виховання – це виховання в традиції простих норм моральності, пристосованих у своєму конкретному змісті до школи життя. Так, Р. Пітерс пише: «Виховання й освіта мають на увазі не тільки дати знання, але й змінювати, регулювати позиції, емоції, бажання, вчинки людей». Він доходить висновку, що «виховання вчить людину, як жити» [8, с. 469]. Головну увагу прибічники цієї концепції у філософії освіти й виховання приділяють обґрунтуванню мети морального виховання, його методів та засобів. До того ж, на відміну від прагматизму представників «нового гуманізму» (П. Хорст, Дж. Вільсон, Р. Пітерс, М. Уорнок, Л. Кольберг, А. Харрис та ін.) пов'язують процес виховання з ціннісною орієнтацією людей. На їхню думку, філософія освіти та виховання повинна чітко окреслити коло гуманістичних соціальних і моральних цінностей, назвати суспільні інститути, покликані формувати орієнтацію на ці цінності, обґрунтувати співвідношення індивідуальних і соціальних якостей особистості, які могли б сприяти утвердженню в суспільстві «духу демократії». Але розв'язання цих важливих питань потребує аналізу моралі – з'ясування її природи, функцій у пізнанні світу, відмінностей від інших форм його пізнання. Застосовуючи до проблем виховання методологічні установки філософії лінгвістичного аналізу, прибічники «нового гуманізму» часто поєднують їх з ідеями Платона, Канта та інших видатних мислителів минулих епох. Це насамперед виявляється в потрактуванні моралі та її мови, їхнього значення для процесу виховання.

Результати й висновки. Диференціація (у тому числі, мовна, пізнавальна і, як результат, – соціально–поведінкова) передбачає вміння особистості відрізняти суще від належного й узагальнювати факти морального життя для того, щоб мати свою уяву про належне. Інтеграція передбачає готовність людини усвідомити необхідність наявності єдиних для всіх людей правил і принципів моралі. Саме така структура моральної свідомості дає можливість людині зрозуміти суть соціально–моральних конфліктів, які виникають, і знайти шляхи їх розв'язання.

Ідея про те, що філософія розглядає освіту та виховання як постійне зростання людини, у сучасній філософії освіти/виховання протиставляється т.зв. «рольовим теоріям». Останні припускають підпорядкування поведінки особистості, яке має бути внесене у свідомість індивіда за допомогою механізму інтеріоризації (стати частиною внутрішньої структури його свідомості).

Список використаних джерел

1. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч.1. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с. // Vitgenshtejn L. Filosofskie raboty. Ch.1. – M.: Gnozis, 1994. – 612 s.

2. Brent A. (1998). Philosophical Foundations for the Curriculum. – London; Boston: Allen & Unwin. – 233 p.

3. Honneth A. (1991). Das Affekt gegen das Allgemeine. Zur Lyotards Konzept der Postmoderne // Merkur. – Bd.38. – Hf.8. – S.591–604.

4. Heitger M. (1992). Über die Notwendigkeit einer philosophischen Begründung von Pädagogik // Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik. –Bd.68, Hf.1. – S.31–38.

5. Hirst P. (2004). Moral Education in a Secular Society. – London: University of London Press. – 123 p.

6. Kohlberg L. (2000). Education for a just society. (Moral Development, Moral Education. Ethics and Educational Policy). – Birmingham: Munsey. – 496 p.

7. Lyotard J.–F. (1996). Postmoderne für Kinder/Jean–Francois Lyotard. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus d. Französischen von Dorothea Schmidt (Le Postmoderne expliqué aux enfants). – Wien: Passagen Verlag (2. Aufl.). – 137 s.

8. Peters R.S. (1979). Democratic Values and Educational Aims// Democratic Values; Educational Philosophy; Philosophy; Values Teachers College Record, v.80, №3. – P.463–482.

