



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART HISTORY

УДК 781

ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ МУЗЫКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: demeshkoga@mail.ru

Изменение природы звучания, включение в звуковой континуум незвуковых компонентов, тенденция «синтезировать» музыкальное искусство с новыми информационными технологиями – далеко не факультативные моменты современного композиторского творчества. За ними стоит иной акустический и мировоззренческий строй постиндустриальной эпохи.

В статье отмечается, что наполнять пространство звуками – одна из древнейших человеческих интенций, а смена музыкальных фоноландшафтов всегда сопровождает смену культурных парадигм. Однако нынешние эксперименты авангардистов в области музыкального материала, активное использование ими шумовых, незвуковых, перформативных средств становятся своеобразным испытанием на прочность традиционного для музыки звукового концепта. Автор указывает на зыбкость границы между музыкой и *не-музыкой* на рубеже XX–XXI веков. Не ограничиваясь постановкой проблемы, статья обозначает общее направление её решения, связанное не с составом, а *со смысловой нагрузкой и художественной результативностью музыкального материала*.

Рассматривая соотношение технического прогресса и достижений в области искусства, автор подчёркивает, что глобализация и пространство кибер-культуры, скорее, оппонируют, нежели согласуются с законами музыкального искусства. Приводится оценка перспективы их взаимодействия в западной и отечественной науке. Отмечается, что на Западе преобладает *цивилизационный, технократический* подход, конституирующий создание нового универсального креативного пространства, сплавляющего технические достижения с искусством и трансформирующего звук в некий «комплексный акустический феномен». В оценках отечественных учёных – иной, *культурегуманитарный* подход, исключающий возможность роботизации творчества и уподобления музыки модели «американского котла», растворяющего в себе живое звукоинтонационное «тело» музыки.

Анализ первой волны музыкального авангарда показал способность к взаимодействию новых систем (додекафония) с традиционными основами музыки. Неожиданным оказалось и встречное движение последней к звуковым инновациям XX века («урбанистический звуковой ландшафт» в произведениях А. Онеггера, А. Мосолова и т. д.). Осторожный прогноз, по-видимому, возможен и относительно ситуации в Новейшей музыке.

Резюме: звук (как и жанр) – не эстетический абсолют, а исторический релятив. Привнесённые в звуковое пространство музыки новые компоненты (фонетические, миметические, технические и т. д.) возможны. Но итогом этого процесса должна быть не гомогенизация музыки, науки и техники, а органическое вхождение незвукового материала в общий контекст интонационно осмысленного развёртывания, главным режиссёром которого остаётся Музыка.

Ключевые слова: звук, звуковое пространство, фоноландшафт, глобализация, технический прогресс, незвуковые компоненты, музыкальный материал, кибер-культура.

THE SOUNDSCAPE OF MUSIC IN POST-INDUSTRIAL CULTURE

Demeshko Galina Andreevna, Dr of Art History, Professor of the Department of Music Theory, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: demeshkoga@mail.ru

Changes in the nature of sound and a tendency to “synthesize” music art with new technologies are typical signs of modern art, and spirit of the post-industrial era.

Filling an environment with sounds has long been one of the most ancient human intentions, and the change of cultural paradigms has always been accompanied by changes in musical phonoscape. However, modern experiments of avant-gardists have become a challenge for traditional sound concept. The author shows how subtle is the line between music and *non-music* at the turn of the 21st century. The article outlines a general solution, which is related to *the meaning and artistic efficiency of the musical material*.

The article underlines that globalization and cyberculture tend to oppose the laws of music art and evaluates their interaction in Western and Russian science. It also notes that a *civilized* approach prevails in the West that determines a new creative environment, which combines technological progress with arts and transforms sound into a complex acoustic phenomenon. The estimates provided by the Russian scientists employ another – *cultural and humanitarian* – approach that prevents music from developing like an “American cauldron,” which dissolves the living “body” of the music formed by sounds and intonations.

An analysis of the first wave of music avant-garde shows that the new system can interact with traditional principles of music with the latter moving towards sound innovations of the 20th century (urban soundscape in works of A. Honegger, A. Mosolov, etc.). We might also be able to make a rough estimate of the situation in the newest music.

