

СТАТТІ

УДК 78.01

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-1

Кияновська Любов Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

ТРАНСГРЕСИВНІ ПРОЦЕСИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОСТРАДЯНСЬКИХ КРАЇН

У статті дається стисла інтерпретація багатовимірного поняття, простежуються трансгресивні процеси у творчості митців, які починали свою діяльність у СРСР і завершували або й досі здійснюють її в кардинально інших суспільно-політичних умовах: Валентина Сильвестрова з України, Гія Канчелі з Грузії та Арво Пярта з Естонії. Розглядається трансгресія та редукція як діалектична опозиція, у якій нібито протилежні полюси доповнюють один одного у пошуках нового змісту та смислів у музиці. Досліджується трансгресія часу й простору шляхом редукції у творах вибраних композиторів. На противагу звууженню глобального простору та посилення відчуття часу, коли через надлишок отриманої інформації величезна кількість вражень і спостережень змінюється в оберненому хронологічному порядку, музика згаданих композиторів культивує уповільнений, іноді зупинений час, що плине за течією і дозволяє зануритися у глибину; вібруючий простір, що змінює конфігурації; досягаючи точки, де слухач отримує враження багатовимірності звукового часопростору Всесвіту. У статті пояснюється парадокс: будучи свідомо «несучасними», йдучи проти темпоритму сучасного життя, ці композитори отримали загальне визнання і здобули популярність у професійних колах та в широкій аудиторії меломанів. Головною причиною суспільного запиту на таку музику стала потреба врівноважити надто агресивний напружений пульс повсякденного життя зупиненою миттю, яка дозволяє зосередитися на особистому світі, щоб збалансувати зовнішній і внутрішній рівень. Це навіть не звичайне «зняття стресу» чи релаксація, для чого також готуються спеціальні записи та музичні програми. Йдеться про набагато глибший духовний рівень індивіда, коли, занурюючись у музичну матерію вібруючого часопростору, він досягає справжнього катарсису, ведучи свій «діалог з Богом».

Ключові слова: трансгресивні процеси, час, простір, Валентин Сильвестров, Гія Канчелі, Арво Парт.

Kyianovska Liubov. Transgressive processes in the musical art of post-Soviet countries

The article gives a concise interpretation of the multidimensional concept, traces the transgressive processes in the work of artists who began their work in the USSR and completed it or still carry it out in radically different social and political conditions: Valentin Sylvestrov from Ukraine, Giia Kancheli from Georgia, and Arvo Pärta from Estonia. Transgression and reduction are considered as a dialectical opposition in which supposedly opposite poles complement each other in search of new content and meanings in music. The transgression of time and space through reduction in the

works of selected composers is investigated. In contrast to the narrowing of global space and the strengthening of the sense of time, when due to the excess of received information, a huge number of impressions and observations change in reverse chronological order; the music of the mentioned composers cultivates a slowed-down, sometimes stopped time that flows with the current and allows you to dive into the depths; vibrating space that changes configurations; reaching a point where the listener gets the impression of the multidimensionality of the sound space-time of the universe. The article explains the paradox: being deliberately “non-modern”, going against the tempo of modern life, these composers received universal recognition and gained popularity in professional circles and among a wide audience of music lovers. The main reason for the public demand for such music was the need to balance the overly aggressive, tense pulse of everyday life with a suspended moment that allows you to focus on the personal world, to balance the outer and inner levels. This is not even the usual “relief of stress” or relaxation, for which special recordings and music programs are also being prepared. It is about a much deeper spiritual level of the individual, when, plunging into the musical matter of vibrating space-time, he reaches a real catharsis, conducting his “dialogue with God”.

Key words: *transgressive processes, time, space, Valentyn Silvestrov, Ghia Kancheli, Arvo Pärt.*

Поняття трансгресії доволі рідко застосовується в категоріальному апараті мистецтвознавства та музикознавства. Лише кілька років тому в мистецькому житті Львова вперше були проведені виставки з такою назвою, спільно організовані студентами Львівської національної академії мистецтв та університету ім. Миколая Коперника в польському Торуні¹. Цей арт-проект представив цікавий і часом дивовижний погляд на навколишній світ і символізм окремих його елементів. Чи схожі відкриття відбувалися також і в музиці композиторів з пострадянських країн? У пошуках відповіді на це запитання варто дати більш стислу інтерпретацію багатовимірного поняття, простежуючи трансгресивні процеси у творчості митців, які починали свою діяльність у СРСР і завершували або й досі здійснюють її в кардинально інших суспільно-політичних умовах: Валентина Сильвестрова з України, Гіа Канчелі з Грузії та Арво Пярта з Естонії.

Трансгресія, трансгресія та редукція

Сама категорія трансгресії (від лат. *transgressio* – перехід) належить до багатовимірних категорій, використовуючись одночасно і в точних науках: математиці, геології, і в соціально-гуманітарних: філософії, соціології, педагогіці, психології, естетиці, культурології, а також у музикознавстві, тому потребує стислого уточнення.

