксиология научного познания: Мат-лы Всерос. науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2006. Вып. 1. с. 78.

[29] Тимохин Н.В. Философские категории и экзистенциалы: сравнительный анализ // Знание. Понимание. Умение. № 4. 2014. С. 311.

[30] Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 188.

[31] Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 188.

[32] Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в трактате М. Хайдеггера «Бытие и время» // Общество: философия, история, культура. 2018. № 6(50). С. 14.

заброшенность, страх, решимость, бытие-к-смерти, совесть, истина, временность и др.»[33].

Экзистенциалы рассматриваются как категории бытия, «априорные формы конкретного существования людей. Как всеобщие мировоззренческие конструкции они объединяют имманентное (повседневное) и трансцендентное (абсолютное) в жизненном опыте личности, конституируют познание и волю, рефлектируют мысли и чувства»[34]. Экзистенциалы служат для перехода от психологического (человеческого бытия) к онтологическому (бытия вообще), соединяясь в ценностно-экзистенциальном аспекте бытия. Экзистенциал – посредник, медиум между онтологией объективного мира и онтологией субъективной реальности. Субъект и субъектность проступают в экзистенциалах (жизненные ценности высшего порядка). А. С. Гагарин определяет экзистенциалы как основание, цель и способ человеческого существования. Трагизм и абсурдность бытия у Гагарина А. С. рассматриваются также как у А. Камю, Ж.-П. Сартра и Г. Марселя. «Отличительная черта экзистенциалов – потенциальность парадоксального трагизма (трагического парадокса, абсурда, алогичности бытия)»[35].

Объективация экзистенции невозможна, вследствие невозможности структурирования. «Смена состояний экзистенции, выражаемых в экзистенциалах, происходит в процессе развития личности…В своем содержании наиболее универсальные экзистенциалы переводят в свою сферу значения классических категорий: “бытию” соответствует “экзистенция”, “сущему” – “экзистенциал”»[36].

Экзистенциалы выступают как универсальный стержень внутреннего человеческого существования. «Экзистенциалы (или экзистенциалии) – это

---

[33] Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера // Манускрипт №5. 2018. С. 66.

[34] Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в трактате М. Хайдеггера «Бытие и время» // Общество: философия, история, культура. 2018. № 6(50). С. 15.

[35] Гагарин А. С. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. От античности до Нового времени. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2001. с. 19.

[36] Там же. с. 309.

способы человеческого существования, основания человеческого бытия. Экзистенциалы – не предметы, а темы, в которые их может превратить исследователь экзистенциального бытия. Экзистенциалы выступают, во-первых, как способы существования человека, во-вторых, как ценностные узлы, квинтэссенции смысла, целей, стремлений, “плавающие опоры”, которые задают параметры существования в мире абсурда. Введение экзистенциалов в философский обиход позволило осуществить теоретически-исследовательский и мировоззренческий переход от исходного психологического измерения к глубинному онтологическому»[37].

А. С. Гагарин в своих трудах выделяет и осмысляет следующие свойства экзистенциалов: изначальная предикатность, некатегориальность, не-структурованность, не-иерархичность, антиномичность, оппозиция объективистскому детерминизму[38]. Также можно добавить безобъектность, отсутствие предмета[39]; напряжение пограничных ситуаций, субъективность, временность, ценностно-ориентированное значение и т.д. Антиномичность экзистенциалов проявляется во взаимоисключающих ситуациях, в том, что противоположности совпадают, могут иметь идентичные или сходные истоки, вытекать одно из другого. «Диалектика экзистенциалов человеческого бытия проявляется как полагание, отрицание и совпадение противоположных интенций *бытия для другого»*[40]. Однако А. С. Гагарин полагает, что ценность не может характеризовать экзистенциальное бытие, но «инициирует аксиологические усилия человека, т.е. бытие экзистенции, которое “проглядывает” в глубинном

---

[37] Гагарин А. С. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия // Науч. ежегодник Ин-та философии и права УрО РАН. Вып. 9. 2009. с. 7.

[38] Гагарин А. С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. Теор. и практ. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. II. С. 71.

[39] Бондаренко И.А. Экзистенциалы как указатели, а не понятия / И.А. Бондаренко, А.В. Крутелевич // Norwegian Journal of development of the International Science. No 16. 2018.

[40] Омарбекова С. В. Любовь как экзистенциал человеческого бытия: Монография. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2012. с.95.

ценностном ядре личности».[41] Отсутствие объекта в экзистенциалах объясняется тем, что суть экзистенциала лежит в плоскости отношения человека с тем, с чем он сопоставляет своё внимание, которое и порождает это явление. У А. С. Гагарина экзистенциалы выступают не как категории, поскольку они ценностно осмыслены, художественно-имплицитны, а не эксплицитны, характеризуют различные уровни бытия.

В экзистенциализме внимание фокусируется на субъекте, его сложном внутреннем мире, поэтому восприятие искусства как особого инобытия внутреннего мира человека онтологизируется. Сущность искусства выражается в бытийной роли становления и преобразования внутреннего мира человека. Французские экзистенциалисты рассматривали искусство как возможность активного воздействия художника на враждебное ему общество, а М. Хайдеггер рассматривает искусство в связи с его уникальной способностью воплотить истинную сущность бытия. Он считал, что только искусство способно привести к раскрытию истины в бытии, поскольку истина заключена в интуиции, а научное мышление рассматривает мир не с точки зрения истинности, а прагматически-рационально. Искусство для М. Хайдеггера – это соединение языка и поэзии.[42] Поэзисом М. Хайдеггер называет поэтичность любого вида искусства. Язык связан с поэзией, потому что изначально язык был поэтическим.

«Эстетически и художественно совершенное искусство всегда востребовано и долгожданно. … поиск уникального в искусстве с точки зрения способов бытия художественного – художественного языка и художественного образа совпадает с ожиданием “вечного” в плане содержательном – постановки и раскрытия каких-либо глубинно-экзистенциальных тем и проблем»[43].

---

[41] Гагарин А. С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. Теор.и практ. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. II. С. 71.

[42] A Companion to Aesthetics. Edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper. Blackwell Publishing, 2009.

[43] Гудова М. Ю. Прагматическое, ритмическое и этическое в современном музыкальном искусстве // II Лойфмановские чтения: Универсалии культуры: Мат-лы Всерос. науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2006. с. 209.

В нашей работе, мы выводим *определение экзистенциала как структурного элемента* бытия, модуса экзистенции, которая служит для перехода от человеческого бытия к бытию в широком смысле, соединяясь в ценностно-экзистенциальном аспекте бытия, является посредником, медиумом между онтологией бытия и онтологией существования, выступает как *универсальный способ приближения к человеческой сущности*.

Мы рассмотрели становление понятия экзистенциал в философии С. Кьеркегора, который рассматривает его при помощи экзистенции, которая понимается через отчаяние, выступающее своеобразным основным экзистенциалом. Как внутреннее состояние человека, экзистенция находится вдали от материального, независима от разума. В философии М. Хайдеггера экзистенциалы понимаются как проявление бытийных черт экзистенции, как маркеры различных аспектов человеческого бытия. Отделяя экзистенциал от категории, как чувственные и волевые аспекты бытия от мира вещей, М. Хайдеггер отделяет экзистенциалы от феноменов, понятий, явлений для анализа экзистенциальных систем. А. С. Гагарин определяет экзистенциал как способ, основание и цель человеческого существования.

В нашем исследовании рассмотрение экзистенциалов служит для понимания сознания, творчества, существования и художественного мира композиторов. Необходимость рассмотрения именно экзистенциалов, а не категории или феномена заключается в поставленных в исследовании целях и задачах. Поскольку тишина и молчание выступают не как феномены, а как темы, способствующие самораскрытию бытия в художественном произведении.

1.2 Экзистенциалы шума, тишины и молчания как ценности в философии и искусстве XX века

Параметрами зазора, ценностями, определяющими экзистенциальное напряжение бытия в нашем исследовании, выступают экзистенциалы тишины,

молчания и шума. Все экзистенциалы у М. Хайдеггера берут основание из экзистенциала страха, поскольку экзистенциальный страх выступает основанием истины, знания и познания, а также Абсолюта. Экзистенциалы понимаются как «особые кристаллизации фундаментального опыта присутствия, более изначальные нежели категории…экзистенциалы и экзистенциальные понятия, выделенные в целях ***экзистенциального*** анализа *присутствия* (*Dasein*) как альтернативного ***категориальному*** анализу *сущего»*[44].

Экзистенциальный страх, в отличие от бытового страха не имеет конкретного объекта, он относится к сущностным характеристикам бытия, относится к существованию, своим появлением нарушая порядок повседневности. «Небытие в его противоположности бытию – источник экзистенциального страха»[45].

Экзистенциальный страх – непременное условие бытия, которое осуществляется двойным путём. Преодоление экзистенциального страха происходит либо в процессе приобщения к нему, либо в процессе противостояния: «во-первых, при *пассивном* отношении к миру как покорном приятии, непринципиальном непротивлении; во-вторых, при *активном* отношении к миру (противостоянии) как противоположности, антипода и условия мужества, мужественного аскетизма. Синтетическим вариантом этого отношения выступает опора на трансцендирующее “начало мудрости” (в христианстве это “Страх Божий”), т.е. начало открывающегося знания, познания “абсолютной” истины как процесс постижения истины Абсолюта»[46]. Страх даёт основание другим экзистенциалам – смерти, молчанию, одиночеству, ничто, шуму и т.д. Он

---

[44] Разинов Ю.А. Понятия категории и экзистенциала в философии М. Хайдеггера // Философия. 1999. № 1. С. 58.

[45] Богомолов А. С. Экзистенциальная диалектика (От «качественной диалектики» к диалектической теологии) (К.Ясперс – К.Барт – М.Бубер – П.Тиллих) // Идеалистическая диалектика в XX столетии. С.45.

[46] Гагарин А. С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. Теор. и практ. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. II. С. 72.

обращён не только вовне, но и вовнутрь, под давлением сил, угрожающих существованию человека, цельности повседневности.

В своем исследовании мы выводим в качестве экзистенциалов – экзистенциально переживаемых ценностей – экзистенциалы тишины и молчания, и противостоящий им шум.

В контексте экзистенциала страха и шум, и тишина выступают его проявлением, так как тишина и молчание – симптом исчезновения и невозможности художественного высказывания, а шум – манифестация растворения в экзистенции. Поскольку экзистенция рассматривается как внутреннее и внешнее напряжение, а экзистенциал – как напряженное бытие, то таким образом, напряжение существует между шумом и тишиной или тишиной и молчанием. А М. Хайдеггер с Х.-Г. Гадамером говорят об истоке художественного творения – напряжении бытия, зазоре, бытии между сущностью и существованием.

Как утверждают философы первой половины XX века, шум связан с появлением машин, а представить современный мир без машин невозможно. «Не только в ревущей атмосфере мегаполисов, но и в сельской местности, которая еще вчера была абсолютно беззвучна (Тишина просёлка М. Хайдеггера – С.Т.), машины сегодня создали такое разнообразие и многоголосие шумов, что чистый звук, с его незначительностью и монотонностью, больше не вызывает никаких чувств. Чтобы восхитить и возвысить наши чувства, музыка развилась … к самым сложным последовательностям диссонантных гармоний, неосознанно подготавливая создание музыкального шума»[47]. Так как вместе с появлением машин слух научился воспринимать разные звуки, появление шума в контексте музыки не должно вызывать отторжения, как если бы такая музыка появилась в восемнадцатом веке. Для М. Хайдеггера тишину бытия разрывает шум машин. Шум техники препятствует услышать тишину бытия: «Велика опасность, что в наши дни люди глухи к речам проселка. Шум и грохот аппаратов полонили их

[47] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.

слух, и они едва ли не признают его гласом божиим. Так человек рассеивается и лишается путей. Когда человек рассеивается, односложность простоты кажется ему однообразной»[48]. Шум машин и механизмов является одной из отличительных черт культуры XX века, и к рубежу XX и XXI века влияние шума на человека и культуру еще более возросло, формы противостояния шуму еще более усложнились, как и технологии его преодоления.

Все авторы, которые писали о шуме, упоминали шум природы, часто противопоставляя его индустриальному шуму в том или ином виде. Философы-структуралисты, уделяя большое внимание проблемам языка, коммуникации и общения ввели в научный оборот понятие «семантического шума». Для Р. Барта, гул языка – это шум природы в современном мире. «Под семантическим шумом мы понимаем помехи, возникающие в процессе коммуникации и осложняющие его, т.е. явления, которые снижают вероятность того отклика со стороны получателя, к которому стремился отправитель»[49]. Некоторые языковые средства с первого взгляда необязательные в процессе коммуникации, в т.ч. семантический шум, также служат для понимания говорящего слушателями. «Различные явления семантического шума присутствуют обычно в каждом конкретном речевом акте, и успешная реализация планируемого прагматического эффекта конкретного высказывания зависит как от уровня помех, так и от своевременного введения в действие субъектом речи соответствующих факторов их нейтрализации и компенсации»[50].

Осуществляя сопоставление понимания шума у М. Хайдеггера и Р. Барта, мы выяснили, что М. Хайдеггер понимает шум как онтологическую характеристику урбанистического бытия, Р. Барт – в качестве характеристики социальных структур, в том числе текстовых и языковых, и Ю. М. Лотман – в контексте теории информации как хаос в структуре, который уничтожает информацию, а смысл культуры видится в противостоянии разрушению. Если М.

---

[48] Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М: Гнозис, 1993. С. 240.

[49] Нечепуренко М.Ю. Семантический шум как научная проблема // Известия ТРТУ. 2005. №9 (53). С. 179.

[50] Там же.

Хайдеггер рассматривал шум как онтологическую характеристику урбанистического бытия, Р. Барт в качестве характеристики социальных структур, в том числе текстовых, языковых, то Ю. М. Лотман рассматривал шум в контексте теории информации. «Определяя шум с позиции теории информации, Ю. Лотман подчеркивает его энтропийность и относит к шуму все виды разрушения»[51]. Ю. М. Лотман считает шум хаосом в структуре, который уничтожает информацию, а смысл культуры видит в том, чтобы выступать против разрушения: «одна из основных функций культуры – противостоять наступлению энтропии»[52].

Для Р. Барта, язык является основой и источником понимания всех феноменов, всё, что существует в социальной реальности основано на языке. Поскольку смысл появляется исключительно там, где явления поименованы, язык содержит социальную нагрузку и принадлежит обществу, обеспечивает коммуникацию. В отличие от речи – индивидуального явления. Р. Барт анализирует взаимодействие индивидуального и коллективного явления, речи и языка. Решение данного вопроса приводит Р. Барта к письму, как совокупности кодов языка и бессознательного в речи в работе «Смерть автора». «…Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, чёрно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»[53]. Таким образом культура превращается в текст. «…Язык представляет собой совокупность предписаний и навыков, общих для всех писателей одной эпохи»[54]. Язык и стиль – составные элементы письма. «…Между языком и стилем остается место еще для одного формального образования –

[51] Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена. №146. 2012. с. 27.

[52] Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб, 1998. с. 84

[53] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384.

[54] Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. М.: Академический Проект, 2008. с. 55.

письма»[55]. Суть стиля состоит в том, как и каким образом автор выражает свои мысли.

Ролан Барт в работе «Гул языка» определяет гул как «утопию музыки смысла». Гул – это не шум в том смысле, в котором мы его понимаем, он относится к сущности языка, нежели к явлениям музыкального мира. Язык изменяет свою природу, отвергает свойственную ему семантику, превращаясь в звук, «здесь … разворачивается означающее фоническое, метрическое, мелодическое ... язык обращается в гул и всецело вверяется означающему, не выходя в то же время за пределы осмысленности: смысл маячит в отдалении...».[56]

В отличие от шума, гул не несёт негативной окраски, «Гул – это шум исправной работы. …Гул знаменует собой почти полное отсутствие шума, шум идеально совершенной и оттого вовсе бесшумной машины; такой шум позволяет расслышать само исчезновение шума; неощутимость, неразличимость, легкое подрагивание воспринимаются как знаки обеззвученности»[57]. Говоря о гуле языка, Р. Барт рассматривает устную речь (с заиканием) и письменную (с немотой). В гуле языка смысл вырисовывается через отсутствие смысла, так как гул, ставя акцент на не-смысле позволяет распознать смысл. «…Предпринимаются … попытки создания гула: таковы некоторые образцы постсерийной музыки … музыка эта отводит чрезвычайно большую роль человеческому голосу – она пересоздаёт голос, стараясь лишить его смысловой природы, но сохранить его звуковую полноту, таковы некоторые опыты в области радиофонии»[58].

Сегодня в философии сложилось двойственное отношение к шуму: Шум рассматривается как помеха, как энтропия, ему даётся негативная окраска (Ю.М. Лотман считает шум хаосом, энтропией; античные и средневековые философы). Шум в коммуникации – семантический шум также носит негативную окраску – это помехи, возникающие в процессе коммуникации и осложняющие понимание.

---

[55] Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. М.: Академический Проект, 2008. С. 58.
[56] Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. с. 543.
[57] Там же. с. 542.
[58] Там же. с. 543.

Шум рассматривается как новая эпоха в развитии музыки (Л. Руссоло, Ф. Прателла и другие футуристы; советские авангардные композиторы и музыканты; французские и американские музыканты XX века). Шум может рассматриваться как часть музыки, так как противопоставляется тишине. В сфере шума, стремление к тишине – как стремление к покою и гармонии, но и в музыке тишина может иметь такое же значение. Традиционно музыка противопоставляется шуму (энтропийность шума, его негативное воздействие). Но, разрушая границы музыки, шум помогает музыке обновиться в соответствии с запросами современности. Шум и тишину объединяет то, что они выступают противопоставлением звуку.

Для понимания антитезы молчания и речи обратимся к философии языка, где такие вопросы, как проблема выражения, смысла, невыразимого вербальными средствами, субъективный характер высказывания и тому подобное, занимали внимание как отечественных, так и западных философов. Большое место в философии языка занимает философия невысказанного и невыразимого. Невербальный язык часто рассматривается как внутренняя речь, а молчание как граница языка. Невербальные структуры сознания и рамки языка; знак, знаковые системы, значение и смысл развивались в рамках семиотики. Мышление и язык, означаемое и означающее, влияние невербальных средств речи на смысл развивались в работах отечественных учёных М. М. Бахтина, П. А. Флоренского и А. Ф. Лосева. Структуралисты чётко разграничивали речь и язык, однако, мы в нашем исследовании не придерживаемся чёткого разграничения, поскольку молчание в любом случае относится и к языку вообще, и к речевой деятельности языка. Мы консолидируемся с позицией тех философов, которые считают, что речь вырастает из молчания и в молчание погружается. Молчание может быть отсутствием слова, однако, когда молчание занимает место слова, оно само превращается в высказывание, то есть, молчание не есть просто отсутствие речи. Речь без молчания невозможна. Молчание, принимая форму пауз, формирует границы речи. Молчание противопоставлено слову.

Л. Витгенштейн определяет границы мира через границы языка[59]. По большому счёту, сознание и всё остальное определяется исключительно языком. Однако не всё может быть выражено средствами языка, это касается искусства как совокупности образов, эмоций, порождения новых смыслов, где проявляется ограниченность языка. Молчание – решение проблемы объектов и предикатов, когда невыразимость объекта и функции не имеет решения в языке. «О чем нельзя говорить, о том должно умолкнуть»[60]. Слово и молчание не исключают друг друга, они существуют одновременно, таким образом, ограничивая друг друга, слово должно испытать молчание. «Человек является свидетелем того факта, что … отношение отсылает к отношению, но при данном высказывании, … человек сам себе противоречит. Остается констатировать этот факт в молчании. Такое молчание было названо *подлинным*, потому что оно должно быть не просто отсутствием звуков, но и внутренним молчанием, т. е. молчать приходится и нашему мышлению»[61]. Существуют различия в определении сущности языка между ранними и поздними работами Л. Витгенштейна. В ранних работах функция языка – передача информации и фиксация фактов мира. В поздних работах[62] язык, напротив, существует не для описания, а для выражения действительности, он не может быть единственным и единым. Также, в поздних работах встречается концепт «подлинное молчание». Возвращение к практике от теоретических проблем является молчаливым, так как решение сложных вопросов не может быть реализовано при помощи слов, а только через внутреннее молчание: «встречается тема *подлинного молчания*, которое заключается во мнении о том, что теоретический ответ на теоретические вопросы философии – чистое возвращение к практике. Данное возвращение, согласно Витгенштейну,

---

[59] Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы. Ч. I. / пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. М.: Гнозис, 1994.

[60] Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Избранные работы. М.: Изд. Дом «Территория будущего», 2005. С. 219.

[61] Лорети А. Тема молчания в философии Л. Витгенштейна // Вестник РХГА. 2016. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tema-molchaniya-v-filosofii-l-vitgenshteyna. С. 37–38.

[62] Витгенштейн Л. «Голубая книга» и «Коричневая книга» // Современная аналитическая философия. Вып. 3. М., 1991. С. 179-190.

будет молчаливым в том плане, что люди не будут обсуждать вопросы философии при помощи слов. Философские проблемы решаются путем строгого, подлинного, внутреннего молчания, которое в рамках философии позднего Витгенштейна отчасти совпадает и с хаотическими, шумными языковыми играми»[63]. Молчание и речь имеют общее основание, они берут своё начало из разговора, который делает возможным и говорение и молчание, таким образом, развивая молчание как продолжение разговора. Речь продолжается молчанием, она в нём не прекращается.

Изучение языка занимает центральное место в работах А. Ф. Лосева: символ выражает сущность, проявляясь в материальном мире, символ, выраженный словом, дополняется внешним словом, таким образом, весь мир выражен в слове, мир равен слову. Говоря о скептиках, А. Ф. Лосев понимает молчание в скептицизме как противоположность суетности слов, как невысказываемое, как вершину мудрости.

Молчание – антропологический феномен, он принадлежит миру людей. Исходя из тезиса, что молчание сопровождает внутренняя речь, можно сделать вывод, что молчание выражает внутренний мир человека. У человечества был выбор прервать молчание или молчать, заговорить или нет. В произведении В. В. Бибихина «Язык философии» выбор молчать или прервать молчание заключается в том, что высказывание молчания представляется как «слово, испытанное порогом молчания. Слово о несказанном»[64]. Молчание и речь не противопоставляются друг другу, а как бы порождают друг друга. В. В. Бибихин определяет язык через молчание: «Текст есть ткань из молчания и слова… Что в основе языка молчание, еще не определяет язык, но уже делает ясным, что отношение слова к вещи не описание»[65].

---

[63] Лорети А. Тема молчания в философии Л. Витгенштейна // Вестник РХГА. 2016. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tema-molchaniya-v-filosofii-l-vitgenshteyna. С. 39.

[64] Бибихин В. В. Язык философии // 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. с. 34.

[65] Там же. с. 30.

Молчание выступает воплощением речи, звука и языка, инициирует начало разговора, само проявляясь только в отсутствии разговора. «Человеческая речь переплетена с молчанием в каждой фразе… Если о вещах молчат, это не значит, что их не видят»[66]. Речь и молчание у В. В. Бибихина, также как у М. Хайдеггера, взаимосвязаны. Но есть и обратная сторона молчания и говорения – молчание выступает как основа речи, однако оно не может считаться основой культуры: «Молчание может быть надежно сохранено только словом… И человека и культуру хранит по-настоящему всё-таки не молчание, а слово, испытанное порогом молчания»[67]. Несмотря на то, что В. В. Бибихин в своих работах полностью опирается на философию М. Хайдеггера, иногда он пытается с ним спорить и предлагать свои идеи. «В своей книге “Бытие и время” М. Хайдеггер поясняет, что молчание – это сущностная возможность речи, имеющая собственный экзистенциальный фундамент»[68].

К. А. Богданов в монографии «Очерки по антропологии молчания» рассматривает молчание как фон языка, как коммуникацию. Автор рассматривает изучение молчания в литературе, поэзии, в религии, а также в рамках историко-политической науки.

Если рассматривать молчание с точки зрения возможностей коммуникации, то знаковая природа языка раскрывается разными способами и разные исследователи находят разные классификации молчания: «Для Дж. Йенсена это классификации связи, воздействия, узнавания, суждения, действия. Для Т. Брюно – психолингвистическая, социокультурная, интерактивная форма молчания. В. В. Богданов указывает на 3 основных функции молчания: ролемаркирующую, под которой понимается смена коммуникативных ролей, информативную и синтактико-конструктивную»[69]. Знаковая природа молчания позволяет сравнить

---

[66] Там же. с. 29.

[67] Бибихин В. В. Язык философии // 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. с. 34.

[68] Катюхина Т.В. «Человек молчащий» как предмет исследования философской антропологии // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2009. N. 4. С.91.

[69] Там же. С.91.

молчание и язык, что уменьшает возможности молчания по отношению к областям применения.

М. Эпштейн в статье «Слово и молчание в русской культуре» проводит серьёзную работу по различению феноменов тишины и молчания в исследованиях отечественных и зарубежных философов. Он, как раз один из тех немногочисленных учёных, которые разделяют в своём творчестве феномены тишины и молчания. «Молчание следует отличать от Тишины – естественного состояния беззвучия в отсутствие разговора. Предмет еще не выделен, пребывает, так сказать, в именительном падеже, еще не встал в предложный падеж, чтобы стать темой разговора – или молчания. Нельзя сказать “тишина о чем-то”, или “быть тихим о чём-то” – тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия, а не действие, производимое субъектом и относящееся к объекту»[70]. Ссылаясь на Бахтина, М. Эпштейн подтверждает его мысль о том, что молчание бывает исключительно среди людей, способных на речь, но которые, в данный момент, по каким-то причинам не говорят, то есть, молчание выступает как потенциальный разговор. А тишина естественна сама по себе, однако в тишине ничто не звучит. Основываясь на цитате Н. Д. Арутюновой, говоря о немом или иностранце, которые не могут быть названы молчащими, так как не владеют языком, М. Эпштейн делает свой вывод: «… этот предикат относится только к существу, способному говорить, а значит, само молчание принадлежит виртуальной области языка. Выбор между речью и неречью – это скрытый акт речи»[71]. Связь с мышлением языка, а процесс выбора – это сложный смыслопереживательный, мыслительный процесс, была прослежена еще в работах А. Р. Лурия «Язык и сознание»[72], где он как раз ввел понятие внутренней речи, которая внешне не артикулируется человеком, но мысленно произносится «про себя», звучит только для самого размышляющего человека. А. Р. Лурия утверждает, что так называемая внутренняя речь выступает как непосредственное

[70] Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре // Ирония идеала. Парадоксы Русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 248.

[71] Там же. С. 248.

[72] Лурия А. Р. Язык и сознание. М.: МГУ, 1998. 336 с.