Summary: the sound is a historically relative concept rather than an aesthetic absolute. The soundscape of music allows introduction of new components. However, the process should lead to natural introduction of non-sound material into common context of intonational and meaningful development, with the Music being its principal director.

Keywords: sound, sound environment, phonoscape, globalization, technological progress, non-sound components, musical material, cyberculture.

*XX век кончился успением Культуры
и зарождением начального
электронно-виртуального этапа
вселенской Цивилизации*
В. Бычков

Смена парадигм в музыкальном искусстве XX–XXI веков рассматривалась и продолжает рассматриваться исследователями с самых различных ракурсов. Но, пожалуй, наименее изученный из них – феномен звучания как отражение новейших культурных процессов. Это направление музыкальной науки только начинает складываться и во главу угла ставит проблему взаимосвязи между изменяющимся звуковым ландшафтом музыкального искусства и эпохой. Уяснение такого рода связи предполагает вдумчивую аналитику музыкального материала, за изменением которого можно рассмотреть основы современного композиторского мышления.

Заметим, что нынешняя ситуация смены звукового ландшафта в чем-то особенная: ведь именно сегодня балансирование искусства на грани *музыкального-немзыкального* стоит как никогда остро. Во-первых, в силу нового этапа синтеза искусств; во-вторых – в результате иного взаимоотношения искусства с новыми информационными технологиями, жизненными реалиями, природой; в-третьих – из-за отказа от традиционных способов организации звукового пространства. Вследствие этого звук как базовая основа музыкального континуума и как эстетический феномен вытесняется на периферию ряда современных музыкальных опусов. Все это в своём наиболее обнажённом виде демонстрируют практические эксперименты представителей западноевропейского авангарда.

Наполнять пространство звуками – одна из древнейших человеческих интенций. Истоки музыки коренятся в глубине архаических обрядов,

для отправления которых нередко использовались «всякого рода завывания, звукоподражания и вообще разнообразные попытки производить звуки “не своим голосом”» [6, с. 85]. Переход от язычества к христианству ознаменован утверждением иных форм звучания, включённых в контекст синкретического богослужебного действия и всецело ему подчиненных.

Смена звукового концепта в пределах профессионального искусства знаменовала собой рубежные этапы в истории музыки. Первый из них – доинструментальный, второй – инструментальный, связанный с опусной, академической традицией композиторского творчества. Симптоматично, что в пределах каждого из них происходит постепенное расширение объёма музыкально-акустических потоков: переход от монодического, плоскостного звучания – к ансамблевому и акапельно-хоровому; от компактных инструментальных составов эпохи барокко – к массивным оркестровым составам в творчестве романтиков и русских композиторов.

Послевоенный этап ознаменован не только дальнейшим расширением фонопотока, но и его стилистическим расслоением. Он включил в себя «джаз и эстраду, поп и рок, современную “экологическую” и техномызуку. И теперь уже монолитное симфоническое звучание теряется в бесконечном разнообразии современного фоновландшафта: от конкретной музыки и звучания экзотических народных инструментов – до музыки кино, теле- и радиоэфира, разнообразных синтезированных звучаний. Разделились и вкусовые фонопристрастия слушателей, составив серьёзную конкуренцию приверженцам академической музыки» [1, с. 13]. Наконец, рубеж XX–XXI веков (**Новейшая музыка**) отмечен активным внедрением шумового и незвукового материала, использованием нетоновых и перформативных средств в творчестве представителей современного авангарда.

Но, пожалуй, с точки зрения «отзеркаливания» культурных процессов искусством важнее не столько количественная составляющая звучания (ныне этот спектр простирается от минималистских до сверхзвуковых опусов), сколько изменение его качественных характеристик. Так, императив кульгово-христианских постулатов определял такие характеристики звучания, как подчинение звука сакральному слову, его тембро-динамическую нейтральность, без-

обертоновость... и т. д. В том же функциональном ключе выдержана символика древнейших храмовых ансамблей музыкальных инструментов.

