

## МУЗЫКА

УДК 316.78:74

С. В. Лаврова<sup>1,2</sup>, Е. А. Островская<sup>1</sup>**КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ НОВОЙ МУЗЫКИ:  
«КРАСОТА» КАК ОПРОВЕРЖЕНИЕ ПРИВЫЧКИ**

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

<sup>2</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,  
Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

В рамках неофункционального подхода авторами проводится исследование коммуникаций и практик музыкальной сферы современной подсистемы искусства. Авторы излагают результаты, достигнутые на материале теоретического и прикладного изучения системы и сред новой музыки. Они подробно рассматривают установленные ею новые параметры коммуникативного кода искусства, раскрывают, разъясняют информационный посыл новой музыки, суть ее провокаций и парадоксов. Анализ различных слушательских аудиторий помогает лучше понять социальный посыл этой музыки, возможности и границы ее коммуникаций. Разбор их структуры показывает, что ее информационное наполнение отличается от доступного консервативной филармонической аудитории. Для новой музыки — это музыка звука, или внеповседневное прочтение привычного звучания мира. Наблюдателем наблюдающего, своего рода цензором, селекционирующим форму, выступает компетентный слушатель, непредвзятый современник актуального звучания реальности. Красивым становится то, что облачено в новую техническую форму, выстроено вопреки классическим канонам гармонии, и даже беззвучно. В коммуникациях новой музыки подлинно новым становится акцент на провокации. Она провокативна в выборе медиумов и форм, делающих возможной презентацию тишины как музыки, ансамбля повседневных шумов как симфонии. Библиогр. 9 назв.

*Ключевые слова:* актуальное искусство, новая музыка, коммуникация, социология искусства.

**COMMUNICATIVE PRACTICES OF NEW MUSIC: BEAUTY AS REFUTATION OF HABIT**S. V. Lavrova<sup>1,2</sup>, E. A. Ostrovskaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

<sup>2</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, ul. Zodchego Rossi, St. Petersburg, 191023, Russian Federation

With a topic related to the neo-functional approach the authors carry out their sociological research of communications and practices within the modern music sub-genre. In this article they establish their results related to the theoretical and practical study of communications and environments within New Music. Their aim is a detailed description and analysis of the communicative code proposed by New Music, unraveling its paradoxes, and explaining the content of its innovations. The analysis of different music environments helps to better understand the social appeal of New Music, the possibilities and the limits of its interactions. The insights into the New Music communication practice show that its message is different from one readily available for the conservative philharmonic audience. The New Music message is the music of sound and unusual interpretation of the world's acoustic system. The observer's

observer, a censor who selects the form is a competent audience not biased against the sound of reality. The beautiful is what manifests itself in a new technical form and is structured against classical rules of harmony or even without sound. New Music communication practices focuses on provocation. It is provocative in the choice of media and form which allows to present silence as music and everyday noises as a symphony. Refs 9.

*Keywords:* contemporary art, New Music, communications, sociology of arts.

Метаморфозы смыслов подсистемы искусства, впервые обозначившиеся в начале XX века в музыкальных рефлексиях Нововенской школы, исканиях микроновой музыки И. Вышнеградского и А. Хаба, обретают свою спецификацию в пространстве, времени, средах и контентях современности. Коммуникативные практики новой музыки — тема, не получившая до сих пор должного освещения в рамках социологии искусства. Между тем ее коммуникации представляют саморефлексию того, что мы сегодня называем подсистемой искусства современного общества. И это изменяющееся, живое пространство — широкое поле для исследования и выявления тенденций и направлений развития общества.

### Теоретическая рамка исследования

Социологическое изучение современного, актуального искусства сложное и трудоемкое мероприятие. Основной помехой полевым походам и беседам выступает малая изученность различных отсеков этой подсистемы, фрагментарность теоретических заделов, многообразие объекта и многоголосье мнений о том, а что есть собственно искусство. В силу этого мы и сочли необходимым сделать некоторые замечания относительно нашего теоретико-методологического инструментария.

В настоящей статье мы хотим осветить некоторые результаты проводимого нами долгосрочного исследования различных аспектов современной подсистемы искусства. И речь здесь пойдет о таком ее неотъемлемом секторе, как музыка, точнее музыкальные коммуникации и среды. В музыковедческой литературе можно найти немало количество интереснейших публикаций о музыке современной и даже о новой музыке. Однако размышления музыковедов мало доступны социологам, и шире гуманитариям, в силу высокоспециализированной терминологии и узости тематик. Мы задаемся вопросами, несколько другого порядка: что это такое — новая музыка? Какую музыку мы называем таковой, и является ли она музыкой вообще? Каковы ее смыслы, ее среды, ее социальный посыл или рефлексия об обществе?