9. Reese–Schäfer W. (1996). Lyotard zur Einführung. – Hamburg: Junius Verlag 3. überarbei–tete Aufl. – 187 s.

10. Welsch W. (1988). Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne–Diskussion. – Weinheim: VCH. – 322 s.

Podolyakina O. V., *Burshtyn Energy College of Ivano–Frankivsk National Technical University of Oil and Gas (Ukraine, Burshtyn), lepan@ukr.net*

A man is in the linguistic models of philosophy of language

Given the growing need for practical implementation of the ideas of freedom, justice, commitment to implement human rights, proponents of humanistic concepts of philosophy of education, by studying language and human behavior, form patterns to overlap conformity for manipulation of human behavior in order to create conditions for its free expressions for implementing fundamental human behavior choice in a particular situation and thus prevent the danger the unified form of behavior. The central problem of proposed research is often so–called «Language games» that which become the basis for the understanding of cognitive and discursive forms are not characterized as compulsory or normative; they are not subject to any rules or regulations. Relativization is being done not only to the scientific mind and the scientific opinions, but also to ethical assessments and standards. Research objectives – to consider main ideas of humanistic and anti–humanistic forms of philosophy of education that explore heteronomous diversity of language games that involve ideas, discourses, values, ideas, lifestyles, and historically defined local institutions, including educational institutions. The methodological basis of the study are language models of postmodernism and the «new humanism» in the philosophy of education. Origins of anti–humanistic installations of representatives of postmodernism can be seen in structuralism, which considered the language as regulatory system devoid of individuality and emphasized its principled anti–humanism; and post–structuralism, which believed that contemporary art is causing the «death of the author». Systematic and integrative aspect of education philosophy and management model in conjunction with a «new humanism» is important for the formation of social and valuable orientations. We can conclude that the philosophy of education and training is challenged to identify the factors that contribute to achieving its main goal – to evaluate the moral principles and personal qualities with which the theory of education/training associates realization of its objectives; to show why these and not any other principles and qualities give a person the ability to choose, in a particular situation, the line of conduct that would be socially significant, morally justified and acceptable in the social sense.

Keywords: *philosophy of education, postmodernism, morality, language, humanity.*

* * *

УДК 78.01.038.6:111.852

Свистун В. В.,
аспірант, Київський національний університет ім. Т. Шевченка (Україна, Київ),
vyacheslavsvis@gmail.com

ТИША У СМИСЛОВИРАЗНІЙ ТКАНИНІ НОВОЇ МУЗИКИ

Стаття присвячена тиші як художньо–виразному засобу, естетично легітимізованому в музиці авангарду та постмодерну, що у своїй самодостатності кристалізувався в останню третину XX – на початку XXI століть. Увага акцентується на перетворенні тиші – одного з факторів формування музики як виду мистецтва – на значущий елемент сучасного музичного образотворення. Аналіз практики і теорії її реалізації у західних, російських та українських традиціях виявляє багатовекторність «музичної тиші» й разом із тим – універсальність інтенції до мовчання, наявну в інших видах мистецтва, а також у філософії і релігії. В статті доводиться, що попри загальний рух сучасної культури до спрощення тиша–мовчання як ресурс виразності реалізує сутнісні засади музики, спрямовані на досягнення максимального впливу на духовні структури людини, де звук і його свідоме припинення є рівноцінними.

Ключові слова: *нова музика, тиша, нова музична виразність, Дж. Кейдж, Ч. Айвз, музичний постмодернізм, естетика постмодерну.*

Строкатість сучасної музичної палітри з її пошуковою експериментальністю, наявність живого відгуку на неї є неспростовними реаліями сьогоднішнього дня, та не варто забувати, що в цій художній всеїдності

постмодерну органічно спрацьовує закваска, вкинута у тигель культури авангардом. Різниця у тому, що зухвалі музичні новації сьогодні все менше сприймаються як виклик, в той час як класика з корпусу базової аксіоматики, такої дражливої для авангардистів та поставангардних експериментаторів, перетворюється на духовну рекреацію, навколо якої вирують модні мейнстріми.

Змінило своє значення і саме поняття класики. Вона розділилася на класику «ту» і «цю», де «ця» – це естетична суттєвість тих музичних новацій, що попри зовнішню незвичність внутрішньо резонують із сутнісним саморозвитком музики. Серйозні підстави долучитися до них має, на нашу думку, й тиша. Ставши інструментом творення виразності, вона підтвердила свою сутнісну музикотворчу характеристику – здатність легітимізувати звук. Її причетність до видотворення питань не викликає (взяти хоча б інтонаційну основу музики – чергування звуку і тиші), в той час, як свого спеціального дослідження чекають її смисловиразний потенціал, а також безпосередній досвід його використання, що має, до речі, свою публіку – не тільки апологетів зухвалих новацій, не лише керованих модою прибічників, але й тонких знавців і поціновувачів музики.

