

6. Розенкранц К. Эстетика безобразного / Шкепу М.А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. Акад. Искусств Украины. – К. : Феникс, 2010. – 448 с.
7. Слотердаjk Петер. Критика циничного розуму / Пер. з нім. – К. : Тандем, 2002. – 544 с.
8. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность / Артур Шопенгауэр. – М. : Республика, 1992. – 448 с.

УДК 008+78

Куц Євген Вадимович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: МЕДІА-ДИСКУРС

У статті розглянуто ключові аспекти музичної культури ХХ – початку ХХІ ст., особливу увагу приділено феномену музичної індустрії і фонографічним технологіям. Визначено, що у сучасній музичній культурі технічні засоби грають найсуттєвішу роль, подекуди фактично перетворюючись на "співавтора", а стан сучасної музичної культури можна описати як "технократичний архаїзм". З'ясовано, що суттєвим фактором у розвитку музичної культури ХХ ст. стає рух до "поверхні", що знайшло відображення у надзвичайній "поліфонізації" музичного мислення, плюралізмі форм, концепцій і стилів, тотальній медіатизації.

Ключові слова: сучасна музична культура, музична індустрія, медіа, фонографічні технології, "неоархаїка", "поверхня".

В статье рассмотрены ключевые аспекты музыкальной культуры ХХ – начала ХХІ вв., особое внимание уделено феномену музыкальной индустрии и фонографическим технологиям. Определено, что в современной музыкальной культуре технические средства играют значительную роль, в некоторых случаях фактически становятся "соавтором", а современное состояние музыкальной культуры можно описать как "технократический архаизм". Выявлено, что значительным фактором развития музыкальной культуры ХХ в. становится движение к "поверхности", что нашло отображение в чрезвычайной "полифонизации" музыкального мышления, плюрализме форм, концепций и стилей, тотальной медиатизации.

Ключевые слова: современная музыкальная культура, музыкальная индустрия, медиа, фонографические технологии, "неоархаика", "поверхность".

The article is devoted to the main aspects of the musical culture of the XXth – the beginning of the XXIst century; special attention is paid to the phenomenon of the musical industry and phonographic technologies. The author defines, that in the contemporary musical culture technical equipment plays a significant role, in some cases, effectively becoming a "co-author". The current state of musical culture is described as "technocratic archaism". It is revealed that the movement towards "the surface" becomes a significant factor of the development of the contemporary musical culture, which is reflected in such

aspects, as: extreme polyphonisation of the musical thinking, pluralism of forms, concepts and styles, total mediatisation.

Key words: *contemporary musical culture, musical industry, media, phonographic technologies, "neoarchaics", "the surface".*

Музична культура ХХ – початку ХХІ ст. – складне і суперечливе явище, базові аспекти якого вже знайшли висвітлення у науковій думці (Т. Чередниченко, В. Конен, А. Цукер, М. Каган, Л. Закс, А. Сохор, Т. Кузуб). Втім, досі не дослідженими, але цікавими й актуальними сьогодні є такі сфери, як музична індустрія і студійні практики, відповідна професійна культура, музичні субкультури, інтерпретація структур музичної культури з точки зору владних відносин. Безумовно, вивчення музичної культури, як цілісного феномену, потребує окремих досліджень. Не претендуючи на всеосяжність погляду, спробуємо сформулювати сутнісні характеристики і тенденції сучасної музичної культури, акцентуючи увагу на деяких вищезазначених аспектах.

У ХХ ст. культура вступила на шлях технічних інновацій, які найсуттєвішим чином вплинули на всі аспекти людської діяльності – від побуту до мистецтва. Сьогодні надзвичайно актуальним є питання обумовленості музичного мистецтва власним інструментарієм, "співвідношенням творчості і техніки", яке зміщується на користь останньої [8, 52]. Всебічний вплив технічних засобів у сучасних умовах може виявлятися практично на усіх етапах створення музичного твору – від реалізації алгоритму (в алгоритмічній композиції) до трансляції фінального продукту засобами медіа. На думку І. Гайденка, такий, здавалося б, "побічний" момент, як відображення та редагування нотного тексту за допомогою відповідного програмного забезпечення, може суттєво вплинути на процес композиції [4, 160] – навіть якщо подальше функціонування твору передбачає виключно традиційний шлях, без використання жодних електронних засобів.