Уже из самой постановки вопросов явствует, что в качестве теоретико-методологической основы взят неофункциональный подход. В рамках этого подхода, общество предстает как социетальная система, объемлющая функционально дифференцированные подсистемы. Современное общество обнаруживает отчетливую дифференциацию различных подсистем, к числу которых принадлежит и подсистема искусства с присущими ей коммуникациями, организациями, интеракциями. Эта подсистема специфицирована многообразием смыслов, или коммуникаций: музыкальных, изобразительных, литературных, кинематографических и проч. Каждой коммуникации присуща своя уникальная среда. Под средой мы понимаем организации, взаимодействующих акторов, профессионалов и «компетентных профанов», произведения искусства.

Вслед за Н. Луманом [1, S. 308], мы полагаем, что специфической функцией подсистемы искусства выступает презентация контингентности мира. Повседневные представления о реальности трактуются в различных отсеках подсистемы искусства как утратившие смысл. Искусство преобразует их в иную, поликонтекстуальную реальность, прочитываемую иначе. Искусство само по себе есть сложное прочтение реальности, устанавливающее собственные способы построения контингентности [2, S. 626; 3].

Подобно любой другой подсистеме общества искусство представляет реальность как контингентную — есть так, но может быть иначе. Однако принципиальным отличием подсистемы искусства является конфронтация мира через создание своей собственной версии реальности. Достигается это путем различения, имманентно присущего искусству, — различения формы и контекста. Искусство стремится обнаружить контингентность реальности, разоблачить ее с помощью собственных произведений. И произведения эти сами претендуют на то, чтобы быть реальностью.

Удвоенная реальность подвергается деконструкции через наблюдение второго порядка: оценку зрительской или слушательской аудитории, а также профессионалов. Примечательно, что в конечном итоге даже не художник/композитор/режиссер решает, что будет подлинной реальностью. В профессиональной среде производятся объекты первого порядка, претендующие на реальность. Наблюдение второго порядка имеет своим следствием коммуникацию о смыслах реальности, их селекцию.

Как и в прочих подсистемах, контингентность реальности выражена в бинарной формуле. Применительно к искусству формула двойной контингентности — это «прекрасное—безобразное». Генерализованным коммуникативным кодом подсистемы искусства выступает различие «прекрасное». Именно так искусство опознает коммуникации, относящиеся к его сфере, отличные от коммуникаций других подсистем. Отчетливым воплощением двойной контингенции будет признание чего-либо прекрасным через отрицание другого как безобразного. Более того, в некоторых вариантах конструкторов реальности второго порядка, производимых профессионалами, безобразное становится прекрасным, т.е. искусством. А бывшее ранее прекрасным, гармоничным, созвучным может быть отброшено как мусор.

Негативные ценности и отрицательные свойства мира также составляют горизонт возможного в искусстве наравне с прекрасным. Акценты могут быть поставлены многообразно, а эстетические образцы постоянно подвергаются ревизии в зависимости от социальных трансформаций. Так, смена эстетических парадигм в XX веке привела к тому, что первое знакомство с новой музыкой вызывало ассоциации с «непонятным набором звуков, хаосом их сочетаний и бессмыслицей. Музыкальной красоты не было, а было слышно, что ее нет»<sup>1</sup> [4].

В актуальном искусстве генерализованный код «прекрасное—безобразное» работает не столь явственно, как в прежние эпохи. В пределе бинарная оппозиция «прекрасное—безобразное» используется как неприсутствующий третий, мнение которого не учитывают в каком-то заданном контексте времени и места, но оно имплицитно включено в оценку. Для актуального искусства и многообразия его отсеков характерно использование в качестве кода диспозиции «вписывается — не

---

<sup>1</sup> Иноязычные источники цитируются в переводе авторов.

вписывается». Селекция смыслов производится через оценку соответствия форме, стилю, эстетике, аудитории и прочим атрибутам того, что принято в определенной среде считать искусством (музыкой, литературой, кино и т. п.).

Специфика подсистемы искусства заключается в многоликости используемого ею медиума селекции собственных смыслов. Более того, медиум подсистемы искусства сочетается с формой и даже переходит в нее. Так, медиумом литературы будет алфавит, но не в качестве такового, а будучи упакованным в организованный текст — прозаический или поэтический. Превращение в коммуникацию происходит перед аудиторией профессионалов или «компетентных» профанов, предлагающих понимание и оценку. Медиумом музыки выступают звуки, сложенные композиционно, имеющие графическое отображение в нотах, исполненные в специальном месте — концертном зале, арт-площадке и др.