сопровождение мыслительной деятельности. В таком случае достаточно продуктивно рассматривать молчание в качестве фона для речи, как это делают некоторые исследователи[73]. Психологией установлено, что мышление человека специализировано, оно осуществляется в тех словах и образах, которые человек выработал в качестве инструментов мыслительной деятельности[74]. Поэтому мышление поэта и философа осуществляется в словесных образах, музыканта – в музыкальных фразах, живописца – в образах живописи, кинематографиста – в кинематографических образах. Соответственно и молчание выступает мысле-генерирующим моментом, который ценен сам по себе, вне зависимости от того, в какое выразительное высказывание оно затем воплотится. Молчание является определенным выражением внутренней жизни, жестом молчания можно о многом сказать и в творческом поведении художника, и в искусстве: и в литературе, и музыке, и в пластике, и в других видах деятельности.

М. Хайдеггер понимает тишину и молчание не как конец высказывания, и, следовательно, начало распада языка, а, напротив, как то, что связано с Бытием и его непрерывным становлением. Тишина у М. Хайдеггера связана с Ничто, Началом и истиной, молчание же проявляется через язык, через человеческую способность мышления и речи. Бахтин тоже определяет молчание через язык и говорение. Звук в тишине воспринимается на физиологическом уровне как следствие механического действия, это действие связывает слышащего с самим звуком и его источником. Тишина – это мир, застывший в молчании. Озвученный мир – это мир непрерывного движения, сопровождаемого звуком. Звук есть сообщение некоторой до-вербальной информации о предметах и процессах, окружающих человека в мире. Молчание проявляется не в отсутствии звука, а в отсутствии слова. «…нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это совсем другой мир. В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) – в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание

[73] Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo tacens. СПб.: РХГИ, 1997. 352 с.

[74] Лурия А. Р. Язык и сознание. М.: МГУ, 1998. 336 с

возможно только в человеческом мире (и только для человека)»[75]. Тишина в логике М. Хайдеггера является феноменом онтологическим, это характеристика бытия, времени и движения, а молчание – антропологическим, это характеристика языка, мышления и человека. Дискуссия о тишине и молчании в философии М. Хайдеггера в русской истории философии XX века – это феноменологическая дискуссия о статусе языка. «Язык – дом бытия», следовательно, возникает вопрос – язык универсален? Язык принадлежит не только человеку? Бытие говорит с нами на своем языке? У бытия своя знаковая система – научись её читать? Или же язык – это вторая сигнальная система, это изобретение человеческого гения, и язык принадлежит человеку, и все виды языков выработаны человеком на определенных этапах развития человека и общества.

Звук есть не только движение, колебание воздуха, но звук – это способ разметить пространство. Ничто проявляется через тишину, оно порождает ужас. Ничто появляется вместе с ужасом, который «заставляет ускользать сущее в целом»[76]. Ничто, явленное в тишине, есть мир застывший, лишенный движения и ориентиров. Ужас мира тишины вне времени и пространства отнимает способность говорить. «Поскольку сущее в целом ускользает и надвигается прямое Ничто, перед его лицом умолкает всякое говорение с его “есть”…мы силимся нарушить пустую тишину ужаса … всё равно какими словами, только подчеркивает подступание Ничто»[77]. Однако Ничто необходимо для существования изначальной истины бытия. Необходимо крушение, которое принесёт опустошение, ведущее к концу, и после этого «сбудется … внезапная тишина Начала»[78]. Говоря об уходе в прошлое метафизики в статье «Преодоление метафизики» из сборника «Время и бытие» М. Хайдеггер обращается к проблеме истины, которая пока недоступна: «Человечеству метафизики отказано в пока еще сокровенной истине бытия»[79]. Однако М. Хайдеггер считает, что только

---

[75] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. с. 338.
[76] Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. с. 21.
[77] Там же. с. 21.
[78] Там же. с. 178.
[79] Там же. с.178.

искусство способно привести к раскрытию истины в бытии, поскольку истина заключена в интуиции, а научное мышление рассматривает мир не с точки зрения истинности, а с точки зрения прагматики. Он рассматривает искусство в связи с его уникальной способностью воплотить истинную сущность бытия[80]. Такой подход рождает целую череду вопросов: проявляется ли истина бытия или истинное бытие в художественном языке или художественном высказывании, добавляет ли язык искусства что-либо новое к пониманию бытия, в чем его преимущества, всякий ли это язык искусства, или только, или по преимуществу поэзии? На некоторые из этих вопросов М. Хайдеггер пытается дать ответ, другие оставляет без ответа.

Понятия искусства и поэзии для М. Хайдеггера являются синонимичными. Всякое искусство по М. Хайдеггеру есть поэзия, и оно существует в языке и по законам языка. Искусство, которое хранит язык, включает в себя истину. «Всё искусство – дающее пребывать истине сущего как такового – в своем существе есть поэзия»[81]. Он возражает против того, чтобы сводить искусство к поэзии, он вступает за то, чтобы в любом искусстве была поэтичность как родовое свойство художественности. Искусство не сводимо «к поэзии, то есть к искусству слова ... лишь до тех пор, пока мы полагаем, что названные искусства суть разновидности одного искусства слова...»[82]. М. Хайдеггер являлся современником расширяющегося спектра языков искусств, он был современником того, как появились такие новые виды искусства – фотография и кинематография, определившие художественную палитру XX века. Поэтому М. Хайдеггер вплотную приближается к семиотическому пониманию языка, – это универсальные способы речи, высказывания. Однако от семиотического подхода, его видение языка отличается субъектным онтологизмом: язык – это не только средство воплощения информации о бытии, но это и само бытие. «Где не

---

[80] A Companion to Aesthetics. Edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper. Blackwell Publishing, 2009.

[81] Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 43.

[82] Там же. С. 45.

бытийствует язык – в бытии камня, растения и животного, – там нет и открытости сущего, а потому нет и открытости не-сущего, пустоты. Язык впервые дает имя сущему, и благодаря такому именованию впервые изводит сущее в слово и явление»[83]. Как можно заметить из данного высказывания, язык у М. Хайдеггера является атрибутом человеческого, субъектного бытия. Но бытие в целом дано человеку в языке. Противопоставляя мир языка и мир без языка, М. Хайдеггер отсутствием пустоты (не-сущего) подтверждает отсутствие сущего. Мир, данный в языке, – это мир очеловеченный, мир без языка – это мир, лежащий за пределами сущего и человеческого рассудка. Главной функцией языка, по М. Хайдеггеру, выступает конституирование мира и бытия, все остальные, в том числе и функция средства общения, являются дополнительными. Именно в языке человек осуществляет познание мира и бытия, фиксирует и сохраняет свои знания, передаёт их. Мышление связано с выговариванием, проартикулированное бытие, «…свободный акт … выступает у Хайдеггера подлинным основанием познания, и прежде всего – научного. И вновь речь идет о свободе, которую разум открывает и утверждает в акте собственного осуществления в качестве своего онтологического “безусловного условия”»[84]. Поэтому язык есть способ приближения к истине. Если человек хочет воплотить «простые» истины бытия, то он обращается к эксплицитному языку наук, если хочет приблизиться к «непростым» истинам, то прибегает к помощи сложных, имплицитных языков искусства.

Множественность функционально-комуникативных проявлений языка приводит к тому, что «истину, разверзающуюся в творении, никогда нельзя поверить бывшим ранее, никогда не вывести из бывалого»[85]. Искусство не воздействует на сущее, оно как бы само выступает как сущее, «творение … не воздействует на сущее, бывшее до тех пор, через какие-либо причинные отношения. Действенность творения не состоит в … воздействии. Она покоится в

---

[83] Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академ. проект, 2008. С. 45.

[84] Бакеева Е. В. Объекты без субъектов: трансцендентализм наизнанку // Вестник Гуманитарного ун-та. 2016. № 4 (15). с. 75.

[85] Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академ. проект, 2008. с. 46.

совершающемся изнутри самого творения преобразовании несокрытости сущего, а это значит – в преобразовании несокрытости бытия»[86]. Преобразуя несокрытость бытия в произведение, художник тем самым может не только молчать, изобразив, обозначив бессловесный вздох, или тишину природы поэтической цезурой или музыкальной паузой, но и воссоздавать тишину как один из явленных человеку атрибутов бытия, когда произведение не только описывает и передаёт нечто, а существует, бытийствует в этом мире, материально – телесно воплощает сущность бытия.

Ключ к объяснению сокрытого и явленного, звучащего и незвучащего, вербального и невербального в искусстве и бытии, как думается, лежит в интонационном подходе к искусству, в котором прослеживается связь между бытийственной, внутриличностной интонацией художника, невыявленной и незвучащей во внешнем, окружающем мире художника, интонацией коммуникационно-репрезентативной, проявленной в вербальных и не-вербальных языке\языках культуры, и художественной интонацией, выразительно воплощающей в языках искусства полифонизм идей и чувств художника[87].

Миру тишины и миру искусства, воплощающему тишину в различных художественных формах, по М. Хайдеггеру противостоит мир техники. Техника таит в себе шум, который мешает тишине бытия раскрыться в полной мере, человечество вынуждено отвлекаться на технический шум аппаратов и машин, вместо того, чтобы пытаться в тишине узнать сущность бытия. По М. Хайдеггеру, только слушание мира позволяет приобщиться к бытию, а шумная работа машин и аппаратов отвлекает, занимает слух, мешает воспринимать тишину бытия. «Велика опасность, что в наши дни люди глухи к речам проселка… человек рассеивается и лишается путей… односложность простоты кажется ему однообразной»[88]. М. Хайдеггер видит опасность в техническом развитии, а в частности атомного вооружения на нашем уровне развития цивилизации и

---

[86] Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академ. проект, 2008. с. 44.

[87] Гудова М. Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы. Екатеринбург : АМБ, 2004. 207 с.

[88] Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М: Гнозис, 1993. С. 240.

политики: «Хайдеггер совершенно оправданно указывает и на то, что мы еще не образовали тех политических форм, которые могли бы совладать с этими вмешательствами в привычную жизнь»[89]. Кроме того, что шум техники способен заглушить тишину бытия, он таит в себе опасность чрезмерного развития оружия как части техники, которое требует совершенных политических форм для контроля, которыми человечество ещё не обладает, и вероятно никогда не будет обладать. Многословность технологической цивилизации происходит из-за отсутствия присутствия божественного, господства отсутствия: «То, что вынуждает поэта к говорению, есть нужда. Она таится в отсутствии присутствия божественного»[90]. Многословность мешает языку проявлять гибкость, находить верные слова для точного выражения мыслей.

Мысль В. В. Бибихина созвучна М. Хайдеггеру. В. В. Бибихин считает, что эпоха информации, невозможность слышать молчание распространяется и на то, что сказано тихо, поскольку сказанное тихо, для невнимательного слушателя не существует: «…если замолчать негромкую весть, она не сбудется. Принимается во внимание только сказанное во всеуслышание…Для людей эпохи информации говорящего молчания нет, о таком они могут сказать немногим больше чем о перерыве в потоке информации»[91]. Для В. В. Бибихина и молчание, и тишина обусловливаются перцептивной способностью человека улавливать их и экзистенциальной способностью выявлять их смысл и значение для бытия человека и бытия культуры. Когда обыватель утрачивает способность молчать и слушать тишину, эти способности становятся привилегией художников: поэтов и музыкантов.

В любом случае, молчание осуществляется через язык. М. Хайдеггер определяет речь через звучание. Сказать для М. Хайдеггера – это «значит

---

[89] Пёггелер О. Новые пути с Хайдеггером (фрагменты) // EINAI: Проблемы философии и теологии. 2016. Т. 5. № 1–2 (9–10). С. 232.

[90] Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 252.

[91] Бибихин В. В. Язык философии // 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 41.

показать, объявить, дать видеть, слышать»[92]. Но не всё так просто, он отделяет понятия «сказать» от «говорить», руководствуясь звучанием, звуком голоса, как шумовой составляющей. «Сказать и говорить – не одно и то же. Человек может говорить; говорит без конца, но так ничего и не сказал. Другой, наоборот, молчит, он не говорит, но именно тем, что не говорит, может сказать многое»[93]. Для того, чтобы сказать не обязательно использовать голос. «…молчание, которое люди склонны подчинять говорению как его источнику … отвечает беззвучному звону тишины осуществляюще-кажущего сказа. Покоящийся в событии сказ есть как указывание самый собственный способ события. Событие говоряще»[94]. Высказывание осуществляется через язык, который «говорит всякий раз тем способом, каким выходит из потаенности или ускользает событие как таковое»[95]. Таких способов выхода события из потаенности в истории искусства было изобретено множество. Не случайно в истории музыкальной эстетики понимание художественного высказывания связывается не только с искусством звучащей речи – поэзии и прозы, и звучащего голоса человека или инструмента – музыки, но и с искусством инобытия речи и голоса – пластического движения – живого в танце, или застывшего в скульптурной или архитектурной форме[96].

Для М. Хайдеггера поэзия и философия наиболее близки к истине и сущности языка, хотя он не отождествляет поэзию с философией, он их помещает довольно далеко друг от друга, однако в понимании языка отдаёт поэзии главную роль: «поэзия является тем местом, в котором язык наиболее полно предстает в своем исконном облике …– в облике сказания о мире как сложной взаимосвязи всех вещей»[97].

Бахтин определяет суть философии М. Хайдеггера следующим образом: «слово рождается в недрах самого бытия и через поэта как “медиума” говорится

---

[92] Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. с. 265.
[93] Там же.
[94] Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. с. 270.
[95] Там же.
[96] Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт - Петербург : Ut, 1996. 232 с.
[97] Апаева А. Ю. Звон тиши различия как событие языка у Мартина Хайдеггера // Философия и общество. 2014. № 2. С. 127.

миру; поэт “вслушивается” (понятие, противопоставленное Хайдеггером традиционной для европейской философии категории “созерцание”) в бытие, особенно в сокровеннейшее его выражение–язык»[98]. Человек, его речь, слово – это переход от тишины к молчанию.

Известный (и самый противоречивый) переводчик и комментатор М. Хайдеггера В. В. Бибихин свои исследования проводит через призму произведений Хайдеггера. Определяя тишину и молчание также как М. Хайдеггер, через речь и бытие, он, ещё во введении к «Языку философии» определяет направление дальнейшей мысли: «Мысль есть слово, будь то говорящее молчание…высказывание или именование. До произнесения слышимых звуков, до определения значений, когда мысль еще не знает, *что* есть, она уже говорит неслышимое *есть* или *нет*»[99]. Вопреки мысли М. Хайдеггера, что не молчание, а тишина связана с бытием, В. В. Бибихин выдвигает идею о связи молчания и бытия через речь.

В. В. Бибихин отказывается давать определение языку, если только опосредовано, через молчание, или связь с свободой человека: «Текст есть ткань из молчания и слова… В попытке определить язык нам не удалось сдвинуться с места... Что в основе языка молчание, еще не определяет язык, но уже делает ясным, что отношение слова к вещи не описание»[100]. Соглашаясь с М. Хайдеггером, однако, прямо не цитируя его, В. В. Бибихин определяет молчание как основу языка.

Молчание необходимо для существования слова, поскольку, определяя вещи (что является смыслом языка, по мнению В. В. Бибихина) встаёт выбор говорить или нет.

Обращаясь к истокам речи, В. В. Бибихин смотрит сквозь призму живой природы на человеческую речь: выступая как единственное молчащее существо, человек способен говорить. Именно молчание определяет сущность речи

---

[98] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 408.

[99] Бибихин В. В. Язык философии // 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. с. 11–12.

[100] Там же. с. 30.

человека. В. В. Бибихин отделяет тишину от молчания: «Молчанию трудно остаться тишиной. Оно в любом случае говорит. Вызывающее молчание громче крика. Затянувшееся молчание неизбежно будет подвергнуто истолкованию»[101]. В этом высказывании заметно, что В. В. Бибихин опосредованно цитирует М. Хайдеггера. Данное утверждение созвучно мыслям многих отечественных исследователей, таких как Н. Д. Арутюнова, М. М. Бахтин, М. Н. Эпштейн.

«На риск разгласить свое молчание в слове мысль идет не всегда. Умолкающая мысль не перестает быть мыслью. Молчание говорит без слов. Слово может стать изменой тому, о чем нужно молчать. Конечно, есть риск и в молчании, которое остается только молчанием»[102]. Мысль самоценна, также, как и молчание. Молчание имеет возможность не высказываться, таким образом проявляя себя. Мысль не обязательно должна высказываться, от этого она не перестанет быть мыслью, но высказывание может нарушить суть мысли, если мысль основана на молчании.

В философии молчания и тишины М. Хайдеггера встретились Запад и Восток. С точки зрения современных исследователей творчества немецкого мыслителя его подход к решению проблемы тишины и молчания является близким к рассуждениям восточных философских учений о звуке, пути и бытии.[103] Первыми из тех, кто заметил сходство философии М. Хайдеггера с восточной философией, были японские последователи феноменологии Э. Гуссерля. («Новый поворот в феноменологии: хайдеггеровская феноменология жизни» Tanabe Hajime (1924 г.) «Философия Хайдеггера» (1933 г.) Kuki Shūzo[104]). Говоря о восточной философии, они чаще всего имели в виду буддизм и даосизм. М. Хайдеггер сотрудничал с японскими философами, читал и прорабатывал

---

[101] Там же. с. 33.

[102] Бибихин В. В. Язык философии // 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. с. 327.

[103] См. работы: Пёггелер О. Новые пути с Хайдеггером (фрагменты) // EINAI: Проблемы философии и теологии. 2016. Т. 5. № 1–2 (9–10). С. 222–240; Торчинов Е.А., Корнеев М.Я. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур. СПб, 2001; Фалёв Е.В. Герменевтика М. Хайдеггера и индийская философия.

[104] Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. с. 275.

главную даосистскую книгу Дао Дэ Цзин. «Хайдеггер … начал переводить Лао-Цзы: Изначальное европейской традиции и Изначальное восточно-азиатской традиции, гераклитовское исхождение из Логоса и то вставание на путь-дао, о котором говорил Лао-Цзы, должны были быть сопоставлены для начала диалога»[105]. Путь восточных философских учений, который выбрал М. Хайдеггер образует тот самый синтез запада и востока как единства. Анализируя отношение восточных философов к Ничто, он приходит к выводу, что единство небытия и бытия для восточного человека приближает его к пониманию бытия и отсутствию страха перед Ничто.

Для М. Хайдеггера пустота отождествлена с Ничто. Однако в буддизме это не так – отрицаемое трудноопределяемо, поскольку пустота выступает как отсутствие, что не всегда определяется как Ничто. Отсутствие ответа в буддизме – это тоже ответ, выступающий одним из вариантов ответа, а молчание – свидетельство невозможности выразить смысл словами. В буддизме пустота имеет основополагающее значение. «Молчание, по Хайдеггеру, не просто отрицание говорения, последнее не является источником молчания. Молчание есть уже какой-то ответ на наше вопрошание о сущности языка, только оно отсылает нас к языку. Эта традиция была представлена в даосских и дзенских моделях мировосприятия»[106]. Для М. Хайдеггера сущностью молчания выступает дискуссия о языке.

Если рассматривать Ничто: Ничто как пустота; Ничто как противоположность сущего; Ничто как небытие; то статус Ничто в буддизме – статус абсолютный, статус молчания и присутствия.

Слово с молчанием образуют одно целое, они постоянно сообщаются, поскольку образуют цельность. Основным понятием в буддизме выступает шуньята – пустота, отсутствие постоянства феноменов. Безатрибутивность выявляется через невыразимость речью, только через пустоту – тишину.

---

[105] Пёггелер О. Новые пути с Хайдеггером (фрагменты) // EINAI: Проблемы философии и теологии. 2016. Т. 5. № 1–2 (9–10). С. 232.

[106] Логинова М.В. Выразительность молчания в культуре: онтологический подход. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2011. С. 245.

Слово в буддизме и индийской философии выступает как определённый вариант влияния на действительность. «“Значение” слова – это его воздействие на сознание слушателя. “Истинно” то слово или суждение, которое способствует освобождению человека от страдания, “ложно” то, которое умножает страдания, остальные – бессмысленны. Поэтому Будда, … мог отвечать по-разному на один и тот же вопрос … а на ряд вопросов отвечал “благородным молчанием”»[107]. Некоторые вопросы не имеют смысла, так как вопрошают о том, что не может быть выражено в словах.

Среди множества буддийских школ и течений наиболее близкой к философии Хайдеггера можно назвать учение Нагарджуны – основателя школы мадхъямаков[108]. Главной концепцией этой школы выступает пустота. Мадхъямака, опирается на учение Нагарджуны, который говорил, что всё пребывает в пустоте. Для этого, нужно понять тождество сансары и нирваны. Поскольку пустота выступает сущностью всего существующего, то нирвана, как осознание пустоты может быть приравнена к сансаре (несмотря на то, что сансара – ежедневный опыт эфемерного мира).

В «Диалоге между японцем и спрашивающим», М. Хайдеггер сравнивает молчание с жестом актера японского театра, сцена которого, как известно, пуста, без декораций, что непривычно для европейской традиции, всё действие происходит только благодаря жестикуляции актера, который своими действиями порождает картины, которые возникают из пустоты. «Эта пустота для М. Хайдеггера тождественна ничто, отсылающему зрителя к сущему»[109]. Бытие сущего требует от человека отвечать его сущности, и, таким образом, извещал о ней, был её проводником. М. Хайдеггер приходит к выводу, что сказать нечто, соответствующее языку, возможно было бы только в таком разговоре, в котором

---

[107] Фалёв Е.В. Герменевтика М. Хайдеггера и индийская философия // Вестник московского ун-та. Серия 7. Философия. 2014. № 5. С. 9.

[108] Торчинов Е.А. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур. СПб.: Санкт-Петербургское философское общ-во, 2001.

[109] Логинова М.В. Выразительность молчания в культуре: онтологический подход. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2011. с. 246.

бы больше молчалось, чем говорилось. В этой же статье «Диалог между японцем и спрашивающим», М. Хайдеггер пишет, что разговор между мыслящими людьми должен протекать именно так, где замалчивалось бы больше, чем говорилось вслух.

Диалог подразумевает вопрос и ответ, именно в этом М. Хайдеггер видит суть языка, где диалог вёлся бы не о предмете языка, а о самом языке. «Ход такого диалога должен был бы иметь особенный характер, которому отвечало бы больше молчание, чем говорение»[110]. Диалог должен быть не о предмете разговора, а о сущности языка, передающейся через молчание.

Таким образом, в философии М. Хайдеггера присутствует тишина наряду с молчанием, появляются восточные мотивы пустоты и молчания, что в свою очередь, через мотив молчания связывает и примиряет европейского философа М. Хайдеггера с восточной философской традицией. Феномен молчания объясняется М. Хайдеггером наличием в человеческом мире и языке причины отсутствия речи, что, однако не является отрицанием говорения. Молчание выступает возможным разговором, возможным ответом.

Для М. Хайдеггера тишина имеет естественную природу, в отличие от молчания, она представляется как отсутствие звука. М. Хайдеггер находит бытийные основания в тишине вместе с Ничто и истиной. Отличие заключается в том, что тишина выступает как воплощение бытия, а молчание – одно из воплощений звука, речи, языка. Молчание – это культурный феномен, феномен человеческой речи, имеющий социокультурную природу, проявляющийся исключительно при отсутствии разговора, и выступает началом «диалога о языке». Тишина есть непосредственное, чувственно данное проявление бытия, условие его постижения философом.

Экзистенциалы понимаются нами как экзистенциальные ценности, становящиеся истоком художественного творчества. Мы рассматриваем экзистенциал молчания как *способ художественного развития музыкальной речи*

---

[110] Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 301.

и экзистенциал тишины как *состояния бытия и мотив художественного творчества композитора*. Экзистенциал молчания и экзистенциал тишины лежат в одной плоскости, но имеют существенные различия. Экзистенциал молчания выступает антропологическим явлением, характеризует жизнь внутреннего мира человека, заключается во внутренней речи, ограничивается отсутствием речи, а экзистенциал тишины существует независимо от человека, относится к бытию, заключается в отсутствии звучания, в проявлении Ничто. Таким образом, экзистенциалы тишины и молчания ценностно переживаются, становясь определённым высказыванием в отсутствии звучания. Экзистенциал шума противостоит экзистенциалам молчания и тишины, выступает препятствием перед возможностью понять суть.

Экзистенциал тишины – это укоренённый в бытии ценностный модус бытия, в котором выявляется значимость отсутствия звучания, проявляется Ничто, Начало и истина. *Экзистенциал молчания* – это ценностный модус человеческого бытия, характеризующий существование в языке, выраженный во внутренней (монологической или диалогической) речи и письме, самопроявляющийся только в отсутствии озвученной речи, инициирующий начало речи, формирующий границы речи, в музыке принимающий форму пауз, будучи художественно-осмысленным, значащим ценностным переживанием, становится самостоятельным высказыванием. *Экзистенциал шума* – это ценностный модус урбанистического бытия, в котором человек выявляет в процессе переживания невозможность услышать сущность или Бытие из-за помех звуко-акустического хаоса.

Благодаря своим объяснительным способностям в отношении современного искусства, главные идеи философии тишины и молчания М. Хайдеггера могут быть положены в основание анализа особенностей творчества художника–композитора на рубеже XX и XXI веков.

Глава 2. Экзистенциалы шума, тишины и молчания в творчестве С. Губайдулиной, В. Мартынова, Л. Ноно, А. Пярта, В. Сильвестрова

2.1. Экзистенциал шума как отличительная особенность культуры XX века

Исследование воплощения экзистенциалов шума, тишины и молчания в творчестве художника–композитора второй половины XX – начала XXI века мы продолжаем, переходя от философской реконструкции истории формирования представления об экзистенциалах и об экзистенциально – ценностном наполнении экзистенциалов тишины и молчания к анализу того, как воплотились данные смыслопереживания в музыкальном языке, письменных текстах и музыкальном звучании произведений композиторов второй половины XX – начала XXI веков. Интерпретация музыкального искусства рубежа XX – XXI века в разрезе экзистенциальной концепции не предпринималась ни в отечественной, ни в зарубежной науке. Как правило, в рамках экзистенциального подхода рассматривалось литературное или кинематографическое искусство. При исследовании музыкального искусства XX века рассматриваются исключительно музыковедческие дефиниции, такие как жанр, стиль, паузирование и т.д. С точки зрения философской и культурологической методологии, является важным, напротив, рассмотреть проблемы музыки через призму бытия и экзистенции.

Интерес к шуму, как музыкальному явлению, оформился к первому десятилетию XX века, когда окружающий мир заполнили различные индустриальные звуки. До XX века использование шума в музыке крайне редко, так как считалось, что шум не является музыкой, разрушает ее, и шуму даётся негативная оценка. В XX веке появились экспериментальные направления музыки, основанные на использовании шума: брюитизм, сонористика, конкретная музыка, нойз и т.д.

