

Куц Євген Вадимович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: conf-zr@ukr.net

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ ТЕМБРОВОГО ПРОСТОРУ

У статті розглянуто специфіку історичного розвитку музичного інструментарію з позиції філософії техніки і медіалогії. На основі компаративного підходу проаналізовано ціннісний аспект тембрології традиційного і електромузичного інструментарію. Запропоновано умовну періодизацію еволюції інструментів, виходячи із режиму сигніфікації тембро-знакової системи і становлення критичного (рефлексивного) суб'єкта. Основними етапами названо: пра класичний (дорефлексивний), класичний (стандартизація і становлення глобального інструментарію), не класичний ("деконструкція") та постне класичний (реальність "порожніх знаків").

Ключові слова: музичний інструмент, тембр, тембровий простір, філософія техніки, медіалогія.

Куц Евгений Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Историческая динамика музыкального инструментария в контексте концепции тембрового пространства

В статье рассмотрена специфика исторического развития музыкального инструментария с позиции философии техники и медиологии. На основе компаративного подхода проанализирован ценностный аспект тембрологии традиционного и электромузыкального инструментария. Предложена условная периодизация эволюции инструментов, выходя из режима сигнификации тембро-знаковой системы и становление критического (рефлексивного) субъекта. Основными этапами названы: пра классический (дорефлексивный), классический (стандартизация и становление глобального инструментария), не классический ("деконструкция") и постне классический (реальность "пустых знаков").

Ключевые слова: музыкальный инструмент, тембр, тембровое пространство, философия техники, медиология.

Kushch Eugen, PhD in Arts, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Historical dynamics of musical instruments in the context of the timbral space concept

The article deals with the specifics of the historical development of musical instruments from the perspective of the philosophy of technology and mediology. The axiological aspect of the timbral space of traditional and electronic musical instruments is analyzed on the basis of the comparative approach. The periodization of the evolution of musical instruments is purposed, in the context of the timbral signification mode and the formation of cartesian subject. The main stages are considered following: pra classical

(before-reflection), classical (standardization and the development of "global instruments"), non-classical ("deconstruction") and post-non-classical (the reality of "empty signs").

Key words: *musical instrument, timbre, timbral space, the philosophy of technology, mediology.*

Як відомо, музичний інструментарій займає своєрідне місце у культурі – між знаряддям праці (засобом для видобування звуків) і магічним артефактом. Наша мета – поглянути на інструментарій з міждисциплінарних позицій, спробувати виявити іманентну логіку його розвитку з точки зору філософії техніки і медіалогії. Завдання, які ми намагатимемось вирішити у даній статті: визначення причини іммобільності класичного інструментарію, який не зазнав суттєвих змін протягом останнього століття; періодизація історії розвитку інструментарію з оглядом на зміну режиму сигніфікації і становлення картезіанського (критичного) суб'єкта; виявлення ціннісного "ядра" класичного інструментарію – проблема, яка актуалізувалась з появою електронних тембрів і дихотомії "синтетичне / натуральне". Зауважимо, що наша позиція передбачає звернення до джерел, які однозначно виводять за межі музикознавчого (і навіть мистецтвознавчого) дискурсу (Ж. Бодрійяр, М. Фуко, М. Маклюен, Р. Дебре, Л. Манович, Б. Гройс та ін.).