В подсистеме искусства с необходимостью обнаруживается различие системы, т. е. смыслов, и среды, т. е. организаций, взаимодействующих акторов, производений искусства (музыкальных, изобразительных, художественных, кинематографических и проч.). Система и среда соотносены друг с другом как внутренняя и внешняя формы. Разнообразие среды сопряжено с разнообразием смыслов, или коммуникаций, воспроизводимых подсистемой.

Установление конкретного содержания инноваций музыкальных коммуникаций подсистемы искусства предполагает отчетливое определение самого понятия «коммуникация». В нашем исследовании мы трактуем понятие «коммуникация» как смысловой уровень, или измерение системы. Структурно коммуникация состоит из трех обязательных составляющих: информация, средства передачи и понимание. Таким образом, понимание инноваций в коммуникациях и коммуникативных практиках новой музыки может быть достигнуто лишь через анализ информационного посыла, средств передачи, сред и циркулирующих в этих средах смыслов.

### **Информационный посыл и средства передачи новой музыки**

Новая музыка, о которой мы хотим подробно поговорить в статье, произвела переформулировку содержания двойной контингенции. Она заключается в опровержении прежних суждений о музыке как искусстве гармонии пропорций. Новое содержание контингентности формы и среды представляет себя в эстетическом контексте и в исполнительской технике. Отчетливая актуализация новой формулировки осуществилась во второй половине XX — начале XXI века. Музыкальная композиция этого периода строится на особом синтаксисе звука.

С точки зрения элементарной теории музыки, звуки делятся на музыкальные и шумовые. В новой музыке эта оппозиция отсутствует, так как прежде чем приступить к созданию сочинения, композитор изобретает звуки, а лишь затем систематизирует их и выстраивает концепцию. Звук стал главным объектом и предметом музыкальной композиции: он самоценен и сегодня это уже не подлежит доказательству.

Эстетическая позиция композиторов так же различна. В одном случае коммуникативный смысл заключается в попытке покори́ть слушателя точной, математически выстроенной системой, являющейся объектом своеобразного авторского понимания «красоты». Красота, или прекрасное выражается здесь в симметричной,

зеркальной структуре. Именно так вошли в новую музыку коммуникации сериализма — композиторской техники, интерпретировавшей ее создателями и идеологами как новый способ мышления.

Генетически связанный с серийной техникой он стал ее логическим продолжением. Если в основе серийного метода лежит серия высот, то в сериализме она распространяется и на иные музыкальные параметры, генерируемые единой серийной матрицей: будь то ритм, громкостная динамика, тембр или принципы звукоизвлечения и штрихи. Дальнейшее развитие этой идеи привело к появлению еще более изолированного направления, едва ли доступного пониманию обычного слушателя, — *New Complexity*.

Идеологи выросшего из сериализма нового направления вовсе не стремились к его популяризации, что нашло свое отражение в названии «Новая сложность». Они сразу заявили о себе в середине 1970-х годов подчеркнутым культивированием сложности в технике композиции, особенностях исполнительства и нотациях, а также всесторонне оперировали полипараметровостью.

Лидером и основоположником этого направления по праву считается английский композитор Брайан Фернихоу. Музыка Фернихоу убедительно воплощает собой парадокс предкомпозиционных вычислений. Основным контентом внутренней формы новых коммуникаций стал тезис, гласивший, что замкнутая природа музыкальной материи существует одновременно в горизонтальном и вертикальном измерениях. Горизонтальные пласты часто следуют различным типам логики, чтобы достичь определенных точек в своем развитии. Находящийся внутри пространства материал может сжиматься и растягиваться. В общий процесс наряду с техникой генерирования вовлекают серийные процедуры, основанные на предельной тембровой, артикуляционной, динамической детализированности. Подобное отношение к исполнительству выходит за рамки привычного, призывая к освоению новых возможностей и преодолению инерции.

Для композиторов этого направления характерны не только стремление к предельной точности отражения авторского замысла в партитуре и расширению границ исполнительской техники. Особое внимание представители *New Complexity* уделяют проблеме музыкального времени. Множество пластов, каждый из которых имеет свое собственное время, одновременно сочетаются в пространстве, образуя сложнейший полиритмический и полиметрический контрапункт.

В другом случае нового прочтения музыкальной коммуникации изменяется ракурс слушательского восприятия звукового объекта. Звук преобразен до неузнаваемости, но вместе с тем первоначально он был известен слушателю. Коммуникативная инновация в этом случае предлагает особый вид апелляции к традиции и цитированию. Самым ярким воплощением этого направления следует считать принцип «анаморфоз», введенный итальянским композитором Сальваторе Шаррино. Требуя от реципиента отринуть привычные механизмы восприятия, сломать стереотипы, Шаррино предложил идею «*Anamorfosi*» — ребуса, оптической уловки, в которой видимость замещает собой реальность, а иллюзии вызывают прямые художественные ассоциации с творчеством Маурица Корнелиуса Эшера. Наполненный иронией отражаемый предмет подвергается дистанцированию в направлении искаженного отображения. Именно отзеркаленное узнавание и становится эстетическим критерием коммуникаций новой музыки.