Щодо неакадемічних інтонаційних практик, то значна їх частина сьогодні цілком і повністю спирається на фонографічні технології, які стали фізичним гарантом їх виживання і поширення. Чи можна уявити, скажімо, рок-музику без студійної практики, потужного концертного звуку та відповідного інструментарію, а електронну танцювальну музику без синтезаторів та ді-джеїв? На думку С. Шустова, саме студійна музика є *quinta essentia* того, що відрізняє музичне мистецтво ХХ ст. від попереднього еволюційного розвитку [14, 15]. Дійсно, мистецькі феномени, що виникли у післявоєнній Європі – конкретна та електронна музика – найсуттєвішим чином вплинули на подальший розвиток усієї музичної культури.

ХХ ст. принесло у світ мистецтва явище музичної індустрії. С. Шустов характеризує її як "частину економіки, зайняту створенням маси однотипних інтонаційно-художніх предметів", яка "характеризується об'єднанням людей, що володіють спеціалізацією в рамках чітко позначених функцій, у виробничі групи, зайняті наданням згаданим предметам якостей комерційного продукту, що надалі пропонується й поширюється на ринку товарів і послуг" [14, 5]. Подібно до будь-якої сфери масового товарного виробництва, музична індустрія спрямована передусім на досягнення економічної ефективності – отримання

максимального прибутку при мінімальних витратах. Звідси – орієнтація на масовий продукт "легкого засвоєння", що не потребує значних творчих зусиль; вироблення типових прийомів і алгоритмів роботи з музичним матеріалом (у тому числі у сфері звукозапису), що дозволяють поставити на конвеєр виробництво "шлягерів"; інституалізація музичного виробництва (продюсерські центри та агентства, лейбли, студії звукозапису, концертні установи, музичні теле- та радіоканали тощо).

Подібна стереотипна оцінка, безумовно, є однобічною. Незважаючи на той факт, що музична індустрія орієнтована, здебільшого, на масовий продукт, її інфраструктура може слугувати (і слугує) для створення і розповсюдження продуктів, які навряд чи можна назвати у повній мірі масовими: світова музична класика, сучасна академічна музика, експериментальні електронні напрями, оригінальна (не адаптована) етнічна музика. Важливо усвідомлювати, що фундаментальна функція технологій звукозапису – збереження культурної спадщини – навряд чи була б у повній мірі реалізована без музичної індустрії і мала б усі шанси бути редукованою до утилітарних основ – створення та збереження домашніх фонографічних архівів сумнівної історичної цінності (подібних до сучасних "сімейних фотографій"). Саме фінансовий стимул з боку музичної індустрії призвів до того, що експерименти Т. Едісона зрештою стали основою для нової "студіоцентричної" (С. Шустов) парадигми усього музичного мистецтва.

Ключовою ознакою музичної індустрії є її панфункціональність. Структура індустрії у сукупності її матеріальних ресурсів та технологій охоплює широкий спектр явищ – від елітарних до масових, виступаючи тим технічно-інформаційним середовищем, де безперервно циркулює музичний контент. Незалежно від заангажованості контенту масовою ідеологією, технології його створення (фіксації) і трансляції є тим самим "спільним знаменником", структурною основою для гетерогенного культурного ансамблю. Сьогодні метажанр музичної трансляції (у жанровій системі С. Шустова) займає домінуючу позицію і витісняє концерт на другий план. Ми можемо спостерігати, як концерт з первинного (до появи фонографічних технологій – єдиного можливого) способу музичної комунікації трансформується у символічний акт, подію передусім соціального значення, де мистецький компонент часто відіграє другорядну роль (принаймні, це справедливо для масового концерту). Саме з цих причин ефективно функціонування мистецтва у його актуальній (не музейній) формі виявляється вкрай ускладненим без залучення медіа-технологій, які уявляються невід'ємною частиною апарату музичної індустрії.