Принциповим у даному випадку є розуміння тиші як мовчання, як «осмисленого звуку» (М. М. Бахтін), як суто людського діалогічного акту, який оперує тим, що не промовляється. *Тиша–мовчання виступає,* таким чином*, як постійно незавершена креативно навантажена цілісність.* Вона стає каналом глибинної комунікації в інтерсуб'єктивній системі символічних відношень. Слід зауважити, що в сучасній культурі, тій, яка, згідно з М. Фуко, впізнає себе у дзеркалі безумства, народженого спілкувати, забезпечувати взаємну внутрішню дотичність.

Тиша–мовчання – безмежний полімодальний простір – насичена такими смислами для всіх, хто готовий їх сприймати, декодувати, інтеріоризувати. Її діалогічність спрямована на консолідоване розуміння буття і в цьому смислі має підстави для нарощування власного розлогого дискурсу, де одним з векторів цілком може бути й запропонований М. В. Логіновою її розгляд як «модусу тлумачення і формування зрозумілості сущого» [3].

Від самих людських начал мовчання демонструє своє духовне походження. Парадоксальним чином це підтверджує навіть біблійне «спочатку було слово», адже виходить з визнання мовчання витоком і умовою будь–якого вираження. Ми переконані, що в даному випадку маємо справу з полісимволічною метареальністю – безмежжям потенційної особистої свободи, незліченністю варіантів внутрішнього «перезавантаження». Саме тут формуються сутнісні засади мовчання, що легко спростовують тезу про його однозначність, яка в аналізі постмодерного дискурсу стає головним аргументом на користь його пріоритету над словом, чия полісемантичність та ідеологічна сприйнятливість викликає відчуття непевності і хиткості, а за ним – відразу до вербальних форм комунікації.

Насправді у випадку тиші–мовчання маємо справу із символічною мультиреальністю, яка резонує з універсальними інтенціями людини, волає до її духовно–творчого начала, по–новому відкриваючись назустріч кожному відгуку. Відповідно, тут немає місця ні лінійності, ні однозначності. Якщо слово і музика – це осмислений звук, то свідоме мовчання не є німотою: воно сповнене смислів і модальностей, готових до поліваріативного декодування.

У дослідженнях нової музичної виразності поетика тиші є вже сталим аналітичним інструментом. Її формування, спровоковане музичними новаціями останньої третини ХХ ст., почалося у загальнонауковому дискурсі вивчення тиші, що дозволило, абсорбувавши різноаспектні, зокрема, фізичні, знання про феномен, досягти максимальної предметної кристалізації. Сьогодні поняття поетики тиші продуктивно «працює» в аналізі різних видів мистецтва. Це засвідчує естетичну універсальність нової моделі досягнення художньої виразності, запропонованої й апробованої авангардом, перейнятої та розвинутої постмодернізмом. Дієвість даного аналітичного підходу зумовлена сучасними суспільними реаліями, де найголовнішою є, на наш погляд, проблематизація процесів людинотворення.

Потрапивши у зону культурної турбулентності, музика постала перед необхідністю «переглянути» свій арсенал: заради досягнення максимальної злуки із запитами сучасної людини вона була спрямована на шлях експериментування. Привабливо–небезпечний дух радикального експерименту, спонтанність його продукту – нової музики – змінили немало творчих доль: чи то шляхом корінної трансформації, чи через формування стійкої авторської креативної домінанти. Паралельна ж поява в системі професійної музичної освіти класів експериментальної композиції підвела риску під розмовами скептиків щодо нежиттєздатності новітніх музичних екзерсисів, їх неорганічності для музичної тканини та безперспективності для подальшого розвитку музики як мистецтва загалом.

Змінились і критерії легітимації нового: тепер перепусткою у музичний світ стають не загальне чи масове схвалення, а наявність «власної публіки», що може нараховувати лише одиниці прихильників. Головним є не їхня кількість, а сам факт наявності відгуку на авторське послання, що уможливлює його трансформацію у діа– чи полілог. Мовчання у цьому сенсі має надзвичайний потенціал. Воно схоже на пустоту в її тлумаченні як універсалії у східних філософських традиціях: як начала всього; як витоку будь–якої енергії; як потенційного джерела всіх можливостей і умови творення; як того, що народжує все із себе; як нескінченної потенції, позитивної сили, яка спрямовує на звільнення; як динамічної основи вже реалізованого і того, що має проявитись, тощо.