Свойства памяти и ее специфического преобразования в творчестве — важный аспект для Шаррино в организации музыкальной формы, в которой фрагментарность соответствует процессам сознания и помогает адекватному восприятию многопланового отражения реальности. «Поэзия — это внимание или, иными словами, чтение многократных планов реальности, окружающей нас и создающей различные рисунки истины. Художник, который разрушает и вновь собирает эти рисунки, — посредник между человеком и Богом, одним человеком и другим, человеком и тайными правилами природы» [5, p. 399]. Коммуникативные смыслы музыки Шаррино апеллируют к «экологии слушания», стремлению научить реципиента слушать тишину. Слышать тишину означает высвободить восприятие, пробудить способность к тончайшей звуковой дифференциации, необходимой для постижения смысла его музыки. Обращение композитора к миру ассоциаций нередко приводит его к образам собственных страхов и фобий, находящихся свою творческую реализацию в фантазмах и в их звуковом воплощении.

Третий случай коммуникативных реинтерпретаций «красоты» представлен в виде императива, служащего ключом к пониманию композиторского творчества. Эта новая коммуникативная информация с необходимостью предполагала и введение новых средств ее передачи, транслирования — особой эстетической технологии. Ярким примером тому выступают нововведения немецкого композитора Хельмута Лахенманна, бесспорно уже заслужившего эпитет классика авангарда.

Согласно Лахенманну, красота есть опровержение привычки, а прекрасное — это непривычное [6, S. 48]. В своем твердом намерении противостоять унифицирующим тенденциям массово-развлекательной культуры, с одной стороны, и крайностям строго упорядоченной сериальной музыки 1950-х годов — с другой, композитор вырабатывает свой индивидуальный язык и особую эстетическую технологию. Он отталкивается от традиционных музыкальных элементов и опирается на природно-изначальные, «маргинальные» для европейского слуха звуковые формы: шумы, шорохи, хрупкие и нюансированные призвуки. Данный подход требует трансформации приемов игры и особых исполнительских практик. Важной составляющей здесь является принципиальный отказ от жестких установок «позитивистского» сериализма. Им на смену приходит новая коммуникация, сочетающая отринутые предшествующей исполнительской практикой маргинальные формы звучания со сверхидеями, генерирующей акустические события.

Особая технология композитора установила дефиниции, в которых прекрасное предстает как непривычное, что оказывается вполне в русле эстетических устремлений новой музыки. Суть производимой новой музыкой реинтерпретации смыслов состоит в использовании звуков, не всегда доступных пониманию слушателя отнюдь не в силу их непосредственного содержания. Эти звуки вынуты из привычного слухового контекста и включены в иной контекст звукового мира, что безусловно разрушает стереотипы восприятия. Так, оперируя привычными уху звучаниями, не имевшими прежде никакого отношения к музыкальным, Лахенманн приходит к своей творческой концепции «конкретной инструментальной музыки».

Концепция «конкретной инструментальной музыки» проросла из электронно-магнитофонного аналога Пьера Шеффера и Пьера Анри. Они выступили с идеей так называемой конкретной музыки, в которой совокупность природных шумов и звуков, записанных заранее, подвергается различным преобразованиям — фильтрации,

искажению, изменению скорости. В качестве основного звукового материала они использовали всевозможные шумы окружающего мира, записанные на пленку.

У Лахенманна конкретная музыка обретает воплощение в «живых» инструментах. Он полагал, что основная задача музыкальной рефлексии о реальности — «создать подлинную музыкальную ситуацию» средствами обычных или необычных звуков [6, S. 60]. А для этого необходим «новый контекст». Звуковая материя окружающего мира воссоздается в инструментальной музыке, меняя привычный контекст «филармонического звука». И в этом состоит принципиально новое прочтение двойной контингенции подсистемы искусства. Лахенманн сформулировал этот коммуникативный смысл следующим тезисом. «Искусство никому ничего не должно, кроме, пожалуй, одного, — провоцировать» [7].

Провокация в контексте современного искусства — сложнейшая задача, потому как оно само по своей сути провокативно. Подсистема искусства всегда балансирует на грани реальное—нереальное, стремясь подать самое себя в качестве подлинной реальности [2, S. 626]. В этом и заключается парадокс разоблачения реальности, сотворяемый коммуникациями подсистемы искусства. В коммуникациях новой музыки подлинно новым становится акцент на провокации. Ярким примером тому служат рефлексии основоположника музыкальных провокаций — Лахенманна.