Тож залежно від ситуації, в якій відбувається трансгресія в різних науках, воно може сприйматися в негативному, нейтральному (наприклад, у науці як об’єктивне явище підняття рівня моря) або позитивному значенні. Зокрема, в правознавстві трансгресія означає вихід за наявні рамки, встановлені для соціальної поведінки, і порушення наявних у суспільстві правових обмежень. Таке визначення знаходимо в Oxford Advanced Learner’s Dictionary, де трансгресія означає «вихід за межі того, що є морально чи юридично допустимим»². У цьому сенсі трансгресія не залишає сумнівів щодо її абсолютно негативної ролі в діяльності людини.

На протилежному семантико-аксіологічному полюсі перебувають концепції польських дослідників – психолога Юзефа Козелецького та літературознавиці Марії Яніон. Ю. Козелецький уперше ввів цю категорію у психологічні дослідження в 1987 р.³, розвинув думку

¹ Ідеться про Арт-проект «Трансгресія» у Галереї ЛНАМ 21.12.2016.

² Transgression. In: Oxford Advanced Learner’s Dictionary. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/transgress> (дата звернення: 10.11.2021).

³ Koziellecki Józef. *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna.* Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

про необхідність трансгресії в індивідуальному розвитку людини у праці «Трансгресія і культура». Він стверджує, що без трансгресивної поведінки не відбулася б еволюція людського суспільства: «Трансгресія полягає у перетині наявних матеріальних, соціальних і символічних кордонів, у розширенні сфери власної діяльності, у порушенні табу, у виході за межі того, чим є індивід і чим він володіє. Завдяки цим «вчинкам – подвигам» зароджуються суспільні зміни, розвивається культура і цивілізація»⁴.

Марія Яніон обґрунтувала категорію «трансгресія» як спосіб подолання творчими особистостями тиску комуністичної влади. У першому томі «Галереї чутливості» із серії книжок під загальною назвою «Transgresje» (книга вийшла 1981 р., незабаром після оголошення воєнного стану в Польщі!) М. Яніон зазначає: «Ми дали нашій серії спільну назву: Transgressions. Ми мали й масо справу з різними свідченнями – літературними, філософськими, біографічними – перетинання кордонів. Вихід за межі себе, перетин норм, умовностей, ролей, прийнятого, подолання того, що дають і готові люди, які хотіли піти «на той бік», проникнути «за обрій»⁵. Тобто польські інтелектуали кінця ХХ ст. вбачають у трансгресії найважливіший стимул культури і цивілізації, чинник інтелектуального розвитку особистості, а тому сприймають цей «перетин кордонів» позитивно, вважаючи це актом великої мужності.

Між протилежними полюсами перебувають стриманіші твердження щодо трансгресії, як наприклад позиція Джуліана Вулфріса, який трактує її як стимул для розвитку особистості: «Ми не мали б відчуття власної окремоті, якби не постійні, невпинні переговори з трансгресивним, та іншість, якою ми сформовані та поінформовані»⁶. Мішель Фуко визначає трансгресію у поетичних метафорах: «Можливо, є в ньому щось таке, як блискавка вночі, що з глибини вкладає в густе і чорне буття руйнівну силу, освітлює сутність цього буття зсередини і наскрізь... – у цьому полягає збоченість цього метафоричного образу, який, бажаючи описати трансгресію, описує також власні межі, – він має бути і освітленою лінією блискавки, і нескінченною площиною ночі»⁷.

Щоб не потонути у широкому термінологічному, семантичному та аксіологічному просторі щодо трансгресії, пропоную власні робочі визначення поданої категорії. Шлях подолання наявних умовностей, зазначених польськими дослідниками, що веде до конструктивних результатів, – створення відповідних форм і способів відображення нового змісту творів мистецтва, збереження інтелектуальних і моральних цінностей, які долають нівеляцію особистості тоталітарними режимами, або розширення горизонтів пізнання себе і світу через мистецтво, у наведеному тексті трактуватиметься як «трансгресія».

Однак і стосовно культури і мистецтва трансгресія не залишається незмінною цінністю і з плином часу демонструє не тільки подолання тоталітарних обмежень, але може виправдовувати відмову від будь-яких моральних принципів, що викликає велике занепокоєння сучасних дослідників: «Трансгресивна думка в контркультурі спирається на основи, розроблені Маркізом де Садом, Батаєм, Арто чи Фуко, але, на відміну від них, вона робить багато більший акцент на практиці трансгресії. Перетин кордонів, встановлених тілесністю, статтю чи роллю, контрольованих традиційною культурою та суспільством, стає перш за

⁴ Koziński Józef. Transgresja i kultura. Wydawnictwo Akademickie „ŻAK”, Warszawa, 1997, s. 8.

⁵ Galernicy wrażliwości. / Wyd. Maria Janion. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1981, obwoluta.

⁶ Wolfreys Julian. Introduction. Transgressions or, Beyond the Obvious. [w]: Idem: Transgression. Identity, Space, Time. Transitions Series. Basingstoke 2008, s. 1.