Тиша лише здається пустою. Вона є началом, поштовхом до дії, до творчої самореалізації. Для М. Гайдеггера, переконаного, що буття розкриває людині свої таїни саме через тишу, було безсумнівним, що для щирого слухача її пустота відкривається як простір трансцендування, а, отже, свободи, як насиченість відкритістю, що породжує продуктивний креативний імпульс [7]. Звернення до М. Гайдеггера не випадкове, адже саме його «екзистенціальна аналітика» загострила погляд постмодерністської філософії на людину і її буття, дозволила виявити культурну очікуваність актуалізації феномену тиші – свідомого мовчання, причини її потенційності у тканині сучасного мистецтва. Це

підготувало платформу для досліджень мистецтвознавців і естетиків, зокрема, висновків про те, що «тиша, замовчування, пустота, беззвуччя, які складають суттєву частину сучасної художньої свідомості, можуть бути висунуті в якості характерних символів, метафор, знаків постмодернізму» [6]. Більше того, що «стійкість їх прояву дозволяє сприймати ці «наскрізні мотиви» як якісь «ключі», «інструменти аналізу» епохи чи індивідуального авторського стилю» [Там само].

Цикл завершився: філософи передбачили можливість нового явлення людської суттєвості, світ мистецтва апробував мовчання як його образно–виразний вияв, естетико–мистецтвознавча думка побачила у даному художньому явищі культурну закономірність. Тиша (обране мовчання) зайняла своє операціональне місце у некласичній естетиці, оптимізувавши естетичний ресурс її можливих міждисциплінарних, передусім, естетико–культурологічних, досліджень.

Слід визнати, що першість у спробах системного аналізу художнього ресурсу тиші–мовчання належить культурологам, де, на нашу думку, найбільш переконливою є М. В. Логінова [2]. Принципово важливим є той факт, що аналіз художнього ресурсу мовчання здійснюється російським теоретиком у контексті вивчення онтології виразності. Ми солідарні із запропонованим розумінням виразності як константи процесів становлення культури, як «характеристики людської присутності у світі», як «способу онтологічного осмислення зв'язку «людина–світ»» [2, с. 4], що з необхідністю спрямовує аналіз у філософську й навіть філософсько–антропологічну площини з поправкою на сучасний стан розвитку культури, що характеризується незавершеністю її становлення. Свій аналітичний відповідник, як засвідчує М. В. Логінова, вона знаходить у некласичній філософії, яка, відстежуючи сучасні реалії, сама знаходиться у постійному русі.

Вкрай важливо, що, обравши предметом аналізу виразність авангарду і постмодернізму, дослідниця розглядає їх як концептуальну єдність. Таким чином, зроблений нею висновок, що головним принципом некласичної виразності слід вважати мовчання, стосується їх обох. Відповідно, розглядаючи виразність як константу процесу становлення смислу, теоретик пов'язує тезаурус мовчання із смислотворенням. Згадаймо, як безумовний авторитет післявоєнного авангарду Дж. Кейдж, що, власне, коронував тишу у своїй п'єсі «4'33″», стверджував, що основу нової музики складають зовсім не нові техніка й технології, а нове мислення, нова художня свідомість, здатні звільнити людину від егоїстичної зосередженості на собі, відкривши її до «потоку всього сущого» [7, с. 5], «назустріч новому досвіду, цікавому у будь–якому випадку» [7, с. 11]. Його апологія звуку, чиїм невід'ємним аспектом він визнає тишу, спрямована саме на це: навчити просто слухати навколишні звуки, трансформуючи їх в образи; залишатись при цьому вільним від будь–яких заданих установок, щоб дозволити музиці «відбутися».

Свою реальну заслугу Дж. Кейдж вбачав як раз у тому, що на практиці показав, як поза намірами, ненавмисно створювати твори мистецтва». Вважаючи найкращим серед своїх власних п'єсу тиші («4'33″»), він коментував її як приклад бажаної свободи від симпатій і антипатій, спосіб звільнення музики від композиторського диктату, запевняючи, що його метою було «привести інших до розуміння того, що звуки, які їх оточують, створюють музику більш цікаву, ніж та, яку можна почути у концертній залі» [Там само, с. 16].