Переход к культуре инструментария знаменовал собой эмоционально окрашенное, гедонистическое восприятие звучания. При этом выразительная палитра инструментов симфонического оркестра XIX – начала XX века резко отличается от своих барочных предшественников значительной *гуманизацией* звучания, способностью многогранно воздействовать на состояние человеческой души. «Европейский оркестр, – отмечает Л. Порфирьева, – являет собой звуковой образ мира, потенциально ориентированный на равновесие мировых функций. При сохранении определённых аспектов инструментального символизма он сильно “гуманизирован”. Это означает, что этос – онтологический “характер” инструмента – приобретает здесь черты характера в его типическом, драматическом понимании» [6, с. 87].

Во второй половине XX – начале XXI века происходит резкий качественный скачок в структуре звучания и музыкального материала в целом. Общую тенденцию такого скачка можно определить как «технократизацию» звукового пространства, в том числе – за счёт привнесения в музыку извне комплекса средств, имманентно ей не свойственных. В одних случаях заполнение пространства новым синтезированным звучанием придает музыке современный колорит, в других – отчуждает слух от привычных, нагруженных определённым этосом звучаний. Все это делает закономерным вопрос: «А музыка ли это?»¹.

Но зададимся встречным вопросом: ***а всё ли то музыка***, что сегодня звучит и фонит, включая всевозможные саунтреки, заставки к телепередачам и т. д.? Всё то, что следует за нами по пятам, но при этом остается в привычной для слуха тоновой и временной системе организации? И ***все ли так уж однозначно не-музыка то***, что не укладывается в эти привычные рамки, демонстрируя новые звуковые, перформативные и т. п. средства?

¹ К подобной постановке вопроса подталкивают, прежде всего, эксперименты наиболее радикально настроенных представителей музыкального авангарда, призывающих к разрыву с традицией, отказу от конвенциональных форм музыкального моделирования и организации звукового пространства, стиранию грани между искусством и внешним миром.

По-видимому, зыбкую границу между музыкой – не-музыкой нужно искать не в том, из чего «соткан» музыкальный материал, а *какие смыслы он несет и каков его эстетический результат*. Своеобразный парадокс, на наш взгляд, заключается в том, что, к примеру, традиционное темброво-звуковое решение современного опуса в духе инструментальных жанров столетней давности сегодня вряд ли было бы убедительным. И, напротив: барочные опусы в простом переложении для синтезатора, а тем паче – в иной звуковой и исполнительской плоскости – звучат удивительно свежо².

Но любопытно и другое: в 20-е годы XX века стремительное развитие научно-технического прогресса нашло своё претворение в интереснейших образцах урбанистического «звукового ландшафта» («Пасифик 231» А. Онеггера, «Стальной скок» С. Прокофьева, «Завод» А. Мосолова и др.), решённого без применения каких-либо технических средств. То есть традиционных оркестровых возможностей названным художникам оказалось достаточно для радикальных звуковых инноваций и перевода музыки в индустриально-звуковую «веру» XX века...

В дальнейшем такое решение оказывается уже недостаточным. Представители современного авангарда пытаются перевести в «музыкальный формат» далекие от музыки средства, используя в своем творчестве звукозаписи, технические средства, акустику и т. д. в качестве музыкального материала для своих композиций³. И эта трансплантация, на наш взгляд, куда более спорна.

² В свое время автору этих строк довелось услышать Гольдберг-вариации Баха в переложении для синтезатора. При этом барочную принадлежность названного произведения удалось распознать не сразу. Другой пример – «Мессия» Генделя как основа для джаз-рокового проекта «Handel's Messiah a soulful celebration», созданного на студии Glen meadows at masterfonics.

³ Ярким представителем итальянского авангарда, работающим в направлении создания и внедрения в музыку новых звукотехнических средств, является Луиджи Русоло – первооткрыватель звукошумового ландшафта. Убежденность в том, что разрыв между техникой и искусством на сегодня потерял свою актуальность, высказывает Вилем Флюссер, ссылаясь на множество примеров искусства на основе компьютерных технологий и т. д.

Следует признать, что инновации в области содержания и структуры музыкального материала новейших композиций так или иначе предопределены современным культурным ландшафтом. Он-то и формирует новую ситуацию, в рамках которой рождаются эти композиции. Но результаты этих обновлений на «выходе» остаются различными. Их несходство, «скорее всего, носит качественный характер и определяется семантически – сохранением смысловой природы развертывания, в одних случаях, и ее исчезновением, – в других» [1, с. 2].