⁷ Foucault Michel. Przedmowa do transgresji. Michel Foucault. Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, / wybrał i oprac. T. Komendant, przek. Zb., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 52. Цит. за: Grzegorz Pertek. Transgresja i literatura „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań : Adam Mickiewicz University Press 2014, s. 22, pp. 11–38.

все перетином кордонів, встановлених у повсякденному житті. <...> Це депрограмування в контркультурі найчастіше виявляється в просторі садомазохістських та окультних практик, експериментів із психоделічними препаратами та транспонування методів з інших культур, наприклад, техніки медитації, тантризм, шаманські або язичницькі практики»⁸. Цей тип подолання обмежень, названий «негативною трансгресією»⁹, пропоную визначити новим терміном «трансгресія», введеним у цьому тексті.

Нарешті, слід взяти до уваги ще один, протилежний напрям еволюції мистецтва (зокрема, музичного) – редукції, яка також може бути потужним еволюційним поштовхом, особливо в перехідні періоди, в часи зміни естетичного світогляду, пошуку нового шляху у філософії та мистецтві. Тоді не перетин кордонів, не розширення горизонтів, а навпаки, зосередження на меншому просторі, встановлення самовизначених меж у різних сферах діяльності, в яких творець очікує досягнення справжньої глибини, стає як епістемологічною, так і онтологічною стратегією. Тож ми можемо розглядати трансгресію та редукцію як діалектичну опозицію, у якій нібито протилежні полюси доповнюють один одного у пошуках нового змісту та смислів у музиці. Я також буду звертатися до цих понять, коли досліджуватиму трансгресію часу й простору шляхом редукції у творах вибраних композиторів.

Час і простір – хронотоп – як естетична, ідейно-політична категорія

Оскільки напрями і форми трансгресії в музиці є різноманітними і стосуються як перетворень самого звукового матеріалу, так і способів його побудови, варто зосередитись на конкретній площині його застосування. Розглядаючи прояви трансгресії у творчості композиторів, які почали творити в тоталітарній радянській системі, пережили період «дисидентства» і завершили творчість або ще творять у незалежних країнах, я зосередилась на одному з найважливіших аспектів їхнього індивідуального стилю: трансгресії часу і простору.

Неочевидність часопросторової організації художнього твору в ідеологічному сенсі не означала, що він залишався територією, вільною від обмежень соціалістичного канону мистецтва. Часова структура «правильних» комуністичних літературно-музичних текстів зазвичай організовувалась лінійно однозначно й реалістично, тобто уникаючи спогадів і перспектив. Письменники майже не намагалися створити окремий художній часовий простір. Тому часова структура творів радянської літератури, як правило, однорівнева.

Радянським музичним символом часу стала тема Георгія Свиридова з музики до фільму «Час вперед!» («Время вперед»), яка кілька десятиліть звучала перед головною новинною передачею московського телебачення «Время». Як у радянському живописі не визнавалися нефігуративні твори, так і в музиці т. зв. «соціалістичний реалізм» мав ґрунтуватись на джерелах народної пісні, бажано носити масово-плакатний характер. Перетин цих кордонів викликав підозру.

Щодо відображення простору в догмах соціалістичного реалізму, то у всіх видах мистецтва витіснявся індивідуальний простір, замінюючись простором, що передбачає присутність широких мас народу. Безмежному простору як найбільш придатному для «нової радянської людини» і схвально описаному в літературі соціалістичного реалізму протиставлялося негативне явище: «вузький світ обмеженого буржуазного розуму», метафора «вузького і широкого розуму» маніпулятивно застосовувалася до колективного та індивідуального простору. Так нищилось право на приватне життя та особисту територію. Популярна пісня 1970-х років «Моя адреса – не будинок і не вулиця, моя адреса – Радянський Союз» слугує переконливим прикладом наведеної вище тези.

⁸ Bartecka Beata. Transgresja osobowości w kontrkulturze. URL: http://www.magia.gildia.pl/artykuly/kontrkultura/transgresja_osobowosci.

⁹ Karczewski Edward. Transgresja negatywna a bezpieczeństwo ontogenetyczne człowieka. „Przegląd Nauk o Obronności”. Nr. 1–2, 2016, s. 187–199.

Розпад СРСР, зміна естетичних засад у пострадянському мистецтві збіглися з цивілізаційним проривом: глобалізація та ера Інтернету змінили ставлення до духовно-екзистенційних цінностей, надихнули на сприйняття світу в музиці кінця ХХ–ХХІ ст. крізь призму різних інтерпретацій часу та простору. Обидві категорії набувають багатовимірності через взаємопроникнення площин у горизонтальному вимірі простору і вертикальному вимірі часу. «Процеси культурної універсалізації та глобалізації, поява транскордонних багатокультурних плюралістичних суспільств, зростаюча кількість і ширші території культурного пограниччя означають, що для культурної ідентичності стає важливішим не те, що відрізняє їх від членів інших груп, а що їх об'єднує, робить подібними, є частиною їхньої спільної спадщини та впливає на їхні погляди»¹⁰.