Вивчаючи природу звуку, Дж. Кейдж приходить до висновку, що базою музики виступає час, який охоплює і звуки, і тишу, що тривалість як ознака тиші – «більш відкритий, більш логічний засіб структурувати музику, ніж висота» [Там само, с. 13]. З цих позицій тональність, гармонія, контрапункт і все, на чому засновано європейську музику, визнається ним недосконалим, адже робить музику нудною, у той час як задача художника «допомогти звукам розкритися, стати собою. І, будучи собою, відкрити свідомість людей, які їх виробляють чи слухають, додатковим можливостям, не тим, на які вони чекали» [Там само, с. 11]. З іншого боку, Дж. Кейдж переконаний, «щоб винести з досвіду прослуховування щось для себе, треба, слухаючи, вкласти в цю музику щось своє» [Там само, с. 10], самовіддано відкрившись багатоманіттю звукового оточення.

Впевненість Кейджа у засадовості для музики часу, який, власне, й легітимує звучання і його відсутність, а також у креативній продуктивності постійного вслуховування у звуко – образні меседжі тиші – швидко здолала межі його особистої моделі творчості. Вона спрацювала як філософсько–естетичний детонатор для різних художньо–видових новацій, у першу чергу, для радикальних музичних експериментів. З них, зокрема, народився і класичний американський мінімалізм, для якого Кейдж став гуру у формуванні репетитивності як окремого, самодостатнього, способу музичної композиції. Водночас, поєднання ним музики з філософією заклало досить стійку традицію філософського супроводу експериментального музичного матеріалу. З іншого боку, сучасна, естетизована, філософська думка, формуючи свої концепції, нерідко відточує їх у музичній царині. Існує немало рімейків ідей Дж. Кейджа. Одним з їх відлуння є, зокрема, позиція Стінга, сучасної музичної зірки: «Ідеальна музика – це тиша, а музиканти займаються створенням красивої рамки навколо цієї досконалості».

Попри те, що прихильників авангардистської музики завжди було легко порахувати, вона не могла не захоплювати своєю незвичністю, не вабити зухвалістю, пропонуючи замість порядку космос непередбачуваної спонтанності. Наполягаючи на праві саме такої розмови з людиною, вона всім своїм наполегливим розвитком вела до думки, що Кейдж – це не випадковість, не якась прикра мутація, а важливий і необхідний етап кристалізації, який має не лише своє «після», але й своє «до». Цим «до» для Кейджа був ним шанований американський композитор Чарльз Айвз, чиї сміливі експерименти лягли у підмурок нової музики і нової ж, некласичної, філософсько–естетичної рефлексії. Айвз впустив у музику примхливість форми, поліфактурність, ритмічну ускладненість, вільну гру з тональністю, щедре цитування і символіку. Чутливий до ідей трансценденталізму, він був не байдужий до містичного, філософсько–алегоричного, фантастичного, намагаючись розширити до них виразні можливості музики. Усвідомивши раніше за інших комунікативно–образотворчий потенціал тиші, в останній частині

своєї фортепіанної «Конкорд–сонати» (1904–1915 рр.) Айвз вдався до побудованої на ній медитативності: музика відчутно виникає з тиші і у тишу ж згортається, завмираючи у звуках здалеку чутного дзвону.

Соната, як і вся творчість Айвза в цілому, не одразу знайшла розуміння у сучасників, та композитор залишався послідовним у реалізації своїх ідей, що засвідчує його протопостмодерний жест – посвячення–есе можливому слухачу «Конкорд–сонати»: «Це вступне есе було написано композитором для тих, хто не переносить його музики, а музика написана для тих, хто не переносить його есе. Все це разом із повагою присвячується тим, хто не переносить ні того, ні другого» [11, с. 3].

Через багато років експериментів і відкриттів Айвза почули не лише на батьківщині, де сьогодні він визнаний видатним американським композитором, але й увесь світ: його музика постійно звучить на концертах, записується у нових і нових версіях виконання. (Найкрупнішою премією, що сьогодні присуджується академічним композиторам, є Премія імені Чарльза Айвза). Мало хто з його сучасників композитора–експериментатора може зрівнятися з ним у використанні нових виразних засобів. Дослідники його творчості називають у цьому ряду поліритмію, політональність, додекафонію, чвертьтонове письмо, звукові кластери, алеаторику тощо, багато в чому вважаючи його першопрохідником, який набагато випередив свій час. Зважаючи на увесь персональний масив цих новацій, І. Стравинський стверджував, що «Айвз принялся закусівать нінешним пирогом, до того як хтось встиг сісти до того ж столу» [9, с. 79].