Одна з точок зору на іммобільність традиційного інструментарію відносно інших технологічних форм пов'язана з відомою консервативністю музичної культури, яка оберігає власні матеріальні основи від занадто різких модифікацій. Втім, ризикнемо висловити іншу думку щодо динаміки інструментарію. Класичні інструменти, що не зазнали протягом останнього століття суттєвих змін, вже досягли досконалості "породжуючих моделей" – втілення універсальних законів природи, які ніби "проростають" крізь форму об'єктів, відкидаючи зайве у пошуках абсолютної "інструментальності" (пригадаймо з цього приводу телеологію Аристотеля з його чотирма причинами і Гайдеггерівський Gestell у "Питанні про техніку"). Так, аналізуючи логіку техніки, що "гомогенізує процедури і простори", Р. Дебре зауважує: "У подібності ліній еволюції технічних об'єктів виражена універсальна об'єктивність законів природи <...> Всі сокири, як правило, мають топорище, корпуси усіх кораблів мають веретеноподібну форму (Ален: "Саме море займається обробкою кораблів, обираючи відповідні і знищуючи усі інші"). У цій сфері останнє слово лишається за фізичними властивостями деревини, повітря, води тощо. <...> Та чи інша культура, безумовно, може надавати щиту, вуздечці, сапі або друкарській машинці певний унікальний декоративний стиль, але усьому цьому невблаганно будуть нав'язуватись функціональні форми, адже закони матерії зобов'язують" [4, 100–101]. Власне, це пояснює подібність багатьох інструментів у різних, навіть ізольованих культурах світу – вони є породженнями одних і тих самих моделей, які втілюють закони руху матерії: "струна", "мембрана", "повітряний стовп" тощо.

Ідея про певну вичерпаність ресурсів розвитку класичного інструментарію криється, передусім, у "людино мірності" відповідних моделей і механізмів. Знаряддя праці "першого порядку розширення" (пригадаємо органологічну концепцію техніки) використовують у якості енергетичного ресурсу моторні зусилля людини, лише у незначній мірі підсилені нескладними механічними

пристроями. У цьому сенсі клавішний інтерфейс фортепіано, напевне, можна вважати вершиною розвитку подібних інструментів. Водночас, це призвело до опосередкування контакту з людським тілом – чуттєве звучання струнних смичкових і духових інструментів є безпосереднім наслідком їх технологічної "недосконалості" у розподіленні енергії. Інструменти співвіднесені із тілом, функціонують у одному "порядку" сил – саме з цих причин еволюція акустичного інструментарію виявляє закон "природного добору": видові інструменти екстремальних регістрів часто витісняються на маргінес музичної практики, надто басові різновиди, які потребують надлюдських здібностей: басова флейта, контрабасовий тромбон, зовсім анекдотичний випадок – октобас. Подальший розвиток інструментарію у напрямку "інтерфейсності" породив електричні і електронні інструменти, які своєю наближеною до досконалості передбачуваністю заклали основу "посттілесної" естетики звуку.

Власне, "гігантоманський" проект із залученням сторонніх сил до функціонування інструментарію розпочався ще у доелектричну епоху: духовий орган у всі часи був найбільшим і, у певному сенсі, "надлюдським" інструментом, враховуючи його динамічний і частотний діапазон. Це зовсім не дивно, пам'ятаючи історичний контекст функціонування даного інструменту, що імпліцитно виражав "божественний голос". Пригадуючи виведений медіологами (М. Маклюен, Л. Манович, Р. Дебре) закон наслідування структур, вбачаємо певний символізм у тому факті, що перші електромюзичні інструменти (Телармоніум, електроорган Хаммонда) запозичили саме органну модель – не лише функціонально, а й у сенсі "надлюдських" якостей інструменту. Наразі у цьому виявляється діалектика "малого" і "великого" – від загрозливої архітектурної форми (церковний орган) до мініатюрної електронної схеми, звучання *ex nihilo* якої сягає потенційно безмежних потужностей. І орган, і синтезатор однаково декларують дегуманізацію інструментарію, витісняючи (сублімуючи?) архаїчний еротизм жестиальності (проникнення, тертя, "опір матеріалу") у функціоналістський міф, фантазматичну проекцію "приголомшуючої ефективності" зовнішнього світу, де "найменший гаджет породжує навколо себе техноміфологічне силове поле" [3, 66]. Орган є вираженням "прометеївської експансії" [3, 59], у той час, як синтезатор – поглибленням у кремнієвий "мікрокосм" за межами жестиального простору.