В предисловии к композиции “NUN” («Ничто») он дает следующий комментарий: «Вода не моет воды — огонь не сжигает огня — сама боль не может быть терпима к самой себе... Музыка не является музыкой, но не-музыкой: единственной, которая заслуживает подобного имени» [8]. На репетиции композитору часто приходилось слышать возгласы оркестрантов: «Господин Лахенманн, да ведь это не музыка!». Но, вопреки здравому смыслу, его не смущали и ничуть не оскорбляли подобные оценки, что явствует из интервью [7]. Такие оценки лишний раз свидетельствовали, что провокация удалась и коммуникация свершилась — было достигнуто понимание. С течением времени внедренная им расширенная техника инструментальной игры, провоцировавшая подобную реакцию, стала общепотребимым средством новой виртуозности.

Современная техника инструментальной игры постоянно совершенствуется и обновляется идеями использования «нетрадиционных» звучаний на инструментах. То, что в какой-то момент шокировало и исполнителя, и слушателя, стало частью лексикона новой музыки. Кроме того, заметно сужаются возможности для эстетической провокации. Провокация становится одним из парадоксов, определяющих специфику понимания в коммуникативных средствах новой музыки.

### Среды и смыслы новой музыки

Применительно к актуальной музыке можно говорить о весьма пестрой среде, включающей классического филармонического слушателя и организатора, камерные пространства и принципиально новые сообщества композиторов с альтернативными арт-площадками.

Академическая среда современной музыки представлена классически ориентированным слушательским контингентом. Такой слушатель привык воспринимать новое не как кардинальную смену эстетических парадигм, а исключительно сквозь призму традиции и возможностей ее непосредственного продолжения. Суще-

вавшая с советских времен система творческих союзов ориентирована именно на такого слушателя. Понятие современной музыки при подобной ориентации включает в себя симфонические и камерные произведения в традиционных жанрах: симфонии или сонаты, струнного квартета или трио, вокального цикла. Несоответствие рамкам и требованиям рутинизированных эстетических представлений эта среда отвергает как чужеродные коммуникации не из сферы искусства.

Дезориентация и непредсказуемость, характерные для новой музыки, не позволяют проводить какие бы то ни было аналогии с привычными жанрами и формами. Оригинальные жанры, заново изобретаемые композиторами, требуют отринуть существующие стереотипы и взглянуть на привычное по-новому. Однако совершить такой головокружительный переворот в собственном сознании классический слушатель, композитор и исполнитель не готовы. Этим во многом объясняется слабая востребованность новой музыки в России, навязываемая ей позиция «музыки не для всех».

Примечательно, что в Европе классические оркестры довольно часто играют новую музыку, приучая к ней и филармонического слушателя. В России это скорее редкость, нежели правило. Европейский слушатель, увидев в программе оркестровое сочинение Х. Лахенманна, Л. Ноно или Я. Ксенакиса, хотя бы примерно представляет себе, что он может услышать. Его личный выбор состоит в том — идти или отказаться от посещения концерта. Российский слушатель не вполне представляет себе масштабы поджидающего его эстетического удивления, вызванного услышанным. И дело вовсе не в том, что зал обязывает придерживаться консервативных рамок. Оркестры, да и сами исполнители в России (в особенности за пределами столицы) не подготовлены к исполнению подобного репертуара. Он оказывается слишком сложным, требует иной практики для исполнения, и, кроме того, он слабо доступен для слушательского восприятия. Среда новой музыки с присущими ей специальными арт-площадками и понимающим слушателем, не убегающим от неизвестного в состоянии шока, как иногда случается при несовпадении аудитории и фестивальной программы, в России еще находится на стадии вызревания.

Так как же воспринимать новую музыку? Она прекрасна или безобразна? Может быть, она являет собой поэтику безобразного? Эти вопросы, как ни странно, возникают не только у непросвещенного слушателя, но и у профессионала. В ходе включенного наблюдения мы неоднократно регистрировали шок и даже негодование неподготовленных слушателей. Приходя на классические музыкальные площадки, они, как правило, пасуют перед шквалом обрушивающихся на них незнакомых звуков, едва ли напоминающих то, что принято считать музыкой. В таком контексте слышимое трактуется как «безобразное», потому что прекрасное должно иметь иное звучание.

Подавляющее большинство филармонических слушателей реконструируют смысл звучащего через формулу «удовольствие—отвращение», где под удовольствием подразумевается прекрасное, или гармоничное. Здесь в фокусе трактовки находится получение эстетического удовольствия, обретение гармонии и красоты, утраченных в реальной жизни.