Саме у Айвза вперше в американській музиці «прозвучала» тиша. Це був один із кроків американської музичної революції, яку він, схильний до проективної аналітики, розпочав із власних глибоких переконань: байдужий до популярності, композитор мріяв про музику, незалежну від купівлі і продажу, вільну у своїй суспільній навігації. У своїй відомій оркестровій п'єсі «Питання, що залишилось без відповіді» (1906 р.) Айвз змушує струнні весь час грати «ppp» без зміни темпу, щоб вони відтворили «мовчання друїдів, котрі нічого не знають, не бачать і не говорять» [Цит. за: 9, с. 83].

Правий, мабуть, російський поет та публіцист Л. С. Рубінштейн, зауваживши, що даний твір – «це у якомусь сенсі формула мистецтва взагалі» [1], передусім, тому, що мистецтво має задавати питання. Зерна, кинуті композитором у грунт філософії музикотворення більш ніж століття назад, проросли: меморіальні музичні акції та проекти, зокрема, проект «Відповіді Айвзу» (2004 р.), що об'єднав композиторів із США, Канади, Англії, Німеччини, Бельгії, свідчать, що вабить не лише експериментаторська сміливість, а позиція авторської незалеженості від смаків аудиторії заради вищої мети – створення «музики субстанції» – [5, с. 4], в якій вільне натхнення художника резонує із цілісністю світу, керованою наддушею. За переконанням Айвза, музика «є трансцендентною мовою у найнезбагненнішому сенсі цього слова» [Цит. за: 11, с. 438]. Це достатня підстава для того, щоб його нова музична реальність, створена на основі «дисгармонійності, квазібезформеності, незапланованості, багатомірності» на відміну від багатьох художників того часу, та і XX ст. в цілому, не несла в собі «депресії, образів зла, світла, що згасає, та відчаю» [5, с. 5]. Багатошарове поєднання звуків, зібране у складну кумулятивну форму, залишає слухача віч–на–віч з відкритим процесом звукотворення, змушуючи шляхом рецепції прокладати свої звукові маршрути, позначені власною вільною духовною роботою.

У цьому складному русі свій онтологічний статус з необхідністю виявляє тиша: вона впускає людину у нескінченність потенційної множинності звуків, множинності, що має продуктивний характер. Така духовна череватість тиші вказує на її концептуальну близкість з пустотою – однією із ключових універсалій східних культур, що сприймається як нескінченна перспектива можливостей, як начало всіх речей. Її онтологічний сенс виявляється в її потенції, позитивній силі, непохитному прагненні свободи. Категорія пустоти стала однією з базових і у сучасному мистецтві, явно заявивши себе у творчості Малевича, Кейджа, «продавця повітря» Кляйна. Врешті, тиша – це та ж пустота, що завжди готова народжувати звук. При цьому вона несе в собі присмак симуляції, адже не тільки попереджає появу музичного звучання, але й на певний час замінює музику натяком на неї. Така природа тиші робить її бажаним об'єктом для постмодерністського аналізу.

Рухаючись шляхом згаданої аналогії, доречно не оминути й гайдеггерівську концепцію пустоти. На думку філософа, буття розмовляє з людьми через тишу, яка тільки здається пустою: для того, хто здатний щиро в неї вслухатися, вона розкривається безмежним простором, де все готове бути вловленим у своїй справжній суті. Ця «відкритість відкритому», за Гайдеггером, власне і є свободою.

Заклик тиші – це заклик буття. Теоретик переконаний, що сама можливість вслуховування забезпечена зв'язком людини з «беззвучним голосом буття», що нею володіє. При цьому мова йде не про його пізнання, а про його розкриття назустріч людському духовному воланню, якому відкриваються глибини трансцендентності. Цей стан тонко характеризує Екхарт Толлє, письменник, один із сучасних духовних авторитетів. На його думку, момент входження у тишу дає людині відчуття внутрішньої готовності і, водночас, такої власної присутності у світі, яка не заангажована тисячоліттями колективної людської обумовленості.