«Культурна межа» призвела до трансгресії простору в розширенні національних і регіональних традицій елементами, запозиченими з інших культурних традицій, тоді як «спільні елементи спадщини» з різних епох і цивілізацій (трансгресія часу) проникають у різні середовища, навіть ті, які століттями вважалися «закритими», ізольованими. Тож однією з ознак нового часу є звуження глобального простору та посилення відчуття часу, коли через надлишок отриманої інформації величезна кількість вражень і спостережень укладається та змінюється в оберненому хронологічному порядку, і так само у химерних часово-просторових хитросплетіннях відображається у різних видах мистецтва.

Тож музика нашого часу, яка відображає *Zeitgeist* – пульс сучасного життя, мала б демонструвати інтенсивність розвитку, розширення звукового простору, включення нових технічних засобів, поєднання художнього і реального елементів (інсталяції, перформенс, хепенінги). І справді, у всіх галузях мистецтв помітна природна реакція митця на зовнішні подразники та їх художнє перетворення, на накладання просторових площин і стиснення хромотопічних процесів.

Хромотоп як виклик у творчості Валентина Сільвестрова, Гіа Канчелі та Арво Пярта

Окрім «типових» трансгресивних проявів у музиці межі ХХ–ХХІ ст. – розширення спектра виразових засобів, додавання нових тембрів, винайдення чогось, чого раніше не було в мистецтві, як відображення актуальної системи естетичних цінностей, виникає низка творів, які перебувають на протилежному полюсі, будуючи принципово інші відносини із зовнішнім середовищем. Цей напрям виявився досить об'ємним, щоб мати підстави розглядати його як окремий напрям у професійній музиці. Як спільну головну рису творів згаданої групи виділила б протиставлення часу і простору зовнішнього, реального життя та занурення в ідеальний особистий споглядальний часопростір. Серед пострадянських музикантів Валентин Сільвестров, Гіа Канчелі та Арво Пярт вельми яскраво представили особистісні трансгресії цих базових онтологічних категорій через редуцію. Всі вони були вельми послідовними у трансгресивних редуціях хромотопу як у «дисидентський період», виступаючи проти деіндивідуалізації часу та простору в каноні соціалістичного реалізму, так і в наступні тридцять років, коли не сприйняли радикальних експериментів, іноді некритично запозичених із західних шкіл іншими пострадянськими митцями. То чому ж ці митці, визнані у світі як беззаперечно талановиті і навіть геніальні, так виключно не приймають інтенсивного ущільнення часу і максимальної доступності будь-якого пункту у просторі глобалізованого світу? Чи є цьому феномену переконливе пояснення?

Як видається, їхні твори співвідносяться із зовнішнім середовищем на основі балансування та доповнення того, чого не вистачає нашій цивілізації та людству на сучасному етапі еволюції, зберігають свідоме самообмеження в усіх елементах виразності. Трансгресія в їхніх творах – послідовний пошук альтернативного ідеального образу світу, в якому людина

¹⁰ Pałeczny Tadeusz. Interpersonalne stosunki międzykulturowe. Wyd. I. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2007. S. 49.

бореться з пересиченістю суспільства споживання, небезпекою поверховості та марнославства і насамперед з тим, що пропонує трансгресія в контркультуру. В цьому вони принципово не сучасні, тим паче ще й тому, що шукають опори в релігії, природі, пам'яті предків, філософсько-етичних проблемах, тобто у тому, що, здавалося б, втратило свою актуальність для сучасної естетики.

Саме тому композитори не могли оминати принципи сакрального часопростору, в якому швидкоплинність земних турбот поглинається вічністю, а тому перебування в миті, її споглядання є більшим, важливішим, ніж безперервний рух у часі та просторі. Для всіх трьох композиторів відсікання від зовнішнього руху, від видимої різноманітності спілкування «на бігу» з будь-ким і будь-де на користь зосередження на внутрішньому переживанні, подорожі у себе вимагало подібного скорочення засобів музичного вираження, породжене спільними для всіх етичними та естетичними переконаннями. Тому варто звернути особливу увагу на форми і шляхи їх творчої редукції, на те, як самі композитори формулюють свій творчий метод в умовах самообмеження і яким цінностям віддають перевагу.

Спільна особливість їхнього стилю полягає в тому, що кожен з них створює власні просторово-часові образи-символи, відповідні індивідуальному світосприйняттю та національним традиціям, але водночас їхні власні погляди на час і простір мають деякі спільні трансгресивні особливості. «Метафоричний час» у Сильвестрова, антиномія Часу та Пам'яті у Канчелі, час у стилі «Tintinnabuli» Пярта, інтерпретації звукового простору в кожного з митців мають кілька спільних рис: уповільнений, іноді зупинений час, що немов плине вниз за течією і дозволяє зануритися у власну глибину; вібруючий простір, що змінює конфігурації; досягаючи точки, де слухач отримує враження багатомірності звукового часопростору Всесвіту. Цей тип трансгресії породжував складні стосунки з екзистенційним часопростором у тоталітарний період та у сучасному гіперінформаційному просторі тотальної глобалізації.

Невипадково всі троє підтримували сердечну дружбу понад 50 років, не втратили особистих контактів і після розпаду Радянського Союзу, хоча і опинились у різних країнах: Канчелі в Бельгії, Пярт у Німеччині і Естонії, Сильвестров в Україні і Німеччині.