Радикальний переворот у модусі контролю технічних засобів чудово ілюструють слова Ж. Бодрійяра: "Доки енергія, що наповнює предмети, залишається м'язовою, тобто безпосередньою і випадково-зовнішньою, знаряддя все ще залучено у відносини із людиною, символічно насичені, але не надто структурно зв'язані, хоч і формалізовані в певній жестиальності. <...> Древні знаряддя – складні комплекси жестів і сил, символів і функцій, які формуються і стилізуються енергією людини; ми милуємось цими косами, корзинами, глечиками і плугами, що щільно прилягають до форм людського тіла і його зусиль. <...> Лише після революційних змін у джерелах енергії, коли енергію, що стала мобільною, можливо застосовувати на відстані, – людина і річ вступають у нову об'єктивну суперечку, у нову конфліктну діалектику" (курсив наш. – Є. К.) [3, 55]. Сьогодні інтерфейси техніки вимагають не фізичних зусиль, а системи церебросенсорного нагляду. Жестиальність контролю редукована до формальних структур відповідальності, до "операторності" у чистому вигляді.

Не відкидаючи ідеї коеволюції інструментарію, ми, тим не менш, схилиємось до думки, що класичний інструментарій, як "людиномірний" феномен впритул наблизився до своїх медіальних кордонів та вичерпав внутрішній технологічний ресурс культурної форми, її потенціал до самовиявлення, до "розкриття потаємного" (М. Гайдеггер). Аналізуючи динаміку розвитку інструментарію, неважко зрозуміти, що за фазою "конструкції" (століття технічних вдосконалень) йде фаза "реконструкції". У процесі поступової втрати утилітарних функцій культурні форми набувають вторинних смислів – символічних конотацій. Цьому аспекту присвячено, наприклад, чимало сторінок Бодрійярівської "Системи речей", включаючи часто цитований фрагмент про "крило автомобіля" [3, 67].

Бажання відновити довіру (у сенсі "прориву" медіа-поверхні, у концепції Б. Гройса) до класичного інструментарію призводить до "медіа-насилля" – порушення цілісності речей, радикальної деконструкції їх структури, надання атрибуту дифузності їх усталеним фізичним кордонам. Такою практикою стали і розширена реальність виконавських технік, включаючи "болісні" аутодеструктивні прийоми, і circuit-bent – "хакерство" у світі електронних інструментів. Деконструкція порушує усталений режим сигніфікації і спричиняє турбуленції тембрового простору – непередбачувані смислові конфігурації, приховані течії і лакуни.

Як вже було зазначено, функціонування класичного інструментарію пов'язано із "опором матеріалу", подолання якого, врешті решт, виступає фактором смислоутворення. Жестуальне опосередкування, окрім, власне, м'язово-практичного виміру, несе потужний лібидинозний заряд глибинного символічного обміну (про це, до речі, красномовно писав Г. Башляр, зокрема, у творі "Земля і марення волі"). Саме це має на увазі Ж. Бодрійяр під "непристойною трудовою жестуальністю", описуючи вимір древніх знарядь як "театр жорстокості й інстинктивного потягу". По відношенню до сучасної техніки ми спостерігаємо витіснення цієї первісної "жорстокості": з поля зору зникають процеси перетікання енергії, віднині вона наділена дифузною надтекучістю – інтеріорізована у найдрібніших електронно-нервових структурах і відтак неспівмірна безпосередньому чуттєвому досвіду.

Міф техно-могутності (ілюзія абсолютної функціональності, породжена магією "порожнього" жесту, подібного до пасів ілюзіоніста) можна чудово проілюструвати модерновим дискурсом "вивільнення звуку", "свободою" від інструментальної реальності – ідеї, що захопила композиторів Авангарду II. Наведемо слова Е. Вареза з фрагменту лекції 1939 р.: "А ось – переваги, на які я чекаю від такої машини: звільнення від деспотичної, паралізуючої темперованої системи; можливість отримання коливання будь-якої частоти; в результаті, формування будь якого бажаного звукоряду; непередбачуваний діапазон у низькому та високому регістрах; нова гармонічна пишність, якої можна досягти при використанні субгармонічних комбінацій, недосяжних у минулому; доступність будь-якої видозміни тембру, звукових комбінацій; нова динаміка" [5, 9].