Ещё одна из инноваций, зафиксированная исследователями, – *мультифонизм, комплексный характер музыкального материала*, в корне отличный от традиционных способов синтеза музыки с другими видами искусства.

Истоки этого явления восходят к началу XX века, когда в обществе впервые наметились тенденции к преодолению культурного монополизма образца Старой Европы. Еще в 1906 году Георг Капеллан выдвинул концепцию «Всемирной музыки», толкающую на поиски новых, более объемных выразительных возможностей музыки, не замкнутых европейской мелодикой, тональностью, ритмикой. Она стала своеобразной вывеской процессов деевропеизации, плюрализации, сближения западной и восточной культур. И если в первой половине XX века (первая волна авангарда) эти процессы еще не носят системного характера, то с середины XX (вторая волна авангарда) – начала XXI века мир окончательно вступает в эпоху глобализации, технического прогресса, многоплановых культурных контактов и пересечений.

Чтобы понять, как резонируют обозначенные нами процессы в сфере «новой музыки», необходимо отметить следующее:

- судьба искусства в эпоху глобализации и технического прогресса чревата не только обретениями, но и цепью рискованных, а порой – и тупиковых для искусства решений;

- эти процессы по-разному обсуждаются и оцениваются в западной и отечественной литературе;

- различаются и сами тенденции «отзеркаливания» этих явлений в музыкальных опусах представителей западноевропейского авангарда и наших соотечественников.

Как известно, у искусства и науки разные способы и аспекты познания мира. В основе развития научного знания лежит прогресс. Поэтому тенденции эпохи созвучны стремительному взлёту этой сферы познания, которая опирается на качественно иной, всё более технически усовершенствованный инструментарий. Иная ситуация в искусстве, *нашейшие достижения которого не могут быть измерены линейкой технического прогресса*. Пространство кибер-культуры, скорее, оппонирует, нежели согласуется с законами искусства. И, прежде всего, – искусства музыкального, за которым всегда стоит «дух» субъекта (человека, нации, народа...). Впрочем, такой точки зрения придерживаются далеко не все.

В поиске моментов соответствия музыкального материала произведений конца XX – начала XXI века реалиям эпохи технического прогресса зарубежное и отечественное музыкознание идут различными путями. На Западе доминирует, скорее, *цивилизационный, технократический* подход, готовность априори признать легитимным комплекс средств, в том числе – вступающих в конфликт с имманентными законами музыкального искусства, наконец, – вера в возможность связать «узлами законного брака» музыку (звуковое искусство) и современные компьютерные технологии.

Череда трансмедийных фестивалей современной музыки в странах Западной Европы демонстрирует особое внимание, которое за последние 10–15 лет уделяется тематике «Звуковое искусство на базе компьютерных технологий». Эти фестивали, отмечает, в частности, Л. Лейпсон, «объединяют представителей искусства и естественных наук... неординарно мыслящих людей любого направления; они представляют экспериментальную платформу для создания нового универсального креативного пространства и генерирования идей будущего» [5, с. 23]. Ряд брендовых проектов такого рода фестивалей «сигнализируют о новом витке процесса гомогенизации искусства, науки и техники, и тем самым отражают новую картину мира и человека в нем» [5, с. 23].

Однако такой подход подспудно даёт добро на техническое конструирование и «препарирование» музыки вплоть до полного устранения из этого процесса человека-творца. Его логи-

ческим пределом становится компьютеризация творчества (музыка роботов), замена «кровных» музыкально-выразительных средств суррогатными «запчастями». Эту ситуацию, на наш взгляд, можно сравнить с ещё одним направлением современной научной самоидентификации. Оно связано с идеей тотальной замены стареющих органов и нервной ткани Homo sapiens на кибернетические устройства. Но где та грань, за которой объект совершенствования в результате подобных манипуляций перестанет быть собственно человеком, способным осознавать себя как личность, чувствовать, любить? Наука на этот вопрос ответа пока не знает.