Якщо прийняти протистояння масовій культурі як одну з основних ознак культури елітарної (і, відповідно, елітарного мистецтва) [6], то сутність подібного протистояння навряд чи можливо уявити як обмеження власного комунікативного поля. Будучи глибоко соціальним (і у певному сенсі надіндивідуальним) феноменом, мистецтво має іманентний потенціал не лише до трансгресії (розширення власного концептуального простору), а й до екстенсії – розширення ареалу у просторових та часових межах. Процеси глобалізації (яскравим проявом яких можна вважати медіа-індустрію) при усіх їх негативних наслідках (формування суспільства споживання, тотальна масовізація культури) виконують і позитивну

роль – утворення глобального інформаційного простору (аксіологічно нейтрального), який може слугувати для поширення культурних цінностей і вивільнення екстенсивного потенціалу мистецтва через подолання територіальних і часових обмежень.

Музична культура постіндустріальної епохи набула своїх ключових рис (динамізм, поліцентризм, дифузність) саме завдяки небувалому пришвидженню і ущільненню інформаційних потоків, у безкінечному броунівському русі яких стихійно зароджуються нові форми, стилі та жанри. Сьогодні музичне мистецтво перебуває в таких умовах, коли важливим фактором його репродуктивності (як культурної форми) виступає технічне середовище. Постає питання: чи можливе (у якості протидії надмірній масовізації) свідоме обмеження комунікативного простору мистецтва, чи не буде суперечити це його іманентній здатності до екстенсії? На наш погляд, сьогодні більшість інтонаційних практик так чи інакше мають причетність до музичної індустрії – або у якості створеного безпосередньо суб'єктами індустрії контенту (переважно поп-музика), або як об'єкт для трансляції – у цьому і виявляється глобальний і невідворотний характер музичної індустрії.

Іноді можна почути думку, що звукозапис (як головний інструмент музичної індустрії) спричиняє негативний вплив на музику (принаймні, академічну), знецінюючи виконавську діяльність, оскільки головним завданням виконавця тепер стає створення "інваріанту" музичного твору [5, 41], що суперечить самій суті музики – мистецтва динамічного і часоплинного. Ми не можемо у повній мірі погодитись із даною точкою зору з наступних міркувань. Немає підстав вважати, що "інваріант" твору, записаний виконавцем, є справді інваріантом, який заперечує будь-які інші інтерпретації – він є лише одним із багатьох можливих варіантів, оскільки звукозапис також у певному сенсі є інтерпретацією (звісно, не у класичному значенні даного терміну). Часто варіативність подібного "інваріанту" перевищує реальну потребу слухача, хоч і являє цікавість для професійного аналізу. Так, скажімо, на сьогодні існує близько 250 варіантів запису Першої симфонії Г. Малера і понад 100 варіантів кожної з інших симфоній (включаючи незавершену Десяту) [16]. Щодо записів більш популярних творів (наприклад, П'ятої симфонії Л. Бетховена або Шостої симфонії П. Чайковського) – їх кількість, можна припустити, сягає 500 і більше. На нашу думку, звукозапис і "живе" виконання не повинні уявлятися як опозиційні форми діяльності, а радше як компліментарні – такі, що вступають у продуктивний діалог, породжуючи нові смислові пласти.

Втім, у деяких неакадемічних практиках справді спостерігається інваріантна ситуація – записана у студійних умовах композиція вважається еталонним зразком якості і є об'єктом для порівняння з концертним виконанням (звісно, якщо це виконання не під фонограму). Фактично, за таких умов концерт служить лише для "підтримки" альбомної версії композиції. Сьогодні часто можна спостерігати ситуацію, коли "живий" звук набуває символічного значення, перетворюючись на фантазм "справжності", несе у собі конотації унікальності, "причетності" до мистецтва [2, 86] (наприклад, акцентовано "живі" виступи сумнівної цінності у барах та ресторанах, неякісний "живий" звук на масових

концертах тощо), приховуючи таким чином факт власної естетичної неспроможності – одним словом, симулякризується.

Єдиною беззаперечною перевагою музичної індустрії вбачається функція "архіву". Все, що потрапляє до "павутиння" її всеїдного апарату, залишається там назавжди – від творів Й. С. Баха до сумнівних опусів діджеїв-аматорів у соціальних мережах, і експансія Інтернету багаторазово підсилює цей ефект "необерненості" контенту. Зазначений "архів" служить не лише скарбницею культурних цінностей, а й музичним "сміттєзвалищем", що, втім, не робить сам факт його існування менш важливим для культури. Зазначимо, що "архів" має цінність і для музикознавчих досліджень, пов'язаних із інтерпретацією, студійними практиками – взагалі, будь-якою діяльністю, що не передбачає нотної фіксації результату.