Тракування хронотопу у творчості кожного із цих композиторів уже неодноразово розглядалось у музикознавстві¹¹. Однак у наведеному тексті стисло позначимо найважливіші орієнтири їхнього індивідуального стилю, враховуючи фактор трансгресії у сфері часу та простору. Не вдаючись у детальний аналіз їхніх творів, що здається неможливим у рамках обмеженого обсягу статті, зосередимось насамперед на саморефлексіях кожного з композиторів на тему простору і часу у їхній творчості, доповнену спостереженнями близького оточення і дослідників.

Перше, що їх усіх відрізняє, – це перевага коротких мотивів у мелодичних структурах, на противагу т. зв «мелодії широкого дихання» з більшим інтервальним діапазоном. Так само вони уникають різких дисонансів, активної ритмічної пульсації. Найчастіше використовуваною хронотопною одиницею є стислий мотив, акорд чи ритмічна фігура, яка зазнає різноманітних трансформацій, повторюючись, здавалося б, нескінченно, і, таким чином, представляє блаженний стан медитації, споглядання та роздумів.

¹¹ Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма. Харьков : Акта, 2012. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. Москва : Музыка, 2005.

Михалченкова-Спирина Е. Симфоническая драматургия Гии Канчели. Москва–Бордо, 1997.

Hiller P. Arvo Pärt. New York : Oxford Univ. Press Inc., 2002.

Koutny O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte. Verlag "J.B. Metzler", Stuttgart–Weimar : 2002.

Brauneiss L. Grundsatzliches zum Tintinnabulistil Arvo Parts [w]: Musiktheorie. Laaber, 2001. № 16, H. 1. S. 41–57.

У рамках своєї оголошеної «втечі в добровільну бідність» Пярт стверджує: «Я виявив, що інколи досить гарно зіграти лише одну ноту»¹². Його стиль *tintinnabuli*, що метафорично відсилає до звучання старовинних ритуальних дзвонів, зосереджений на трьох звуках тризвуку.

Починаючи з 2000 р. Сильвестров постійно шукає форм редукції виразу і осягає її в жанрі «миттєвості», який пояснює таким чином: «Мить неможливо приборкати, на неї не можна повісити жодну ідеологію, християнську чи буддистську... мить приваблива, тому що, з одного боку, це не ілюзія, але з іншого боку, вона має властивість зникати, щойно до неї торкнешся...»¹³.

На тих же засадах виникає захоплення всіх трьох музикантів тишею як необхідною передумовою для створення внутрішньої музики. Зводячи сам акт звуку до тиші, яка розглядається як невід'ємний елемент музичного твору, вони також протистоять перенасиченості, шуму та звуковій агресії сучасного світу. У цьому сенсі вони досягають трансгресії звукового образу світу, виходячи за межі багатощарової некогерентної природи, яка характеризує його в реальності.

Водночас тиша у творчості згаданих композиторів принципово відрізняється від трактування, яке дав, наприклад, Джон Кейдж у відомому творі «4.33» – тиша як абсолют, що не потребує музики як такої. Для них вона завжди пов'язана з музичним звучанням як його невід'ємна частина, має символічний вимір і слугує розкриттю авторського задуму. Про різні аспекти та символіку мовчання у працях Сильвестрова, Канчелі та Пярта написано чимало, тому немає потреби повторювати думки дослідників. Проте варто сягнути до власних роздумів авторів щодо значення, яке вони вкладають у поняття тиші, паузи в музичному тексті. Найчастіше в метафорично-поетичній формі вони розмірковують про співвідношення звуку і тиші у своїх творах.

Канчелі вважає тишу невід'ємною частиною музики. Недаремно він отримав епітет «Майстер тиші», вважаючи: «Тиша передує народженню звуку. Так само існує світ звуків, після якого тиша сприймається як музика. Я мрію досягти такої тиші»¹⁴. Сильвестров, розмірковуючи про музику Канчелі, виділяє тишу як одну з найважливіших рис його стилю: «... вона асоціюється з театром, але коли слухаєш його музику в залі... виникає відчуття особливої, специфічної тиші. Він використовує, здавалося б, прості засоби в масштабі «голосно-тихо», але тиша, якої він досягає, для мене цінна»¹⁵.

Тиша також є невід'ємною частиною музики Арво Пярта, вона потребує довгих пауз, які ніби проєктують зсередини слова, декламованих, наприклад, хором. Композитор рефлексивно коментує значення пауз, розкриваючи через цей коментар філософські принципи своєї творчості: «За паузою стоїть вічність. Нам потрібна пауза. Це хліб насущний, ми маємо зупинитися, задуматися, оцінити своє сказане слово. Або слово, яке буде сказано... в ідеальному сенсі. Пауза – це ядро мудрості... Думаю, пауза дає життя. Це як природа»¹⁶.