Красномовно передбачає можливості нового інструментарію і Арс. Аврамов: "Синтетична музика, що не потребує музикантів-виконавців, з одного боку, не потребує реконструкції музичного інструментарію, з іншого – дозволить з легкістю вирішити будь-які інтонаційні проблеми: довершений акустичний

стрій, будь-яку задану температурацію, натуральні лади народної музики; глісандо будь-якої швидкості, в тому числі у гармонічних комплексах і поліфонічних поєднаннях. У сфері тембру: імітація існуючих тембрів акустичних інструментів, їх "удосконалення", розширення діапазону; створення нових тембрів згідно вимог композитора; поступове взаємоперетворення тембрів у процесі звучання; збереження тембрового забарвлення у всіх регістрах. У сфері темпоритму: необмежена швидкість руху при збереженні абсолютної чистоти інтонації; асиметричний рух; будь-які складні поліметричні ефекти; забезпечення авторської інтерпретації будь-якого ритмічного нюансу. У сфері динаміки: диференціювання та уточнення позначень *crescendo* та *diminuendo* при використанні точного графіку зміни сили звучання; поступове зростання та спадання сили звучання протягом довгого проміжку часу; швидка зміна динамічних відтінків" [1].

Електромузичний інструментарій демонструє "революцію побуту", описану Ж. Бодрійяром, коли річ (мається на увазі її структурно-функціональний апарат) стає "складнішою, ніж дії користувача по відношенню до неї" [3, 64]. Диференційованість знарядь зростає, у той час як жестуальність контролю мінімізується до "рухів-знаків" – елементарних операторних одиниць, направлених на маніпуляцію із тумблерами, важелями, кнопками, дисплеями тощо. У минуле відходить ритмізований театр "моторної граматики" (термін етномузиколога Дж. Бейлі) – сукупність ефективних жестів і правил їх комбінування, які складають основу виконавської техніки. Комбінаторність же електромузичного інструментарію має цілком матричну природу.

Функціонування електромузичного інструментарію пов'язане з цікавим ціннісним аспектом. Часто можна зустріти, втім, переважно імпліцитно думку про неповноцінність електронних тембрів порівняно із акустичними інструментами. Розглядаючи тембровий простір як знакову систему, ми ставимо у відповідність інструмент, як фізичний об'єкт, та його звучання як іманентну, детерміновану об'єктивними законами руху матерії ознаку. Таким чином формується натуральна знакова система, у певному сенсі подібна до її природних аналогів – "індексованих" людською свідомістю звукових ландшафтів. Навіть беручи до уваги "дисперсне поле" тембру, обумовлене, з одного боку, флуктуативністю інструментарію, з іншого – виконавською культурою і стилем епохи, звучання інструменту має інваріантне ядро, досить стабільне і нечутливе до спотворень і переінтерпретацій. Отже, якщо мова йде про знакову систему, доречно згадати і про "порожній знак" – вільний від позатекстових референтів. Нас, передусім, цікавить аксіологічний вимір, адже з тотальним "оповіщенням" смислового поля культури очевидною здається думка про можливість застосування кількісно-якісної діалектики і по відношенню до символічних форм, зокрема – мистецтва і його інструментарію.

Звернімося знов до Ж. Бодрійяра: "Якщо часом – надто сьогодні – ми ще і починаємо мріяти про світ надійних знаків, про сильний "символічний порядок", то не варто з цього приводу будувати ілюзій: такий порядок вже існував, і це був порядок безжально-ієрархічний, адже прозорість знаків йде поряд з жорстокістю. У жорстоких кастових суспільствах – феодалних або архаїчних – кількість знаків обмежена <...> такі знаки не можуть бути довільними.

Довільність знака виникає тоді, коли, замість того, щоб пов'язувати двох осіб вузами нерозривної взаємності, він [знак] починає відсилати у якості означника до розчаклованого світу означуваного, спільного знаменника реального світу, який нікому нічого не зобов'язаний" (курсив наш. – Є. К.) [2, 114].