Попав добровольно или случайно на концерт новой музыки, вместо искомого привычного покоя гармонии слушатель погружается в то, от чего стремится скрыться в реальном мире звуков: суету и сумасшествие технического звучания мира. Пря-

мое столкновение со страшным двойником мира его ужасает — сложно освоиться, невозможно принять безобразное.

Однако есть и та категория слушателей, для которой новая музыка оказывается неожиданно доступной. Такой слушатель не бежит от реального, не взыскует гармонии в прошлом. Он опознает в этой музыке свое повседневное погружение в море разнообразных звуков, чувствует в ней быстрое биение и учащенное дыхание мегаполиса. Ему становится вполне комфортно в урбанистическом пространстве новой музыки.

Напряжение порождается не только процессом слушания, но и противостоянием внутреннему сопротивлению. И это касается порога, позволяющего дифференцировать самые тихие звуки, соотносить их и преобразовывать, адекватно ощущая авторскую концепцию. Эта принципиально новая анатомия звука недоступна гигантским аудиториям стадионов и больших концертных залов. Новая музыка апеллирует к новой форме и новым медиумам.

Огромные залы и стадионы для подобной музыки уже не являются актуальными пространствами. В контексте реинституционализации новых коммуникативных практик музыки правомерно утверждать, что время «мировой музыки» К. Штокхаузена и таких его грандиозных проектов, как «Гимны» для четырех оркестров, или Helicopter Quartet, прошло.

Организационное переустройство музыки обращено к малой слушательской аудитории и не может более иметь характер массовых акций. Процесс трансформации звука индивидуалистичен, почти интимен. Постигание такой музыки предпочтительно в «живом» исполнении, а если в записи, то высокого качества и желательно в наушниках, в полной тишине. В противном случае звуковой ландшафт смешивается со звуками городской среды и теряется четкая дифференциация.

Коммуникативными средствами передачи новой музыки стали современные технологии и интернет. В аудиопространстве интернета можно напрямую соприкоснуться с ее новыми коммуникативными смыслами и ее неоднородными средами. Как показывает анализ соответствующих веб-ресурсов, знакомство, постижение и коммуникативный обмен осуществляются в виртуальном пространстве быстрее и плодотворнее, нежели на реальных арт-площадках. Именно ресурсы интернета стали средством просвещения различных музыкальных сред о новых музыкальных смыслах подсистемы искусства. И речь идет прежде всего о музыке без звуковысотности.

В проведении творческих акций импровизационных концертов, ставших частью коммуникативного пространства, в целях особой звуковой реализации используются объекты, а не собственно музыкальные инструменты. Таким образом альтернативное пространство «нового» противопоставляет себя последовательно культивируемой консервативной системе «классической музыки». Среда современной музыки, в особенности ее «специальная» часть, в достаточной степени информирована и осведомлена в отношении развития музыкальных средств и технологий, т. е. новых медиумов.

Коммуникативный смысл, или своеобразие внешней формы новой музыки составляет активное привлечение различных объектов в качестве источника звука. Однако эта атрибутика не содержит музыкального контента. Ее суть — опространствование звука, его коммуникативная передача. Противопоставляя классические и «новые» среды, смысловые звучания музыки как системы «для себя», следует об-

ратиться к явлениям постсериальной «слуховой экологии», «принципиальной безвысотности» — коммуникативным смыслам новых звуков и тембров. И здесь необходимо поговорить прежде всего о средах новой музыки.

Процесс создания и исполнения новой музыки обнаруживает ряд принципиальных инноваций относительно академической среды профессионального музыкального образования. Специфика этих инноваций находится в прямой связи с определенными средами. Так, внешняя форма новой музыки представлена особыми методиками, которые сложно поддаются унификации, в силу чего могут быть освоены лишь в процессе непосредственного взаимодействия лицом к лицу. Такого рода взаимодействия получили организационное оформление в различных коммуникативных средах.

Одной из таких креативных сред, выступающих источником музыкальных инноваций, «свежих» композиторских идей и новых техник, стали Дармштадские международные летние курсы новой музыки. Они возникли в 1946 г. и практически сразу сконцентрировали в себе новые музыкальные смыслы, спровоцировавшие реинституционализацию подсистемы искусства во второй половине XX века.

Дармштадтские курсы транслировали коммуникативные инновации и Карлхайнца Штокхаузена, и Пьера Булеза, и Луиджи Ноно, и Бруно Мадерна. Гибкая структура среды позволила этой организации познакомить мир с первопроходцами новой музыки — Мортонем Фелдманом, Хельмутом Лахенманном и Брайаном Фернихоу.

Влияние техники «новой сложности» не миновало многих студентов Дармштадта, еще более отдалив коммуникации новой музыки от понимания консервативно настроенного слушателя. В 1990-х годах определение Darmstadt-style как сухой интеллектуальной музыки сложно было оспорить.