Теперь о нынешних тенденциях отражения глобализации в музыке. Не секрет, что периоды максимальной универсализации музыкального языка в истории музыки были и ранее. Но никогда при этом не стоял вопрос о «тупиковости» в развитии музыкального искусства. В конце XX – начале XXI века ситуация несколько иная: феномен глобализации нередко ассоциируется здесь с моделью «американского котла», где всё миксируется, гомогенизируется, сплавляется в некое новое *транскультурное пространство*, растворяющее в себе живое звукоинтонационное тело музыки.

Напомним, что еще А. Шенберг – основоположник первой волны авангарда, – характеризуя собственное изобретение, произнес сакраментальную фразу: «из двуполости мажоро-минора рождается сверхпол (12-тоновая система)». Разумеется, это выражение композитора – всего лишь метафора. В то же время, не первый ли это отзвук современной нам эпохи глобализации, с её тенденцией к универсализации, «перемешиванию» культур, стиранию малейших признаков «субъектности» в искусстве, в решении проблем национальной, гендерной (трансгендерность, однополые браки, феномен «беременного человека») и т. п. идентификации. В современных исследованиях, в частности, подчеркивается, что «кризис гендерной культуры подразумевает экспансию западных ценностей *как следствие глобализации* (курсив наш – Г. Д.), инверсию маскулинных и фемининных идеалов и стратегий, десемантизацию основополагающих образов и понятий российской гендерной культуры» [3, с. 52].

Мотивы транскультурных тенденций рубежа XX–XXI веков исследователи усматривают

не только в научно-техническом, но и геополитическом факторе, и прежде всего – в судьбах многих крупных художников-эмигрантов, связанных с их транскультурным прошлым. Следствием этого становится «выход музыкального творчества... за рамки некогда сложившихся национальных школ... освоение и сосуществование различных культурных традиций в одном композиторском стиле... формирование более широкого транскультурного звукового пространства... сознательная установка на интернационализацию музыкального языка» [5, с. 11–12].

Дух обсуждаемой нами эпохи и в самом деле стимулирует расширение понятия «звукового пространства», включая и сам музыкальный звук. Зачастую это уже не тон, а «комплексный акустический феномен» (термин Л. Лейпсон). Соответственно и новейший музыкальный континуум оказывается соткан из целого комплекса (в том числе и незвуковых) средств, что потенциально раздвигает коммуникативное поле восприятия и превращает его из слухового – в мультисенсорное.

Пафос наших рассуждений заключается не в отрицательном вердикте такого рода инновациям. Время оценок еще впереди, но ясно одно: нет априори плохой техники, плохого музыкального материала (например, из-за его удалённости от привычного звукового ландшафта). Они – лишь инструмент в руках настоящего мастера. Большой художник, улавливая флюиды эпохи, способен трансформировать их в новое качество звучания, оставаясь при этом на территории Музыки как вида искусства.

Эта позиция наиболее очевидна в оценках отечественных ученых, где сохраняется *культур-гуманитарный подход*. Согласно последнему, полное нивелирование «субъектного» обертона: национального, культурного, индивидуального – чревато непредсказуемыми последствиями и в конечном итоге губительно для искусства. «Общую парадигму взаимоотношений глобального и национального, – справедливо отмечает А. Козаренко, – можно охарактеризовать шпенглеровской формулой “поглощения культуры цивилизацией”. Взаимозаменяемость понятий культуры как национального и цивилизации как глобального имеет своим основанием имманентную природу

культуры (всегда тяготеющей к специфическому, ярко индивидуальному, уникальному) и цивилизации (тяготеющей к унифицированному, универсальному, усреднённо общедоступному). Следовательно: глобализация, как основная тенденция развития современной “постиндустриальной” информационной цивилизации становится и формой культурного империализма (неоколониализма), когда предметом экспансии становится уже не национальная территория, государственность или богатство, а сам Volksgeist (дух народа, по Гердеру). Более того, борьба за сохранение национального становится борьбой за выживание самой культуры, средством преодоления специфических кризисов художественного сознания, так часто потрясаемого в XX веке катаклизмами эстетик и главенствующих творческих методов» [4, с. 37–38].