Обычно шум определяют как не имеющий высоты звуковой поток, совокупность звуков различных частот и тембра. В рамках такой науки как

акустика разработана система классификации шума: белый шум – сплошной, цветной шум – узкополосный и широкополосный. Исходя из определения физических свойств шума, невозможно обозначить границу между шумом и музыкой, ведь многие ударные инструменты имеют в основе извлекаемых из них звуков шум. Если всё-таки попытаться разграничить музыку и шум, то единственным способом видится физиологический – границы восприятия слуха, не весь шумовой диапазон может быть воспринят человеческим слухом. Зачастую шумовые эксперименты приводят неподготовленного слушателя к обморокам и нервным срывам. «Неотделимым от эстетического в музыке является психофизиологический барьер, который определяет компенсаторную избирательность слуха. К психологической сфере относится и порог восприятия, обусловленный миметической природой музыки…Психологическая избирательность слуха и позволяет на основе миметизма устанавливать границы шума и музыки»[111]. На помощь приходит культурологическое определение шума как энтропии, помехи, хаоса, противопоставление системе, гармонии, музыке. Также как и музыке, шум противостоит языку, не несёт значащей информации, выступает как мешающая помеха, или как нечто, что вызывает негативное отношение. Т. Адорно предаёт музыке чрезвычайно важное значение. Он не видит в развитии шума будущее музыки, а только то, что мешает: «Музыкальные композиции обнаруживают свою несостоятельность в качестве чисто шумового оформления или заготовок для дальнейшего творчества…».[112] Он критикует использование шума в музыке, как если бы он выступал как помеха: «Сведение музыки к шумовому фону, который уже не воспринимает серьёзно сам себя, – оформляется как эстетическая программа – вплоть до тех созданий, где элементарные эффекты притопывания, именуемые ритмом, ликвидируют музыкальное целое»[113]. Музыка принимает философский смысл, связываясь с философией в области экспрессивного языка, находясь, таким образом, во

[111] Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия российского государственного пед. ун-та им. А. И. Герцена. №146. 2012. С. 27.

[112] Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. с. 116 – 117.

[113] Адорно Т. Избранное: Социология музыки. СПб: Университетская книга, 1999. С. 168.

взаимодействии, и музыка становится языком культуры, принимает языковой смысл. Через анализ различных уровней восприятия музыки, Т. Адорно приходит к философскому осмыслению культуры и искусства.

Т. Б. Сиднева в статье «Шум и музыка: логика взаимопревращений» говорит о том, что шум может становиться музыкой, и наоборот. «Преобразование “шума” в художественную информацию благодаря включению внехудожественных факторов в иную – художественную – реальность и позволяет слышать музыку в звяканье ложечки в стакане (о чем писал Сартр), в скрипе двери (на что указывает Хайдеггер), восхитительное пение – в слабом мышином писке (как это показал Кафка в своей последней новелле)»[114]. Музыка превращается в шум, если исчезает смысл, и наоборот, если появляется смысл, шум из помехи восприятию становится музыкой. Отталкиваясь от определения Б. Асафьевым музыки через интонацию, о том, что мысль выражает себя через интонацию, а музыка – «искусство интонируемого смысла»[115], автор статьи пытается определить границы между шумом и музыкой: «Шумовой звук становится музыкальным благодаря его превращению в *звуко-смысл*»[116].

Франческо Прателла в «Манифесте музыкального футуризма», созданном в 1910 году, стремился призвать определить «музыкальную душу толп, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро. … передавать дух масс, огромных промышленных комплексов, поездов, океанских лайнеров, военных флотов, автомобилей и аэропланов. Всё это должно присоединять к великой центральной теме поэмы область машин и победную сферу электричества»[117]. Вдохновлённый выступлением Прателлы, Луиджи Руссоло в манифесте «Искусство шумов» (1913), развивая идею использования шума в музыке, создаёт классификацию шумов, которые всё более и более

---

[114] Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена. №146. 2012. с. 30.

[115] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Текст. Л.: Музыка, 1971. С. 211.

[116] Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена. №146. 2012. с. 29.

[117] Там же. С. 42.

заполняют пространство, становясь главным источником вдохновения музыкантов. Эти виды шумов можно разделить на две группы: индустриальные – издаваемые искусственными приспособлениями («1) Громыхания, гром, взрывы, столкновения, всплески, гудение; 4) Скрежет, скрип, хруст, жужжание, треск, шарканье; 5) Шумы, производимые стучанием по металлу, дереву, коже, камням, терракоте»[118]) и издаваемые преимущественно живыми организмами, человеком или животным («2) Свист, шипение, фырканье; 3) Шепот, мурлыканье, бормотание, рычание, журчание; 6) Голоса животных и людей; крики, визги, стоны, вой, причитания, смех, хрип, плач»[119]).

Рассматривая историю от древности до наших дней, автор манифеста связывает появление шума исключительно с изобретением машин (в девятнадцатом веке), а до этого мир был беззвучным, если не считать шума природных явлений – землетрясений, ураганов, лавин, водопадов. Л. Руссоло не считает, что звуки наполняют природу. «Сегодня Шум торжествует и главенствует над чувствами людей…Самые громкие звуки, которые прерывали тишину, не были интенсивными, продолжительными или разнообразными»[120]. Однако, музыка появляется намного раньше, но автор манифеста не связывает её появление с шумом.

На фоне такого исторического развития звука, Л. Руссоло признаёт первые звуки, неслучайно извлечённые первобытным человеком «удивительными и изумительными». Таким образом, через случайные звуки появляется музыка. Далее музыка развивалась как сопровождение священных ритуалов, сама являясь священной. Пифагор ограничивал возможности музыки математическими законами, предполагая использовать определённые консонантные интервалы.

Античные философы связывали музыку с исключительно приятным и катарсическим явлением, и даже предполагали, что гармоничная консонантная музыка приносит исцеление. Согласно Пифагорейскому учению «музыка как

---

[118] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf .
[119] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.
[120] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.

воплощение числовой гармонии есть воплощение учения о душе-гармонии, не случайно музыка оказывает на душу человека очистительное катарсическое воздействие»[121]. Пифагор считал, что музыка способна исцелять и тело, и ум и душу, благоприятно действует на здоровье, но только если использовать определённые лады и интервалы, соответствующие математическому расчёту. Беря за основу также определённое сочетание ладов, Аристотель считал, что музыка обладает катарсическим и исцеляющим эффектом.

«Средние века, с развитием и изменением греческой тетрахордовой системы, григорианским пением и народными песнями, обогатили искусство музыки, но продолжали рассматривать звук в его развитии во времени, это ограниченное представление…»[122]. В эпоху средневековья звук мог рассматриваться как наказание, если использовался колокол. Однако во многих культурах колокольный звон считается музыкой космической гармонии. Неблагоприятное воздействие звука связано, в первую очередь с шумом и уровнем громкости. Шум может неблагоприятно воздействовать на здоровье. «Он повышает расход энергии при одинаковой физической нагрузке, замедляет скорость психических реакций, значительно ослабляет внимание, тем самым увеличивается число ошибок во время работы, в результате чего снижается производительность труда и ухудшается качество работы»[123].

Л. Руссоло критикует с точки зрения футуризма стремление к гармонии и главенство консонансных аккордов. «Желание, поиск и вкус к одновременному звучанию разных звуков, то есть гармонии, постепенно стали явными, перерастая из полностью консонантных аккордов с редкими, проходящими диссонансами в сложные, постоянные диссонансы, которые характерны современной музыке»[124].

---

[121] Титаренко С.Д. От мелоса – к логосу: миф и музыка в философии искусства Вячеслава Иванова // Вестник русской христианской гуманитарной академии / Русская христианская гуманитарная академия. Санкт- Петербург, 2014. №4. Т. 15. С. 159.

[122] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.

[123] Ковалева С. Е. Шум как фактор патологии аудиального восприятия окружающего мира // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего. №4 (32). 2016. С. 121.

[124] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.

Как футурист, Л. Руссоло своим творчеством стремится к переосмыслению существующей на тот момент ситуации в искусстве, к пересмотру ценности классики и ориентации на современность. «Влиятельность футуризму придавала парадоксальность места его рождения: Италия, будучи родиной всех классицизмов и академий, внесла свой самый существенный вклад в антиклассицистское и антиакадемическое движение. У футуристов можно вычленить собственное понимание современности – становящееся бытие…»[125].

Претерпевая развитие от прозрачности звука, гармонии, к более сложным несочетаемым звукам в современности, музыка прошла путь от исключительно приятного уху явления к резкому, странному и диссонансному.

Л. Руссоло призывает создать новую музыкальную реальность без классической традиционной музыки, поскольку современный оркестр ограничивается четырьмя или пятью типами инструментов и, по мнению автора, это однообразие нужно разнообразить шумами.

Помимо природных и индустриальных звуков, существующих в городе, современном автору, он выделяет «шумы войны», ссылаясь на письмо поэта Маринетти. «…оркестр шумов войны набухает под задержанной нотой тишины в высоком небе вокруг золотого шара, который взирает на огонь...»[126].

Желая управлять шумом и гармонически, и ритмически, Л. Руссоло характеризует его, и в частности, говорит, что «…шум можно отличить от звука по тому, насколько вибрации, которые он производит, беспорядочны и неравномерны, как по длительности, так и по громкости. Каждый шум имеет тон, а иногда и гармонию, которые преобладают в теле его неравномерных составляющих»[127]. Поэтому, управлять шумом значит «найти градации и тона, наиболее доминирующих в них», но шум не должен воспроизводить имитирующие звуки только потому что повседневность наполнена шумом.

---

[125] Круглова Т. А. «Современная классика» или «вечная современность»: сравнение двух темпоральных режимов развития искусства в межвоенный период (фашистская Италия и СССР) // Известия Урфу. Серия 3. Общественные науки. 2019. 3 (191). С. 66.

[126] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.

[127] Руссоло Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/.pdf.

Автор призывает «увеличивать и обогащать набор звуков», как правило, в рамках диссонансов, которые приближаются к звуку-шуму, а также заменять звуки на шумы и воспроизводить тембры шумов с помощью механизмов. Если научиться воспроизводить шумы механически, то появится возможность менять их тональность и ритм, что даст доступ к бесконечному количеству шумов, которые не воспроизводят уже известные звуки, но комбинируют их под властью воображения художника. Также как Джон Кейдж, Луиджи Руссоло видит обновление музыки через искусство шумов. «Я верю, что использование шума при создании музыки будет продолжаться и расширяться, пока мы не придем к музыке, воспроизведенной с помощью электрических инструментов, которые позволят использовать в музыке все звуки, которые только могут быть услышаны…Если в прошлом проводилось различие между диссонансом и консонансом, то в ближайшем будущем оно будет проводиться между шумом и так называемыми музыкальными звуками»[128]. Позиция Кейджа в отношении будущего шума в рамках музыки схожа с позицией Л. Руссоло.

«Идеи art of noise обретают воплощение в творчестве не только итальянских футуристов, но и американских (Г. Кауэлл, позже – Дж. Кейдж), русских (Н. Кульбин, А. Крученых, Л. Термен), французских (Э. Сати, Д. Мийо, Э. Варез) пионеров звука»[129]. Они впервые попытались классифицировать шумы, создать новый музыкальный жанр, основанный на шуме, создать новые инструменты с шумовым тембром (интонарумори). Композиторы стали использовать разные предметы для извлечения звуков. Дж. Кейдж использует «подготовленное фортепиано», в струны которого помещаются различные предметы – расчёска, бумажки и т.д., «Воображаемые ландшафты» (1939–1952), написанные для радиоприемников, «Симфонии гудков» Арсения Авраамова и т.д. «Чарлз Айвз, … начал писать музыку в нескольких тональностях одновременно или вообще без тональности. И Бузони в своем “Эскизе новой эстетики музыкального искусства”

[128] Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи. Вологда, 2012. С.13–15.

[129] Некрасова И. «Параллели» звука: шум и тишина в художественном пространстве XX века // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. науч. тр. М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2016. С. 190.

подвел теоретическую базу под возможные эксперименты за пределами тональной музыки и реализовал эти идеи в некоторых своих произведениях»[130].

К 70-м годам прошлого века оформился такой самостоятельный жанр музыки как Noise, который характеризуется отсутствием мелодии и ритма, и состоит исключительно из шумов, основа которого лежит в утверждении, что шум – это исток музыки.

Возможно, что шум попытался разрушить границы музыки, чтобы привнести новое. К XX веку происходит переосмысление общекультурных ценностей и как следствие смысла искусства. В политической, экономической и социальной жизни происходят резкие изменения: привычный быт меняется, индустриализация имеет всё больше значение в человеческой жизни. Именно поэтому в музыку (а также в кинематограф, театр и другие виды искусства) входит шум как её полноценная часть, как следствие возросшего шума в обыденной жизни из-за работы фабрик, машин и так далее.

Многие авторы противопоставляют индустриальный и природный шум: Л. Руссоло связывает шум с изобретением машин, но естественных звуков природы ему недостаточно для того, чтобы назваться шумом. Для Р. Барта шум природы заключается в гуле языка, а звук индустриального мира для него заключается в почти полной беззвучности работы механизмов.

Л. Ноно своей главной аудиторией считал рабочих, трудящихся, революционеров и т.п. Революционное движение воспринимало преобразования в области культуры как разрушение всей духовной культуры прошлого, уничтожение искусства и подмену искусства тем, что им не является. Размывая границу между художественным воплощением действительности и самой действительность, Л. Ноно считает, что это ведёт к уничтожению искусства.

Луиджи Ноно – представитель авангардного направления музыки, в качестве источников шума использовавший звуки политической борьбы, протеста и технического прогресса. Используя выразительные средства авангарда, он

---

[130] Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. М., Corpus, 2012. с. 40.

активно включался в политическую жизнь. Его призывы к революционной борьбе конфликтовали с его композиторской техникой, таким образом, усложняя его положение среди слушателей и коллег, так как от его экспериментов со звуком отвлекала, а многих и отталкивала его идеология. Сюжеты Л. Ноно черпал из современной ему политической жизни, а именно: антифашистская борьба, атомная угроза, капиталистическая эксплуатация, борьба за независимость колонизированных народов и т.д. А его музыка характеризуется разорванностью мелодий, использованием шумов, записей политических протестов, выступлением леворадикальных политических лидеров.

Индустриальный шум, шум заводов и фабрик, шум, связанный с деятельностью рабочих, к вниманию которых стремился Л. Ноно: «И вот композитора 70-х годов нашего века потянуло назад, к этому обесчеловеченному искусству “дела”, “факта”, “документа”, “идеи”. К музыке, которая не родится из песни и танца, а получается из аппаратов и автоматов на основе расчетов и формул, посредством специально разработанной инженерами технологии. Но пролеткультовские теории в подавляющем большинстве случаев теориями и остались. А время для практики на новом историческом и техническом этапе настало лишь теперь»[131].

Политические мотивы – главная составляющая авангарда, по мнению Л. Ноно, а современные технические достижения, как он пишет в эссе «Музыкальная власть», различаются только по тому, кому они служат: «Решающее значение для нас приобретает лишь такой вопрос: является ли данное достижение технического прогресса орудием эксплуататоров или же служит рабочему классу?»[132].

«Освещённая фабрика» содержит голоса, шумы, записанные им на заводе в Генуе. Он разговаривал с рабочими и записывал их на плёнку, а также включал в произведение электронные звучания. «Ноно изучал экономические и правовые проблемы итальянского “неокапитализма”, формы эксплуатации рабочих и

[131] Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. С. 165.

[132] Современное буржуазное искусство: Критика и размышления. М., 1975. С. 386.

формы их классовой борьбы. Попутно его заинтересовала история Турина – центра рабочего движения в Италии»[133].

Авангардистов Л. Ноно критиковал за приверженность капиталистическому миру. Критиковал он и Штокхаузена за отсутствие интереса к содержанию музыки, а только к звуковым сочетаниям.

В 1970 году Л. Ноно опубликовал статью, где привел определённые позиции внутри музыкального авангарда, проиллюстрировав примерами композиторов: отделение музыки от революции (П. Булёз), отказ в способности совершить революцию представителями рабочего класса, а только интеллигенцией (М. Кагель), империалистическая позиция – пренебрежение культурой других стран (Штокхаузен), следующая позиция – отрицание всей культуры. «Эта позиция означает глубокое недоверие к культуре, даже к той, которая претендует быть левой». Последняя позиция «мобилизует меня на участие в манифестациях, на стычки с полицией; это то, что завтра заставит меня присоединиться к вооруженной борьбе. Но именно это изолирует меня от музыкальных „властей", „запрещает" мне входить в международный эшелон музыкантов, связанных с крупным капиталом»[134].

Во многом, музыка Л. Ноно схожа с музыкой С. Губайдулиной, но не в плане шума, а скорее в плане молчания и тишины.

София Губайдулина не часто использует шум в своей музыке. Однако интерес к нему проявился в 70-е годы XX века, когда появились разнообразные новые техники, заинтересовавшие многих композиторов. Вот что говорит С. Губайдулина в интервью Энцо Рестаньо: «звуковой материал … в 70-е годы оставался еще загадкой. … его границы расширились до неизмеримости: элементы фольклора близкого и далекого, инструменты старинные и современные, звуки конкретные и синтезированные, микротоны, новые техники в сочетании с традиционными, шумы всякого рода, записанные на пленке и

[133] Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. С. 159.

[134] Шнеерсон Г. Музыка в действии // Сов. Музыка, 1972. № 4. С. 121.

трансформированные электроникой»[135]. Использование шума в её творчестве связано, прежде всего, с электронной музыкой. В «Vivente – non vivente» сочетается контраст электронных записанных звуков и живого смеха, звуков дыхания и т.д. Одно из немногих произведений, которое также включает магнитофонную запись – «Perception», в котором сочетаются вокальные и инструментальные части. В инструментальной части № 11 появляется шёпот на записи.

Несмотря на то, что С. Губайдулина не часто использует шум в своей музыке, у неё особое отношение к ударным инструментам. «Чет и нечет», «Музыка для клавесина и ударных», «Шум и тишина» – эти произведения были написаны специально для ансамбля ударных инструментов Марка Пекарского. Во многих произведениях С. Губайдулиной используются экзотические инструменты, в том числе и ударные. «Губайдулина ввела в свои сочинения целый "оркестр" самобытных восточных инструментов…: китайские тарелки, бянь-джунь в "Музыке для клавесина и ударных"; яванский тамтам, индийские колокольчики в пьесе "Шум и тишина"; чанг, кавказские литавры в "Часе души"; китайские гангу, тагу, яогу, баньгу, му-юй, узбекско-таджикская нагара, чукотский ярар в "Юбиляции"»[136]. В произведении «Шум и тишина» для клавесина и ударных, шум, вынесенный в заглавие, выступает как звук (музыка) наряду с тишиной как отсутствием звука.

В. Н. Холопова пишет, что «если в мелодических и гармонических инструментах (струнных, духовых) Губайдулина развивает сонорное начало, то в ударных, изначально располагающих к сонорике, она ищет мелодику и гармонию»[137].

В контексте использования и преодоления шума в музыке Софии Губайдулиной нельзя не упомянуть произведение для большого симфонического оркестра «Ступени». 7 частей произведения соответствуют семи ступеням.

---

[135] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 45.
[136] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 105.
[137] Там же. с. 158.

Музыканты оркестра на седьмой ступени шёпотом произносят стихи «Из жизни Марии» Рильке. Примечательно, что «тембры, отмечающие "ступень" формы»[138], появляющиеся в конце каждой части так или иначе связаны с шумом, музыкальным – ударные (1–3, 5), духовые (6) или струнные (4) инструменты или не музыкальным – шепот (7). «1) металл о металл, игра на треугольнике палочкой – звон; 2) дерево о металл, игра на колокольчиках – также звон; 3) фильц по металлу, игра на вибрафоне – также звон; 4) смычок по струне, тремоло струнных – шорох; 5) пальцы по коже инструментов, игра con le dita на литаврах, том-томе, бонго – рокот; 6) губы к металлу, игра на медных инструментах и деревянных – дыхание; 7) язык человека, произнесение стихов – шепот»[139]. Даётся метод технического воплощения и вид получающегося звука – звон, шорох, рокот и т.д.

В музыке С. Губайдулиной шум неотделим от тишины, он выступает и как энтропия, и как начало музыки. Шум не противопоставляется тишине, хотя тишина для С. Губайдулиной – это то, к чему стремится музыка. Шум рассматривается как способ подчеркнуть музыку и тишину, как примета рождения гармонии из хаоса, и способ порождения новой музыки как музыки бытия, где мир дан в процессе вечного становления: хаос и гармония, шум и тишина неразделимы.

Используя тишину (как и многие композиторы до неё – Дж. Кейдж, А. Веберн и др.), С. Губайдулина создаёт свое понимание тишины как средства примирения между мистической культурой Востока (древнеегипетские образы тишины–смерти) и рационалистической культурой Запада (образы тишины–чистоты (снега)), сна и сновидений. Как и Кейдж, она считает тишину важной выразительной частью музыки.

Под влиянием изменений в культуре XX века, которые привели к наполнению индустриальными, урбанистическими, механическими звуками, меняется и отношение к шуму. Шум становится частью музыки. В процессе переживания ценностного содержания экзистенциала шума С. Губайдулина

---

[138] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 176.
[139] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 176.

создаёт свое понимание экзистенциала тишины как средства примирения между мистической культурой Востока (древнеегипетские образы тишины-смерти) и рационалистической культурой Запада (образы тишины-чистоты снега, сна и сновидений).

Л. Ноно активно вводил шумы в музыкальную ткань своих произведений. В его творчестве шум выступал основополагающим экзистенциалом, становление и переживание ценностного содержания экзистенциала шума определило траекторию развития его творческой биографии, где на первом этапе *экзистенциал шума* был выражен в авангардной политически ангажированной музыке, а на втором этапе композитор от шума перешел к молчанию.

Для творчества А. Пярта шум выступает помехой на пути понимания тишины и импульсов внутренних побуждений, шум всецело завладевает человеком. Шум даже исходит изнутри, когда человек игнорирует шум движения крови и сердцебиения. Но этот шум в ценностном экзистенциальном значении понимается как опыт всех наших далёких предков, и с годами человек всё больше и больше испытывает его влияние и поэтому нужно бороться, стараться это преодолеть.

В. Сильвестров почти не прибегал к шуму в своих работах, но активно использовал тишину.

2.2. Экзистенциал молчания как способ художественного порождения и развития музыкальной речи

Музыкальная речь берёт своё начало из экзистенциала молчания, поскольку молчание отражает внутреннее состояние человека, порождает речь, ограничивает речь. Музыкальная речь содержит ценностно-значимые паузы, через которые проявляется экзистенциал молчания.

Как музыкальную речь музыку рассматривали и придавали ей большое значение как средству коммуникации Б. В. Асафьев, Н. И. Жинкин, Л. А. Мазель,

Б. М. Теплов, М. Арановский, М. Бонфельд, Б. Кац, В. Медушевский, Г. Орлов, В. Н. Холопова и ряд других, музыка выступала как своего рода речевая деятельность. Музыку и вербальную речь объединяет то, что она опирается на дыхание исполнителя, влияющее на строение мелодии, её ритм (Б. В. Асафьев), передаёт образы, порождённые гармонией, ритмом, интонацией (Б. В. Асафьев, А. Ф. Лосев, Б. М. Теплов). Конструкция музыки передаёт содержание, как и речь, но, в отличие от неё, музыка передаёт духовно-душевное содержание не посредством слов, а через звуковые ритмо-интонационные образы (Б. В. Асафьев, М. Ю. Гудова, Л. А. Закс, В. В. Медушевский). Эти образы складываются из единства ритмо-временного и звуко-высотного музыкального звучания, которое, в свою очередь формируют гармонии и интонации. Звучащая музыка выступает как знаково-символическое выражение, а человеческая речь как обозначение внутренних интеллектуальных и эмоционально-волевых процессов и состояний человека.

В рамках музыковедческого подхода музыка достаточно давно рассматривается как знаковая система и как средство художественной коммуникации.

Музыка является невербальным способом коммуникации, что отражено во взаимодействии композитора с исполнителями и слушателями. Музыкальные невербальные средства позволяют слушателям и исполнителям успешнее войти в музыкальный мир, так как он сам по себе является невербальным. Невербальный пра-логический (А. Ф. Лосев «Музыка как предмет логики») характер музыки позволяет ей быть доступной для понимания любого человека, вне зависимости от того, владеет он её языком, или языком той страны, откуда композитор родом, или нет. Музыка имеет свои элементы выражения – темп, ритм, мотивы, мелодию и т.д. То общее, что соединяет язык слов и язык музыки – звучание и звук. Через звук происходит большая часть общения в мире. Одним из основных аспектов, важных для нашего исследования выступает интонация, как в музыкальном произведении, так и сама по себе.

Исследователи выделяют множество функций музыки – катарсическая, эстетическая, познавательная, функция передачи переживаний, этическая и др., главной среди которых выступает коммуникативная функция.

Как писал Асафьев, музыка заключается в единстве творчества, исполнительства и слушательства через восприятие. Музыка предполагает коммуникацию композитора с исполнителями и слушателями.

Если рассматривать музыку как социально-культурный феномен, то на первый план попадает коммуникативная функция музыки. В «Философии новой музыки» Т. Адорно, рассматривая авангардную музыку (А. Шёнберга) обнаружил, что некоторые слушатели отказываются воспринимать атональную диссонансную музыку, что объясняется её социальностью, тем, что новая авангардная музыка «занимает чью-либо сторону» показывает социальные проблемы, что не соответствует ожиданиям публики, привыкшей к гармоничной музыке, которая «провозглашала фактическое отсутствие классов». Отсутствие гармонии в новой музыке объясняется Адорно движением к социальной катастрофе, что не может не пугать слушателей, которые избегают атональную музыку без привычной гармонии.

Объяснение этому Адорно находит в истории европейской музыки. Если до XX века музыка «существовала лишь как продукт буржуазного класса, продукт, который и в разрыве с этим классом, и по своей форме сразу и воплощает, и эстетически регистрирует общество в целом». Однако новая музыка не может иметь привязки к какому-либо социальному классу, «личные политические позиции авторов, как правило, находятся в самой что ни на есть случайной и ничего не определяющей связи с содержанием их произведений».

Суть искусства заключается в рефлексии и фиксации происходящих катастроф, и Адорно видит объективность искусства в «фиксации подобных мгновений»[140].

---

[140] Адорно, Т. В. Философия новой музыки. М., 2001. С. 221.

В рамках герменевтики язык выступает единым с реальностью. Музыка состоит из ритмо-временного и звуко-высотного аспекта, который, в свою очередь состоит из гармонии и интонации. Ритм организовывает структуру времени в музыкальном произведении и в принципе в тексте. Ритм исходит из метрической системы, направлен на упорядочение (стройность) времени, определённую конкретику ритма. Существуют некоторые отклонения ритма, которые касаются речевого текста (различный метрический строй, ритмическая инверсия – несовпадение ударения с метрическим ударением, аритмия и т.д.), и музыки – переменный метр, синкопический ритм, разнодольный метр и т.д. Музыка более явно показывает отклонения ритма, чем речь.

Исследователи, которые рассматривают музыку как музыкальную речь придают ей значение как средству коммуникации, музыка выступает как речевая деятельность – содержит дыхание, влияющее на строение мелодии, конструкция музыки передаёт содержание, как и речь, но, в отличие от речи передаёт содержание не через значение слов, а через звуковые образы, порождённые гармонией, ритмом, интонацией. Музыка выступает как выражение, а речь как обозначение. «Может ли быть носителем значений некоторое сообщение, в котором мы не можем выделить знаков в том смысле, который вкладывается в классические определения, имеющие, в первую очередь, в виду слово естественного языка? … Помня о живописи, музыке, кинематографии, мы не можем не ответить утвердительно»[141].