У зв'язку зі своїм розумінням тиші Сильвестров висуває цікаву гіпотезу, згідно з якою пауза є рівноправним учасником діалогу в музиці і як така може давати імпульси для розвитку

¹² Володина Элла. Арво Пярт – композитор, который сочиняет тишину. *DW*, 11.09.2015. URL: <https://www.dw.com/ru/a-18707544> (дата звернення: 06.02.2023).

¹³ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма. / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 204.

¹⁴ Гия Канчелли: Моя мечта – достигнуть тишины. Интервью Кире Верниковой. *Газета «Коммерсантъ»*. № 30 от 23.02.2000, с. 13.

¹⁵ Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы с Сергеем Пилютиковым. Киев : Дух і літера, 2010. с. 79.

¹⁶ Arvo Pärt. О паузах. URL: <http://icgt-mos.ru/articles/arvo-pjart-arvo-part-o-pauzah/> (дата звернення: 02.11.2021).

та становити важливий стимул розвитку музичної форми. Здається, він навіть схильний переоцінювати значення паузи в новій музиці: «Пауза – це теж звук. До неї треба ставитися не тільки як до припинення звуку, а у самій паузі шукати якусь можливість. Скажімо, пролунав звук, на цей звук відгукнулася пауза. Це діалог між звуком і паузою. І в міру того, як цей діалог просувається, виникає інше відчуття паузи, тобто не просто кома, а щось інше. Тому до паузи в новій музиці потрібно ставитися дуже обережно. Звучить як парадокс: в історії музики після нової музики настає пауза»¹⁷.

Редукція розгорнутого періоду до мотиву в мелодиці і звуку до тиші неминуче веде до редукції формальних схем, заснованих на інтенсивному розвитку, до статичної форми. Статика форми у кожного з композиторів реалізується по-різному. Спільним, однак, є відмова від безупинного руху як символу та художнього вираження прагнення до амбітної мети і самоствердження як найважливішої риси екзистенційної позиції сучасної людини в її найбільш бажаній моделі *self made man*. Статична форма пропонує інші цінності – споглядання і самоспоглядання, постульовані згаданими композиторами. Вона не має одновимірної лінійного напрямку, а обертається навколо своєї осі, демонструючи різні деталі та відтінки початкового мотиву або змішуючи їх у будь-якій формі, у довільній послідовності, не дбаючи про наступність. У такий спосіб завдяки принципам редукції мелодичних структур, регістрового об'єму, гучності, будь-якого іншого розмаїття звукового матеріалу досягається єдність часу й простору, споглядання вічності, до якого прагнуть усі митці.

Статика форми у творчості Канчелі створюється в результаті зіставлення окремих «картин», специфічних «кінокадрів», але вони не утворюють логічно продовженого змісту, а розташовуються довільно. Ідею статичної форми грузинського майстра дуже влучно окреслив Альфред Шнітке, один з його найближчих друзів: «У симфоніях Канчелі за відносно короткий час (20–30 хвилин повільної музики) вдається пережити ціле життя або цілу історію. Але ми не відчуваємо поштовхів часу, як у літаку, не відчуваючи швидкості, ми ковзаємо над музичним простором і часом... у всіх своїх симфоніях автор уникає формально-образних стереотипів цього жанру – немає ні сонатної форми, ні поліфонії, ні чіткого розвитку драматургії. Його своєрідна «антидраматургія» заснована на контрастах образів, які не розвиваються самі по собі, а постійно вступають у нові співвідношення. Ця монтажно-кінематографічна незавершеність, безрамність кожного фрагмента створює багатовимірність простору»¹⁸.

Сильвестров визначає тип упорядкування статичної форми як «іконічний», як образ православної церкви. Пояснюючи основну ідею симфонії № 5, написаної в 1980–1982 рр., він зазначає: «Те, про що я кажу (принципи розвитку, засновані на нескінченному повторенні мотивів – Л.К.), викликає паралелі з іконою. Вона також здається статичною. Але насправді він багатозаровий, має багато варіантів, організований таким чином, що одна подія відбувається одночасно. Якщо так розуміти, то виходить виключно динамічна форма. У П'ятій симфонії я вийшов на рівень такої знакової композиції, ікони для слуху... Є постійний розвиток, але розвиток не логічний, а змістовий»¹⁹. «Семантичний» тип розвитку дозволяє поєднати у цілісній формі, здавалося б, протилежні характеристики: спокій і нестабільність, вібрації і застій, статику і динаміку, трактовані Сильвестровим вельми індивідуально. Моделювання

¹⁷ Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы с Сергеем Пилутиковым. Киев : Дух і літера, 2010. С. 112.

¹⁸ Шнітке Альфред. Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. Третья и Шестая симфонии. Мелодия, 1982.

¹⁹ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма. / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 110.

за взірцем ікони, її діалектичний синтез статики й динаміки, перенесений у сферу музики, є одним із варіантів редукції музичної форми до статичної структури.

