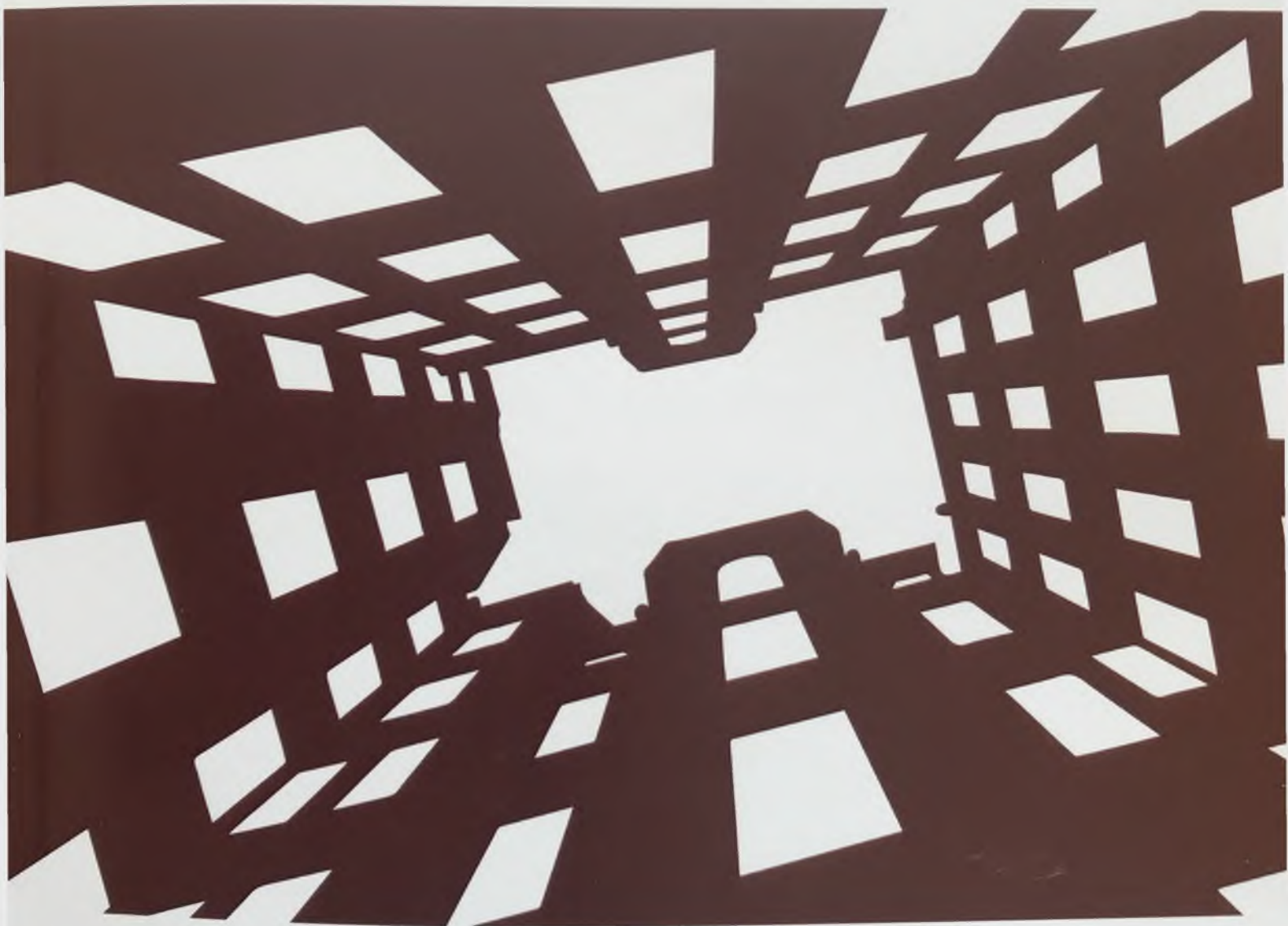


ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

17-19 октября 2018, Санкт-Петербург



СБОРНИК ДОКЛАДОВ

ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС

17-19 октября 2018, Санкт-Петербург

Доклады и выступления

Санкт-Петербург

2018

**ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
КОНГРЕСС.** 17-19 октября 2018, Санкт-Петербург. Доклады и
выступления — СПб., Российское эстетическое общество, 2018. —
494 стр.

Редакционная коллегия сборника:

А.Е.Радеев, Д.А.Поликарпова, С.Б.Никонова

При поддержке

РФФИ 18-011-20086\18

«Проект организации Первого Российского
эстетического конгресса (Санкт-Петербург, 17-19.10.2018)»

©Российское эстетическое
общество, 2018

© Авторы статей, 2018

(Maslovskii, 2018). Сейчас мы лежим в темноте и, смотря в землю, начинаем замерзать. Мы начали ковырять землю и пробовать её на вкус. Наше внимание всё больше и больше втягивается в эту чёрную пустоту, и человек постепенно забывает, что звёздное небо сверху. Надо перевернуться на спину и узреть настоящее, увидеть свет ночных звёзд, а не темноту, которая рисует для нас в воображении глупые картинки, убеждая, что мы всегда лежали в этой могиле, пугая, что уже кто-то начинает забрасывать нас землёй. Пора взглянуть на *истину* и встать.

Если смотреть на чистое небо довольно долго, то через некоторое время надоедает вглядываться в этот простой цвет, атмосферу и пустоту. Но когда на небе появляется звезда, то в человеке загорается стремление к *познанию*.

«Зри в корень!»

Козьма Прутков, персонаж (1803-1863г.)