Музыка как знаковая система рассматривается в контексте расшифровки музыкального кода, когда музыкальное содержание, выраженное средствами музыкального языка, расшифровывается в процессе исполнения музыкального произведения. Графически выраженная нотная запись выступает как знаковая система, отсылающая к определённым вещам – музыкальным инструментам, последовательностям извлекаемых звуков и т.д. «...По поводу отношений между музыкой и языком можно с уверенностью сказать следующее: ...музыкальная

[141] Лотман Ю.М. Замечания о структуре повествовательного текста //Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 308. Тр. по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. С. 382.

сторона всегда наличествует в языке, но как музыка язык воспринимается лишь в тех случаях, когда он перестает восприниматься как язык».[142]

Взаимодействие между автором и реципиентом, посредством несловесных, неречевых знаков в искусстве, выступает как художественная невербальная коммуникация – передача информации, с помощью коммуникативных средств – интонации, жестов, мимики и тому подобного. Визуальная художественная коммуникация существует в живописи, скульптуре, архитектуре, акустическая – в музыке, художественная коммуникация в театральных жанрах и в некоторых жанрах современной музыки передаётся как акустическими, так и визуальными средствами.

Общение по М. Буберу – это диалог, который предполагает понимание «другого», общее «мы», личность обретает себя в отношении с другими людьми. Общение и обмен информацией осуществляется не только через речь, но и другими способами – невербальными. Мы понимаем под термином коммуникация не просто способ передачи информации, но и внеречевой компонент. Огромное значение имеет внеречевое наполнение языка. Музыка, однако, может существовать в человеческом понимании и без языкового наполнения.

Музыкальная коммуникация выражается речью. В отличие от вербальной речи, которая выступает актом общения, музыкальная речь выступает как односторонний процесс от композитора, порождающего эту речь, – к слушателю.

Современные теоретики музыки рассматривают музыкальное сообщение/текст в контексте расшифровки музыкального кода, когда музыкальное содержание, выраженное средствами музыкального языка, расшифровывается в процессе исполнения произведения. Знак выступает ключом к пониманию смыслов, заложенных композитором в произведение (А. Н. Якупов). Согласно точке зрения А. Н. Якупова, музыкальный язык содержит код, который состоит в переводе художественной информации в материализованную. То есть,

[142] Вахек И. Лингвистический словарь Пражской школы. М., 1964. С. 265.

исполнитель, декодируя музыкальную запись, восстанавливает музыкальный замысел композитора. Однако композиторский замысел заключается не только в музыкальном смысле, а также и в немузыкальной информации, заложенной автором. Если говорить о музыкальной записи, нотных знаках, то здесь исследователи приходят к однозначному выводу, что альтернативы не существует. Возможно, традиционная нотная запись несовершенна, но на данный момент нет лучшего варианта отражения музыкального замысла композитора. Действительно, музыкальная запись выполняет основные функции, необходимые для расшифровки исполнителем замысла композитора: содержит закодированное знаками музыкальное сообщение, передачу настроения, эмоциональное отношение, последовательность и совокупность использования инструментов и так далее.

Поскольку искусство не делится на отдельные знаки, подобно языку, которые несут сообщение (Ю. М. Лотман), то в качестве музыкального знака в современном музыкознании рассматриваются не отдельные знаки нотации или аллитерации, а музыкальная фраза, интонационная синтагма музыкального языка, отсылающая исполнителя и слушателя к интонационному словарю определенной эпохи и/или стиля (В. Медушевский, Л. Радионова). В. В. Медушевский определяет музыкальный знак «как специфическим образом оформленное материальное акустическое образование, выполняющее в музыке следующие функции: пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира, выражение эмоционально-оценочного отношения, воздействие на механизмы восприятия, указание на связь с другими знаками»[143].

Произведение выступает как единый знак, который, в свою очередь является уникальным, так как невозможно из художественного произведения убрать фрагмент, без потери содержания. В искусстве знак выступает как речевой процесс, находящийся в пространстве, времени или времени – пространстве. Художественный текст выступает неделимым целым, из которого невозможно

[143] Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 10.

удалить фрагмент без потери содержания и смысла. Это также касается музыкального произведения, поскольку только цельное произведение выступает знаком, тогда как его элементы – только части, лишённые общего смысла. «В художественном творчестве произнесение (или преподнесение) знака – это всегда речевой процесс, разворачивающийся во времени (словесные искусства, музыка), в пространстве (пластические искусства, архитектура) либо во времени-пространстве (области сценического творчества). Необходимо осознать, чем же в таком случае являются элементы произведения-знака, из которых оно складывается как художественная речь. В обыденной (нехудожественной) речи основной единицей является высказывание, состоящее из знаков-слов»[144].

Проблема понимания смысла в музыке выступает проблемой восприятия некой информации, информационного сообщения, которое поступает слушателям. Исходя из коммуникативных особенностей, в целом, музыка может рассматриваться как речь (Б. В. Асафьев, Б. М. Теплов, Л. А. Мазель и др.) Также, важную роль здесь играет интонация, которая может выступать как основа выразительной способности музыки. Музыка и речь выступают средством коммуникации, поскольку несут сообщение, информацию, содержание. Музыка передаёт содержание через совокупность музыкальных образов. Что касается не вокальной музыки, то её выразительность происходит через интонацию.

Как писал С. Х. Раппопорт, музыкальная письменная речь – графически выраженная нотная запись также выступает как знаковая система, которая имеет свои функции: отсылает исполнителя к конкретным вещам – музыкальным инструментам, последовательностям извлекаемых звуков и т.д. Это вызывает взаимодействие между автором и реципиентом, посредством несловесных, неречевых знаков в искусстве, с точки зрения семиотики, оно рассматривается как художественная невербальная коммуникация – передача информации, с помощью коммуникативных средств – интонации, жестов, мимики и т.д. Конечно, закодированная нотная запись и исполненная акустически музыка различаются.

---

[144] Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? URL: http://opentextnn.ru/music/ Perception/?Id=1416

Нотная запись выступает как знаковая система, которая не способна увлечь слушателя в эмоциональный мир с ассоциациями и художественными образами, а звучащая музыка напротив, обладает всеми этим свойствами. В искусстве существуют те средства невербального выражения, которых нет в обычной речи – музыкальные, хореографические, живописные (М. С. Каган). «Неразличение общения и коммуникации не позволяет до сих пор лингвистике и семиотике принципиально различить *языки общения* и *языки сообщений*… мы имеем здесь дело с двумя классами знаковых систем, понимание особенностей которых важно…и для выявления третьего класса этих систем – *художественных языков»*[145]. Знаковое шифрование музыкальной информации также очень важно в процессе музыкальной коммуникации. Также есть художественная коммуникация, существующая в произведениях искусства и выражающаяся в передаче художественных образов.

Таким образом, консолидируясь с мнением музыковедов, эстетиков, философов музыки, можно сделать вывод, что музыка является большим, чем просто звуковое явление, иным, чем естественный язык. Музыкальное произведение выступает как система знаков, каждый из которых, является уникальным, так как невозможно из произведения убрать фрагмент, без потери содержания. В музыкальном искусстве знак выступает как процесс, разворачивающийся во времени или времени – пространстве. Музыка обладает содержанием, которое невозможно свести только к системе знаков и выразить имплицитными средствами вербального языка. В отличие от вербальной речи, которая выступает как акт общения при обязательном условии владения определенным языком всеми сторонами коммуникационного процесса, музыкальная речь выступает как открытый коммуникационный процесс от композитора, порождающего эту речь, – к слушателю. И эта открытость является большим коммуникационно-консолидирующим преимуществом музыки. Она

[145] Каган М.С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М., 1988. С. 272.

представляет собой открытую коммуникационную систему, в которую вхож каждый, вне зависимости от степени овладения музыкальным языком.

Интонация выступает как воплощение единства внесмыслового и смыслового уровня. По нашему мнению, интонация связана с выразительностью, а музыкальная интонация имеет намного большее значение, и сама, по сути, становится важнейшим элементом музыкальной речи, то есть, коммуникативным средством. Интонация выступает как содержательная функция музыки.

В отечественной науке проблема музыкальной интонации одним из первых была разработана Б. В. Асафьевым, который обратил внимание на то, что музыкальная интонация «есть осмысление звучания, принадлежащее конкретной социальной среде»[146]. Сущность интонации раскрывается в «трех взаимосвязанных формах проявлениях: композиторском, исполнительском мышлении и мышлении слушателей в процессе восприятия музыки»[147].

«…интонация определяет смысловую наполненность произведения, переводит житейски-повседневное состояние души в художественное явление»[148].

Как утверждает Асафьев, роль интонации в музыке больше, чем в других искусствах, так как она является интонационным искусством, где интонация «является как внешней – архитектонической формой: гармоническим или мелодическим интервалом, так и внутренней, процессуальной формой: становлением, стремлением, интенцией. Наконец и содержание музыкального произведения понималось учёным как строй переживательных состояний: автора – творца, общественной психологии, и индивидуальной, определённым образом настроенной души слушателя».

Согласно точке зрения Б. В. Асафьева, «слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка же всегда интонационна и

---

[146] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Л.: Музыка, 1971. с. 355

[147] Шишлянникова Н. П. Музыка как язык невербальной межкультурной коммуникации // Мир языков: ракурс и перспектива. Минск : БГУ, 2013. С. 113.

[148] Гудова М. Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы. Екатеринбург: АМБ, 2004. С. 123.

иначе “не слышима”». То есть, можно сказать, что сущность музыки заключена в выразительности интонации.

Именно через интонацию, как невербальное средство коммуникации, слушатель воспринимает и понимает музыку.

Для понимания молчания как способа художественного порождения и развития музыкальной речи важно понять особенности и влияние композиторского метода так называемой Нововенской школы («додекафония» – двенадцатитоновая техника, противопоставленная традиционной тональности, и её продолжение «сериализм», состоящий в тотальном контроле музыкальной ткани по заранее заданным параметрам), а также на композиционных техниках более поздних представителей европейского авангарда.

Раннее творчество А. Шёнберга отсылает к Р. Вагнеру, но уже «Песни Гурре» (1901) показывают увлечение композитора экспрессионизмом (хроматизм, резкие интервальные скачки). Экспрессионизм ставит во главу субъективный мир человека и его выражение. В начале XX века А. Шёнберг находит новые выразительные средства – квартовые аккорды, атональность и т.д. «Пять оркестровых пьес» (1911) ознаменовали новый этап в творчестве А. Шёнберга, в котором он стремился к отрицанию традиций музыки, разрушению тональности, отказу от консонансных звукосочетаний. К 1922 году А. Шёнберг воплощает свои взгляды на современную музыку в системе додекафонии.

Атональность расширила возможности музыки. А. Шёнберг на основании атональности создал двенадцати тоновый ряд – додекафонию. А. Веберн, продолжая разрабатывать идеи А. Шёнберга, на основании додекафонии создаёт сериализм. Однако атональная музыка не могла быть масштабной. Как пишет Т. Адорно, после отказа от тональности, в первое время с запретом на повторения «неизбежным стало сокращение длительности звучания музыки. Интенсификация выразительности совпала с ограничением временной экстенсивности»[149]. По мнению А. Шёнберга, его музыка укладывается в короткие произведения, что

[149] Адорно Т. Избранное: Социология музыки. СПб, Универс. книга, 1999. С. 193.

вначале создало определённую проблему, так как атональность не имела музыкальных связок, и произведение заканчивалось, как только появлялась потребность в соединении. Но для А. Веберна это не являлось проблемой, так как его музыка афористична и кратка сама по себе. «…Веберн приходит к идее ответственности художника перед обществом в условиях нарастающей угрозы гибели высоких идеалов. Эта идея высказывается им неоднократно, и, так как она естественно следует из всего внутреннего облика художника, мы вправе считать её основной, магистральной в отношении проблемы социального значения искусства»[150].

Опыты по воплощению молчания в произведениях С. Губайдулиной отсылают к творчеству композиторов Нововенской Школы, в особенности к произведениям Антона Веберна, и можно сказать, что они вдохновляют Губайдулину. «В творчестве Губайдулиной можно заметить след стиля Веберна: один вид доходчивости в музыке – звучание мелодических оборотов, которые у всех на слуху, – был заменен на другой – звук повышенной эмоциональности (вздрагивающий, вибрирующий, восклицающий и т.д.), понятный любому человеку "без перевода"»[151].

То, что в начале XX века А. Веберн только наметил, уходя от тональности и гармонии, С. Губайдулина развивала – ритм, новое осмысление пауз и музыкальную экспрессию. «"Эстетику избежания", которую считают определяющим художественным принципом нововенской школы, можно отнести и к творчеству Софии Губайдулиной. Её … стиль установился вместе с отторжением таких накоплений музыкального языка … XIX века, которые считались наиболее ценными – мелодии и гармонии»[152]. Компенсацией потери мелодии в атональной музыке для С. Губайдулиной выступает музыкальная экспрессия и ритмовремя. С. Губайдулина считает ритм основой своей музыки, в котором различает два уровня – уровень тем и мотивов и уровень ритма формы.

---

[150] Холопова В. Н. Антон Веберн жизнь и творчество. М, 1984. С. 157.
[151] Холопова В. Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 123.
[152] Холопова В. Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 109.

«Не случайно она успешно разрабатывает собственную систему ритмической организации, которая подчиняется принципу "эстетики избежания". Композитор стремится отказаться от … традиционной тактовой метроритмики с квадратностью в основе»[153]. Технику выразительного звучания музыкального языка в произведениях С. Губайдулиной В. Н. Холопова называет параметром экспрессии. «"Параметр экспрессии" … включает артикуляцию, способы звукоизвлечения, а также особым образом организованные мелодику, ритмику, фактуру. Всё это – сфера непосредственно-выразительного звучания, самая эмоционально впечатляющая материя»[154]. Существование параметра экспрессии невозможно без участия исполнителей, так как композитор не всегда может обозначить в партитуре все свои замыслы.

Но не только А. Веберн вдохновлял С. Губайдулину. По словам Энцо Рестаньо, «Offertorium» С. Губайдулиной духовно связан с концертом для скрипки с оркестром Альбана Берга. Соединяет их схожее построение – оппозиция солиста и оркестра.

С. Губайдулина редко прибегала к додекафонной технике, например, в кантате «Ночь в Мемфисе». Одним из крупнейших произведений С. Губайдулиной, написанных в данной технике, является цикл романсов «Розы» на стихи Геннадия Айги. Музыка А. Веберна с необычными паузами вдохновляла Г. Айги, что и определило дальнейшее развитие сочинения С. Губайдулиной в этом цикле – использование додекафонных рядов, используемых А. Веберном, но нехарактерных для творчества С. Губайдулиной. В этом цикле додекафония используется чаще, чем обычно в творчестве С. Губайдулиной. Ближе к концу цикла голоса становится всё меньше, в четвёртом и пятом романсе используется шёпот, паузы. «слияние со словом и позволило внести в музыку новые элементы экспрессии: призвуки, придыхания разной силы, шепот, речь на приблизительной высоте, вокальное глиссандо, а также чувствительные четвертитоны. Все фразы

[153] Холопова В. Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 112.
[154] Холопова В. Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 110.

мелодии окружены веберновскими паузами»[155]. И снова музыка С. Губайдулиной возвращается к паузам в стиле А. Веберна, а также к нехарактерным авангардным приёмам музыкального языка. Творчество композиторов Новой Венской Школы вдохновило С. Губайдулину на развитие их идей и разработку своих собственных музыкальных принципов – использование ритма, пауз и параметр экспрессии. Рассматривая приёмы композиторов Новой Венской Школы, С. Губайдулина по-своему использует их способы воплощения музыкальных идей в своём творчестве, и изобретает свои – то, что В. Н. Холопова называет параметром экспрессии (С. Губайдулина использует гораздо больше параметров, чем другие композиторы XX века) и ритмовремя – особую организацию ритма как ритмоформы и ритм тем и мотивов.

С. Губайдулина называет композиторов Новой Венской Школы фигурами, определяющими музыку XX века: «Особые взаимоотношения установились у С. Губайдулиной и Л. Ноно. Помимо некоторых эстетических моментов – оба высветились как “дети Веберна”, хотя и разной “масти”, – их объединило новое осмысление тишины (паузы) в музыке, крайне важное для обоих»[156].

Луиджи Ноно полемизирует со всеми современными ему композиторами, от Нововенской школы, до авангарда. Последователи А. Шёнберга, а также представители других течений авангарда, отлично от Л. Ноно видят задачи искусства. По мнению Л. Ноно, они не следуют идеологическим задачам, во многом проявляя аполитичность. Но, так как Л. Ноно видел своей аудиторией рабочий класс, то мера искусства ему виделась в осуществлении функции музыки в их жизни, при помощи которого можно изменить саму жизнь. «…для Ноно, в сущности, идейная направленность музыкального произведения определяется не тем, каково оно *само по себе,* – с какой глубиной, этической и эстетической силой опосредованы в нем явления и высшие **цели** жизни; а только некоторыми внешними признаками: политически плакатный тезис, лозунг, натуральные звуки, относящиеся к жизни пролетария, – к технически современному заводу, к

[155] Холопова В. Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 174.
[156] Холопова В. Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 284.

политическим демонстрациям, схваткам с полицией и т. п. По мнению Ноно, именно в этом рабочий слушатель усматривает необходимый ему художественный реализм»[157].

Вся, так называемая, ангажированная музыка Л. Ноно была написана до 1976 года, когда он три года молчал и с 1979 г. начал новый этап в творчестве. Кардинально переосмыслив идейную и музыкально-языковую составляющую творчества, Л. Ноно приходит к молчанию и тишине. Исследователи в 1980-х годах выделяли два этапа творчества Л. Ноно, а более современные – три. Ю. Штенциль в конце 80-х предположил, что переход от раннего творчества к позднему не был резким. «Точку зрения Ю. Штенцля поддержала М. Чистякова, представившая в своей диссертации путь Л. Ноно в виде последовательности не двух, а трёх периодов, выделяя в качестве некой переходной фазы между ранним и поздним творчеством 17 лет поиска новых музыкально-языковых средств: с 1960 по 1976 гг.»[158]. Переходным этапом можно считать произведение «Ha venido: canciones para Silvia» (1960), которое связывает творчество раннего – политического периода и позднего («нового» Ноно). Несмотря на то, что многие идейные произведения (опера «Нетерпимость», Музыка-манифест № 2, «Освещённая фабрика» и т.д.) появились в 60-е, Л. Ноно проявляет интерес к стихотворной лирике – стихам Джузеппе Унгаретти, Чезаре Павезе, Поля Элюара, Гёльдерлина.

Музыка Л. Ноно вырастает из тишины и шума, он использует шумы, крики, лозунги, записи шумов политических протестов (протест против проведения Венецианской биеннале, например).

Для понимания звука и акустики Л. Ноно изучает электронную музыку. В 1958 году Л. Ноно начинает работать в Миланской фонологической лаборатории, где пользуется электронной техникой. Как Л. Ноно говорит в интервью, он пытается связать технику и идеологию: «Сначала шли долгие практические

---

[157] Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. С. 152.

[158] Рыжинский А. С. «Ha venido»: на пути к «новому» Ноно. Музыка и театр, 2012. С. 216.

поиски новых возможностей отделения звука и артикуляции; они проводились в течение нескольких лет группой молодежи, с которой я работаю, составляю и исполняю мои последние произведения»[159] (такие, как «Лес молод и полон сил» (1968), «Диалектический контрапункт мысли» (1968), «Musica manifesto № 1» (1969)). И на его взгляд эти произведения достигли, поставленной композитором цели. «Musica manifesto № 1» – музыкальный манифест, предназначенный для агитационной работы. Вдохновлённое событиями 1968 года в Париже, это произведение содержит записанные голоса, звуки манифестаций и столкновений с полицией во время агитации против проведения венецианской биеннале, электронную технику.

Одно из наиболее известных произведений Л. Ноно – его опера «Непримиримость» («Intolleranza», 1960), вдохновлена композиторами Новой Венской Школы – А. Шёнбергом («Счастливая рука», «Моисей и Аарон») и А. Бергом («Лулу»), а также «Узник» Л. Даллапиккола. Не смотря на то, что формально это произведение относится к периоду шума, с точки зрения композиторской техники именно в нем вслед за А. Шёнбергом начинаются эксперименты с воплощением тишины. Оперы А. Шёнберга помогли Л. Ноно решить проблему пространственного размещения источников звука. «Неоконченная оратория А. Шёнберга “Лестница Иакова” тоже упоминается Л. Ноно, ибо в ней также предполагалось использовать несколько громкоговорителей в разных углах зала»[160]. Однако, источник вдохновения его музыки (сочинения А. Шёнберга, А. Берга, Л. Даллапиккола) слишком усложнили понимание его оперы аудиторией, но почитатели авангардной музыки его оперу приняли. Л. Ноно пытался подчинить музыку новой техники, обращал особое внимание на время и пространство, которое понимал материалистически.

Что касается музыкального языка Л. Ноно, то сам композитор не совсем определился в убеждениях. Считая мелодию и другие музыкальные средства

---

[159] Современное буржуазное искусство: Критика и размышления. М., 1975.

[160] Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. С. 157.

устаревшими, он, тем не менее, включает их в своё творчество. Пение, также должно быть преобразовано согласно речи определённых классов. Он подчиняет музыку интересам (и возможностям понимания) своей аудитории, которой является пролетариат. На вопрос о сложности его музыки, Л. Ноно отвечает: «Музыка – своеобразное средство коммуникации. У неё свой язык, и, чтобы произвести желаемое действие, этот язык должен быть понят. Когда рабочие говорят мне, что моя музыка сложна, я с ними соглашаюсь, но объясняю, что эта проблема не стоит изолированно, а является составной частью всей культурной проблематики наших дней... Рабочие обычно во время наших встреч в первый же момент заявляют, что не могут принять участия в серьёзном обсуждении, ибо им известен только тот вид музыки, который широко распространен при помощи средств массовой коммуникации»[161]. В данном случае, Л. Ноно пытается убедить слушателей, что шумы, используемые в музыке необходимы, так как они существенны, реальны. В этом смысле, творчество Л. Ноно близко творчеству футуристов, беспредметников, конструктивистов и т.д.

Л. Ноно пытался найти нейтральный звук, и во время экспериментов с электронными приборами в студии Фрайбурга он стремится к звуку, «изображение которого на осциллографе было максимально близким синусоиде»[162]. В позднем периоде творчества Л. Ноно приходит к единству молчания и звука.

Если в обычной жизни молчание воспринимается как пустота и отсутствие содержания, то в музыке молчание наполно смыслами и имеет принципиально другое значение. Многие исследователи связывают единство молчания, выраженного в паузе, и музыки со сферой сакрального: «Интересные размышления о музыкальности тишины мы находим у И. А. Барсовой. Обращаясь к определениям музыкальной паузы, данным в различные эпохи, исследователь подчеркивает принципиальность её толкования не как “остановки”, “перерыва” в звучании (что не только лишено выразительности, но и неверно по сути), но – как

[161] Современное буржуазное искусство: Критика и размышления. М., 1975. С. 386–387.
[162] Рыжинский А. С. «Ha venido»: на пути к «новому» Ноно. Музыка и театр, 2012. с. 224.

“знака молчания”, “покоя”»[163]. «Сакральный смысл музыкальной паузы в конечном счете восходит к метафизическому толкованию музыки и музыкальности как высшей духовной стихии»[164]; «Феномены шума и тишины, как известно, являются неотъемлемыми знаками акустического текста звучащего Мира... Обладая высокой степенью коммуникативной активности, эти универсальные акустические коды маркируют границы миров – этого и *того*, означают переход в сферу сакрального опыта, наделяются исключительно важными функциями в ритуально-обрядовой практике разных культурных традиций»[165]; «Всё то позитивное, что способен сказать человек, то есть оркестр внутри разворачиваемого и порученного ему смысла, – это ничто по сравнению с тем языком самой сути, который нам недоступен: в паузе должно прозвучать – неслышно, – это недоступное иное»[166]».

Таким образом, применив идеи М. Хайдеггера о тишине и молчании к объяснению музыкальных и поэтических практик конца XX – начала XXI века, мы можем предположить, что художник обращается к приёму «молчания» в том случае, когда он вынужден расширить свой художественный язык за счет приёма, выделяющего его из череды художников «слова» или «мелоса». В этом случае молчание используется как важный художественный приём, свидетельствующий об интенции высказывания, лишенной речевых или мелодических средств, существующих только в определенном порядке цезур и пауз, фиксирующих безмолвный художественный жест проблематизации языка искусства, которому служит художник.

К XX веку происходит переосмысление феномена молчания, и в частности молчания в музыкальной сфере. Многие исследователи связывают единство

---

[163] Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена. №146. 2012. с. 31.

[164] Там же.

[165] Некрасова И. «Параллели» звука: шум и тишина в художественном пространстве XX века // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. науч. тр. М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2016. С. 187.

[166] Михайлов А. В. Музыка в истории культуры // Избр. Статьи / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: МГК, 1998. с. 127.

молчания, выраженного в паузе, и музыки со сферой сакрального. Музыкальный мир помимо музыки, шумов и других звуков, обратил внимание на молчание и тишину, рассматривая их как часть музыки. В рамках творчества некоторых композиторов музыка растворяется в молчании, другие композиторы из молчания создают музыку. «Даром наполнения тишины духовным смыслом…обладают композиторы с принципиально разными эстетическими установками: Веберн и Канчели, Скрябин и Кейдж. Поздние прелюдии А. Скрябина с “исчезающим” звучанием, с растворением в тишине, с графически выраженными как вытеснение нот паузами отражают тонкий и сложный путь дематериализации звука, обретение чистой, “неизреченной” духовности»[167], «О тишине размышляет К. Штокхаузен: “Ведь это мы еще не освоили в предшествующем искусстве – замолчать в определенный момент и в тишине, внезапно или постепенно наступающей, так же переживать полноту многообразия, как в звуках”»[168]. Другими словами, молчание и тишина находят своё место в мире музыки.

Композиторы, активно использующие экзистенциал молчания в творчестве, связывают его с экзистенциалом тишины, для некоторых, например, В. Мартынова, экзистенциал тишины отождествляется с экзистенциалом молчания, который выступает бытийным основанием, а не антропологическим феноменом. С. Губайдулина, вдохновляясь примером композиторов Нововенской Школы, в частности А. Веберна, предлагает другое осмысление пауз, большую ценность ритма и музыкальную экспрессию. Л. Ноно на первом этапе творческой деятельности активно использует шумы, крики, лозунги, записи шумов политических протестов, позже, из шума появляется молчание и тишина.

Композиторы расширяют границы музыки, используя тишину в своём творчестве, приёмы тишины и молчания позволяют композиторам осмыслить бытийные проблемы. Молчание выступает не сколько как невозможность

---

[167] Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. №146. 2012. с. 31.

[168] Некрасова И. «Параллели» звука: шум и тишина в художественном пространстве XX века // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. науч. тр. М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2016. С. 191.

высказывания, а как художественное высказывание, выраженное без использования звуковых средств.