Опинившись віч–на–віч із тишею, що тамує у собі народження музики, слухач потрапляє у насичене мультисмислове поле, яке вабить не можливістю тлумачити творчий задум автора, а перспективою власної участі у даному процесі музикотворення: тиша трансгресивна, адже завжди виводить у більш широкий простір смислу. Спектакулярність, закладена у процесі сприйняття тиші як художньо значущого елементу, від самого початку протистоїть лінійності її сприйняття. Особистість реципієнта розчиняється у живому процесі народження музики, по відношенню до якого вона виконує роль інструмента: весь свій актуальний духовний досвід вводить у цю загострену тишею роботу, стаючи своєрідним провідником у те, що здійснюється. Слід розуміти при цьому, що, поглинаючи людину, тиша як своєрідний тотальний «пунктум» не інтерпретується, а стає матеріалом для будь–яких особистих художньо–образних версій. Таким чином, її креативна потужність практично безмежна.

Зрозуміло, що потреба в її цілісному естетичному аналізі, актуалізована перманентним оновленням

музичної мови, не може бути задоволена лише у межах музикознавчої і мистецтвознавчої аналітики, в якій категорія тиші, попри кристалізацію її проблематики в дискурсі нової музики, продовжує залишатися чи не найзагадковішою. Однак і на орбітах цих досліджень естетичне розуміння тиші як складової музичної виразності продуктивно нарощує масив знань, коли аналіз здійснюється на рівні сутнісного розуміння музики як саморуху людської духовності. Це, зокрема, стосується досліджень І. Барсової, Т. Кліфтона, М. Логінової, Є. Назайкінського, О. Михайлова, І. Некрасової. З іншого боку, дефінітивно точно сказати, що таке тиша практично неможливо, адже вона домірна людському універсуму, сама є універсум і в цьому смислі не може бути введена у раз і назавжди визначені рамки, поаспектно розкриваючись у відповідь на той чи інший аналітичний запит.

У довгій історії музики хтось розумів, а хтось лише відчував цю тонкість, хтось віддавався тиші як її значущій складовій, як було у випадку Кейджа, а хтось, як от німецький композитор Ервін Шульхоф, використовував її ресурс, старанно виписуючи паузи («In Futurum»). Та навряд сьогодні можна заперечувати, що тиша – це багатошарова, мультисенсова, полівалентна цілісність, яка є віддзеркаленням світу людини. Неодмінність руху музики – знак того, що людина не спиняється у своєму саморозвитку, позначаючи його віхи змінами в мові музичної виразності, створюючи в ній зони загостреної актуальності, точки надзвичайної почуттєвої напруги, врешті, відкриваючи нові смисло-образні портали – резонатори її внутрішнього стану. Цей процес позначений рисами світотворення і здійснюється на рівні, закритому для лінійного аналізу й загалом непідвладному суто раціональному препаруванню.

На сучасному етапі музикотворення всі підстави стати у нагоді має некласична естетика, позбавлена аналітичного раціоцентризму, адже її власна, відкрита для поповнення, операціональна база сформована з понять, які фактично є образними позначеннями процесів і явищ, що потрапили в межі її інтересу. І навіть поняття, запозичені нею із загальнонаукового арсеналу, підпавши під вплив її інтенцій, набувають символічно–образної конотації. Вузлом органічного зв'язку нової музичної виразності і некласичної естетики є їхня гомогенність, пов'язана з особливостями сучасного етапу розвитку людини – головного предмету дослідження постмодерністської філософської думки. В цьому дискурсі тиша, що в царині музики виявила свій універсальний людинотворчий потенціал, набуває такого обсягу свого значення, який є достатнім для її легітимації в ряду фундаментальних понять постмодерністської філософсько–естетичної думки.