Однако ныне к специфике этой организационной среды следует отнести ее подвижность, биение в унисон с реальностью. Новая музыка живо откликается на любые изменения реальности. Реинтерпретируя свои рефлексии об актуальной реальности, она меняет свой облик. Новые лидеры Дармштадтских курсов композиторы Берхард Ланг, Жорж Апергис, Марко Стропа и др. внесли живую струю в Darmstadt-style. Дармштадские курсы неразрывно связаны с историей послевоенного музыкального авангарда, где так или иначе проявили себя почти все «корифеи» музыкальной авангардной культуры.

Основные события новой музыки, ее коммуникативные практики, в действительности обнаруживаются не в престижных оперных театрах и акустически совершенных залах филармоний. Она звучит в гулких спортзалах, скромных классных комнатах и школьных вестибюлях, куда участники приезжают на велосипедах и приходят пешком, что делает невозможным подчеркивание статуса в иерархии музыкальной профессиональной среды.

Итак, каким образом организовано взаимодействие в живой среде новой музыки? В небольшой городок неподалеку от Франкфурта-на-Майне два раза в год приезжает около сотни композиторов и исполнителей современной музыки со всего мира. Демократичное простое общение людей, занимающихся творчеством в области новой музыки, позволяет поделиться свежими идеями, выразить собственную эстетическую позицию в дискуссиях. Курсы даруют реальную возможность рассказать о каком-либо своем техническом «ноу-хау», пообщаться с исполнителями,

а зачастую и обрести своего интерпретатора. Именно в этой среде осуществляются коммуникативные взаимодействия новой музыки. Слушатели Дармштадтских концертов представляют собой главным образом профессиональную публику, но к ним присоединяются любители, которые приезжают из близлежащих городов, в том числе и из Франкфурта-на-Майне.

Не менее важные примеры организационного взаимодействия в среде новой музыки являют и голландские “works shops”, и фестивали фонда Gaudeamus в Амстердаме. Идея аналогична, однако в несколько ином стилистическом разрезе: в Нидерландах особое место отводится изучению этнической музыки в перспективе обогащения новыми идеями.

Серьезным шагом в развитии среды российской новой музыки стало появление Международной Академии молодых композиторов. Усилиями этой организации в городе Чайковский появились курсы, аналогичные Дармштадтским, — Международный центр современной музыки. Инициатором создания этого центра выступил композитор Дмитрий Курляндский. Стало очевидным, что необходимо насытить разнообразием музыкальную жизнь в России. Не менее важным оказался аспект развития оригинального творческого мышления, чему в академических средах — музыкальных учебных заведениях, консерваториях, академиях — постепенно перестали уделять должное внимание.

Детальный анализ академической среды показывает, что для проникновения в нее коммуникаций новой музыки необходима не только кардинальная перестройка композиторских технических навыков, но главным образом смена эстетических парадигм и стереотипов.

В Москве, Санкт-Петербурге и Нижнем Новгороде сформировались ансамбли новой музыки. Самым распространенным способом их возникновения выступает творческая инициатива какого-либо композитора. Подобно фестивалям, они способствуют формированию профессиональной среды, благодаря которой коммуникации новой музыки обретают шанс быть исполненными и услышанными теми, кто мыслит нестандартно, иначе, нежели принято в консервативной среде Союзов композиторов.

Особенность функционирования коммуникативных сред новой музыки — концентрация смыслов вокруг композиторских курсов, фестивалей новой музыки. В России число подобных организаций растет, но все еще очень медленно и вразрез с мейнстримом консервативного направления.

Еще одной принципиальной инновацией в среде новой музыки выступает использование социальных сетей и виртуальных каналов связи как коммуникативного пространства. Отдельные проекты, объединяющие различные исполнительские группы, составляют важную часть коммуникативной среды новой музыки. На мероприятиях, проводимых ими в различных городах и странах, можно пообщаться с коллегами композиторами, исполнителями, музыковедами и затем продолжить виртуальное общение в социальных сетях.

Так, в новостной ленте Фейсбук можно почерпнуть немало информации о проведении всевозможных творческих акций, конкурсов фестивалей, выложить ссылки на YouTube и файлообменники. Участие в соответствующих группах в социальных сетях — ВКонтакте, Фейсбук, Живой Журнал — дает возможность быть в курсе событий в интересующем направлении. Существует веб-ресурс “Classic on-line”, где

желающие делятся партитурами, аудио- и видеозаписями как классики новой музыки, так и появляющимися новинками, и собственной музыкой, находя самый близкий путь к исполнителям, интересующимся вновь появляющейся музыкой.