Отже, в епоху тотальної симуляції сильний "символічний порядок" міг би бути фундований лише референтами, які уникають мінові економіки, – такими, що є незворотними внаслідок самого незворотного процесу органічного життя (недарма саме смерть займає ключове місце у цитованому творі Ж. Бодрійяра). Саме тому сьогодні парадоксально вітальними стали ризиковані корпоральні практики від альпінізму до рольових ігор, виступаючи "зменшеною копією" єдиного незворотного дару в економіці символічного обміну – смерті. Ризикнемо висловити думку, що традиційний музичний інструментарій також у певному сенсі є сферою "жорстокої" сигніфікації – передусім, через темпоральність самого процесу інструментальної гри (пригадаємо, що ризик є іманентною ознакою гри як форми культури) і, що не менш важливо, через фантастичний потенціал до "опору", яким володіють інструменти. Будь-який професійний музикант з легкістю підтвердить певну подібність своїх трудових буднів із практиками відправлення дисциплінарної влади – "картографії" тіла і розуму, що їх так яскраво описує М. Фуко на сторінках "Наглядати і карати".

Дискутуючи щодо майбутнього "живого" концерту, як модусу музичної комунікації, і виступаючи пристрасним апологетом фонографії, видатний канадський піаніст Г. Гульд зауважує: "Люди, що виступають проти звукозапису, проголошують монтаж технікою безчесною і нелюдською – такою, що знищує або знецінює те саме відчуття ризику, яке – про це можна заявити з упевненістю – знаходиться у основі деяких з малоприємних традицій західної музики" (курсив наш. – Є. К.) [6, 101]. Безумовно, цей суб'єктивний пасаж сповнений іронії і, передусім, виражає бажання автора дистанціюватись від академічної традиції, проте для нас має цінність саме спостереження про ризикованість концертних практик, з чим ми не можемо не погодитись. Саме аспект інструментальної первинно-жестуальної, ще не сублімованої у функціоналістський міф консьюмеризму, майстерності надає звучанню акустичних інструментів додаткових конотацій. Цінність електронних тембрів – це цінність "порожніх знаків", звучань, які виникають *ex nihilo*, невагомим, жодним чином не пов'язаних із "жорстокими" референтами. Це Бодрійярівські "довільні знаки", характерні для перенасиченої номадичної культури із неконтрольованим (практично машинним! – пригадаємо "машини бажання" у шизоаналізі Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі) виробництвом смислів. Процеси "інфляції" у тембровому просторі – відображення "нестерпної легкості буття" посттілесної сигніфікації. Можливо, у цьому випадку не обійшлося і без Беньямінської "аури" – якщо вважати такою аурою історію сотень тисяч людино-годин, присвячених болісній практиці видобування естетичного звуку із численних скрипок, валторн і гобоїв.

Узагальнюючи історію розвитку інструментарію, вважаємо доцільним виділити чотири етапи. Пракласичний етап характеризується стихійним розвитком інструментарію, "натуральною" варіативністю, пов'язаною з регіональною обмеженістю культур (відтак – відсутністю глобального інструментарію й флу-

ктуативністю локального) і традицією ручного виробництва. Ризикнемо висловити думку, що сонорне тіло інструмента на даному етапі лишається архаїчно-цілісним, не картографованим дидактичними і науково-теоретичними практиками. Навряд чи у даному випадку взагалі мова може йти про рефлексію "звуку інструмента" і "звуку виконавця" в аспекті діалогізму Я та Іншого, ураховуючи безсуб'єктну космологічну модель премодерного суспільства. Лише картезіанський суб'єкт уводить до обігу "сонорне дзеркало" – можливість рефлексії двох вищезгаданих звукових континуумів. Це ознаменувало остаточне "пере різання" пуповини, яка лишилась з часів корпоральних, до-інструментальних практик.