Концертне виконавство, при усіх його беззаперечних перевагах, має один недолік (принаймні, сьогодні це можна сприйняти як недолік) – глибоко ситуативний характер, пов'язаний із відомими просторово-часовими обмеженнями. Це, у свою чергу, може призвести до ізоляції, інформаційного вакууму, який ніби "оточує" певні мистецькі феномени. Так, скажімо, в Україні практично не виконуються твори таких видатних композиторів, як Р. Вагнер, А. Брукнер, Г. Малер, не кажучи вже про класику авангарду (Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, К. Штокгаузен, Х. Лахенман, К. Пендерецький та ін.). Отже, єдиним способом ознайомитись із творами вищезазначених (і багатьох інших) композиторів лишається звукозапис. На наше переконання, сьогодні концертне виконавство фізично не може у повній мірі забезпечити музичних потреб мас, як по відношенню до супер-елітарного мистецтва (скажімо, творчість Дж. Шелсі), так і до профанного (спрямованого на задоволення моторних потреб), і єдиним виходом у цій ситуації є звернення до фонографічного архіву. Зауважимо, що висловлена позиція щодо звукозапису у жодному разі не свідчить про девальвацію в очах автора форми традиційного концерту. Сьогодні "живий" концерт є, можливо, єдиним нагадуванням про "ауру", що супроводжує мистецтво і відділяє його від буденних форм людської діяльності.

Важливою тенденцією сучасного культурного простору дослідники вважають архаїзацію, описуючи відповідний його стан як "неоархаїку" (О. Чучін-Русов, Г. Костіна), з притаманними архаїчному типу культури дераціоналізацією свідомості, анонімністю, синкретизмом. Більшість жанрів масової культури мають у основі своєрідну сучасну міфологію, актуальність та життєздатність якої свідчить про кризу раціональності, пошуки свободи від технократизму сучасного суспільства, повернення первісної чуттєвості у невербальних і позараціональних актах комунікації [7, 361].

На наш погляд, архаїзація музичної культури другої половини ХХ ст. яскраво простежується у наступних тенденціях:

– домінування неакадемічних інтонаційних практик, що мають у основі не писемну (переважно аудіальну) комунікацію (джаз, рок, поп, електронна танцювальна музика). Подібна ситуація часто уявляється як "девальвація нотного тексту", конфлікт "професійної" музичної культури ("опус-музики" за термінологією Т. Чередниченко) і "менестрельних" та побутових жанрів, що призводить до зниження популярності академічної музики і професії компози-

тора зокрема (В. Мартинов, Н. Лебрехт). Втім, подібні явища можна розглядати і як наслідки надзвичайної "поліфонізації" музичного мислення ХХ ст. [8, 79] і формування нового типу децентрованої (ризоморфної) музичної культури, яку вирізняє деконструктивізм по відношенню до традиційних ієрархічних структур і подолання бінарних опозицій. У культурі даного типу жоден елемент не може бути охарактеризований як стабільний "центр", стрижень усієї ієрархії ("генерал" у номадології Ж. Дельоза), носій "безумовних" (з позицій метафізики) цінностей. Це забезпечує одночасне продуктивне існування несумісних, на перший погляд, інтонаційних практик, їх дифузю і взаємозбагачення засобів виразності (як приклад подібного симбіозу можна навести рок-оперу, симфорок, джаз-рок, ф'южн, академічний мінімалізм, численні зразки кіномузики тощо). У таких умовах академічна традиція, не втрачаючи, безумовно, свого значного культуротворчого потенціалу, втрачає домінуючі позиції і стає одним з багатьох можливих модусів існування музичної культури;