Иными словами, культуры (а музыки в первую очередь!) нет там, где за ней не стоит «дух» субъекта (человека, нации и т. д.). И хотя новейшая музыка несет на себе печать постиндустриальной эпохи, её самосохранение напрямую связано со способностью переплавлять любые тенденции, стирающие в ней субъектное начало (разрыв с традицией, гомогенность и мультифонизм музыкального материала, его унификация и выход за пределы «порога слышимости») – в качественные характеристики этого вида искусства – его способность к звукоинтонационному развертыванию мыслительного процесса.

Венцом второй волны авангарда становится отказ от привычных, конвенциональных для академической музыки принципов *фоноцентризма*. Сюда можно отнести (не говоря уже о качественной вариативности самого звучания) тенденцию к комплексной компоновке музыкального материала с использованием всевозможных фонетических, миметических, пластических и т. п. выразительных средств. Особое значение приобретает феномен включения в контекст произведений различных по продолжительности *моментов незвучания*. Что это? «Плохая», разрушающая музыку как вид искусства технология или адекватная новой эстетической ситуации стратегия?

Анализируя способы адаптации этих необычных, а порой шокирующих средств в кон-

тексте новейших музыкальных произведений, нельзя не вспомнить предшествующий радикальный опыт обновления музыки в эпоху первой волны авангарда. Напомним, насколько остро в своё время обсуждался и вопрос художественно-эстетических возможностей додекафонии. Примечательны, к примеру, высказывания Э. Денисова, вступающего в дискуссию с её негативными оценками, имевшими место в советской музыковедческой литературе еще в середине XX века. Прежде всего, он протестует против попыток привязать додекафонию к двум-трём доступным ей выразительным сферам (ужаса, страдания, прострации), справедливо утверждая, что она оказывается плодотворной и для выражения различного типа философских, лирических и т. п. настроений. Не менее очевидна и её связь с традициями австрийской музыки в творчестве «нововенцев», с национальными традициями в произведениях итальянцев Л. Ноно и Л. Даллапиккола, французов П. Булеза и Ж. Ами, немцев Г. Гейнце и Д. Шенбаха, японцев Е. Мацудайра и К. Фукушима. «Додекафонная техника, – резюмирует автор, – может быть подчинена любой эстетике. Как и всякая другая техника, додекафония является лишь инструментом в руках художника, и только от намерений художника зависит, каким целям она будет служить» [2, с. 520].

И действительно: как показала практика, дальнейшая судьба шенберговского детища оказалась неоднозначной. Одно направление его последователей, нацеленное на сохранение и создание некоего музыкального «эсперанто», в каком-то смысле оказалась тупиковым⁴. Другое, – нередко жертвывая «стерильностью» собственной техники, – обнаружило скрытые ресурсы взаимодействия традиционными (тонально-тематическими, интонационными) основами музыки и оказалось достаточно жизнеспособным.

⁴ В наибольшей степени это направление связываю с представителями так называемой «дармштадской школы», которые, по словам А. Козаренко, «с маниакальной последовательностью продолжали разрушать естественные основы музыки, не замечая кардинальных перемен общегуманитарного дискурса, прораставших уже в 60-е годы XX века и очерченных в наиболее общих чертах понятием постмодернизм» [4, с. 38].

Но вернемся к нынешней ситуации обновления музыкального фоноландшафта и попытаемся взглянуть на неё сквозь призму происходящих на рубеже XX–XXI веков культурно-психологических процессов, коммуникативных запросов и общего состояния слушательской среды. «Всеядность» нынешней культуры, её многополярная, коммуникативно открытая природа в каком-то смысле определяют и главную «вывеску» такого обновления: *высочайшую степень взаимопроницаемости звукового и незвукового компонентов музыкальной материала*. В ряде случаев это оборачивается характерной для Новейшей музыки «провокационной природой», ставя её на грань антиискусства.

Итак, доминирующие интенции нынешней духовной жизни «постулируют в музыке новые, актуальные смыслы, предписывают академическому искусству находить изоморфные этим смыслам устойчивые комплексы выразительных средств и тем самым быть историчным...» [1, с. 11]. Один из таких комплексов связан с «*формированием широкого креативного поля-контекста, в котором выбор материала осуществляется из почти всех областей социальной действительности*» [5, с. 23].