Інший тип редукції до статичної форми помітний у постлюдії, яку Сильвестров трактує як самостійний жанр (постлюдіями називаються близько десяти його творів, переважно для фортепіано). Іноді вони мисляться як опозиція до жанру романтичної прелюдії, але нерідко мають глибший сенс. *Post-ludium* – у дослівному перекладі з латинської «ситуація чи стан після гри», тобто після того, як більшість подій уже відбулася, – вказує композитору ще одну можливість побудови статичної форми. Він може зосередитися в ньому на роздумах, ностальгії, смутку прощання, може використовувати багатозначні вільні асоціації та натяки. Ось як пояснює зміст запровадженого ним жанру сам автор: «У розвиненій музичній культурі вже не треба починати текст спочатку. Треба щось додати, щось додати до того, що вже є. Це сенс постлюдії»²⁰.

Для Пярта шлях до статичної форми пролягав через його захоплення музикою Середньовіччя. Коли він описує своє перше враження від григоріанського хоралу, то вказує на надзвичайну силу простої мелодичної структури: «Контакт з ним був як блискавка <...> Григоріанські співи навчили мене, яка космічна таємниця полягає в мистецтві поєднання двох або трьох звуків»²¹. Інтерес до музики старої епохи аж ніяк не був суто професійним чи творчим: він збігався з пошуком особистості та сенсу життя: «У той період, коли народилася моя теперішня музика, я був повністю зайнятий спробами встати на ноги (внутрішньо) і вирішити власні проблеми. Мені довелося привести себе у стан, який дозволив би мені знайти музичну мову, з якою я хотів би жити. Я шукав якийсь острівець звуку. Я шукав «місце» в найглибших глибинах свого Я, де я міг би... вести діалог з Богом»²².

Таким місцем особистої сили та ідеальним острівцем звуку Пярт став винайдений ним метод створення *tintinnabuli*. Це поєднання двох голосів: перший – мелодія – підписується автором літерою М, другий – *tinnabuli*, позначений літерою Т – імітує звучання дзвону та обертається на звуках тонічного тризвуку. Дві лінії (М-голос і Т-голос) не з'єднуються між собою ні на основі гармонії, ні на основі поліфонії, а злиті в єдине ціле. Це раціональна система, яка дозволяє використовувати різноманітні числові формули та досягти ідеальної, математично перевіреної конструкції. Але Пярт мав на увазі не чисту математику, перекладену на звукові пропорції (хоча він ніколи не заперечував її унікальну роль у композиції), а заклав набагато глибший духовний сенс у компресії цих двох голосів, до якого він звів структуру низки своїх творів *Alfred Für Alina, Spiegel im Spiegel, Passio Domini nostril Jesu Christi secundum Joanne, Fratres, Tabula rasa* та ін.

Надамо слово досліднику його творчості Полу Хіллієру: «В одній із наших дискусій про сенс *tintinnabuli* Пярт сказав мені, що голос М завжди означає суб'єктивний світ, повсякденне егоїстичне життя, сповнене гріха та страждань, тоді як голос Т є об'єктивною сферою прощення. Голос М може блукати, але він завжди жорстко контролюється голосом Т. Це можна порівняти з вічною подвійністю тіла і духу, земного і небесного; але два голоси насправді є одним голосом, що відображає подвійну сутність буття»²³.

Таким чином, редукція сутнісних елементів композиторської техніки стає механізмом трансгресії для всіх трьох митців, протиставляючи всесильній ідеї прогресу та постійному

²⁰ Сильвестров В. Дождається музики. Лекції-беседи с Сергеем Пилутиковым. Киев : Дух і літера, 2010. С. 84.

²¹ Савенко С. *Musica sacra* Арво Пярта. *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 212

²² Пярт А. Благодарственные речи. Беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і літера, 2014, с. 13.

²³ Hillier P Arvo Pärt. Oxford University Press, New York, 2002. P. 96.

прагненню за будь-яку ціну до новаторства як кінцевої мети творчої діяльності рівновагу, досконалу гармонію споглядання.

Мовчазний опір, виражений у творчості Сильвестрова, Канчелі і Пярта, не декларативний, не відвертий, але від того не менш виразний, приховано-алегоричний, але дуже стійкий і послідовний. Він виражає захист власного місця під сонцем кожного з них як творця і людини. І водночас пояснює, чому такі, здавалося б, невинні – з ідеологічної точки зору – новачі їхнього індивідуального стилю, як-от фокусування на тривалому моменті чи створення вібраційного «космічного» часопростору, викликали у пізній радянський період такий бурхливий протест з боку ідеологічних «контролюючих органів» культури.

Інший модус часопростору пояснює також, чому після повалення тоталітарного режиму музика трьох обговорюваних авторів стала такою затребуваною та популярною у світі? Дозволю собі висунути кілька вільних гіпотез, які повинні допомогти пояснити парадокс: будучи свідомо «несучасними», йдучи проти темпоритму сучасного життя, не прагнучи всім догодити, вони отримали загальне визнання і – що вельми нехарактерно для академічного мистецтва – здобули популярність як у професійних колах, так і в широкій аудиторії меломанів.

Головною причиною суспільного запиту на таку музику, на мій погляд, є потреба врівноважити надто агресивний напружений пульс повсякденного життя – зупиненою миттю, яка дозволяє зосередитися на особистому світі, щоб збалансувати зовнішній і внутрішній рівень. Це не звичайне «зняття стресу» чи релаксація, для чого також готуються спеціальні записи та музичні програми. Йдеться про набагато глибший духовний рівень індивіда, коли, занурюючись у музичну матерію вібуруючого часопростору, він досягає справжнього катарсису, ведучи свій «діалог з Богом» (як про це пише Пярт).