– "ритмоцентризм" як один з проявів тілесності, що стала сучасною філософією маскульту і засвідчила перехід (повернення?) до первісних, архаїчних основ культури. Еволюційні процеси у музичному мистецтві Європи і Америки безпосередньо пов'язані із проникненням на початку ХХ ст. чужорідних культурних елементів з країн Африки та Азії, які принесли новий (загалом не характерний для європейського мистецтва) тип музичного мислення – "ритмопею". Візуальна пластичність ритмічної музики, її відкритий еротизм і архаїчна дикість виявилися надзвичайно привабливими у молодіжному середовищі 60–70-х рр. ХХ ст., що і стало початком поп-індустрії [8, 67]. Сьогодні переважну більшість неакадемічних інтонаційних практик можна з упевненістю назвати "ритмоцентричними". Можливо, сьогодні ритм є тією універсальною силою, тим "підсилювачем смаку", що допомагає сучасній "шизофренічній" (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі), перевантаженій потоками інформації свідомості засвоювати контент, причому найрізноманітніших стильових напрямів – від хіп-хопу до техно-реміксів академічної класики Ванесси Мей. Чи варто звинувачувати масову музичну культуру через подібний адаптаційний механізм?;

– вихід на перший план "зіркового" виконавця, своєрідного "епічного героя", продукту "міфодизайну" (термін В. Ульяновського). Як справедливо зауважує М. Найдорф, "автор (автори) тексту, музики, аудіо-композиції, відеокліпу, не дивлячись на його роль фактичного творця трансльованого тексту, в умовах даного виду комунікації (мається на увазі мас-медіа – Є. К.) залишається анонімним ... У всіх подібних випадках текст персоніфікується образом виконавця" [11]. За таких умов товаром стає, передусім, імідж-образ, фантазм, багаторазово посилений агресивною візуальною політикою. Самі "поп-зірки" – це симулякри, тіло яких складають інформаційні потоки медіа-простору; втрачаючи референційність, вони практично не корелюють зі своїми фізичними "оболонками". На перший погляд може здаватись, що подібна ситуація має відношення лише до масової культури, проте, на наш погляд, певні прояви "зірковості", як об'єкту дизайну, можна зустріти і у сфері академічної музики. Так, Н. Лебрехт вбачає аспект "зробленості" у масовій істерії, що супроводжувала концерти Ф. Ліста, а надалі (з еволюцією відповідних соціальних технологій) – виступи багатьох оперних зірок [9, 56]. Сьо-

годні яскравим прикладом згубного впливу зазначених вище тенденцій (аж до повної культурної "мутації") може слугувати феномен Миколи Баскова, який пройшов повний цикл "переродження" (деградації?), – від академічного співака до нав'язливої поп-зірки.

Певних висновків можна дійти, інтерпретуючи музичну культуру з позицій дисциплінарної влади і комплексу "влади-знання" М. Фуко. Професійна музична культура, яка остаточно сформувалася у Європі у ХІХ ст. уявляється нам як типова владна структура – із відповідними дискурсивними об'єктами, сіткою специфікації, органами контролю (освітніми закладами, профспілковими і концертними установами). Абсолютизацію вертикальних владних відносин професійної музичної культури можна було спостерігати на прикладі СРСР, де практично усі аспекти функціонування музики були жорстко контрольовані державою – від тематики творів до репертуарної політики. Д. Шостакович згадував про "курйозний" факт, що навіть партитурний папір був доступний лише членам Спілки композиторів [3]. На наш погляд, сама морфологія професійної культури з її інститутом авторства, письмовим каналом комунікації, високим "порогом входження", який потребує професійної освіти, – створює сприятливі умови для утворення ієрархічних владних структур (на відміну від, скажімо, децентрованої народної культури), причому структур, де дискурсивні практики функціонують за "принципом" Дж. Оруела (маємо на увазі відому дихотомію антиутопічних концепцій Дж. Оруела і О. Хакслі [15]) – через "канон", виключення та обмеження.

Якщо у СРСР музична культура була підкорена ідеології (принаймні формально), то у країнах Західної Європи і США сформувався інший тип глобальної владної структури – музичної індустрії, де реалізується дискурсивний "принцип" О. Хакслі (надмірність та поліморфність). Основним інструментом контролю стають фонографічні технології (на відміну від технологій соціальних у СРСР). Специфіка функціонування контенту у культурному середовищі регламентується інформаційними каналами – саме владні органи індустрії (лейбли, студії звукозапису, концертні агентства) приймають рішення щодо самого факту створення контенту і масштабів його розповсюдження. На щастя, як це було вже зазначено, категорія "контенту" (у всій його надмірності) охоплює не лише масове мистецтво, а й елітарне, що дозволяє говорити про певну стратифікацію усередині самої музичної індустрії, про наявність у її структурі маргінальних "відгалужень".