Флюиды нового культурного сознания производны, на наш взгляд, и от таких фундаментальных «событий» начала столетия, как **кино, психоанализ и теория относительности**. Это те три «кита культуры» XX века, которые пришли на смену предшествующей Картина мира с её оппозицией бытия и сознания. «Если рассматривать Картина мира XX века динамически, – рассуждает В. П. Руднев, – то наиболее важным в этой динамике, как кажется, будет проблема поиска границ между текстом и реальностью... изменилось по сравнению с XIX веком и понятие о пространстве, времени, событии. Всё это интегрировалось... стало неотъемлемой частью неразрывного единства наблюдателя и наблюдаемого...» [7, с. 129].

Действительно, наиболее популярное из искусств – кино, с одной стороны, отдает музыке свою артификационную составляющую, а с другой, – демонстрирует образцы художественного претворения так называемого *серийного мыш-*

ления, сыгравшего большую роль в культуре XX века⁵. Если продолжать проводить далее эти условные параллели, то теория относительности А. Эйнштейна отозвалась мощным потоком центробежных тенденций в музыке, *дегравитацией*, *детемперацией*, *децентрализацией* её различных составляющих, новым многомерным ощущением пространства. Наконец, психоанализ Зигмунда Фрейда, в начале XX века перевернувший сознание современников, – оказал огромное влияние и на музыкальное искусство, на сам способ эмоционального *со-общения* со слушателем, возможность суггестивного, даже магического воздействия на него. В разворачивании музыкального материала акцентируется момент диффузии рации и сенсуса. Мерой же проявления личностного начала становится *конфронтация-гармонизация сознательного и бессознательного начала человеческой психики*.

К. Х. Штамер, немецкий социолог и композитор, отмечает, что восприятие произведения ему видится «теперь не столько актом рационального освоения, сколько ритуальным событием», понимая под «ритуалом» в том числе и некое иное качество звучания, которое может быть использовано и в компьютерной, и в электронной музыке.

Примеров ритуального воздействия трансформированной звуко-ударно-фонетически-шумовой... субстанции на современного слушателя можно привести великое множество. Напомним, что еще Пьер Булез во время своих концертов в Москве и Ленинграде продемонстрировал компьютерную технику IRCAM. При этом его собст-

⁵ К серийному мышлению независимо друг от друга и почти одновременно обратились два великих реформатора эпохи: глава нововенской школы Арнольд Шёнберг и английский философ Джон Уильям Данн. Серийную концепцию последнего лучше всего демонстрирует фрагмент под названием «Художник и картина» из его книги «Серийное мироздание» (1930). В литературе и, особенно, в кино оно представлено в виде риторических построений под названием «текст в тексте». При этом сюжетом романа становится его написание или комментирование, сюжетом же фильма – съёмка этого фильма. В музыке феномен «текста в тексте», комментирование «чужого» слова, начиная с эпохи постмодерна, становится едва ли не дежурным приёмом.

венная пьеса, в которой композитор использует преобразования и перемещения звука в круговом пространстве, очень напоминает ритуальное действо. Один из последних образцов модернизированного звучания, упомянутый Л. Лейпсон, – мультимедийный перформанс берлинского ансамбля «StratoFyzika», ставший кульминационной точкой в музыкальном проекте «будущее роботов в электронной музыке» М. С. Гайста. «Направленный на создание атмосферы гипнагогии (пограничного состояния между сном и бодрствованием), он соединил в себе звуковой, танцевальный, визуальный, технологический и подсознательный аспекты» [5, с. 23].

Предельной точкой этих трансформаций стал музыкальный звук, звучание в их конвенциональных для этого искусства формах. Динамика этих процессов продолжается, но ясно одно: звук, как и жанр, – *не эстетический абсолютом, а исторический релятив*. Где пролегает граница между Музыкой и не-Музыкой, покажет время. Но идея гомогенизации музыки, науки и техники, равно как и практические эксперименты по их «перемешиванию» в некий суммарный субстат нам представляются малоперспективными.