Неоднократно компанией Google проводился веб-конкурс композиторов YouTube. В 2010 г. первое место было решено не присуждать, так как, по словам председателя жюри Теодора Курентзиса, его должно было занять произведение, «способное изменить акцент своего времени, стать флагманом целого направления» [9]. По всей видимости такового на первом конкурсе не нашлось. На последующих тенденция оставить первое место без лауреата не нашла продолжения. Однако требования, предъявляемые номинантам на первое место, — стать векторным для целого поколения композиторов — невероятно высоки.

Концертные площадки, отводимые для исполнения новой музыки в столичных городах, стали весьма разнообразными. Несколько лет назад в Санкт-Петербурге открылась Новая сцена Александринского театра, на которой происходит немало интересных событий в области современного искусства. Необходимо также подчеркнуть, что для сегодняшнего бытования новой музыки в русле мультимедийных акций требуется специальное техническое оснащение, что в принципе не подразумевает использование в подобном качестве традиционных филармонических залов.

В Северной столице существует также немало небольших, но технически оснащенных площадок — это «Скороход», ГЭЗ, разнообразные арт-пространства: «Море», «Тайга», а также залы музея современного искусства «Эрарта». В Москве есть и относительно крупные площадки современного искусства — «Платформа», «Винзавод», и камерные — «Гостиная Юргенсона», «Мастерская» и др.

## Выводы

Стремление к красоте, опровергающей привычку, еще не обрело широкого понимания в слушательской и слышащей аудитории. Однако именно это новое прочтение двойной контингенции подсистемы современного искусства оказывается созвучным современной реальности с ее многообразием смыслов.

Подсистема искусства стремится к актуализации собственного прочтения общества. Актуальное искусство будет с необходимостью ревизировать классические коммуникативные смыслы и среды. Производимая им рефлексия об обществе доступна наблюдению наблюдающего в форме музыкальных произведений, фестивалей, арт-объектов, фильмов, картин, инсталляций и многого другого.

Разбор структуры коммуникаций новой музыки показывает, что ее информационный посыл отличается от доступного консервативной филармонической аудитории. Информационный посыл новой музыки — музыка звука, или внеповседневное прочтение привычного звучания мира. Наблюдателем наблюдающего, своего рода цензором, селектирующим форму, выступает компетентный слушатель, непредвзятый современник актуального звучания реальности. Красивым становится то, что облачено в новую техническую форму, выстроено вопреки классическим канонам гармонии, и даже беззвучно.

В коммуникациях новой музыки подлинно новым является акцент на провокации. Она провокативна в выборе медиумов и форм, делающих возможной презентацию тишины как музыки, ансамбля повседневных шумов как симфонии.

Наблюдателем второго порядка, способным услышать музыку актуальной реальности становится композитор, слушатель, исполнитель, рискнувший отринуть рамки достигнутого статуса в мире музыкальных иерархий и присоединиться к аудитории курсов, арт-площадок, креативных семинаров новой музыки.

#### Литература

1. *Luhmann N.* Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp taschenbuch, 1997. 517 S.
2. *Luhmann N.* Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst // *Geschichten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements* / Hrsg. von H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer. Frankfurt am Main, 1986. S. 620–672.
3. *Luhmann N.* Aufsätze und Reden / Hrsg. von Ph. Jahraus. Stuttgart: Philip Reclam jun., 2001. 102 S.
4. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // *Harmony*. Международный музыкальный культурологический журнал. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=89&s=1> (дата обращения: 3.09.2014).
5. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: Cidim Novecento, 2001. 460 p.
6. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2004. 454 S.
7. *Лахенманн Х.* Искусство никому ничего не должно... // *Da capo al fine — Играем сначала — Международная академия музыкальных инноваций*. № 8 (123). URL: <http://gazetaigraem.ru/a12201401> (дата обращения: 3.09.2014).
8. *Nishida K.* [Foreword] / transl. by P. Pörtn // *Lachenmann H.* NUN: music for flute, trombone, male voices and orchestra. Breitkopf & Härtel, 2003. P. 3.
9. Конкурс композиторов YouTube остался без первого места // *Lenta.ru*. URL: <http://lenta.ru/news/2010/08/20/youtube/> (дата обращения: 3.09.2014).

Статья поступила в редакцию 17 ноября 2014 г.

#### Контактная информация

*Лаврова Светлана Витальевна* — кандидат искусствоведения; [slavrova@inbox.ru](mailto:slavrova@inbox.ru)

*Островская Елена Александровна* — доктор социологических наук; [helostr@pochta.ru](mailto:helostr@pochta.ru)

*Lavrova Svetlana V.* — Ph.D.; [slavrova@inbox.ru](mailto:slavrova@inbox.ru)

*Ostrovskaya Elena A.* — Doctor of Social Sciences; [helostr@pochta.ru](mailto:helostr@pochta.ru)