Тривалий час висока вартість студійного обладнання, значна трудомісткість організації самого процесу звукозапису були фізичним гарантом професійної "закритості" даної сфери і центрації влади, яка утримувалась переважно крупними лейблами (сьогодні це "велика трійка" – Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group), що фактично монополізували право на створення і розповсюдження контенту (водночас, це гарантувало певну його якість, принаймні у сфері звуку). Із вдосконаленням фонографічних технологій, переходом їх на цифровий базис, появою "маргінальних" музичних напрямів (починаючи із панку у 1970-х рр.), розвитком електронної музики відбувається певна децентрація влади, яка виявляється у зростаючій кількості незалежних

структур. Ілюструючи (звісно, на побутовому рівні) "кризу метафізики", великі студії звукозапису втрачають монополію, поступаючись так званим вузькоспеціалізованим проєкт- і домашнім студіям, виникають численні лейбли, орієнтовані на обмежену цільову аудиторію: так, за нашими підрахунками, сьогодні існує кілька десятків лейблів, що спеціалізуються переважно на стильовому напрямі Dark Ambient, який важко назвати масовим.

Як наслідок даних процесів, можна спостерігати дифузію професійної і аматорської "студійних" культур, інтенсивну (породжену буденною свідомістю) міфологізацію професійного технічного середовища, релятивізацію таких понять, як "студійна якість" і "якість контенту", які все більше усвідомлюються як об'єкти специфічного дискурсу і втрачають референційність.

Сьогодні записана у домашніх умовах музична композиція на MySpace або відео на YouTube можуть принести виконавцю славу і визнання без залучення лейблів, студій звукозапису і музичних телеканалів. Безумовно, залишаються й такі сфери діяльності, де створення контенту фізично неможливе без значних фінансових і професійних зусиль, – наприклад, запис симфонічної і хорової музики, і тут великі лейбли досі зберігають монополію.

Зауважимо, що було б цілком наївно вважати, що наявність глобальної інформаційної мережі може означати послаблення позицій (аж до повного зникнення) влади як такої (у контексті комплексу "влада-знання"). Має місце лише реорганізація, обернення влади у нових формах та структурах. Влада не може бути знищена, оскільки є іманентною самій людській сутності (влада як "воля до влади", у філософії Ф. Ніцше [12, 79]) і перебуває у постійному процесі самоорганізації, виявляючи все нові й нові форми контролю і безперервно оновлюючи власний інструментарій. У домережеву епоху ключовими установами, які здійснювали контроль за функціонуванням інформації, були заклади освіти, бібліотеки, наукові інститути, ЗМІ. За часів Інтернету (при усій його акцентованій демократичності і прозорості) дискурси перебувають під контролем відповідних структур: пошукових систем, "відкритих" сервісів (Вікіпедія), соціальних мереж, інтернет-провайдерів тощо. Досі залишаються сфери знання, які становлять таємницю і суворо охороняються державою (пригадаємо крах проєкту WikiLeaks), тому принцип вільного обміну інформацією абсолютно не виключає принцип тотального контролю, механізми якого, будучи за природою не силовими, приховані від рядового користувача.

На перший погляд може здаватись, що вищезазначені моменти не мають відношення до музичної культури і реорганізація владних структур призвела лише до появи більш сприятливих умов для поширення контенту, творчої реалізації особистості, послаблення впливу медіа-корпорацій з їх дискурсивними "форматними" практиками, загалом – до завершення диктату культурних обмежень, норм та звичаїв і вивільнення іманентного креативного потенціалу дискурсивності. Процеси децентрації, дифузії, тотальної віртуалізації (у тому числі інструментарію) мають і зворотну сторону – елімінацію глибинних вимірів смислу і "розсіювання" по поверхні (що трактується постмодерною філософією як єдина актуальна на сьогодні когнітивна стратегія [12, 410–411]). Деконструкція "глибини" (у контексті музичної культури) призвела не тільки до надзви-

чайної поліфонізації і утворення мультикультурного простору, а і до девальвації таких цінностей (базових для мистецтва, на наше переконання), як музичний професіоналізм (навіть по відношенню до неакадемічних інтонаційних практик), художній образ (що розчиняється у процесі симулякрів), навіть тон (звук із певною висотою) займає все більш хитку позицію, набуваючи подекуди конотацій "моветону".