2.3. Экзистенциал тишины как состояние бытия и мотив художественного творчества композитора

Композиторы XX века активно работали над приёмами, позволяющими расширить выразительные возможности языка искусства. Одним из таких приёмов стало использование в интонационных по своей природе искусствах – поэзии, музыке – концепта и художественного приёма тишины. Как к средству выражения творческих замыслов, к тишине прибегали многие композиторы и поэты в истории искусства. В контексте изменения традиционной формы искусства, тишина переосмысливается композиторами XX века как обязательный элемент. Тишина объединяет поэтическое понимание и музыкальное воплощение.

Тишина привлекает внимание исследователей художественно-выразительных особенностей современного искусства, так как многие композиторы и поэты используют тишину как концептуальное основание и художественный приём в своём творчестве.

Привлечение тишины и паузы в создание художественных произведений началось намного раньше XX века. В XIII веке приём паузирования использовался в полифоническом гокете: разделённая на группы звуков мелодия, исполняющаяся различными инструментами, в результате даёт прерывистое, дробное звучание. Приёмы гокета возникли в Азии и Африке, а оттуда попали в европейскую музыку. Исчезнув к XV веку, гокет проявляется в рамках развития сериализма А. Веберна[169]. В XX веке к тишине как музыкальному интонационно-выразительному приёму обращались Дж. Кейдж, А. Шёнберг и др.

---

[169] Лебедев С. Н. Гокет [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. 2016. URL: https://bigenc.ru/music/text/3889533.

Автор «4’33» Дж. Кейдж своеобразно понимал тишину. Он считал, что тишина – это не отсутствие звучания, а едва слышимый низкий и высокий звук, «высокий возник в результате функционирования его [слушателя. – Т. С.] нервной системы, низкий – циркуляции крови»[170]. В «4’33» Кейджа звучит тишина; звуки, которые появляются, когда замолкает музыка, – фоновые шумы, шорохи, издаваемые зрителями, и тому подобное. Тишина воспринимается как музыка, но это не просто тишина, а обычные звуки, которые предполагается слушать как музыку: «в новой музыке нет ничего, кроме звуков как записанных, так и не записанных. Не зафиксированные в нотах звуки появляются в сочинении в моменты тишины, открывающей шумам окружающей среды путь к музыке»[171]. Сопровождающие тишину шум и звуки усиливают «роль контекста звучания музыки или безмолвия тишины. Тишина концертного зала и тишина застывшего леса, уснувшей на ночь рыбы будут звучать и осмысливаться музыкантами и слушателями по-разному»[172].

При анализе этого вопроса нельзя обойтись без рассмотрения понятия сакрального. Сакральное – это мировоззренческая категория, которая обозначает свойство исключительной значимости, ценности и на этом основании требует благоговейного к нему отношения. Наиболее ярко принцип сакрального выражается в религиозном мировоззрении. В религии сакральное – это предмет поклонения, и даже более того, суть религии состоит в уверенности существовании сакрального и желании быть ему сопричастным. Таким образом, в процессе работы над произведением искусства, художник и реципиенты приобщаются к священному, сакральному и таким способом подвергаются сопричастности к этому значимому событию.

Многих композиторов объединяет сакральное понимание тишины и молчания. Некоторые исследователи, особенно отечественные, связывают

---

[170] Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 34.

[171] Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 18.

[172] Смирнова Т. Н. Выразительные возможности языка искусства: концепт и художественные приемы тишины в произведениях С. Губайдулиной и Г. Айги // Известия УрФУ. Серия 3. 2017. 4(170). С. 123.

появление экзистенциалов молчания и тишины в музыке с сакральным. Экзистенциал молчания воспринимается не паузой, а воплощением покоя.

Внутренняя речь в творчестве А. Пярта, через сакральное ведёт к воплощению экзистенциала тишины, который часто появляется в его творчестве. Приём паузирования, как иллюстрация экзистенциала тишины, связан с сакральным словом, не позволяющим музыке, посторонним шумам и звукам заглушить его, пауза обеспечивает ясность восприятия и готовит к следующему звуку. Священное слово определяет музыкальные высказывания А. Пярта, вокруг слова строится его музыка. Внутренняя речь, близко стоящая к священному слову, образовывает определённый пласт творчества А. Пярта, поскольку невербальный текст, подобно священному слову задаёт строй всему произведению, кроме этого сакральное и невербальное слово объединены и тишиной, и священной атмосферой.

В. Мартынов придаёт экзистенциалу тишины сакральный характер. В его понимании, экзистенциалу тишины соответствует экзистенциал молчания. Через молчание искусство раскрывает сущность Абсолюта. Молчание выступает онтологическим основанием, молчаливым созерцанием Абсолюта, а не антропологическим феноменом, который сопровождает внутренняя речь. В нашем понимании тишина имеет естественную природу, в тишине обнаруживаются бытийные основания, проявление бытия, наряду с Ничто. «Отличие тишины от молчания состоит в том, что тишина выступает как воплощение бытия, а молчание — как одно из воплощений языка, звука, речи»[173]. Молчание – это культурный феномен, феномен человеческой речи. Молчание имеет социокультурную природу и проявляется только в отсутствии разговора.

Как пишет И. А. Бродова, «начальным этапом в формировании сакральной реальности … Владимира Мартынова можно считать момент установления важнейшей причины духовного кризиса, которую он видит в маргинальности современного сознания, сужающей духовный кругозор ... под “новым сакральным

[173] Смирнова Т. Н. Экзистенциал тишины в творчестве В. Сильвестрова // Известия УрФУ. Серия 3. Т. 14. 2019. 2(188). С. 187

пространством” композитор подразумевает духовную картину мира, выступающую в его понимании как интерпретация концепта единого христианского пространства»[174]. Таким образом, по мнению В. Мартынова, искусство, служащее воплощению Абсолюта, должно противостоять маргинальному миру, в художественных сочинениях оно должно стремиться к молчаливому созерцанию Абсолюта, поэтому молчание «это не какое-то пассивное состояние человека. Это, наоборот, может быть высшая активность человека … Молчание – это как бы зерно сакрального пространства». Смысл существования искусства, и в частности, музыки, для В. Мартынова состоит в раскрытии сущности Абсолюта, служении его постижения и воплощения, в этом есть задача подлинного искусства, по мнению композитора. «Моя музыка, – отмечает композитор, – это искусство, – противопоставляя свою музыку тем сочинениям, в которых нет мысли об Абсолюте. – … это искусство, которое … намекает на то, что нечто вот это есть (Абсолют). Она намекает на этот момент молчания (благоговения перед Абсолютом). Всегда. Это сознательно сделано»[175].

Акцент в музыке В. Сильвестрова делается на сакральном понимании тишины. В основании понимания тишины В. Сильвестровым лежит самопознание. Раскрытие экзистенциала тишины для В. Сильвестрова происходит через сакральное понимание бытия, музыкальное воплощение тишины используется В. Сильвестровым в музыкальном тексте, как движение в сакральную из профанной реальности. В своём творчестве композитор обращается к экзистенциалу тишины, через приём упрощения, используя классическую поэзию.

Художественное творчество В. Сильвестрова раскрывает экзистенциал тишины во всей сложности бытийных смыслов. Тишина и музыка В. Сильвестрова появляются из Ничто. Композитор сам определяет рождение

---

[174] Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 34.

[175] Мартынов В. От иконосферы к иконе гламура. В поисках нового сакрального пространства // Стенограмма Международного научно-методологического семинара: «Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное» под руководством А.М. Лидова. URL: https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fsynergiaisa.

композиций из Ничто: «творческий процесс как бы состоит из противоборства двух противников – сделанности и некоторого недоумения, неопределённости…»[176], «про свои композиции я помню, что не знаю, как они начинаются … начало словно скрыто от сознания … ты не в состоянии осознать, когда “ничто” делается “чем-то”»[177]. Ничто соответствует пустоте, из которой не только В. Сильвестров, но и многие философы, например, Ж. Делёз, М. Фуко, также и восточные философские учения, образуют тишину. Для М. Хайдеггера пустота отождествляется с Ничто. Однако в буддизме это не так: отрицаемое трудноопределяемо, поскольку пустота предстаёт отсутствием, что не всегда определяется как Ничто. В буддизме отсутствие ответа – один из вариантов ответа, полноценный ответ, а молчание – свидетельство неосуществимости передать смысл словами. В буддизме шуньята – пустота, отсутствие постоянства феноменов имеет основополагающее значение. Через пустоту – тишину проявляется невыразимое, что не может быть выражено речью. Если рассматривать Ничто – как пустоту, как противоположность сущему, как небытие, то его статус в буддизме – статус абсолютный, статус тишины, молчания и присутствия.

В основании понимания тишины В. Сильвестровым лежит самопознание, к сакральному он также приходит через самопознание, он «стремится “вернуться к себе” из сакральной реальности, то есть взглянуть на себя через призму высокой Духовности»[178]. Ярким воплощением этой мысли являются «Тихие песни», для фортепиано и баритона на стихи Е. Баратынского, С. Есенина, В. Жуковского Дж. Китса, М. Лермонтова, О. Мандельштама, А. Пушкина, Ф. Тютчева, Т. Шевченко, П.-Б. Шелли. По названиям стихи можно сгруппировать в несколько категорий: в некоторых стихах проявляется созерцательность и умиротворение (*Белеет парус*

---

[176] цит по: Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004. С. 95.

[177] цит по: Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004. С. 100

[178] Бродова И. А. О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития. Мат-лы II международной научно-практической конференции, 2017. С. 35.

одинокий, Горные вершины, Несказанное, синее, нежное, Шуберт на воде), связь с природой (Были бури, непогоды, Зимний вечер, Зимняя дорога, Когда волнуется желтеющая нива, Несказанное, синее, нежное, Унылая пора, очей очарованье!), печаль (*Болящий дух врачует песнопенье, Выхожу один я на дорогу, Несказанное, синее, нежное, О милых спутниках, Осенняя песня, Топи да болота..., Унылая пора, очей очарованье!, Я встретил вас, Я не знаю с каких пор, Я скажу тебе с последней прямотой*). Стоит отметить, что многие названия песен образованы начальной строчкой стихотворения.

Цикл «Тихие песни» исполняется вполголоса – sotto voce, таким образом В. Сильвестров приходит к тишине – через приглушенное слово, а не через молчание, озвучивая сакральные слова Творца. «По мысли Сильвестрова, путь “обратного преодоления слова” приводит к тишине как “оставлению всякого умственного действия”, прорыву к смыслу, очищенному от искажений, ибо в христианском миросозерцании Божественное молчание онтологически предшествует слову»[179].

Сакральный смысл тишины в «Тихих песнях» носит конкретный музыкальный характер, когда композитор использует её в знаках музыки и музыкального текста, и возводит её до уровня духовного постижения. «…Сильвестров рассматривает тишину как знак осязании профанной реальности, провоцируя тем самым процесс самопознания (“вслушивания в самого себя”). Таким образом, сакральный смысл тишины в “Тихих песнях” может быть воспринят как авторский жест, посылаемый из профанной в сакральную реальность…»[180]

«Музыка трудноуловима в “Тихих песнях”, она не перекрывает поэзию, она

---

[179] Бродова И. А. О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития. Мат-лы II международной научно-практической конференции, 2017. С. 36.

[180] Там же. С. 36.

кажется простой и не теряет своей простоты, даже при вслушивании, открывая свою многогранность»[181]. «Настоянная на сокровенности тишина заставляет в себя вслушиваться... Постепенно нарастает чуткость восприятия. Под покровом вариантных повторений “одной песни” обнаруживается множество деталей, оттенков, смысловых наклонений»[182].

По наблюдению большинства исследователей, понимание тишины В. Сильвестровым, сакральный смысл которой передаётся посредством божественной гармонии, схоже с концепцией тишины Григория Паламы. Г. Палама комментирует высказывание Дионисия Ареопагита об исихии, о возможности единения с богом через молчание и отказ от всякой зависимой жизни, о том, что ум только через молчание взлетает выше «всего сотворённого», выводит, что «Весь исступив так из самого себя и весь принадлежа Богу, он видит Божью славу и созерцает Божий свет, совершенно недоступный чувственному восприятию как таковому, – благодатный и святой дар незапятнанных душ и умов, без которого ум, хоть он обладает умным чувством, не смог бы видеть Бога и соединяться с тем, что выше его, как телесный глаз ничего не видел бы без чувственного света»[183]. В. Композитор намеренно употребляет приём упрощения для передачи новых смыслов. «В списке произведений Валентина Сильвестрова много “старого”, “тихого” и “простого”. Простое подразумевается “Детской музыкой № 1” и “Детской музыкой № 2” – циклами фортепианных пьес 1973 года; уже не подразумевается, а выводится на первый план в 1974–1981 годах, когда создавались “Простые песни” … и “Китч-музыка” для фортепиано (1976). … Тихое заявляет о себе и прямо, и косвенно. Иногда – упоминанием неактуально мягкосердечного жанра (фортепианная “Элегия”, 1967); иногда – указанием на спокойную сосредоточенность (симфоническая “Медитация”, 1972); иногда –

[181] Смирнова Т. Н. Экзистенциал тишины в творчестве В. Сильвестрова // Известия УрФУ. Серия 3. Т. 14. 2019. 2(188). С. 188.

[182] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[183] Палама Г. Триады в защиту священно-безмолвствующих / Пер., посл. и комментарии В. Вениаминова / Григорий Палама. Москва, 1995. с. 79.

возведением в имя собственное основного тона исполнения (“Тихие песни”, 1974–1977)»[184]. Произведения В. Сильвестрова сочетают в себе философское осмысление бытия и обращение к этическим проблемам. Обычная для В. Сильвестрова техника, в «Тихих песнях» не проявляется. «Тихие песни» удивляют слушающих простотой, мотивами бытовых городских романсов, объёмной, двухчасовой протяжённостью во времени и определённой монотонностью. В. Сильвестров даёт указание музыкантам исполнять цикл полностью, не останавливаясь, без излишнего психологизма, «петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, легким, прозрачным и светлым звуком…».

О сочинениях В. Сильвестрова К. Б. Сигов говорит: «Структура неслышимого сквозит в его (Сильвестрова) интонации: бережно, без малейшего нажима своеволия, он артикулирует не звуки, а прозрачную ткань “тишины”, её экзистенциал – ожидание»[185]. К. Б. Сигов считает, что сутью тишины является ожидание, то есть, тишину у В. Сильвестрова определяют пауза, остановка, направленность движения в прошлое или будущее.

По мысли Т. В. Чередниченко, всю музыку В. Сильвестрова можно назвать послесловием: «От музыки остался отзвук… Мгновения, когда звук исчерпывается, но продолжается в шелесте снимаемого со струн смычка, в остаточной вибрации аккорда рояля, в немом до-выдохе исполнителей на духовых и т.д., композитор превратил в самостоятельные звуковые краски… Послезвучание – не просто новое качество звуковой материи, а еще и концепция творчества»[186]. В. Сильвестров относит своё произведение «Пятая симфония», называя его «постсимфонией», к тому, что Т.В. Чередниченко именует послесловием: «В ней всё – кода. Главные темы откликаются на романсовую

---

[184] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[185] Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. К. Сигов, А. Вайсбанд. Киев: Дух и Литера, 2012. С. 9.

[186] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

череду “ Тихих песен”, на романтические образы “Китч-музыки”. Фоном им служат найденные в “Лесной музыке” (1977–1978) звучания природы: широкое пространство рисуют открытые зовы медных и гулы ударных; околосурдинное звучание струнных, беззвучные выдохи духовых заполняют простор шелестами листьев, дыханием ветра»[187].

«“Послесловие” заключается в отзвуках, в паузе, в остановках и возвращениях, характеризуется расплывчатыми чертами, смазанностью, гулом, шелестом»[188]. Свобода звука, не ограниченного рамками, направленная на исполнение на природе, а не в концертном зале воплощена в симфонии «Exegi monumentum», написанной для баритона и оркестра. «Музыкальная ткань … так сочинена, что звуки живут, пока не затихнут сами по себе… В звуковом пространстве веет свобода … звук ведет себя у Сильвестрова так, как если бы он был паузой. Ведь только паузы не бьются о стены концертного зала, только их нельзя заглушить демпферами. Как бы они ни были кратки, они длятся словно сами по себе – столько, сколько им отведено природой молчания. Паузы свободны, даже когда наиточнейшим образом вычислены (и тем самым ограничены) композитором»[189]. Таким образом, свобода является своеобразным синонимом тишины, но, одновременно и природным шумом, который подчёркивает тишину.

Ориентируясь на сочинения композиторов Нововенской школы – А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, как и другие композиторы, обращающиеся к экзистенциалам тишины и молчания в своём творчестве, В. Сильвестров ценит каждый звук и интонацию, однако отказывается от привычного построения произведения в пользу новой формы, подчинённой принципам вокальной логики и мелодии.

---

[187] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[188] Смирнова Т. Н. Экзистенциал тишины в творчестве В. Сильвестрова // Известия УрФУ. Серия 3. Т. 14. 2019. 2(188). С. 189

[189] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

Ассоциации с творчеством А. Веберна возникают у Т. В. Чередниченко, при анализе тишины в произведениях В. Сильвестрова: «Пространство молчания в его музыке уравновешивает предельную концентрированность структурных сил … Веберновские паузы оставались мало замеченными и осмысленными. Сильвестров высветил их смысл. Можно сказать, что натурально – свободный звук Сильвестрова – это облаченные в акустическую плоть веберновские паузы»[190]. В отличие от многих композиторов, использовавших частичный, а не целый звук разложенной на части музыки А. Веберна, В. Сильвестров обратил внимание на детали и паузы, которые обладают особым значением.

Геннадий Айги, к стихам которого в своём творчестве часто обращался В. Сильвестров, в беседе с музыковедом Мариной Нестьевой, рассказывая о нём, упоминает комбинаторный метод, который заключается в использовании накопленного множества средств выразительности, то есть в вариациях уже прошлых достижений. Этот комбинаторный метод применяют некоторые композиторы, опираясь на работы А. Веберна, А. Берга, А. Шёнберга. То есть, это не новаторство, а повтор того, что уже было. А В. Сильвестров пытался противиться данному явлению: «…путь Сильвестрова – пробиваться через растущую мелодичность, мелодику, мелос – это и есть путь возрождения истинной музыки, путь поющей души человека…». Исходя из того, что В. Сильвестров «вырисовывает структуру того или иного произведения перед зрителем-слушателем», Г. Айги называет композитора структуралистом.

По словам Г. Айги, «Тихие песни» В. Сильвестрова состоят из самых сложных и значительных стихов русской классики. Ритм в «Тихих песнях», который «представляет собой обогащение метрического ритма разнообразием интонации каждого отдельно взятого поэта», отсылает к мыли В. Сильвестрова о том, что любой крупный композитор обладает собственной интонацией, чему даже не мешает однообразие метрического ритма. Из всего цикла Г. Айги выделяет песни на стихи С. Есенина, а особенно «Несказанное, синее, нежное»,

---

[190] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

написанную в исключительном стиле. Тонкость и изящество музыки, не свойственные музыкальным сочинениям, написанным на стихи С. Есенина, находят, по мнению Г. Айги, своё место в этой песне.

«Тихие песни» содержат четыре части, которые делятся по смысловому принципу. Пять песен первой части объединяются общим смыслом – состоянием потери. Иллюстрируя свой замысел, В. Сильвестров выбирает стихи не только русских классиков – А. С. Пушкина и Е. А. Баратынского, но и Т. Г. Шевченко и Дж. Китса. Для второй части выбраны стихи С. А. Есенина, М. Ю. Лермонтова, О. Э. Мандельштама, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, П. Б. Шелли, для передачи человеческих переживаний, тонких граней между грустью и верой. Третья часть содержит три песни на стихи М. Ю. Лермонтова – «Горные вершины», «Выхожу один я на дорогу», «Когда волнуется желтеющая нива». Эти стихи объединяет тема созерцания природы, связи человека и природы. Любовь к природе роднит В. Сильвестрова с Ф. Тютчевым.

В четвёртой части находятся пять песен на стихи В. А. Жуковского, О. Э. Мандельштама, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева. «Символический настрой песен, их концентрированная духовность декларируется даже в названиях (в отличие от прежнего принципа, когда название номеру давалось от первых строк стиха, теперь мы видим “Медитацию”, “Оду”, “Элегию” и т.п.). Как всякий финал этот тоже несёт обобщающую функцию претворения в сжатом виде не только идей, скажем наиболее философичного по содержанию первого микроцикла, но и проблематику всего сочинения; вместе с тем, ту композитор достигает нового стилистического качества, в частности, в интонационном отношении»[191].

Стихи в «Тихих песнях» выбраны наиболее известные у данных поэтов. Это сделано для понимания и восприятия замысла стихов каждым слушателем: «…он словно прячется за доступность проверенного временем языка: в одних песнях улавливается стилистика миниатюр Глинки и Даргомыжского, в других прослушивается голос Чайковского – Рахманинова, в шевченковской “Прощай

[191] Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004. С. 45.

світе…” – напев украинских лирников, а в песне “La belle Dame sans merci” Джона Китса – старинной английской баллады. Но когда вслушаешься в музыку, уже не отвлекают столь явные ассоциации»[192]. В этом цикле В. Сильвестров как бы полемизирует с поэтами и композиторами прошлого, в нём угадываются черты романтизма, венской школы, народных мелодий, старинных мелодий и т.д.

Цикл объединён несколькими принципами: «Уровней связи несколько, и действуют они не только последовательно от начала к концу, и не только между микроциклами и внутри них. Они возникают “на расстоянии” с помощью разного рода арок, общности мотивов смысловых и собственно музыкальных, а также жанровых аналогий»[193]. Имеется в виду разнообразие песенных жанров, использованных в цикле. Также, особенно подчёркивается ярко воплощённая песенность, которая свойственна музыке В. Сильвестрова.

В своём творчестве, а особенно в «Тихих песнях» В. Сильвестров обращается к экзистенциалу тишины. Для раскрытия абсолюта тишины В. Сильвестрову была необходима русская классическая поэзия, которую композитор включает в этот цикл, сознательно избирая самые известные стихи у выбранных авторов. Тишина у В. Сильвестрова носит сакральный характер.

К тишине, паузированию, к прошлому в своём творчестве обращается и Арво Пярт. Как говорит сам А. Пярт в интервью, в ответ на вопрос о возрастающем количестве пауз и уменьшающемся количестве нот в его сочинениях «А что касается паузы – это не какой-нибудь формальный приём или эффект. За паузой стоит вечность. Нам надо иметь паузу. Это тот хлеб насущный, который нам нужен, чтобы остановиться, чтобы размышлять, чтобы оценить наше слово сказанное. Или слово, которое будет сказано. Которое, может быть, не надо говорить. Это тоже пауза. Пауза – это концентрация всех сил… как бы это сказать… в идеальном смысле пауза – это ядро мудрости. Нам дано из этой тишины взять какой-то бисер, который там может быть на первый взгляд и не

---

[192] Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004. С. 43

[193] Там же. с. 51

видно. Но мы должны это найти»[194]. Пауза тесно связана со словом, и выступает для того, чтобы не помешать, не заглушить шумом или другим словом музыку на религиозный текст, для того, чтобы понять, осознать смысл, пауза подготавливает к последующему слову. Это касается и звука, и слова. «Важнейшая для А. Пярта поэтика сакральной тишины стала одной из лейт-единиц музыкального высказывания в творчестве В. Сильвестрова, Г. Канчели, А. Кнайфеля. Обращение к онтологическим образам, лишенным хронологической конкретики, явилось определяющим знаком музыкального искусства последних трех десятилетий»[195].

После изобретения техники tintinnabuli творчество Арво Пярта в основном состоит из духовной музыки. Не смотря на разнообразие церковных жанров (мессы, литургия, церковный покаянный канон) в музыке А. Пярта, он чётко разделяет концертную музыку и богослужебную. Музыка на духовные тексты не отвечает религиозным запросам, ведь по признанию А. Пярта, композитор не должен стоять на переднем плане, такая музыка должна оставаться нейтральной. «…новый тип творчества, к которому пришел А. Пярт в середине 70-х годов, согласно предложенной теории В. Мартынова рассматривается как возвращение к иконосфере – самой стойкой и активной форме бытия»[196]. Существует мнение, что, не смотря на православную принадлежность А. Пярта, большинство его произведений «имеют латинские названия, латинские тексты и/ или принадлежат к каноническим католическим жанрам (например, “Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Ioannem”, 1982; Te Deum, 1985; Beatus Petronius, 1990). Из 65 произведений Пярта, числящихся в каталоге “Universal Edition” 1995 г., половина – духовные сочинения. Из них только восемь опираются на православные канонические книги или на русские тексты»[197].

---

[194] Арефа. Интервью Арво Пярта / Илмарс Шлапинс. Ригас лайкс, 2002.

[195] Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. …канд. искусствоведения / О.В. Осецкая. Новгород, 2008. С. 154.

[196] Там же.

[197] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

Можно сказать, что А. Пярт ориентирован на прошлое, поскольку активно использует полифонические приёмы и жанры средневековой музыки – чакона, пассакалия, месса, страсти и т.д. «При этом современный автор опирается на вокально-хоровую интонацию, на старинные приёмы имитационно-канонического мышления. В то же время интонационное мышление Пярта базируется на архаике григорианского пения, напоминающего православный напев, и на византийском исоне»[198]. Также со средневековьем А. Пярта роднит отношение к музыке как проводнику между творцом и композитором, как акт коммуникации с богом. Стиль tintinnabuli берёт начало из средневековой музыки, григорианских хоралов, гокета, фламандской школы, школы Нотр-дам.

Шум для А. Пярта тоже своеобразный – он окружает человека повсеместно, мешает уловить тишину и импульсы внутренних побуждений. Шум даже исходит изнутри: «Если вокруг нас и в нас в крови всё время шум, то мы, конечно, не слушаем этих импульсов … Опыт, навык появляется, и человек начинает немножко видеть в этой темноте…Человек, который имеет мало жизненного опыта, мало страдал, он ходит по другим дорогам. У него потребности, интересы другие»[199]. Но этот шум в переносном значении понимается как опыт всех наших далёких предков, и с годами человек всё больше и больше испытывает это влияние и поэтому нужно бороться, стараться это преодолеть.

Многие авторы (П. Поспелов, К. Байер, Е. Токун) относят музыку А. Пярта к «новой простоте» и минимализму, однако есть и такие авторы, которые отрицают принадлежность А. Пярта к минимализму (С. Савенко, В. Медушевский, Г. Пелецис). Сам А. Пярт отрицая свою принадлежность минимализму, противопоставляет ему свою технику tintinnabuli. И действительно, в музыке А. Пярта отсутствует элемент репетитивности, свойственный минимализму. Т. В. Чередниченко считает некорректным отнесение А. Пярта к минималистам, так как, не смотря на то, что в его творчестве преобладает

---

[198] Грачёв В.Н. С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества // Художник и мыслитель. С. 156.

[199] Арефа. Интервью Арво Пярта. Илмарс Шлапинс. Ригас лайкс, 2002.

ориентир на один простой звук, трезвучие, повторения, всё-таки, его музыка сложнее и «Его “бедные” структуры тщательно выстроены»[200].