Класичний етап характеризується поступовим формуванням "культури звуку" – як серед майстрів по виготовленню інструментів, так і серед виконавців. Пригадуючи закон ієрархічних компенсацій, сформульований Є. Сєдовим і А. Назаретяном, можна дійти до висновку, що стандартизація інструментарію – обмеження різноманітності на нижчому, фізичному рівні – сприяла становленню різноманітності виконавських прийомів, взагалі – підвищенню уваги до звуку, як естетичного, а не лише символічного явища. Становлення класичного інструментарію, в цілому, виявляє ізоморфізм із процесами формування структур музичної мови у європейській культурі: утвердження ладотональної системи, стабілізація жанрів і форм. Для тембрового простору класичної епохи характерна помірна дендричність, яка виражена у незначній, контрольованій варіативності відростків "тембрового дерева". Структура є кодифікованою і надійно підтримується системою музичної освіти, що ускладнює проникнення "маргінальних" елементів – екзотичних і нестандартних інструментів, виконавських прийомів і ансамблів незвичних складів. Сильні центричні течії витісняють певні елементи, які формують власні дискурсивні системи за межами класичного простору (наприклад, військові оркестри або оркестри народних інструментів). Загалом, звернення до концепції логоцентризму і європоцентризму, як його прояву, чудово демонструє специфіку становлення глобального інструментарію як явища європейської, а згодом і світової музичної культури.

Становлення некласичного (перехідного) етапу пов'язане, з одного боку, із прогресистськими модерними ідеями початку ХХ ст. (так званій Авангард І), з іншого – з дифузією світових культур, у першу чергу – проникнення культур Азії і Африки до європейського простору. Спостерігається "деконструктивізм" по відношенню до усталених інструментальних структур: відтепер можливі будь-які ансамблеві поєднання, мікрохроматика, нестандартні виконавські прийоми, "підготовка" інструментів тощо. Перша половина ХХ ст. ознаменована появою експериментальних, у тому числі електронних інструментів. Деякі з них лишились тільки в історії (Intonagioni Л. Руссоло), інші (терменвокс, хвилі Мартено) увійшли у світову інструментальну практику.

Експансія джазу ознаменувало появу нового суб-простору тембрів зі своїми режимами функціонування і культурою звуку. На прикладі джазу, який, здебільшого, запозичив європейський інструментарій, можна спостерігати його "одомашнення": будучи переміщеними у інший культурний контекст, інструменти набувають нового звучання. Яскравою у цьому контексті є історія органу Хаммонда. Як відомо, даний інструмент з'явився як портативна бюджетна заміна духо-

вому органу у богослужбових практиках у домашньому музикуванні і лише згодом став іконічним інструментом для джазу і рок-музики, набувши зовсім іншого, "агресивно"-сучасного звучання. Пригадаємо з цього приводу ключовий у медіалогії закон наслідування структур М. Маклюена: нові медіа запозичують структуру у попередників, проте "меседж" зовсім інший. Врешті-решт, саме органна модель стала основою для розвитку електромюзичних інструментів.

Для тембрового простору на даному етапі характерна висока розгалуженість "тембрового дерева", проте ця варіативність має іншу природу, ніж стихійні флуктуації у прадавній епоху: плюралізм виникає внаслідок "надбудови" на фундаменті класичного, стандартизованого інструментарію. Поява нових інструментів має на меті не інтеграцію до існуючого простору, а підринок його структури зсередини. Сильною є інтенція до "чистого" новаторства – пошуку радикальних концепцій і форм. При активних процесах розширення і утворення нових звукових структур система кодифікації часто не встигає за стрімким оновленням: яскравим прикладом слугує електронна музика повоєнних років. Конвенціональна нотографічна система, яка вивела музику на рівень транскультурного феномену, часто поступається місцем індивідуальним проектам. Композитори, що використовують у своїй творчості розширені виконавські техніки й електронні інструменти, часто складають власний "тезаурус" умовних позначень до кожного твору. Можна дійти висновку, що чи не кожен подібного плану твір являє собою окремий "мікропростір" тембрів, принаймні на рівні сигніфікації. Мегаструктура нотографічної системи розпадається на численні мікרוструктури-діалекти.