Ж. Бодрійяр характеризує подібну ситуацію, вживаючи термін "трансестетики": "Немає більше ні основного правила, ні критерію судження, ані задоволення. Сьогодні у сфері естетики вже не існує Бога, який був би здатен розпізнати власних підданих. Або, згідно іншої метафори, відсутній золотий стандарт як для естетичного судження, так і для критерію насолоди... Вся нікчемність світу виявилась преображеною естетикою... Більшість сучасних видовищ, відео, живопис, пластичні мистецтва, аудіовізуальні засоби – усі вони являють собою зображення, на яких буквально неможливо побачити будь що. Усі вони позбавлені тіней, слідів, наслідків. Усе, що ми можемо відчутти, дивлячись на будь-яке з цих зображень, – це відсутність того, що колись існувало" [1, 23–28].

Якщо прийняти смисл за функцію суб'єкта, то сьогодні перед суб'єктом постає проблема: як повернути смисл у світі, де "все більше і більше інформації і все менше і менше смислу" [10]? На наш погляд, сьогодні однією з ключових проблем музичної культури (як, можливо, і культури взагалі) є проблема топології ("глибина – поверхня") і принципової амбівалентності культурних форм, їх аксіологічної поліорієнтованості. Немає сумніву у тому, що сучасна музична культура – це культура широких можливостей. Проте, чи не є сама ідея безмежних можливостей і "свободи" від соціокультурних умовностей новим порядком дискурсу, який реалізується владою на черговому колі її спірального руху?

Отже, враховуючи вищесказане, зробимо висновок щодо сутнісних характеристик і тенденцій музичної культури ХХ – початку ХХІ ст. У розвитку музичної культури ми можемо виділити два глобальних фактори: дифузія культур Європи, Африки і Азії і технічний розвиток суспільства (у широкому розумінні даного вислову). Це, у свою чергу, стимулювало еволюцію музичного мислення на всіх рівнях (поява нових концепцій, форм, стилів, оновлення інструментарію) і спричинило серйозний вплив на морфологію культури – співвідношення культурних об'єктів і форм та характер їх взаємодії.

На наш погляд, ситуацію, яка склалася у культурі сьогодні, можна охарактеризувати як "технократичний архаїзм". Диспозитив міфологізму має амбівалентний характер: з одного боку, сучасна міфологія, на відміну від архаїчної, виступає як результат дизайну суб'єктів масової культури – "анонімних авторів" (за М. Найдорфом [11]), її вирізняє "зробленість", спрямованість на об'єкт масової культури – споживача; з іншого боку, індустріальний та інформаційний розвиток суспільства призвів до еволюції самого світосприйняття, зрушивши його у бік агностицизму і зневіри у раціоналістичній програмі модерну, тим самим заклавши основу для становлення "буденного міфологізму", який покликаний задовольнити глибинні потреби людства (нехай і на рівні "поверхні"). Одним з ключових факторів міфологізації сучасної музичної культури виступає медійна модель комунікації, де суб'єкт і об'єкт перебувають в анонімізованому

віртуальному просторі. Втрата референційності, яка при цьому відбувається, – прямий шлях до вивільнення нестримного конотативного потенціалу.

Як засвідчують постмодерні філософські пошуки (номадологія Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, соціальна теорія симуляції Ж. Бодрійяра, криза "метанаративів" Ж.-Ф. Ліотара, деконструкція Ж. Дерріда тощо) у ХХ ст. основним вектором розвитку культури стає систематичний рух до "поверхні" у всіх її проявах. У проекції на музичну культуру функція "поверхні" виявляється у наступному:

- децентрація ієрархічних (глибинних) владних структур (закладів освіти, лейблів, студій звукозапису) на користь локальних; подібна ризоматичність особливо яскраво виявляється в останні десятиріччя із експансією інформаційних технологій;

- втрата академічною музичною культурою "стрижневої" позиції, яку вона займала протягом століть у європейському просторі, звідси – зниження популярності академічної музики, престижності професій композитора і виконавця;

- формування мультикультурного музичного середовища, де співіснують інтонаційні практики (термін введений Ю. Чеканом [13, 91]) різних традицій і епох;

- надзвичайний плюралізм форм, концепцій і стилів (навіть у межах окремих інтонаційних практик);