Список використаних джерел

1. Лев Рубінштейн. Відповідь, що залишилася без питання. – www.inliberty.ru/blog/2267–Otvet–ostavshiysya–bez–voprosa
2. Логинова М. В. Онтология выразительности в культуре XX века. – Дисс. докт. филос. наук. – Саранск, 2003.
3. Логинова М. В. Постмодернистский дискурс молчания // «Credo New». – 2008. – №2.
4. Манулкина О. От Айвза до Адамса: Американская музыка XX века. – СПб.: Изд–во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
5. Мурзина Н. В. Принципы формообразования в крупных инструментальных сочинениях Ч. Айвза. – Дисс. канд. искусствовед. – Нижний Новгород, 2002.
6. Некрасова Инна. Целая Вселенная: К проблеме исследования поэтики тишины // ГЭЗета. – №3. – http://soundmuseumspb.ru/gezet/42–articles/1202–inna–nekrasova
7. Ричард Костелянец. Разговоры с Кейджем. – М.: Ad Marginem, 2015. – 400 с.
8. Солонин К. Ю. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур. – 2–е изд. – СПб.: Санкт–Петербургское филос. общ–во, 2001. – С.183–194.
9. Стравинский И. Статьи и материалы. – М., 1973.
10. Chase G. America's Music From the Pilgrims to be Present. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.
11. Ives Charles. Esseis before a sonata, etc. – N.Y., 1970.

References

1. Lev Rubinshtejn. Vidpovid', shho zalishilasja bez pitannja. – www.inliberty.ru/blog/2267–Otvet–ostavshiysya–bez–voprosa
2. Loginova M. V. Ontologija vyrazitel'nosti v kul'ture XX veka. – Diss. dokt. filos. nauk. – Saransk, 2003.
3. Loginova M. V. Postmodernistskij diskurs molchanija // «Credo New». – 2008. – №2.
4. Manulkina O. Ot Ajvza do Adamsa: Amerikanskaja muzyka XX veka. – SPb.: Izd–vo Ivana Limbaha, 2010. – 784 s.
5. Murzina N. V. Principy formoobrazovanija v krupnyh instrumental'nyh sochinenijah Ch. Ajvza. – Diss. kand. iskusstvoved. – Nizhnij Novgorod, 2002.
6. Nekrasova Inna. Celaja Vselennaja: K probleme issledovanija pojetiki tishiny // GJeZeta. – №3. – http://soundmuseumspb.ru/gezet/42–articles/1202–inna–nekrasova
7. Richard Kosteljanec. Razgovory s Kejdzhem. – M.: Ad Marginem, 2015. – 400 s.
8. Solonin K. Ju. Hajdegger i vostochnaja filosofija: poiski vzaimodopolnitel'nosti kul'tur. – 2–e izd. – SPb.: Sankt–Peterburgskoe filos. obshh–vo, 2001. – S.183–194.
9. Stravinskij I. Stat'i i materialy. – M., 1973.
10. Chase G. America's Music From the Pilgrims to be Present. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.
11. Ives Charles. Esseis before a sonata, etc. – N.Y., 1970.

Svystun V. V., *graduate student, Kyiv National Taras Shevchenko University (Ukraine, Kyiv), vyacheslavsvis@gmail.com*

Calmness in meaning expressing material of new music

The article is dedicated to calmness as artistic and expressive mean, esthetically legitimated in music Avant–Garde and Post–Modernism, which in their own self – containment crystallized during the last third of the 20th – till early 21st centuries. Attention is accented on the conversion of calmness – one of the factors of formation of music as a kind of art – to the significant element of the modern musical creating of images. Analysis of practice and theory of its realization in Western, Russian and Ukrainian traditions reveals multi–vector nature of «musical calmness» and together with this – universality of intension to silence, present in other kinds of art, and also in philosophy and religion. In the article is proved, that despite general movement of modern culture to simplification of calmness–silence as resource of expressiveness is realizing the essence of principles of music, directed to the achievement of maximum influence on spiritual structures of person, where sound and its deliberate termination are equivalent.

Keywords: *new music, silence, new musical expression, J. Cage, C. E. Ives, music postmodernism, postmodern aesthetics.*

* * *

УДК 165.6

Вахтель А. І.,
аспірант кафедри теоретичної та практичної філософії, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Україна, Київ),
vakhtel.andrii@gmail.com

ЩОДО ПЕРЕКЛАДУ ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ ЕПІСТЕМОЛОГІЇ

Ця стаття є пошуком пропозицій щодо перекладу ряду фундаментальних понять англомовної епістемології, таких як «mind», «consciousness», «impression», «sensation», «experience» тощо. Автор міркує над принципами перекладу філософських термінів узагалі, виокремлює деякі найпроблемніші для перекладу терміни сучасної англомовної епістемології, прослідковує етимологічні корені цих понять, їхні головні значення у новочасній і сучасній філософії.

Ключові слова: *свідомість, усвідомлення, ум, психіка, враження, відчуття, переживання, досвід, феноменологія.*