Пярт через духовную православную концепцию пришёл к принципам «новой простоты». Христианский вариант минимализма А. Пярт создал, соединяя принципы григорианского хорала с полифонической музыкальной традицией и православной духовной музыкой. «Арво Пярт под сильным воздействием старинной музыки создал свой минимальный стиль "tintinnabuli", придав культурную глубину по-минималистски понятым первоэлементам – звуку и тишине»[201]. Для дальнейшего анализа музыки А. Пярта, необходимо разобраться, чем же является стиль tintinnabuli.

К стилю tintinnabuli А. Пярт приходит к 1976 году после продолжительного творческого молчания. Техника tintinnabuli – звон колокольчика (от лат. tintinnabulum – колокольчик, бубенчик), апеллирует к христианским ритуалам, Абсолюту, религиозной идее бога. Используя григорианские и полифонические техники, А. Пярт не теряет творческой индивидуальности. Суть tintinnabuli заключается в вариантах исполнения трезвучия. «Мышление на основе tintinnabuli, характерное для творчества Пярта, имеет два художественных “измерения”. С одной стороны, оно обусловлено содержанием стиля, с другой – претворено в особенностях изложения и развертывания tintinnabuli-органума, т. е. в языке стиля, в творческом методе и технике композитора... Характерной особенностью … оказывается многосоставность, объемность стилистического спектра и гигантская “растяжка” на временной оси, собираемая автором воедино с позиций христианского мироощущения»[202]. Процесс сочинения сопровождают цифровые расчёты. «Религиозный текст … “кодируется” в виде числа, фиксирующего количество слогов в слове. А затем преобразуется в мотив или

---

[200] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[201] Поспелов П. Эпоха минимализма. [Электронный ресурс] В/О «Союзконцерт». М., 1990. URL: http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1990/19900001.htm

[202] Грачёв В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). // Musiqi Dunyasi. 2013. №1(54). URL: http:// http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604. С. 11.

скачок М-голоса на основе полученной цифры: 2 – секунда, 3 – терция, 4 – кварта и т. д. Поскольку Пярт применяет в tintinnabuli силлабический принцип соответствия слога ноте, слову из 2-х слогов, как правило, соответствуют 2 музыкальных тона (М- и Т-голоса), из трех – 3 тона и т. д. Наряду с “шифрованием” количества слогов в мелосе, Пярт использует числовую логику аддитивно возрастающего мотивного ряда»[203]. Для tintinnabuli характерны полифонические принципы построения мелодии, в частности, двухголосие, где второй голос воспроизводит разложенное трезвучие. В данной технике существуют определённые ограничения: предварительные схемы, единообразие интонационной модели, повторяющиеся числа и т.д. «“Простая”, “бедная” и вроде как монотонная музыка Пярта прециозно сложна, роскошно изобильна и насквозь трансформативна»[204].

Определённые характеристики, свойственные музыке «новой простоты» – использование паттерна, формирование структуры, репетитивность, повтор ритма, проявляются в творчестве А. Пярта в изменённом виде – концепция tintinnabuli предполагает через числовой расчёт интонации ассоциацию со средневековой музыкой, усложнение структуры. Не смотря на схожесть музыки А. Пярта с минимализмом, его нельзя назвать композитором-минималистом. «Он создавал стиль tintinnabuli в полной тишине, отрешившись от любых внешних воздействий. Поэтому конкретная стилистика минимализма не находит отражения в его творчестве. В то же время онтологические принципы современного аклассического мироощущения проницают тишину, определяя проникновение современных веяний. Центральным среди них оказывается духовно-медитирующее “я”, обусловливающее религиозную проблематику и стилистику,

---

[203] Грачёв В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). // Musiqi Dunyasi. 2013. №1(54). URL: http:// http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604. С. 13.

[204] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

опору на вокал и круговую, как в молитве, форму развертывания, характерную для музыкального языка автора»[205].

В. Н. Грачёв замечает общие черты в сочинениях А. Пярта и додекафонии Нововенской школы, в музыке Г. Лигети, П. Булёза, «которые рассчитывали в схеме параметры будущей композиции. От серийного мышления тянется “ниточка” к использованию Пяртом в структуре произведения обращенных, зеркальных и ракоходных вариантов тезиса, к числовому расчету, а также к претворению любой интервалики в качестве “консонансов”, т. е. – к уподоблению терций и секст секундам и септимам (правда, серийная техника “опиралась” на хроматизм, а Пярт – на диатонику). С нововенским стилем также ассоциируется создание современным автором статичной, бесконфликтной композиции, которая строится на калейдоскопической смене ракурсов сопоставляемых “невм”, представляющих собой, по сути, вариантное повторение одного и того же тезиса»[206].

Анализируя двойной концерт «Tabula rasa», Т. В. Чередниченко обнаруживает паузы и связь со звучанием А. Веберна: «Так выслушивал микромгновения музыки А. Веберн. В благоговейно лелеемых созвучиях и паузах Веберна уловлена и превращена в песнь сама грань тишины и звучания»[207]. Во второй части концерта – «Silentium», А. Пярт, опираясь на числовые расчёты, формирует кратковременные появления звукового потока, чередующимися с затиханиями.

В диссертации «Священное слово в музыке А. Пярта» рассматриваются воплощения сакрального слова в музыке этого известного эстонского композитора. О. В. Осецкая считает, что посредством сакрального А. Пярт воплощает свои идеи во всех сферах музыки. Автор выделяет такие классы, как «слово-текст; слово-заголовок; слово-отсылка к скрытой программе; скрытое

---

[205] Грачёв В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). С. 21.

[206] Там же. С. 12.

[207] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

слово (незвучащее вслух); зашифрованное слово (криптография); слово-ремарка; слово-посвящение»[208]. Скрытое слово включает в себя и «“музыкальный эквивалент” слова – использование риторических фигур, музыкальных монограмм и цитат (чужое слово). К этой же разновидности скрытого или “скраденного” слова относятся и … невербальные семантические единицы (“невербальное слово”) в музыке»[209].

Во многом произведения А. Пярта основаны на феномене внутренней речи, его творчество активно использует «священное слово», отсюда появляется внутренняя речь. «В сочинениях, лишенных интонируемого вербального текста, сакральное слово выполняет функцию метаканона и играет роль невидимого камертона, в согласии с которым выстраивается весь интонационно-звуковой комплекс сочинения (Silentium, Silonan song, Arbos). Общее настроение, атмосфера священной тайны, тишина, наполненная ощущением присутствия Бога – результат молитвенного действия»[210].

В «конкретно-психологической теории сознания» Л. Выготского предполагается, что мышление связано с речевым развитием и функционированием речи. Общение и обмен информацией осуществляется не только через речь, но и другими способами – невербальными. «Невербальное общение – это такой вид общения, для которого является характерным использование невербального поведения и невербальной коммуникации в качестве главного средства передачи информации, организации взаимодействия, формирования образа и понятия о партнере, осуществления влияния на другого человека»[211]. Таким образом, автор разделяет невербальное общение и невербальную коммуникацию, считая невербальное общение более широким понятием, чем коммуникация. В коммуникации присутствует внеречевой

---

[208] Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. …канд. искусствоведения. Новгород, 2008. С.5.

[209] Там же. С.5.

[210] Там же. С. 154.

[211] Лабунская, В.А. Невербальное поведение : социально-перцептивный подход. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского госуниверситета, 1986. с. 102.

компонент, который выступает не просто способом передачи информации. Огромное значение имеет внеречевое наполнение языка. Музыка, однако, может существовать в человеческом понимании и без языкового наполнения.

Разводя коммуникацию и общение М. С. Каган показывает их различия: «общение имеет и *практический, материальный,* и *духовный, информационный,* и *практически-духовный* характер, тогда как коммуникация (если не иметь в виду другого значения этого термина, когда он употребляется во множественном числе и обозначает пути сообщения, средства связи) является *чисто информационным* процессом – передачей тех или иных сообщений»[212]. Также разница видится и в системе отношений – человек может выступать и субъектом, и объектом взаимодействия.

В рамках герменевтики язык выступает единым с реальностью. Современный мир предполагает толкование всегда связанное с текстом. Музыка содержит ритмо – временной и звуко – высотный аспект, который, в свою очередь состоит из гармонии и интонации. Ритм организовывает структуру времени в тексте и в музыкальном произведении.

Взаимосвязь слова и музыки в произведениях А. Пярта имеет устойчивые формы. Слово понимается предельно широко, что объясняется использованием А. Пяртом понимания слова в рамках традиций богословия. «Не отрицая значимость звучания слова как такового, А. Пярт останавливает своё внимание, прежде всего на значении и внутреннем смысле каждого избираемого им слова. Именно задаче раскрытия внутреннего сокровенного смысла слов и посвящено творчество А. Пярта»[213].

А. Пярт почти не изменяет фонетику слова, хотя многие композиторы – современники А. Пярта активно работают с фонетической формой слова в том или ином виде: «первый предполагает полное отделение фонемы от её смысла (“Песнь отроков в печи огненной” К. Штокхаузена), второй тяготеет к

[212] Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. С. 19.

[213] Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. …канд. искусствоведения. Новгород, 2008. С. 153.

сохранению закрепленной за фонемой смысла (“Прерванная песнь” Л. Ноно, “Стикс” Г. Канчели, Песни на стихи поэтов символистов В. Сильвестрова, Три стихотворения А. Мишо В. Лютославского)»[214].

Музыку А. Пярта и В. Мартынова объединяет не только тяготение к религиозности и религиозной тематике в сочинениях, но и стремление к соединению принципов григорианских хоралов и других богослужебных западных (католических) жанров с православной традицией. И А. Пярт, и В. Мартынов активно применяют цифровую символику, ориентированы на прошлое, активно используют музыкальные жанры, свойственные средневековью. «В. Мартынов, как и А. Пярт, развивает в религиозном творчестве жанр “духовно-концертного” произведения... он актуализирует старинные богослужебные жанры Запада: “Плач пророка Иеремии” (1992), “Magnificat quinti toni” (1993), “Stabat Mater” (1994), “Литания” (2003) и др. Мартынов проводит в жизнь … идею соединения “кантусной” полифонии с православным напевом»[215]. Кроме этого, В. Мартынов обращается к христианским церковным ладам, числовому расчёту. Во многих своих произведениях В. Мартынов употребляет христианскую числовую символику, которая определяет содержание сочинения, «при этом христианская эмблематика чисел 1, 3, 4, 5 ,7, 8, числовое прочтение квинты и числовые ряды становятся приоритетными в его произведениях (“Апокалипсис”, “Плач…”, “Stabat Mater”, “Осенний бал эльфов” – 1994, и др.)»[216]. Оба автора используют такие приёмы, как аддитивные добавления, паттерны, репетитивность, числовые расчёты, свойственные как старинной музыке и минимализму, так и «новой простоте». Однако для них это выступает не столько элементами минимализма, а прямым отношением к структуре молитвы. «Хотя музыкальный язык Пярта и Мартынова сугубо индивидуален, они оба в религиозном творчестве идут дальше

---

[214] Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. …канд. искусствоведения. Новгород, 2008. С. 153.

[215] Грачёв В.Н. С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества // Художник и мыслитель. С. 156.

[216] Грачёв В.Н. С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества // Художник и мыслитель. С. 156.

восточно-западного симбиоза, … и воспроизводят пневмоническую интонацию архаичного богослужебного пения Запада, ассимилируя её на “русской почве”»[217].

Кроме того, что, сочиняя в самобытном стиле, апеллирующем к средневековым религиозным жанрам, В. Мартынов развивает свою теоретическую концепцию современной музыки и изменения роли композиторов в современном мире. А в конце 70-х годов, изучая творчество композиторов XIV–XVI веков, вместе с исполнителями-единомышленниками, стал исполнять произведения в техниках средневекового многоголосия, барочные произведения, ренессансные и т.п. Как пишет Т. В. Чередниченко, исполняя и анализируя средневековые и ренессансные произведения, В. Мартынов обращал внимание на регулярность формы и подачу в исполнении, «Видимо, пребывающее время … было тем, что интересовало композитора в старинной музыке в первую очередь»[218].

Ни А. Пярт, ни В. Мартынов не являются композиторами-минималистами, несмотря на то, что оба применяют некоторые приёмы, присущие «новой простоте» и минимализму. «Мартынов, работая в 1980–1983 годах с реальным материалом многовекового канона, обоснованного к тому же тонко разработанной и общепризнанной догматикой … определил рубежи возвращения музыки к прочным нормам в реальном историческом режиме»[219].

Написанное в 1995 году, произведение «Танцы Кали-Юги эзотерические» близко основным принципам минимализма: повторение паттернов, не несущее в рамках концепции минимализма культурной и исторической смысловой нагрузки, «у Мартынова в повторяемые-варьируемые секции встроены опознаваемые детали (например, ритмическая формула, напоминающая об ударных в индийской раге). Каждая звукофигура, таким образом, получает лицо, и монотонный процесс

---

[217] Грачёв В.Н. С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества // Художник и мыслитель. С. 157–158

[218] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[219] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

трансформаций, погружая время в некий свободный покой, вместе с тем интригует словно во всех микрофазах представленное сканирование превращений музыкального Протея»[220]. По подобному пути В. Мартынов идёт и в произведении «Народный танец», где автор, после повторений трезвучия, использует длинные паузы, «Одна из них, встроенная на правах отдельного паттерна в ряд повторений, оказывается концовкой опуса. Но поскольку речь идет о паузе, то опус заканчивается после себя самого»[221]. В минимализме В. Мартынова привлекают повторения, позволяющие проводить едва заметные трансформации («Страстные песни» (1977) – повторяются строфы протестантского хорала, «Войдите!» (1985) – повторения эпизодов в стиле романтических произведений).

В произведении «Войдите!» активно используются паузы, которые выступают паузами, апеллирующими к иному. «Идея значимой паузы, *паузы-иного* развивается в “Магнификате” ... Здесь слышим развернутые фрагменты, в которых смешаны фактура из баховских Бранденбургских концертов и контратеноровое пение... Каждый повторяемый фрагмент в “”Магнификате” завершается уходящим вверх вокализом солиста…За вокализом наступает пауза... Пауза, кажется, длится вечно: трудно понять, быть может, сочинение уже кончилось? В конце концов … сочинение всё же заканчивается – очередная пауза становится последней»[222].

Луиджи Ноно также обращается к тишине. Что касается тишины в работах Л. Ноно, то следует привести его высказывание: «Звук рождается сам по себе, из наполненной смыслом тишины, и является свободным во всех отношениях: и от жесткой шкалы темперации, и от регулярного ритма, и даже от человеческой способности воспроизводить и воспринимать неслышимое и неразличимое ... Звук столь содержателен сам по себе, что нет нужды в многозвучии …Тишина столь

---

[220] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[221] Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс]. М., 2002.

[222] Там же.

же музыкальна, сколь и звук, и порою между ними нет точной границы – выдающийся исполнитель способен дать звук без атаки, возникающий из таинственного ниоткуда и уходящий в никуда... Электроника при этом не вытесняет и не подавляет человека, а, напротив, расширяет его творческие и перцептивные возможности, позволяя увидеть невидимое (мельчайшие градации плотности звука на экране соноскопа) и услышать неслышимое»[223].

В квартете Луиджи Ноно «Фрагменты тишины. К Диотиме» и его последних произведениях присутствует молчание, близкое произведению С. Губайдулиной «Слышу... Умолкло...», а также «Perception» – для сопрано, баритона и семи струнных на стихи Франциско Танцера. В этих стихах слова расположены в двух или нескольких параллельных столбцах, и это позволяет значению образовываться свободно. Таким образом, смысл не единичен, также и у Л. Ноно «явления обладают множественностью смыслов и открываются испытаниям "всевозможных незавершенностей". Они могут погружаться в молчание, как в темное лоно с еще не сформировавшимся значением»[224].

«В письме к исполнителям Квартета “Fragmente – Stille. An Diotima” (“Фрагменты – Тишина. К Диотиме”; 1979 г.) – сочинения, в самом названии котором заявлена важная для позднего творчества Ноно идея растворенных пространстве тишины фрагментов звучания, композитор называет фрагменты “вспышками”, моментами – носителями “потенциального” и “ возможного”. Фрагменты принципиально не равны друг другу. Тишина, отделяющая музыкальные части, также детерминируется ферматами различной длительности»[225].

Одним из поэтов, использовавшим тишину в качестве художественного приёма в своём творчестве был Г. Айги. В сочинениях С. Губайдулиной

---

[223] Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. М., 1995. Вып. 2. С. 50.

[224] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. с. 90.

[225] Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: автореф. дисс…д-ра искусствоведения. Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2016. с. 15.

паузирование – использование паузы в музыке как выразительного музыкального приёма, связано, главным образом, с поэзией тишины Г. Айги, на стихи которого были написаны такие произведения, как «Розы» (1972), «Теперь всегда снега» (1993), «И: празднество в разгаре» (1993). XX век породил множество ранее не использовавшихся художественных идей, способов и приёмов в искусстве. Некоторые приёмы возникали как ранее известные, но переосмысленные, что привело к возникновению уникальных художественных произведений, не похожих на ранее существующие. С. Губайдулина и Г. Айги, оставаясь самобытными художниками, успешно сотрудничали, поскольку Г. Айги своим творчеством поддерживал паузирование в музыке С. Губайдулиной, а С. Губайдулина обращалась к его стихам в своих произведениях.

С. Губайдулина, вдохновляется произведениями А. Веберна, в особенности паузами в его музыке. Несмотря на то, что музыка современных иностранных композиторов в СССР почти не звучала, в 1964 году Москву посетил Пьер Булёз с оркестром BBC. Этот концерт содержал произведения А. Шёнберга, А. Веберна и П. Булёза. Этот концерт показал советским слушателям, что А. Веберн испытывал влияние своего учителя А. Шёнберга, который культивировал «аспект крайней концентрации, доведенной до самых последних пределов»[226], то есть сосредоточение тишины в музыке.

В музыке С. Губайдулиной и поэзии Г. Айги тишина и молчание существуют наравне друг с другом. Но некоторые исследователи различают тишину и молчание. М. Хайдеггер использует слово «тишь» для определения накопления тишины в двойственности: «Раз-личие тишит двойственно. Оно тишит тем, что успокаивает вещи в благодати мира … В двойственной тишине различия собирается тишь. Что есть тишь? Это ни в коем случае не есть только безмолвие. Последнее – застывшая немота тона и звука. Но немота не есть снятие о-глашения, как не есть она сама собственно уже покоящееся. Немота остается лишь обратной стороной покоящегося. Немота сама покоится на покое. Сущность

[226] Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.– СПб, Универс. книга, 1999. С. 191.

же покоя в том, что он тишит»[227]. Анализируя поэзию, М. Хайдеггер определяет тишину различия в мире. Молчание мира осуществляется через язык. «Тишь тишит тем, что она носит мир и вещи в их сущности. Бренность мира и вещи в мелодии тишины есть событие раз-личия. Язык, звон тиши осуществляется в раз-личии»[228].

В творчестве Г. Айги, как и в музыке С. Губайдулиной, тишина воплощается в образах созерцания, смерти и сна. В стихотворении «Тишина» поэт прибегает к специфическому приёму, воплощающему связь между музыкой и поэзией: его сочинениям свойственны указания, характерные для музыкальных произведений, например, инструкции, кем и как исполняется стихотворение. В этом же стихотворении есть ремарка: «стихи для одновременного чтения двух голосов». Г. Айги придавал серьёзное значение музыкальному звучанию своих стихотворений. В определённый временной промежуток в творческой деятельности поэт старался писать стихи по законам создания музыкальных произведений. «Айги использует музыкальные жанры в названиях собственных текстов не только для раскрытия лирического кода, возможной конкретизации лирического сюжета, но и для выхода к универсальному протоязыку, к семиотическому коду дословесного выражения мироощущения»[229].

В комментариях ко многим собственным сочинениям Г. Айги применяет термины музыкального языка, для организации усложнённого звучания в процессе чтения стихотворения. Помещая стихотворение одно в другое, Г. Айги обращается к музыкальному приёму полифонии, таким образом, помогая воспринимающему услышать стихотворение, прочитанное одновременно несколькими голосами, подобно тому, как это делается в музыкальном произведении. Полифония, как музыкальный приём используется для более полного восприятия стихотворения, которое исполняется несколькими голосами,

---

[227] Хайдеггер М. Язык // пер. и примеч. Б. В. Маркова. СПб, 1991. С. 17.

[228] Хайдеггер М. Язык // пер. и примеч. Б. В. Маркова. СПб, 1991. С. 18.

[229] Соколова О. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алексей Айги // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск. 2008. № 2. С. 132.

произносящими слова и строки разной временной протяжённости, подобно музыкальному сочинению, когда в одной фразе располагается другая фраза. «Созданная по законам музыкальной интонационной формы, поэзия Г. Айги нуждается для своего живого существования в непосредственном интонировании человеческим голосом (голосами), так как для того, чтобы его стихи были полноценно восприняты, недостаточно восприятия визуального (считывания графического рисунка букв и строк), необходимо, чтобы они были услышаны»[230]. «…Внутренние, непосредственно умонепостигаемые, обнаруживаемые через… глубинные и неявные стороны бытия, такие как ритмичность, интенциальность, и изменчивость явления раскрываются в интонации. …Интонация определяет смысловую наполненность произведения, переводит житейски-повседневное состояние души в художественное явление»[231].

Для поэта разница между тишиной и молчанием берёт начало в социальной и политической обстановке СССР и заключается в противопоставлении мира художника миру политического принуждения. Молчание как немота – это сдерживание звука, а тишина – отсутствие звука. В поэзии Г. Айги тишина выражается через краткие минималистичные фразы. «Тишина входила в мои стихи в виде больших смысловых пауз с временным протяжением. …Теперь мне всё более хочется, чтобы одно цельное стихотворение каким-то образом представляло собой – “саму” тишину»[232].

В СССР поэт жил в двух мирах: в мире политической цензуры, принуждающей его голос сводить к молчанию, и в мире внутренней творческой свободы, где поэт получал возможность тишины и покоя. Это не только разделение внешнего и внутреннего миров. Тишина существует в самой поэзии и становится её частью. «В то время как тишина является противоядием советской

---

[230] Смирнова Т. Н. Выразительные возможности языка искусства: концепт и художественные приемы тишины в произведениях С. Губайдулиной и Г. Айги // Известия УрФУ. Серия 3. 2017. 4(170). С. 125.

[231] Гудова М. Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы. Екатеринбург : АМБ, 2004. С.123.

[232] Айги Г. Разговор на расстоянии : статьи, эссе, беседы, стихи. СПб, 2002. С. 159.

реальности, молчание может быть последствием мрачных сил»[233]. Вид тишины, который Г. Айги использует в связи с советской цензурой, – молчание.

У Г. Айги, как и у С. Губайдулиной, существуют разные грани тишины: созерцание, смерть, сон. Грань смерти воплотилась для С. Губайдулиной в кантате «Ночь в Мемфисе» (1968), которая написана на древнеегипетские тексты, взятые из древних надгробных надписей, в переводе А. Ахматовой. Египетское язычество большое значение отводило погребальным ритуалам и переходу человека в мир мёртвых, соответственно, С. Губайдулина в этом произведении воплотила связь с миром мёртвых.

В кантате хор звучит в записи на магнитофонной пленке. Этот приём отсылает к другому сочинению С. Губайдулиной – «Vivente nonvivente» («Живое – неживое»), где живой голос противопоставляется «неживой» записи, а в названии отражена сущность произведения.

Тишина в кантате воплощает грань смерти. Шестая часть называется «Мне смерть представляется ныне Исцеленьем больного, Исходом из плена страданья». Названия произведений С. Губайдулиной ёмко выражают их цель и сущность, не концентрируя внимание на сюжетах, которые ложатся в основу её сочинений. Подход к выбору сюжетов произведений С. Губайдулиной заключается в произвольном размещении понравившихся ей текстов, как это и произошло в кантате «Ночь в Мемфисе». «Хотя в лирике Древнего Египта уже появился мотив, прозвучавший затем по всей мировой литературе – “все люди смертны” (он присутствует и в тексте финала кантаты), древние египтяне далеки были от предпочтения загробного существования земному бытию и мечтали после смерти возвратиться в цветущий окружающий мир»[234].

Многогранность тишины у С. Губайдулиной воплощена в её сочинении для семи кото «...Рано утром перед самым пробуждением...». Сон выступает гранью

---

[233] Valentine S. Music, Silence, and Spirituality in the Poetry of Gennady Aigi // The Slavic and East European Journal. 2007. Vol. 51. № 4. P. 679.

[234] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С.170.

между реальностью и мечтой, жизнью и смертью. При помощи инструмента кото, используемого в произведении, проявляется японская созерцательность.

С. Губайдулина соединяет с музыкой поэзию, применяет приём сочетания с музыкой тишины, в произведениях, которые написаны на стихи Г. Айги. В его поэзии С. Губайдулину привлекает сочетание метафор и смыслосозидательное значение ритма, пауз и тишины, как близких для её творчества мотивов.

Тишина в творчестве С. Губайдулиной появляется не только в сочинениях, написанных на стихи Г. Айги, для неё тишина воплощает точно такую же важную часть музыки, как звучание. «Поэтический образ тишины отвечает глубинным основам стиля Губайдулиной: её музыка – звучание на фоне тишины. …Так же и для Айги пауза – выразительный и конструктивный элемент поэтической ткани. В сравнении с другими крупными сочинениями Губайдулиной “Снега” отличаются высокой внутренней гармонией и экспрессией красоты»[235].

В кантате «Теперь всегда снега» использованы шепот, речь, дыхание в вокале, стереофония, суть которой состоит в восприятии звука слушателями, в зависимости от расположения его источника. Для того чтобы звук менялся, исполнители двигаются по залу – с каждой последующей частью передвигаются всё ближе к эстраде. Стереофония даёт эффект наполненности звукового пространства. Изменение положения источника звука, в сочетании с всеобщим движением и паузами создаёт контраст. Кантата содержит пять частей, вокальные сменяются инструментальными. Одноимённая кантате часть, носящая заглавие «Теперь всегда снега» занимает центральное место в произведении (третья часть из пяти частей кантаты). Половина всей кантаты (части 1, 3, 5) содержит вокальные партии, написанные на стихи Г. Айги, а 2 и 4 части – инструментальные. Стихи подобраны таким образом, что в них сочетаются концепции тишины и религиозного понимания Бога. Также в кантате используются различные приёмы с числовыми рядами Фибоначчи и Люка.

---

[235] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 304.

Средневековый математик Леонардо Пизанский в труде «Liber Abaci» ещё в 1202 году рассматривал последовательность Фибоначчи, которая математическими средствами воплощает закономерности и явления природы. Статичное деление на две равные части использовалось в додекафонной технике композиторами Новой Венской школы. Но для творчества С. Губайдулиной наоборот, числа Фибоначчи представляют бóльшую ценность. Деление произведения на основе золотого сечения отличается динамикой, природной естественностью. Такое деление более близко С. Губайдулиной, в отличие от композиторов, сочиняющих в стиле додекафонии, которые пользуются статичным делением пополам. «Тишина появляется в творчестве Губайдулиной не только как часть музыки, но и обозначается в тексте и названиях, например, название первой части кантаты “Ты моя тишина” начинается словами “ты моя тишина о тебе говорю”»[236]. Название «И: празднество в разгаре» (1993) также взято из стиха Г. Айги, но передаёт совсем другой вид тишины. Здесь тишина воплощает грань сна. Заглавие, как это часто бывает в сочинениях С. Губайдулиной, которой свойствен своеобразный контраст, противопоставляется настроению и сути произведения. Всё произведение пронизано ужасом перед Страшным судом. В одноимённом стихотворении Г. Айги описывается празднество перед Страшным судом, которое порождает ассоциации с пиром во время чумы.