Сохранение смысловой природы музыки – залог её выживания. «Смыслонесущим» потенциалом, с одной стороны, наделён лишь такой современный опус, который развёрнут на слушателя, сформировавшегося в условиях новой культуры со своей шкалой ценностей и предпочтений. Таковы многие образцы фонетических композиций, при всей своей радикальности не утратившие главного: *пассионарности* и моментов экспрессивного воздействия на слушателя. С другой – все привнесенные в такой опус компоненты (фонетические, миметические, пластические, технические и т. д.) должны быть не перемешаны в однородную массу, а *втянуты* в общий контекст звукового развёртывания, главным режиссёром которого остаётся Музыка.

Жанр и музыкальный материал при этом являются элементами одной системы, где жанр артикулирует себя не столько как «способ бытования произведения» или типовой состав исполнителей, сколько как *способ бытования звучания, коммуникативно означенное интонирование, как язык общения* в целом.

Литература

1. Демешко Г. А. О формировании коммуникативных стереотипов в искусстве «постгомофонной» традиции // Сиб. музык. альм. 2000. – Новосибирск, 2001. – С. 9–14.
2. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 478–525.
3. Клименко Н. С., Зберовский А. В. Гендерная идентичность и национальная идентичность в современной духовной культуре России // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 49–53.
4. Козаренко А. Феномен национального в музыке эпохи глобализации // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения. – М.: Композитор, 2004. – С. 37–43.
5. Лейпсон Л. В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI века: от фонетической композиции к перформативности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2017. – 25 с.
6. Порфирьева А. Л. Магия – игра – организация (К вопросу об основаниях музыкальной коммуникации) // Музыкальная коммуникация. – СПб., 1996. – С. 82–96. – Сер. «Проблемы музыкознания»; вып. 8.
7. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1998. – 382 с.

References

1. Demeshko G.A. O formirovaniy kommunikativnykh stereotipov v iskusstve “postgomofonnoy” traditsii [On Creation of Communication Stereotypes in the Art of Post-Homophonic Tradition]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh 2000 [Siberian Music Almanac 2000]*. Novosibirsk, 2001, pp. 9-14. (In Russ.).
2. Denisov E. Dodekafoniya i problemy sovremennoy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and Problems of Modern Composition Techniques]. *Muzyka i sovremennost' [Music in Modern Times]*, Moscow, Muzyka Publ., 1969, iss. 6, pp. 478-525. (In Russ.).
3. Klimentko N.S., Zberovskiy A.V. Gendernaya identichnost' i natsional'naya identichnost' v sovremennoy dukhovnoy kul'ture Rossii [Gender Identity and National Identity in the Modern Spiritual Culture of Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 49-53. (In Russ.).
4. Kozarenko A. Fenomen natsional'nogo v muzyke epokhi globalizatsii [The Phenomenon of Nationality in Music in the Era of Globalisation]. *Muzykal'noye iskusstvo segodnya. Novye vzglyady i nablyudeniya [Music Art Today. New Visions and Observations]*. Moscow, Composer Publ., 2004, pp. 37-43. (In Russ.).
5. Leypson L.V. *Muzykal'nyy material v tvorchestve predstaviteley zapadnoevropeyskogo avangarda vtoroy poloviny – nachala XXI vekov: ot foneticheskoy kompozitsii k performativnosti: avtoref. kand. dis. iskusstvovedeniya [Musical Material in Works of West European Avant-Garde in the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Centuries: from Phonetic Composition to Performativity. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Novosibirsk, 2017. 25 p. (In Russ.).
6. Porphyryeva A.L. Magiya – igra – organizatsiya (K voprosu ob osnovaniyakh muzykal'noy kommunikatsii) [Magic – Game – Organisation (Revisiting the Basis of Musical Communication)]. *Muzykal'naya kommunikatsiya. Problemy muzykoznaneya [Musical Communication. Problems of Musicology]*, St. Petersburg, 1996, iss. 8, pp. 82-96. (In Russ.).
7. Rudnev V.P. *Slovar' kul'tury XX veka [The Dictionary of Culture of the 20th Century]*. Moscow, Agraph Publ., 1998. 382 p. (In Russ.).

УДК 78.07

**«ВОЛОГОДСКИЕ ГУБЕРНСКИЕ ВЕДОМОСТИ»
КАК ИСТОЧНИК СВЕДЕНИЙ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ВОЛОГДЫ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Долгушина Марина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов, Вологодский государственный университет (г. Вологда, РФ). E-mail: mgd63@mail.ru