Завершити статтю варто спостереженнями Ніни Герасимової-Персидської щодо потреби стосунків між сучасною людиною та вічністю: «У новій музиці з її спогляданням тривалої миті повнота поточного досвіду є самодостатньою та самовичерпною, тобто не рухається в майбутнє. Можна сказати, що на відміну від старої моделі розвитку (мистецьких творів – Л.К.) з «правою асиметрією», тепер він нахилиється вліво, зосереджуючись на «минулому»... Межі чітко окресленого часового відтинку встановлює розмите, довготривале «теперішнє», воно набуває ознак простору, поглинає інші атрибути та зливається з «вічністю»²⁴.

Література

1. Володина Э. Арво Пярт – композитор, который сочиняет тишину. *Deutsche Welle*, 11.09.2015. URL: <https://www.dw.com/ru/a-18707544> (дата звернення: 06.11.2021).
2. Герасимова-Перська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Музика. Час. Простір*. Київ : Дух і літера. 2012, с. 264–277.
3. Гія Канчелі у діалогах з Наталією Зейфас. Москва : Музика, 2005. 588 с.
4. Гія Канчелі: Моя мрія – досягти тиші. Інтерв'ю Кірі Верніковій. *Газета «Коммерсант»*. № 30 від 23.02.2000, стор. 13.
5. Гія Канчелі: «Негативні відгуки мене завжди цікавлять більше за позитивні». Інтерв'ю з Романом Юсипєєм. 18.03.2018. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/giya-kancheli-2018/> (дата звернення: 15.11.2021).
6. Михалченкова-Спіріна Є. Симфонічна драматургія Гії Канчелі. Москва–Бордо : XXI століття, 1997, 138 с.
7. Нестьєва М. Музика Валентина Сильвестрова. Розмови. Статті. Листи. Харків : Акта, 2012. 440 с.
8. Пярт А. Про паузи. URL: <http://icgt-mos.ru/articles/arvo-pjart-arvo-part-o-pauzah/> (дата звернення: 02.11.2021).

²⁴ Герасимова-Персидская Нина. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия. *Музыка. Время. Пространство*. Київ : Дух і літера, 2012, с. 268.

9. Пярт А. Подяки. Бесіди, дослідження, роздуми. Київ : Дух і літера, 2014. 218 с. Bartecka В., Transgresja osobowości w kontrkulturze. URL: http://www.magia.gildia.pl/artykuly/kontrkultura/transgresja_osobowosci (дата звернення: 11.11.2021).
10. Brauneiss L. Grundsatzliches zum Tintinnabulistil Arvo Parts [w]: Musiktheorie. *Laaber*, 2001. № 16, H. 1. S. 41–57.
11. Foucault M. Przedmowa do transgresji. Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, wybrał i oprac. / T. Komendant, przekład zbiorowy, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999. С. 5–13.
12. Galernicy wrażliwości. / Wyd. M. Janion. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1981. 534 с.
13. Hiller P., Arvo Pärt. New York : Oxford Univ. Press Inc., 2002. 219 p.
14. Karczewski E., Transgresja negatywna a bezpieczeństwo ontogenetyczne człowieka. „Przeгляд Nauk o Obronności”. Nr. 1–2, 2016, p. 187–199.
15. Koziński J. Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. 434 с.
16. Koziński J. Transgresja i kultura. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie „ŻAK”, 1997. 262 с.
17. Koutny O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte. Verlag „J.B. Metzler“, Stuttgart–Weimar, 2002. 315 s.
18. Pałeczny T. Interpersonalne stosunki międzykulturowe. Wyd. I. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. 256 с.
19. Pärt A. Tintinnabuli – Flucht in die freiwillige Armut. Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. / Hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach, J. Kochel. Laaber : Laaber Verlag, 1990, s. 269–270.
20. Pertek G. Transgresja i literatura „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań : Adam Mickiewicz University Press. 2014. S. 11–38.
21. Савенко С. Musica sacra Арво Пярта. *Музика із колишнього СРСР*. Вип. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 208–229.
22. Шнітке А. З анотації до платівки: Г. Канчелі. Третя та Шоста симфонії. Мелодія, 1982.
23. Сильвестров У. Дочекатися музики. Лекції-бесіди із Сергієм Пілютіковим. Київ : Дух і літера, 2010. 368 с.
24. Сильвестров В. Музика – це спів світу про себе... Потаємні розмови і погляди із боку. Розмови, статті, листи. / Автор статей, укладач, співрозмовниця М. Нестьєва. Київ, 2004. 265 с. Transgression. Oxford Advanced Learner's Dictionary URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/transgress> (дата звернення: 10.11.2021).
25. Wolfreys J. Introduction. Transgressions or, Beyond the Obvious. Transgression. Identity, Space, Time. Transitions Series. Basingstoke 2008, s. 1–16.