«В поэтическом тексте Айги Губайдулину заинтересовало также и ритмическое членение с “веберновскими” паузами между строками – в “космической” пропорции известного цифрового ряда Фибоначчи. Оттолкнувшись от них, она заранее вычислила всё “время” сочинения, с генеральной кульминацией в точке золотого сечения – 987 : 377 среднеарифметических единиц»[237]. С. Губайдулина находит в стихах Г. Айги пропорции цифрового ряда Фибоначчи, через которые она возвращается к паузам в стиле А. Веберна. В «И: праздник в разгаре» Г. Айги воплощает эту

[236] Смирнова Т. Н. Выразительные возможности языка искусства: концепт и художественные приемы тишины в произведениях С. Губайдулиной и Г. Айги // Известия УрФУ. Серия 3. 2017. 4(170). С. 126.

[237] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 303.

интересующую С. Губайдулину пропорцию. С. Губайдулина использует свой расчёт пропорции, отталкиваясь от расчёта в стихотворении Г. Айги.

«И зыбкий образ сна оказался вплавленным в музыкальную драматургию: солист и оркестр – как “сновидец и сон”, смены разделов как “переходы в следующие слои сна в нашем подсознании”»[238]. Сон, являясь неотделимой частью произведения, имеющего деление на доли, но выступающего одним целым, соединяет части, через переход в другие слои сна. «Другой концепцией, которая сочетает в себе эти понимания тишины, смерти и творчества, является сон. Сон может означать как сновидение, так и сон, неоднозначность которых Айги использует в своей поэзии»[239]. Сон является одним из воплощений тишины, как уход от смерти, и может являться и сновидением, и процессом сна.

Цикл романсов «Розы» написан на стихи Г. Айги. Посвящения в стихах Андрею Волконскому, Рене Шару, а также то, что Г. Айги вдохновлялся сочинениями А. Веберна, определили дальнейшее развитие сочинения С. Губайдулиной в этом цикле, обычно не характерные для её творчества приёмы – появление додекафонных рядов, которые использовал А. Веберн, но для творчества С. Губайдулиной это было нехарактерно. «Айги рассказывал, что на его стихи, в свою очередь, повлияла новейшая музыка, в особенности – Веберна с её необычными паузами. Впечатления от Веберна сказались в лаконичной, пуантилистической манере стихосложения Айги, в отсутствие каких-либо рассуждений»[240].

Творчество Г. Айги испытывает влияние музыкального минимализма, который придаёт его поэзии характерные черты, такие, как увеличение значения простых элементов, отрицание важности сложных сочетаний музыкальных звуков, нарочитое упрощение текста. Также, как и Г. Айги, С. Губайдулина была впечатлена произведениями А. Веберна, паузами и тишиной, что отразилось в её музыке. Общие интересы в использовании художественных приёмов, склонность

---

[238] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 304.

[239] Valentine S. Music, Silence, and Spirituality in the Poetry of Gennady Aigi // The Slavic and East European Journal. 2007. Vol. 51. № 4. P. 688.

[240] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 173.

к обращению к паузам и тишине в сочинениях сближают С. Губайдулину и Г. Айги.

В сочинениях С. Губайдулиной додекафония встречается достаточно редко, но в цикле «Розы» она используется чаще, чем обычно. Ближе к концу цикла голоса становится всё меньше, и уже в четвертом и пятом романсе используется шепот, наряду с паузами. «Слияние со словом и позволило внести в музыку новые элементы экспрессии: призвуки придыхания разной силы, шепот, речь на приблизительной высоте, вокальное глиссандо, а также чувствительные четвертитоны. Все фразы мелодии окружены веберновскими паузами»[241]. В.Н. Холопова снова акцентирует внимание на том, что творчество С. Губайдулиной возвращается к паузам и тишине в стиле А. Веберна, а также к нехарактерным авангардным приёмам музыкального языка.

В 1986 г. написана единственная симфония С. Губайдулиной «Слышу... Умолкло...». Двойственность сочинения отражена в названии – умолкнувший звук слышится в тишине. «Жест дирижера между тем является знаком двух противоположностей звучания и молчания. Пауза в симфонии Губайдулиной играет такую же конструктивную роль, как и звучание. Она рассекает звучащую ткань на блоки, “пространства”, которые соотносятся между собой в определенных пропорциях и образуют художественный ритм формы»[242]. С. Губайдулина отсылает к знаменитому произведению «4.33» Дж. Кейджа через «соло дирижёра» в девятой части симфонии. В «4.33» слушателям предоставляется возможность послушать тишину, но С. Губайдулина представляет слушателям не только это, но и, при помощи рядов Фибоначчи конструирует ритм и, как называет это В. Н. Холопова, выстраивает «храм ритма».

Разделение симфонии на части, подсказываемое логикой названия предполагает два раздела: «Слышу...», к которому относится звуковая, слышимая часть симфонии, и «...умолкло», к которому относятся паузы и, так называемое,

[241] Холопова В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 174.
[242] Там же. С. 205.

соло дирижера. Двойную концепцию тишины создаёт и Г. Айги. С одной стороны, для него тишина выступает молчанием под гнетом политического давления, а с другой, тишина выступает воплощением творческой свободы. Переходя через тишину от поэтического слова к музыкальному, Г. Айги, таким образом, вместе с музыкальным словом достигал поэтической свободы. Он стремился зафиксировать в стихах умонепостигаемое, то, что сложно воспринимать, но можно выразить интонационно. Тишина передаётся разными способами: при помощи минимализма, интонационно, посредством обращения к музыке или поэзии. Стремление обоих художников поместить тишину в свои произведения придаёт ей смыслообразующее значение.

Каждый из рассмотренных композиторов прибегает в своём творчестве к экзистенциалу тишины, но воплощение и понимание этого экзистенциала происходит по-разному. Многих композиторов объединяет сакральное понимание тишины и молчания.

Экзистенциал тишины для В. Сильвестрова раскрывается через сакральное понимание бытия, музыкальное воплощение тишины используется им в музыкальном тексте, как движение из профанной в сакральную реальность. Творчество В. Сильвестрова раскрывает экзистенциал тишины во всей сложности бытийных смыслов. В основании понимания тишины В. Сильвестровым лежит самопознание – молчаливое «вслушивание в самого себя». В. Сильвестров обращается к экзистенциалу тишины через приглушенное слово, а не через безмолвие, через приём упрощения, используя классическую поэзию.

Творчество В. Сильвестрова и А. Пярта, кроме воплощения сакрального, объединяет ориентация на прошлое. А. Пярт использует полифонические приёмы и жанры средневековой музыки, относится к музыке как проводнику между творцом и композитором. Приём паузирования, как иллюстрация экзистенциала тишины, связан с сакральным словом, которое не позволяет музыке, посторонним звукам, шумам заглушить его, пауза обеспечивает ясность восприятия и готовит к следующему звуку. Внутренняя речь в творчестве А. Пярта, посредством сакрального ведёт к воплощению экзистенциала тишины.

Сакральный характер экзистенциалу тишины придаёт и В. Мартынов. В его творчестве экзистенциалу тишины соответствует экзистенциал молчания. Для него молчание выступает онтологическим основанием, молчаливым созерцанием Абсолюта, а не антропологическим феноменом, сопровождающим внутреннюю речь. Миссия искусства для В. Мартынова состоит в том, чтобы раскрывать сущность Абсолюта, служить его постижению и воплощению, в этом композитор видит задачу подлинного искусства.

Л. Ноно обращается к тишине, поскольку звук возникает из тишины, которая уже содержит смысловое наполнение и передаёт это наполнение звуку, что позволяет отказаться от множества звуков, и даёт возможность строго не разграничивать наполненные смыслом тишину и звук позволяя им появляться из ниоткуда и исчезать в никуда. В его последних произведениях присутствует молчание, близкое произведениям С. Губайдулиной «Слышу... Умолкло...» и «Perception». В творчестве Л. Ноно тишина имеет особый музыкальный смысл, и поэтому композитору сложно провести границу между тишиной и звуком. Из тишины рождается звук, который может быть простым, так как наряду с тишиной звук несёт множество смыслов.

С. Губайдулина через экзистенциал тишины охарактеризовывает интенцию бытия, придаёт ей особенное значение. К тишине стремится музыка. Тишина выступает ценностно-пережитым состоянием.

К темам тишины в искусстве, к разработке художественных приёмов воплощения тишины в поэзии и музыке, искусствах, призванных звучать, обращаются те художники, кто стремится запечатлеть не человеческие и сиюминутные мгновения, не порожденные культурой коллизии невозможного художественного высказывания, а те, кто обращается к осмыслению бытия, кто пытается выявить его сущность и смысл, и творить бытие заново средствами художественного языка.

Заключение

Итоги проделанного исследования состоят в следующем. В диссертации были рассмотрены особенности экзистенциалов шума, тишины и молчания в музыкальном искусстве рубежа XX – XXI века в творчестве крупнейших современных композиторов, в том числе в музыке С. Губайдулиной, А. Пярта, Л. Ноно, В. Сильвестрова, В. Мартынова, таким образом, была достигнута цель исследования. Было выявлено, что концепты тишины, молчания и шума связаны с культурными процессами, протекающими в XX веке; тишина, шум и молчание в XX веке переживаются как экзистенциальные ценности и становятся воплощением творческих исканий многих художников эпохи. До XX века тишина, молчание и шум в музыке не звучали в том объёме, в котором они проявляются на рубеже XX – XXI веков. Хотя было исследовано в основном творчество композиторов из Советского Союза, это не означает, что экзистенциалы тишины, молчания и шума характерны исключительно для художников советского и постсоветского пространства, общность творческих тенденций с художниками разных стран мира иллюстрируется обращением в нашей работе к творчеству Луиджи Ноно.

Экзистенциалы шума, молчания и тишины исследованы в нашей работе в единстве культуры, человека и искусства. Акцент сделан на изучении экзистенциалов шума, тишины и молчания в музыке, поскольку из всех видов искусства она наиболее точно воплощает состояние культуры на ценностно-эмоциональном, до-вербальном уровне.

Мы применили идеи экзистенциальной онтологии о тишине и молчании М. Хайдеггера к исследованию современной музыки, для того, чтобы объяснить использование композиторами приёма молчания при расширении языка современной музыки художественным приёмом, манифестирующим речевое намерение, невозможность художественного высказывания, или отказ от использования речевых или традиционных музыкальных средств. Тишина призвана отразить замысел композитора в осмыслении сущности бытия в

звуковых искусствах через художественный приём. В философии М. Хайдеггера присутствует тишина и молчание, а также пустота, которая проявляется через молчание. Молчание выступает не отрицанием говорения, а отсутствием речи, потенциальным разговором и ответом. Молчание – культурный феномен, связанный с речью. Тишина же является естественным отсутствием звука, непосредственным воплощением бытия.

Было рассмотрено определение экзистенциала как структурного элемента бытия, модуса экзистенции, которая служит для перехода от человеческого бытия к бытию в широком смысле, соединяясь в ценностно-экзистенциальном аспекте бытия, является посредником, медиумом между онтологией бытия и онтологией существования, выступает как универсальный способ приближения к человеческой сущности. Экзистенциалы были эксплицированы из трудов философов XX века, и рассмотрены как экзистенциальные ценности, становящиеся истоком художественного творчества. Экзистенциал в философской антропологии и философии культуры выступает как категория бытия, служащая для перехода от антропологического бытия к бытию культуры и всеобщему бытию.

Было изучено становление понятия экзистенциал в философии С. Кьеркегора, который понимал экзистенциал через экзистенцию, которая, в свою очередь, понимается через отчаяние. Было выявлено, что отчаяние в философии С. Кьеркегора является основным экзистенциалом. Как внутреннее состояние человека, экзистенция находится вдали от материального, независима от разума. Было отмечено, что в философии М. Хайдеггера экзистенциалы выступают проявлением бытийных черт экзистенции, маркерами различных аспектов человеческого бытия. М. Хайдеггер отделяет экзистенциалы от феноменов, понятий, категорий, явлений для анализа экзистенциальных систем. Было определено, что в философии А. С. Гагарина, экзистенциал выступает как способ, основание и цель человеческого существования. Экзистенциалам свойственна безобъектность, беспредметность, субъективность, временность,

аксиологичность, не-структурованность, не-иерархичность, антиномичность и т. д.

Исходя из понимания экзистенциала как экзистенциальной ценности, лежащей в основании художественного творчества, мы эксплицировали определение экзистенциалов шума, тишины и молчания.

Экзистенциал молчания – это ценностный модус бытия, который отражает человеческое существование и внутреннюю монологическую или диалогическую речь, самопроявляется в отсутствии речи, формирует границы речи, в музыке выражается паузами, осмысленным в художественном плане становится самостоятельным высказыванием. Экзистенциал молчания выступает способом художественного развития музыкальной речи. Экзистенциал молчания выступает антропологическим явлением, характеризует жизнь внутреннего мира человека, заключается во внутренней речи, ограничивается отсутствием речи.

Экзистенциал тишины – это укоренённый в бытии ценностный модус бытия, в котором выявляется значимость отсутствия звучания, проявляется Ничто, Начало и истина.

Экзистенциал шума – это ценностный модус урбанистического бытия, в котором человек выявляет в процессе переживания невозможность из-за мешающего звуко-акустического хаоса, услышать сущность или Бытие. Экзистенциал тишины существует независимо от человека, относится к бытию, заключается в отсутствии звучания, в проявлении Ничто. Экзистенциал тишины отражает состояние бытия и мотив художественного творчества композитора. Экзистенциал молчания и экзистенциал тишины лежат в одной плоскости, но имеют существенные различия.

Было выявлено становление экзистенциала шума в музыке второй половины XX и начала XXI вв., воплощение экзистенциала молчания как способа художественного порождения и развития музыкальной речи в творчестве композитора и экзистенциала тишины как состояния бытия и мотива художественного творчества композитора.

Творчество художников XX – XXI веков было рассмотрено через призму теоретических представлений об экзистенциалах, противопоставленных философским категориям и концептам. Каждый из рассмотренных композиторов по-своему применяет экзистенциалы шума, тишины и молчания в музыке.

Экзистенциал шума проявляется как часть музыки под влиянием изменений в культуре XX века, которые привели к наполнению индустриальными, урбанистическими, механическими звуками.

В музыке С. Губайдулиной экзистенциал шума нашёл своё воплощение в единстве с тишиной. Шум выступает и как энтропия, и как зарождение музыки, но не становится в оппозицию тишине. Шум рассматривается как способ подчеркнуть, как музыку, так и тишину. Шум - это способ порождения музыки, шум и тишина неразделимы. В 70-е годы XX века С. Губайдулина проявляет интерес к шуму как части музыки в связи с появлением разнообразных акустических техник.

Л. Ноно активно вводил шумы в музыкальную ткань своих произведений. Эволюция творчества Л. Ноно определяется переживанием ценностного содержания экзистенциала шума, где на первом этапе экзистенциал шума выражается в авангардной политически ангажированной музыке, а на втором этапе композитор от шума переходит к молчанию. В его творчестве шум занимает место основополагающего экзистенциала.

В творчестве А. Пярта шум ограничивает понимание тишины и импульсов внутренних побуждений, шум всецело завладевает человеком. Шум исходит изнутри, при движении крови и сердцебиении. Нужно стараться преодолеть нарастающее с годами влияние этого шума, выступающего в ценностном экзистенциальном значении как опыт далёких предков.

В. Сильвестров почти не прибегал к шуму в своих работах, но активно использовал тишину.

К XX веку музыкальный мир обратил внимание на молчание и тишину, рассматривая их как часть музыки. Единство музыки и молчания, выраженного в паузе, связано со сферой сакрального. Молчание выступает не как невозможность

высказывания, а как художественное высказывание, выраженное без использования звуковых средств. В рамках творчества некоторых композиторов музыка растворяется в молчании, другие композиторы из молчания создают музыку.

Композиторы, активно использующие экзистенциал молчания в творчестве, связывают его с экзистенциалом тишины. Для В. Мартынова, экзистенциал тишины отождествляется с экзистенциалом молчания, который выступает не антропологическим феноменом, как экзистенциал молчания в нашем понимании, а бытийным основанием, как экзистенциал тишины.

С. Губайдулина, следуя за композиторами Нововенской Школы, в частности за А. Веберном, предлагает другое осмысление пауз, придаёт большую ценность ритму и более развёрнутую музыкальную экспрессию для более яркого воплощения экзистенциала молчания.

У Л. Ноно молчание и тишина появляются из шума, который на первом этапе его творческой деятельности активно проявляется через крики, лозунги, записи шумов политических протестов.

Экзистенциал тишины занимает значительное место в музыке композиторов, творчество которых рассмотрено в нашем исследовании. Основным объединяющим фактором служит понимание сакральной природы тишины.

В. Сильвестров раскрывает экзистенциал тишины через сакральное понимание бытия, через многообразие бытийных смыслов. Тишину В. Сильвестров понимает через самопознание, которое для него выступает молчаливым «вслушиванием в самого себя». Само воплощение экзистенциала тишины для В. Сильвестрова происходит не через безмолвие, а через приглушённое слово, через приём упрощения.

А. Пярт, также как и В. Сильвестров не только придаёт тишине сакральное значение, но и ориентируется в своём творчестве на прошлое, что выражается в использовании полифонических приёмов, свойственных средневековой музыке, в отношении к музыке как к проводнику между композитором и творцом.

Внутренняя речь через сакральное ведёт к воплощению экзистенциала тишины. Для воплощения экзистенциала тишины используется художественный приём паузирования, обеспечивающий подготовку к восприятию последующего звука.

В творчестве В. Мартынова экзистенциалу тишины, имеющему сакральный характер соответствует экзистенциал молчания. Молчание выступает онтологическим основанием, молчаливым созерцанием Абсолюта, что соответствует нашему пониманию экзистенциала тишины, а не антропологическим феноменом, сопровождающим внутреннюю речь, как в нашем исследовании понимается экзистенциал молчания. Подлинное искусство для В. Мартынова служит раскрытию сущности Абсолюта, его постижению и воплощению.

В творчестве Л. Ноно тишина имеет особый музыкальный смысл, что является причиной сложности в разграничении тишины и звука. Из тишины рождается звук, который может быть простым, так как наряду с тишиной звук содержит смысловое наполнение. Тишина позволяет отказаться от множества звуков и не разграничивать наполненные смыслом тишину и звук, позволяя им появляться из ниоткуда и исчезать в никуда. В его последних произведениях присутствует молчание, близкое произведениям С. Губайдулиной «Слышу... Умолкло...» и «Perception».

С. Губайдулина через экзистенциал тишины охарактеризовывает интенцию бытия, придаёт ей особенное значение. К тишине стремится музыка. Тишина выступает ценностно-пережитым состоянием. Тишина для С. Губайдулиной – это то, к чему стремится музыка, это средство примирения между важной в её музыке мистической культурой Востока, что выражается в древнеегипетских образах тишины–смерти и не менее важной для С. Губайдулиной рационалистической культурой Запада в образах тишины–чистоты (снега), сна и сновидений.

Композиторы расширяют границы музыки, используя тишину в своём творчестве, приёмы тишины и молчания позволяют композиторам осмыслить бытийные проблемы. Таким образом, тишина становится воплощением творческих исканий многих художников эпохи.

Воплощая экзистенциал тишины в музыке, композиторы стремятся обратиться к осмыслению бытия, пытаются выявить его смысл, и творить бытие заново средствами художественного языка.

Причины возникновения экзистенциалов шума, тишины и молчания в творчестве композиторов рубежа XX – XXI веков были обнаружены в следующем: процессы нарастания шума в окружающем мире, процессы нарастания шума как помехи, что становится истоком творческих поисков художников, воплощаемых в тишине и молчании; развитие шумовой составляющей бытовой жизни и как следствие противопоставление шума и тишины в музыке; акцентированное внимание на внутри-личностном, внутри-телесном человеческом шуме и поиски внутренней тишины и гармонии сакрального; эволюция музыкального языка, музыкального письма и звучания, активно вовлекающая в арсенал музыкальных приёмов паузирование, затухание, умолкание.

Поскольку обращение к исследованию экзистенциалов представляется вечной темой, цивилизация будет бесконечно возвращаться к этой проблеме, поэтому использование экзистенциалов шума, тишины и молчания в творчестве художников не ограничено только XX веком, вполне возможно осмысление и переосмысление данных экзистенциалов и в современном искусстве, и в будущем.

Перспективы дальнейшей разработки темы диссертационного исследования. Данная тема исследования может быть развита в нескольких направлениях. Продолжение исследования в междисциплинарном направлении в разделе социально-гуманитарных дисциплин представляется наиболее перспективным. Методология, разработанная в исследовании достаточно универсальна, её можно экстраполировать в рамках динамических искусств в любом направлении, а также рассмотреть возможность применения методологии к другим искусствам. Также, на основании полученных результатов, разработка данной темы может быть продолжена в философско – культурологическом аспекте, к примеру, для анализа экзистенциалов в культуре различных исторических типов и создания новой типологии культуры на основе

доминирующих на разных этапах развития культуры экзистенциалов. На основании выявленных принципов, разработка данной тематики может быть продолжена в философско – антропологическом аспекте для продолжения эксплицирования экзистенциалов в жизни современного человека. Также, данная тема перспективна в плане исследования смысло- и формо-порождающей роли экзистенциалов в искусстве.

Таким образом, мы видим, что выводы, полученные в представленном исследовании, могут быть развиты с одинаковым успехом и в философской антропологии, и в философии культуры.

Рекомендации по внедрению идей диссертации в научно-педагогический процесс: осуществить на основе философского осмысления экзистенциалов тишины, молчания и шума обновление курсов по дисциплинам «Философская антропология», «Философия культуры», «Современная медийная культура», «Прикладная антропология: практики потребления, реклама и медиа».

Список литературы

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции: Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы / Н. Аббаньяно. – СПб, Алетея, 1998. – 507 с.

2. Абрамова Н.Т. Несловесное мышление / Н.Т. Абрамова. – М., 2002. – 236 с.

3. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы: византийский культурный тип и православная духовность – некоторые наблюдения / С.С. Аверинцев. – СПб., 2004. – 480 с.

4. Аврелий Марк Антонин. Размышления / М. А. Аврелий. – М., 1993. – 248 с.

5. Агапкина Т.А. Молчание / Т.А. Агапкина // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995. – 416 с.

6. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – М.– СПб, Университетская книга, 1999. – 443 с.

7. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 352 с.

8. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 527 с.

9. Айги Г. Разговор на расстоянии : статьи, эссе, беседы, стихи / Г. Айги. – СПб., 2002. – 303 с.

10. Апаева А. Ю. Звон тиши различия как событие языка у Мартина Хайдеггера / А.Ю. Апаева // Философия и общество. – 2014. – № 2. – с. 126 – 134.

11. Арефа. Интервью Арво Пярта / Илмарс Шлапинс. – Ригас лайкс, 2002.

12. Арутюнова Н. Д. Феномен молчания / Н.Д. Арутюнова // Язык о языке. – М., 2000. – С. 417–436.

13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376с.

14. Асмус В. Ф. Античная философия / В.Ф. Асмус. – М.: Высшая школа, 1998.

15. Байер К. Репетитивная музыка / К. Байер // Сов. музыка. – 1991. – № 1. – с. 106–111.

16. Бакеева Е.В. Объекты без субъектов: трансцендентализм наизнанку / Е.В. Бакеева // Вестник Гуманитарного ун-та. – 2016. – № 4 (15). – с. 69 –79.

17. Бакеева Е.В. Философия и экзистенциальный аспект научного творчества / Е.В. Бакеева. – Новые идеи в философии. – № 21 (2). – 2013. – с. 10 – 11.

18. Барсова И. А. Музыка. Слово. Безмолвие / И.А. Барсова // Слово и музыка. – Сб. 36. – СПб: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2017. – 508 с.

19. Барсукова Т.В. Морфологическое исследование феномена тишины / Т.В. Барсукова // Вопросы. гипотезы. ответы: наука XXI века. – Краснодар : ИП Акелян Нарине Самадовна, 2015. – С. 20–41.

20. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

21. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. – М.: Академический Проект, 2008. – 431 с.

22. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай. – СПб., 1997. – 336 с.

23. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

24. Беккер В. Дилемма человеческой экзистенции. К исторической феноменологии знания о смерти / В. Беккер // Разум и экзистенция : Анализ научных и вненаучных форм мышления. СПб. : РХГИ, 1999. – С. 361 – 372.

25. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н.А. Бердяев. – М.: Хранитель, 2007. – 668 с.

26. Бибихин В. В. Хайдеггер: от «Бытия и времени» к «Beitrage»/ В. В. Бибихин // Вопросы философии. –2005. – № 5. – с. 114 – 128.

27. Бибихин В. В. Язык философии / В.В. Бибихин // 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 416 с.

28. Библер В. От наукоучения к логике культуры : два философских введения в двадцать первый век / В. Библер. – М.: Политиздат., 1991. – 431 с.

29. Бланшо М. От Кафки к Кафке / М. Бланшо. – М.: Логос, 1998. – 240 с.

30. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo tacens / К.А. Богданов. – СПб: РХГИ, 1997. – 352 с.

31. Богомолов А. С. Экзистенциальная диалектика (От «качественной диалектики» к диалектической теологии) (К.Ясперс – К.Барт – М.Бубер – П.Тиллих) / А. С. Богомолов // Идеалистическая диалектика в XX столетии / Богомолов А. С. , Гайденко П.П., Давыдов Ю.Н. и др. – М.: Политиздат, 1987. – Критика мировоззренческих основ немарксистской диалектики – с. 27–47.

32. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.

33. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма / О.Ф. Больнов. – СПб.: Лань, 1999. – 224 с.

34. Бондаренко И.А. Экзистенциалы как указатели, а не понятия / И.А. Бондаренко, А.В. Крутелевич // Norwegian Journal of development of the International Science – No 16. – 2018. – С. 64–65.

35. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? [Электронный ресурс] // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. – СПб, 1996. Режим доступа: http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416 (дата обращения: 15.04.2018).

36. Бофре Ж. Диалог с Хайдеггером / Ж. Бофре. – Т. 1. – СПб.: Владимир Даль, 2007. –256 с.

37. Броган У. Слушая тишину: умолчание и зов совести в философии Хайдеггера / У. Броган // пер. А. Тетёркина. – Фактичность и событие мысли / Сб. научных трудов / Ред. Т. Щитцова, В. Фурс. – Вильнюс : ЕГУ, 2009. – 280 с.

38. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер // Два образа веры. – М., 1995. – 464 с.

39. Бурханов А. Р. Мартин Хайдеггер об экзистенции и экзистенциалах человеческого бытия / А.Р. Бурханов // Вестник Бурятского гос. Ун-та. – № 6. – 2013. – С. 57–61.

40. Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в трактате М. Хайдеггера «Бытие и время» / Р.А. Бурханов, О.В. Никулина // Общество: философия, история, культура. – 2018 – № 6 (50). – С. 11–15.

41. Бурханов Р.А. Концепция экзистенциалов в фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера / Р.А. Бурханов, О.В. Никулина // Манускрипт №5 (91). – 2018. – С. 65–68.

42. Быховский Б.Э. Кьеркегор / Б.Э. Быховский. – М.: Мысль, 1972. – 238 с.

43. Бычков В. В. Православная эстетика в период византийского исихазма / В.В. Бычков. – Вестник РСХД. – 1992. – Т. 164, 1. – С. 68–85.

44. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.

45. Вахек И. Лингвистический словарь Пражской школы / И. Вахек. – М., 1964. – 265 с. – М.: Прогресс, 1964. – 351 с.

46. Великовский С. И. Грани «несчастного сознания» : Театр, проза и философская эссеистика, эстетика А. Камю / С.И. Великовский. – М. : Искусство, 1973. – 239 с.

47. Визгин В.П. Язык экзистенции в «Постскриптуме» Кьеркегора / В.П. Визгин // Философские науки. – № 7. – 2009. – с. 34 – 52.

48. Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности / М. Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.

49. Витгенштейн Л. «Голубая книга» и «Коричневая книга» (сокращённый перевод) / Л. Витгенштейн // Современная аналитическая философия. – Вып. 3. – М., 1991. – с. 179–190.

50. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Избранные работы. – М.: Изд. Дом «Территория будущего», 2005. – 440 с.

51. Витгенштейн Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Философские работы. – Ч. I. / пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева; сост., вступ. статья, примеч. М. С. Козловой. – М.: Гнозис, 1994. – с. 75 – 319.

52. Власова Ю.В. Вопрос достижения человеком своей сущности в философии экзистенциализма / Ю.В. Власова, С.В. Никишин // Смысложизненные проблемы бытия человека. Воронеж. – Центрально-Черноземное книжное изд-во, 2004. – С. 28–32.

53. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. К. Сигов, А. Вайсбанд. – Киев: Дух и Литера, 2012. – 408 с.

54. Габитова Р. М. Человек и общество в немецком экзистенциализме : Критика философских концепций М. Хайдеггера и К. Ясперса / Р.М. Габитова. – М. : Наука, 1972. – 222 с.

55. Гагарин А. С. Феноменологическая топика: смысложизненное пространство экзистенциалов человеческого бытия / А. С. Гагарин // Научный ежегодник Ин-та философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – Вып. 9. – 2009. – С. 7–26.

56. Гагарин А. С. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. (От античности до Нового времени). Историко-философский аспект: Автореф. дис. … д-ра. филос. наук / А. С. Гагарин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 47 с.

57. Гагарин А. С. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. От античности до Нового времени / А. С. Гагарин. – Екатеринбург: Из-во Уральского ун-та, 2001. – 372 с.

58. Гагарин А. С. Экзистенция и экзистенциалы человеческого бытия в современной философской антропологии / А. С. Гагарин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12 (62): в 4-х ч. – Ч. II. – С. 70–73.

59. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

60. Гайденко П. П. Экзистенциализм и проблема культуры / П.П. Гайденко. – М., 1963. – 121 с.

61. Грачёв В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. – 2013. – №1(54). URL: http:// http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604.

62. Грачёв В.Н. С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества / В.Н. Грачёв // Художник и мыслитель. – С. 148–159.

63. Груздева М.Л. Бытие как экзистенциальная проблема : автореф. дис. … канд. филос. наук / М.Л. Груздева. – М., 2003. – 48 с.

64. Гудова М. Ю. Прагматическое, ритмическое и этическое в современном музыкальном искусстве / М.Ю. Гудова // Вторые Лойфмановские чтения: Универсалии культуры: Мат-лы Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 19–20 дек. 2006 г.). – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2006. – 366 с.

65. Гудова М. Ю. Интонация: духовные истоки и художественные смыслы / М.Ю. Гудова. – Екатеринбург : АМБ, 2004. –207 с.

66. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия Эстетика Культура / К.М. Долгов. – М.: Искусство, 1990. – 400 с.

67. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д.В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К.Г. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.

68. Закс Л. А. Художественное сознание / Л. А. Закс. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990. – 210 с.

69. Закс Л.А. Музыка в контекстах духовной культуры / Л. Закс // Критика и музыкознание: Сб. статей Вып. 3. – Л.: Музыка, 1987. – С.46–69.

70. Знаков В.В. Экзистенциальный опыт: таинство и проблема / В.В. Знаков, Н.А. Касавина // Философский журнал – 2018. – Т. 11. – № 2. – С. 123–137.

71. Иванов Вяч. Вс. Наука о человеке. Введение в современную антропологию. Курс лекций / Вяч. Вс. Иванов // Место человека в космосе. Антропный принцип. – М., РГГУ, 2004.

72. Иконников А.В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В. Иконников, М.С. Каган, В.Р. Пилипенко, С.В. Потапов, Ю.Б. Тупталов, Е.Н. Устюгова. – М., 1990. – 335 с.

73. Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений / М.С. Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.

74. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М.С. Каган. – СПб: Ut, 1996. – 232 с.

75. Каган М. С. Философская теория ценности / М.С. Каган. – СПб: Петрополис. – 205 с.

76. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. – М., 1990. – 415 С.

77. Катюхина Т.В. «Человек молчащий» как предмет исследования философской антропологии / Т.В. Катюхина // Вестник РУДН. Серия: Философия. – 2009. – N. 4. – с. 86–92.

78. Кейдж Дж. Тишина : лекции и статьи / Дж. Кейдж. – Вологда, 2012.

79. Кириллина Л. Луиджи Ноно / Л. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка. Вып.2. – М., 1995. – с. 11–73.

80. Клюев А. С. О месте музыки в системе искусств // Совершенствование культурно-образовательного пространства в малом городе. Вторые-третьи Герценовские чтения в г. Волхове: Мат-лы научно-метод. конф. – СПб: Нестор, 2004. – С. 100–103.

81. Ковалева С. Е. Шум как фактор патологии аудиального восприятия окружающего мира / С.Е. Ковалева // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. – №4 (32). – 2016. – С. 119–124.

82. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М., 1976. – 358 с.

83. Круглова Т. А. «Современная классика» или «вечная современность»: сравнение двух темпоральных режимов развития искусства в межвоенный период (фашистская Италия и СССР) / Т.А. Круглова // Известия УрФУ. Серия 3. Общественные науки. – 2019. – 3 (191). – С. 63 –71.

84. Кузнецова М.В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Дисс. …канд. искусствоведения / М.В. Кузнецова. – М., 2007. – 233 с.

85. Кузьмина Т.А. Экзистенциальный опыт и философия // Вопросы философии. – 2007. – №12 – с. 16–27.

86. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.

87. Лабунская В.А. Невербальное поведение: социально-перцептивный подход / В.А. Лабунская. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского госун-та, 1986. – 136 с.

88. Лао-Цзы. Дао дэ цзин // Лао-Цзы: Обрести себя в Дао / Сост. И.И. Семененко. – М.: Республика, 1999. – С. 148–170.

89. Лебедев С. Н. Гокет [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – 2016. URL: https://bigenc.ru/music/text/3889533.

90. Дьячкова Е. Образ «вестника» в творчестве В. Сильвестрова и Д. Хармса / Т. Левая, Е. Дьячкова // Музыка в пространстве культуры. – Киев, 2004.

91. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Э. Левинас. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 264 с.

92. Логинова М.В. Выразительность молчания в культуре: онтологический подход / М.В. Логинова. – Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2011. – 208 с.

93. Логинова М.В. Эстетический аспект молчания в культуре: С. Л. Франк и М. Хайдеггер / М.В. Логинова // Межд. журн. гуманит. и естеств. наук. –2017. – № 2. – с. 186–188.

94. Лорети А. Тема молчания в философии Л. Витгенштейна / А. Лорети // Вестник РХГА. – 2016. – №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tema-molchaniya-v-filosofii-l-vitgenshteyna (дата обращения: 27.12.2018).

95. Лотман Ю.М. Замечания о структуре повествовательного текста //Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 308. Тр. по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. – С. 382.

96. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб, 1998. – 704 с.

97. Лурия А. Р. Язык и сознание / А.Р. Лурия. – М.: МГУ, 1998. – 336 с.

98. Любецкий В. И. Экзистенциалы человеческого бытия в философии Сёрена Кьеркегора: от отчаяния к вере [Электронный ресурс] / В.И. Любецкий // Молодой ученый. – 2015. – №24. – С. 1175–1178. – URL https://moluch.ru/archive/104/24374/ (дата обращения: 07.12.2018).

99. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк / Л. А. Мазель. – М., 1983. – 72 с.

100. Мамардашвили М.К. Мой опыт нетипичен / М.К. Мамардашвили. – СПб.: Азбука, 2000. – 400 с.

101. Маритен Ж. Краткий очерк о существовании и существующем / Ж. Маритен // Проблема человека в западной философии : сборник : пер с англ., нем., фр. – М. : Прогресс, 1988. – С. 229 – 260.

102. Марсель Г. Быть и иметь / Г. Марсель / Пер. с фр. И.Н. Полонской. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – 160 с.

103. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / В.И. Мартынов / Послесл. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

104. Мартынов В. И. От иконосферы к иконе гламура. В поисках нового сакрального пространства / В. И. Мартынов // Стенограмма Межд. Науч.-методол. семинара: «Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное» под рук. А.М. Лидова. URL: https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fsynergiaisa.

105. Маслова В. А. Философия и поэтика молчания сквозь призму русской поэзии XX века / В.А. Маслова // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 49. – Т.2. – С. 130–133.

106. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М., 1976. – 254 с.

107. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.

108. Менде Г. Очерки о философии экзистенциализма : пер. с нем. – М. : Иностр. лит., 1958. – 252 с.

109. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 608 с.

110. Мильдон В. И. Ни Афины, ни Иерусалим : Ещё раз об экзистенциальной философии / В.И. Мильдон // Вопросы философии. 2002. – № 3. – С. 32 – 41.

111. Михайлов А. А. К вопросу об эволюции взглядов М. Хайдеггера / А.А. Михайлов // Философия и научный коммунизм. – Минск. – 1985. – Вып. 12. – С. 148 – 158.

112. Михайлов А. В. Мартин Хайдеггер : Человек в мире/ А.В. Михайлов. – М. : Моск. рабочий, 1990. – 48 с.

113. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры / А.В. Михайлов // Избр. Статьи / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. – М.: МГК, 1998. – 263 с.

114. Михайлов И. А. Ранний Хайдеггер : Между феноменологией и философией жизни / И.А. Михайлов / РАН; Ин т философии. – М. : Прогресс – Традиция : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 284 с.

115. Михайлова М.В. Эстетика молчания: Молчание как апофатическая форма духовного опыта/ М.В. Михайлова. – М.: Никея, 2011. – 320 с.

116. Молчанов В. И. Философия М. Хайдеггера и проблема сознания / В.И. Молчанов // Философия М. Хайдеггера и современность : сборник. – М., 1991. – С. 154 –160.

117. Мотрошилова Н. В. Драма жизни, идей и грехопадение М. Хайдеггера // Философия М. Хайдеггера и современность : сборник / АН СССР, Ин т философии. – М.: Наука, 1991. – С. 3 – 52.

118. Мотрошилова Н.В. Экзистенциализм / Н.В. Мотрошилова // История философии: Запад – Россия – Восток. – М., 1999. – Кн. 4. – С. 3–93.

119. Мурзин Н. Н. Экзистенциальное сознание: Кьеркегор или Гегель? / Н.Н. Мурзин URL: http://www.vox-iournal.ru/vol2/vox%20-%202%20-%20murzin.pdf.

120. Мухутдинов О.М. Феноменология и фундаментальная онтология / О.М. Мухутдинов // Научный ежегодник Ин-та философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – № 4. – 2003. – с. 365–373.

121. Мысливченко А. Г. Экзистенция и бытие центральные категории немецкого экзистенциализма / А. Г. Мысливченко // Современный экзистенциализм : критические очерки. – М. : Мысль, 1966. – С. 47 – 76.

122. Нарский И. С. О понятиях «ничто» и «нигилизм» в философии экзистенциализма / И.С. Нарский // Современный экзистенциализм : критические очерки. – М. : Мысль, 1966. С. 108 – 124.

123. Некрасова И. «Параллели» звука: шум и тишина в художественном пространстве XX века / И. Некрасова // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. науч. тр. – М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2016. – с. 187–193.

124. Нечепуренко М.Ю. Семантический шум как научная проблема / М.Ю. Нечепуренко // Известия ТРТУ – 2005. – №9 (53). – с. 179.

125. Ойзерман Т. И. Реакционная сущность немецкого экзистенциализма / Т.И. Ойзерман //в сб. Современный субъективный идеализм. – М., 1957. – с. 424–473.

126. Омарбекова С. В. Любовь как экзистенциал человеческого бытия: Монография / С.В. Омарбекова. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2012. – 130 с.

127. Орлов Б. В. Художественность как она есть: проблема адекватной спецификации / Б.В. Орлов // Границы искусства и территории культуры. - Екатеринбург, Гуманитарный ун-тет, 2013. С. 30–64 .

128. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. …канд. искусствоведения / О.В. Осецкая. – Новгород, 2008. – 167 с.

129. Палама Г. Триады в защиту священно-безмолвствующих / Пер., посл. и комментарии В. Вениаминова / Григорий Палама. – Москва, 1995. – 384 с.

130. Панфилова Н. А. Экзистенциальные уроки Достоевского в русской литературе первой трети 20 века : автореф. канд. филол. наук / Н.А. Панфилова. – Магнитогорск, 2000. – 24 с.

131. Парменид // Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / А. В. Лебедев. – М.: Наука, 1989. – (Памятники философской мысли.) – С. 274–298.

132. Пёггелер О. Новые пути с Хайдеггером (фрагменты) / О. Пёггелер // EINAI: Проблемы философии и теологии. – 2016. – Т. 5. – № 1–2 (9–10). – С. 222–240.

133. Пелецис Г. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и видимой сложности / Г. Пелецис // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст : мат-лы науч. конф. – Сб. 47 // ред. М. И. Катунян. – М., 2004. – с. 143 – 161.

134. Платон. Федр // Собр. соч.: В 4 т. – М., 1993. – Т.3.

135. Плотин. Эннеады VI. 9.3; 4.6 // Цит. по: Шестов Л. Сочинения. В 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 559 с.

136. Подорога В. А. Фундаментальная антропология М. Хайдеггера / В.А. Подорога // Буржуазная философская антропология 20 века : сб. ст. / АН СССР; Ин-т философии. – М.: Наука, 1986. – С. 34 – 48.

137. Поспелов П. Эпоха минимализма. В/О «Союзконцерт» / П. Поспелов. – М., 1990. – URL: http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1990/19900001.htm

138. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника/ П. Поспелов // Сов. музыка. СМ-МА. – 1992. – № 4. – с. 74–82.

139. Прозерский В. В. Философия ценности в Санкт-Петербургском университете / В. В. Прозерский // К 65-летию философского факультета. Философская мысль в Санкт-Петербурге. Идеи и развитие. – СПб, 2005. – с. 66–67.

140. Протасова Н. Г. Валентин Сильвестров и «Чинари»: параллели мировоззрения / Н.Г. Протасова // Худ. мир муз. произведения. – 2013. – 1 (12). – с. 196–198.

141. Разинов Ю.А. Понятия категории и экзистенциала в философии М. Хайдеггера / Ю.А. Разинов // Философия – 1999. – № 1. – с. 57–67.

142. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства / С.Х. Раппопорт. – М., Советский художник, 1978. – 237 с.

143. Рикёр П. Хайдеггер и проблема субъекта / П. Рикёр // Конфликт интерпретаций / П. Рикёр. – М., 1995. – С. 344 – 362.

144. Робинсон Д. Интеллектуальная история психологии / Пер. М. Тимофеевой. – М.: Инст. философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 590 с.

145. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. – М., Corpus, 2012. – 385 с.

146. Руссоло Луиджи «Искусство шумов». – URL: https://monoskop.org/images/c/c2/RussoloLuigi%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%88%83% B2.pdf (дата обращения: 3.12.2018).

147. Рыбальченко Т.Л. Семантика молчания в лирике И. Бродского / Т.Л. Рыбальченко // Сибирский филологический журнал. – 2011. – №2. – с. 85–100.

148. Рыжинский А. С. «На venido»: на пути к «новому» Ноно / А. С. Рыжинский. – Музыка и театр, 2012. – с. 215–227.

149. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: автореф. дисс…д-ра искусствоведения / А. С. Рыжинский. – М., 2016. – 49 с.

150. Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка избывшего СССР. – Вып.1. – М., 1994. – с. 72–90.

151. Савенко С. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР : сб. / ред.-сост. В. Ценова. – М., 1996. – Вып. 2. – с. 208–228.

152. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Ж. П. Сартр ; пер. Н. И. Полторацкая. СПб : Алетейя, 2000. – 467 с.

153. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов (Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр): антология / сост. А. Яковлев. – М.: Политиздат, 1989. – 398 с.

154. Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время / Р. Сафрански // Пер. Т. А. Баскаковой при уч. В. А. Брун-Цехового. Вступ. статья В. В. Бибихина. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 614 с.

155. Свасьян К.А. Испытание словом / К.А. Свасьян. – URL:http://rvb.ru/swassjan/ordeal.htm

156. Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке / Т.Б. Сиднева. – Москва, 2014. – 400 с.

157. Сиднева Т. Б. Шум и музыка: логика взаимопревращений / Т.Б. Сиднева // Известия росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена – №146. – 2012. – с. 25–33.

158. Смирнова Т. Н. Выразительные возможности языка искусства: концепт и художественные приемы тишины в произведениях С. Губайдулиной и Г. Айги / Т.Н. Смирнова // Известия УрФУ. Серия 3. – 2017. – 4(170). – С. 121 – 129.

159. Смирнова Т. Н. О понятии экзистенциалов в философии человека и культуры / Т.Н. Смирнова // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – Т. 8. – № 4А. – 2019. С. 150 – 155.

160. Смирнова Т. Н. Экзистенциал тишины в творчестве В. Сильвестрова / Т.Н. Смирнова // Известия УрФУ. Серия 3. – Т. 14. – 2019. – 2(188). – С. 185 – 192.

161. Современное буржуазное искусство: Критика и размышления. – М., 1975. – 389 с.

162. Содейка Т. Антропология, трансцендентализм и онтология у М. Хайдегтера / Т. Содейка // «Антропологический поворот» в философии двадцатого века : сб. ст. – Вильнюс : Ин-т философии, социологии и права, 1987. – С. 92 –111.

163. Соколов А. В. Феномен социально-культурной деятельности / А.В. Соколов. – СПб, 2003. – 204 с.

164. Соколова О. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алексей Айги / О. Соколова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск – 2008 – № 2. – с.129–156.

165. Соловьёв Э. Экзистенциализм (историко-критический очерк) / Э. Соловьёв // Прошлое толкует нас (очерки по истории философии и культуры). – М. : Политиздат, 1991. – с. 185–208.

166. Тиллих П. Избранное: Теология культуры / П. Тиллих. – М., 1995. – 479 с.

167. Тимохин Н.В. Философские категории и экзистенциалы: сравнительный анализ / Н.В. Тимохин // Знание. Понимание. Умение. – № 4. – 2014. – С. 309–315.

168. Титаренко С.Д. От мелоса – к логосу: миф и музыка в философии искусства Вячеслава Иванова / С.Д. Титаренко // Вестник русской христианской гуманитарной академии. – СПб, 2014. – №4. – Т. 15. – с. 150–160.

169. Токун Е. Tintinnabulli: стиль и техника / Е. Токун // Музыкальная академия. – 2007. – №1. – С. 219 – 231.

170. Токун Е. Арво Пярт: техника и стиль : автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / Е. Токун. – М., 2010. – 26 с.

171. Торчинов Е.А. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / Е.А. Торчинов, М.Я. Корнеев. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 284 с.

172. Травни П. Молчание, слушание, тишина. Предварительные замечания о соотношении истины и языка у Хайдеггера / П. Травни // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 6 Мова, текст, культура. Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 359–369.

173. Туп Д. Искусство звука, или навязчивая погода / Д. Туп. – М.: АСТ: Адаптек, 2010. – 411 с.

174. Фалёв Е.В. Герменевтика М. Хайдеггера и индийская философия / Е.В. Фалёв // Вестник московского ун-та. Серия 7. Философия. – 2014. – № 5. – с. 3–15.

175. Флоренский П.А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. – Т.2. – М., 1990. – 447 с.

176. Фогелер Я. Г. Философия западногерманского экзистенциализма на службе антикоммунизма / Я.Г. Фогелер // Против империалистической идеологии антикоммунизма. – М., 1965. – с. 199 – 212.

177. Франкл В. Общий экзистенциальный анализ // Человек в поисках смысла : сб. ст. / В. Франкл. – М.: Прогресс, 1990. – С. 157 – 283.

178. Фуко М. Жизнь: опыт и наука / М. Фуко / Пер. с фр. С. В. Табачниковой // Вопросы философии. – 1993. – № 5. – С. 43–53.

179. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.

180. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.

181. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

182. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер – М: Гнозис, 1993. – 464 с.

183. Хайдеггер М. Язык / М. Хайдеггер // пер. Б. В. Маркова. – СПб., 1991. – 22 с.

184. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Холопов // Вопр. философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

185. Холопова В.Н. Антон Веберн жизнь и творчество / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М, 1984. – 330 с.

186. Холопова В.Н. София Губайдулина / В.Н. Холопова. – М: Композитор, 2008. – 400 с.

187. Хоружий С.С. Неотменимый антропоконтур. Философия Кьеркегора как антропология размыкания / С.С. Хоружий // Вопросы философии. – 2010. – № 6. – С. 152–166.

188. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов /Б. Хюбнер / Пер. А.Б. Демидов. – Минск : Экономпресс, 2006. – 384 с.

189. Цветкова И. В. Функции категорий в метафизике И. Канта и М. Хайдеггера / И.В. Цветкова // Первые Лойфмановские чтения: Аксиология научного познания: Мат-лы Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 10 – 11 марта 2005 г.). – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2006. – Вып. 1. – 158 с.

190. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование / В. Ценова. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2000. – 200 с.

191. Чалдышкина М. В. Видение и слышание – способы бытия культуры : автореф. дис. … канд. филос. наук / М. В. Чалдышкина. – Омск, 2015. – 19 с.

192. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е Проблемы. Портреты. Случаи. Новое музыкальное обозрение. [Электронный ресурс] / Т.В. Чередниченко. – М., 2002. – 584 с. URL: http://yanko.lib.ru/gum.html

193. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т.В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1989. – 223 с.

194. Черногорцева Г. В. Сущность человека в философии экзистенциализма : по работам М. Хайдеггера и А. Камю / Г.В. Черногорцева. – М. : МАКС Пресс, 2002. – 209 с.

195. Чистякова М. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов : автореф. дис. … канд. иск. / М. Чистякова. – М., 2000. – 26 с.

196. Шахназарова Н. «Авангард» в современной западной музыке I / Н. Шахназарова // Современное западное искусство. – М., 1971. – С. 275–315.

197. Шелер М. Ordo amoris / М. Шелер // Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – С. 339–376.

198. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М., 1966. – С.402.

199. Шиловская Н. С. От общества гуманизма к обществу трансгуманизма? / Н.С. Шиловская // Философия и общество. – № 3. – июль – сентябрь 2013. – с. 141–150.

200. Шишлянникова Н.П. Музыка как язык невербальной межкультурной коммуникации / Н.П. Шишлянникова // Мир языков: ракурс и перспектива : мат-лы IV Междунар. науч. практ. конф., Минск, 22 апреля 2013 г. – Минск : БГУ, 2013. − С.109–117.

201. Шлегерис А. Бытие и сознание в философии М. Хайдеггера / А. Шлегерис // Проблема сознания в современной буржуазной философии : сб. ст. Вильнюс : Ин - т философии, социологии и права, 1983. – С. 122 – 133.

202. Шнеерсон Г. Музыка в действии / Г. Шнеерсон // Советская Музыка, 1972. – № 4.

203. Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре / М. Эпштейн // Ирония идеала. Парадоксы Русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 247-281.

204. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / А.Н. Якупов. – М.: МГК, 1994. – 288 с.

205. Ямпольский М. Демон и лабиринт / М. Ямпольский. – М., 1996. – 336 С.

206. Ясперс К. Философия. Кн. II. Просветление экзистенции / К. Ясперс. – М., 2012. – С. 250.

207. A Companion to Aesthetics. Edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, David E. Cooper. Blackwell Publishing, 2009

208. Berry M. The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings // Music Theory Online 15, № 5. – 2009. URL: http:// www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry.html

209. Brauneiss L. Grundsatzliches zum Tintinnabulistil Arvo Parts // Musiktheorie. – 2001. – № 16. – p. 41 – 57.

210. Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 7. – Laaber, 1984. – 465 s.

211. Dibelius U. Moderne Musik II 1965–1985. Muenchen, 1988. – 447 s.

212. Dover D. Part and Penderecki: Divergent Voices and Common Bonds // Georgia, 1997. – 16 s.

213. Flammer, E. H. Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem. – Baden-Baden, 1981. – 336 s.

214. Heister H.W. Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. III: 1945–1975, Laaber 2005.

215. Henius, C. „Den lieb ich, der Unmoegliches begehrt". Zum Tode von L. Nono II Musica 44 (1990). N4. – S. 272–273.

216. Hillier P. Arvo Part / P. Hillier. – New York, 1997. – 232 s.

217. Kareda S. "Dem Urknall entgegen": Einblick in den Tintinnabuli–Stil von Arvo Part // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. – 2000. – № 84. – s. 59–67.

218. Pestalozza L. Luigi Nono II Melos (1974). – N5. – S. 265–270.

219. Pinkerton II D. Minimalism, the gothic stile, and tintinnabulation in selected works of Arvo Part. – Pittsburgh, 1996.

220. Ramazzotti Marinella. Luigi Nono / M. Ramazzotti. – Palermo : L'Epos Societ Editrice s.a.s di Biagio C. Cortimiglia & C., 2007. – 316 p.

221. Savall J. Arvo Part: Harmonie zu zwei Stimmen // Classica. – Dezember 2000 / Januar 2001. – № 28. – s. 26–30.

222. Silentium. Философско-художественный альманах. Вып. 3. / Под ред. Л. Моревой. – СПб, 1996. – 608 с.

223. Stenzl J. Le nouveau Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme). Ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, Paris, 1987. – Pp. 86–97

224. Valentine S. Art as prayer in the Soviet Union: A comparative approach / S. Valentine // Poetics. – 2008. – Vol. 36. – P. 462–475.

225. Valentine S. Music, Silence, and Spirituality in the Poetry of Gennady Aigi / S. Valentine // The Slavic and East European Journal. – 2007. – Vol. 51 – № 4. – P. 675–692.