Постнекласичний етап уявляється як експансія вкрай розгалужених структур, що формують крону "тембрового дерева". Поряд з ієрархічними елементами (спадщина класичного періоду) існують ризоматичні утворення, які можна метафорично порівняти із омелами у кроні дерева. Елементи класичного простору (традиційний інструментарій) можуть зберігати відносну стабільність, гарантовану інертністю процесів музичної культури. Втім, з відходом від режиму "первинної" сигніфікації (натуральна знакова система), з виходом у віртуальний простір утворення нових звучань, нових структур тембрового простору стає фактично безконтрольним: чи не кожен віртуальний інструмент являє собою власний мікрокосм, підкорений імперативу матричної комбінаторики. Поступово заповнюються лакуни між дискретними елементами простору класичних тембрів, між акустичними і синтезованими звучаннями, спектральна насиченість звуку наближається до своїх фізичних кордонів – індискретного білого шуму.

Отже, у процесі історичного розвитку музичний інструментарій пройшов шлях від стихійного плюралізму через стандартизацію до "реконструкції" і віртуалізації. Будучи виділеним із безсуб'єктного звукового масиву, сонорне тіло інструмента поступово стає предметом картографічних практик, тембр інструменту рефлексується як естетичний феномен. Театр первинної жестикуальності поступається місцем операторності, витісняється у функціоналістський міф. Режим "жорстокої" сигніфікації символічного обміну поступається місцем "невимовній легкості буття" порожніх знаків, звільнених від фізичних референтів і тілесного опосередкування.

Література

1. Авраамов Арс. Синтетическая музыка / Арсений Авраамов // Советская музыка. – 1939. – № 8 // Термен-центр : центр электроакустической музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/avrsynth.htm>
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
4. Дебрэ Р. Введение в медиологию / Режи Дебрэ. – М. : Праксис, 2010. – 368 с.
5. Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. – 356 с.
6. Гульд Г. Избранное : в 2 кн. – Кн. II. / Гленн Гульд. – М. : Издательский дом "Классика-XXI", 2006. – 216 с.

References

1. Avraamov Ars. Sinteticheskaya muzyika / Arseniy Avraamov // Sovetskaya muzyika. – 1939. – № 8. // Termen-tsentr : tsentr elektroakusticheskoy muzyiki [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://theremin.ru/archive/avrsynth.htm>
2. Bodriyyar Zh. Simvolicheskii obmen i smert / Zhan Bodriyyar. – M. : Dobrosvet, 2000. – 387 s.
3. Bodriyyar Zh. Sistema veschey / Zhan Bodriyyar. – M. : Rudomino, 1999. – 224 s.
4. Debre R. Vvedenie v mediologiyu / Rezhi Debre. – M. : Praksis, 2010. – 368 s.
5. Kompozitoryi o sovremennoy kompozitsii : hrestomatiya / sost. T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. – M. : Nauchno-izdatelskiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 2009. – 356 s., not.
6. Guld G. Izbrannoe : v 2 kn. – Kn. II. / Glenn Guld. – M. : Izdatelskiy dom "Klassika-XXI", 2006. – 216 s.

УДК 75.01+78.01(477):39(477)

*Мезіна Світлана Сергіївна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: svitmez18@yandex.ua*

НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДІ 1960-х РОКІВ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Автор статті акцентує увагу на актуальності звернення до проблеми національної традиції у творчості українських авангардистів 1960-х років – так званого покоління шістдесятників. Своєю метою представники мистецького руху "шістдесятництва" вбачали поєднання західноєвропейських та національних традицій, винесення українського мистецтва на світову художню арену. У якості основного завдання для дослідників автор вбачає доведення тези про те, що національна традиція у творчості молодшої інтелігенції 60-х років минулого століття має історичні витоки і сягає корінням не лише періоду "Розстріляного відродження", але й часів українського бароко.

Ключові слова: національна традиція, шістдесятники, авангард, "Розстріляне відродження", бароко