- міжкультурна (від мультикультури – до "транскультури" (термін М. Епштейна)), міжстильова і міжжанрова дифузія і активна інтертекстуалізація;

- радикальне розширення звукового простору мистецтва (від білого шуму – до абсолютної тиші), що, в цілому, є симптоматичним для "трансестетичного" (Ж. Бодрійяр) повороту (конвергенції мистецького і побутового культурних середовищ);

- тотальна медіатизація, у результаті якої мистецтво опиняється у складній позиції – між Сциллою омасовлення і Харибдою забуття (у разі виключення його з глобального комунікаційного простору і фонографічного "архіву");

- поступова елімінація професіоналізму у деяких сферах діяльності, надто у студійних практиках (як приклад можна навести паразитарну за своєю сутністю професію ді-джея); певні напрями (скажімо, електронна танцювальна музика) сьогодні тяжіють до тотальної компілятивності, багатим джерелом якої виступають численні бібліотеки семплів, "готових" інструментальних партій, пресетних банків тощо;

- інтенсивна міфологізація культурного середовища – від фантазматичного імідж-образу поп-виконавця до "чудодійних" технічних засобів у сфері студійної звукорежисури.

Зауважимо, що тенденції музичної культури, описані вище, є ізоморфними загальнокультурним процесам і відбивають загалом суперечливий стан "постмодерністської чутливості", який ще й досі панує у суспільстві початку ХХІ ст.

Література

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
3. Волков С. Свидетельство. Мемуары Д. Шостаковича / Соломон Волков [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://testimony-rus.narod.ru/8.htm>

4. Гайдено І. А. Роль музикальних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ігорь Анатольевич Гайдено. – Харків, 2005. – 187 с.
5. Капустин Ю. Музикант-виконавець і публіка / Ю. Капустин. – Л. : Музика, 1985. – 160 с.
6. Кондаков І. Елітарна культура / І. Кондаков // Культурологія. ХХ вік : Енциклопедія в 2-х т. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt131.htm#13>
7. Костина А.В. Массова культура як феномен постіндустріального суспільства : дис. ... д-ра філос. наук : 24.00.01 / Костина Анна Володимирівна. – М., 2003. – 456 с.
8. Кузуб Т.І. Музикальна культура ХХ віка як феномен епохи глобалізації : дис. ... канд. культурології : 24.00.01 / Кузуб Татяна Ігорівна. – Екатеринбург, 2009. – 149 с.
9. Лебрехт Н. Хто убив класическу музичу? Історія одного корпоративного злочину / Норман Лебрехт. – М. : Видавничий дім "Класика-ХХІ", 2007. – 588 с.
10. Можейко М. Постмодерністська чутливість / М. Можейко // Новіший філософський словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/612.php
11. Найдорф М. Об особливостях музикальної культури масового media-пространства / Марк Найдорф [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.countries.ru/library/music_culture/mm.htm
12. Постмодернізм : Новіший філософський словарь / [гл. науч. ред. і сост. А. А. Грицанов]. – Мінськ : Сучасний літератор, 2007. – 816 с.
13. Чекан Ю.І. Інтонційний образ світу : монографія / Ю.І. Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
14. Шустов С.Л. Електронна музика в системі студійних жанрів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / С.Л. Шустов. – Одеса, 2012 – 16 с.
15. McMillen S. Amusing Ourselves to Death / Stuart McMillen [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.highexistence.com/amusing-ourselves-to-death-huxley-vs-orwell>
16. Mouret V. A complete Mahler discography / Vincent Mouret [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gustavmahler.net.free.fr/us.html>

УДК 78.01; 78.06

*Романюк Леся Богданівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та методик
музичного виховання Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
ім. Василя Стефаника*

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ СТАНІСЛАВОВА В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-СОЦІАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТЬ

У статті здійснено ретроспективний показ основних історичних етапів розвитку Станіслава, як одного з найбільших культурно-мистецьких центрів Галичини та визначено його роль у духовному житті регіону. Доведено, що динаміка розвитку міста сприяла поступу суспільного, економічного, політичного та культурного життя, яке становило оригінальну палітру, що характеризувалася поліконфесійністю, полімовністю, поліетнічністю та особливої різнобарвності досягла в історичний період другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття.

***Ключові слова:** історія, поліетнічність, культурно-мистецькі процеси, музичне життя, товариство.*