Что же поистине является причиной этой горы с разноцветными, экзистенциальными трупами, разными видами изображения, давшими себе название «*современное*» или «*актуальное искусство*»? Дорогой читатель, в качестве ответа хочу предоставить, твоему вниманию мысль Нордау Макса, которую он изложил ещё в 1892г.

«Вырождающиеся — не всегда преступники, развратники, анархисты или общепризнанные сумасшедшие; иногда они бывают писателями, представителями искусства, но в них преобладают одни и те же умственные, в большинстве же случаев и физические черты одной и той же антропологической семьи, вооружающие руки одних ножом или динамитным патроном, руки других — пером или кистью».

Некоторые из этих вырожденков в литературе, музыке или мире художеств вошли за последние годы в моду и были провозглашены многочисленными поклонниками творцами нового искусства и провозвестниками грядущих веков. Ныне можно нападать на церковь, потому что костров уже не существует, можно нападать и на политические власти, ибо в худшем случае вас заключат в тюрьму, и вы будете вознаграждены ореолом мученичества. Но незавидна участь тех, кто осмеливается называть модные эстетические течения проявлением умственного разложения. Обиженный писатель или художник никогда вам не простит, что вы признали его душевнобольным или шарлатаном. Субъективно настроенная критика не помнит себя от злости, когда ей доказывают, что она судит поверхностно, некомпетентно или малодушно плывет по течению. Даже публика досадует на вас, когда вы ей уясняете, что ее мнимые пророки — глупцы, шарлатаны или балаганные петрушки. Но ведь графоманы и их телохранители-критики господствуют почти над всею печатью и пользуются ею как орудием пытки, чтобы самым

варварским образом до конца жизни истязать того, кто расстраивает их игру» (Nordau, 1995).

REFERENCES

- Malevich, K. (2017). *Black square* [Black square]. St. Petersburg: Azbuka. (in Russian).
- Maslovskii, L. (2018). The price of betrayal. About the collapse of the USSR from an unusual angle. Planet-today. Retrieved from <http://planet-today.ru/geopolitika/item/89622-tsena-predatelstva-pro-raspad-sssr-pod-neobychnym-uglom-zreniya>. (in Russian).
- Nordau, M. (1995). Degeneration [Degeneration]. Moscow: Respublika. (in Russian).
- Vachnadze, E. (1972). *Some features of the picture of the mentally ill* [Some features of the picture of the mentally ill]. Tbilisi: Metsniereba. (in Russian).
- Zhukhrai, I. (1996). *Stalin: truth and lies* [Stalin: truth and lies]. Moscow: Svarog. (in Russian).

МАКСИМ ДЕМЧУК

Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия.

E-mail: demchukmax74@gmail.com

**ТРАНСФОРМАЦИИ ЗВУКОВЫХ СТРУКТУР В ПОПУЛЯРНЫХ ЖАНРАХ
МУЗЫКИ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ТРЕНД В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ¹**

Наше исследование, поддержанное грантом RSF, 18-18-00007, посвящено материальности эмоционального воздействия на чувства человека и способам репрезентации его эмоционального отношения к действительности, в данном случае, сегментом коммуникации выступает звуковая и музыкальная медиаэстетика. Медиаэстетический подход к изучению современной коммуникации позволяет анализировать воздействие эмоций на физическое состояние индивида, образное восприятие человеком мира и способ репрезентации его эмоционального отношения к действительности. Научное исследование вербализации музыкальной эстетики даст возможность ответить на ряд до сих пор неразрешённых вопросов, связанных с образным воздействием музыкальных фраз на жителей определённых этносов, социальных групп и позволит объяснить внезапные скачки популярности у музыкантов внутри определённых информационно-культурных полей, а также даст возможность выработать рекомендации по управлению национальным информационным пространством в сфере музыкальной коммуникации, занимающей сейчас в социальных практиках всё более заметное место. Необходимо понять особенности взаимодействия собственно музыки, вербализации этой музыки и состояния воспринимающего сознания. В наше время проводится большое количество исследований связанных с проблемами музыкальной эстетики, в частности, такими понятиями, как трансмедиальность, но практически все они находятся в области философии и базируются на трудах классических авторов, от Аристотеля до А. Ф.Лосева, иными словами, на традиционной музыкальной

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00007).

эстетике. Проблемы современной популярной музыки, по факту, уже вытеснившей традиционную поп-музыку, на территории России, да и Европы, практически не изучаются. В статье на примерах из современной музыкальной сферы показаны стремительно протекающие трансформации звуковых структур, доказывается необходимость исследования новой музыкальной эстетики и последующей разработки теоретической базы, релевантной данному феномену.

Ключевые слова: Эстетика, звуковые структуры, когнитивная эстетика, музыкальная эстетика, популярная музыка, ритмы, мелодии.

MAXIM DEMCHUK

Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia.

E-mail: demchukmax74@gmail.com

TRANSFORMATION OF SOUND STRUCTURES IN THE POPULAR MUSIC GENRES AS AN ACTUAL TREND IN MUSICAL AESTHETICS

Our study, supported by grant RSF 18-18-00007, is devoted to materiality of emotional influence on people's feelings and methods of representation its emotional relation to reality in modern internet communication context. In this case segment of communication is sound and musical media aesthetics. The media aesthetic approach to the study of modern communication enables the person's physical condition affected by an emotional impact analysis, as well as the imaginative perception of the world and the way one represents the affective tone to reality. A scientific study of the musical aesthetics verbalization will provide an opportunity to answer a number of unresolved issues related to the figurative impact of musical phrases upon certain ethnic and social groups. Also it will explain sudden popularity of some musicians within certain cultural fields. It will also make it possible to develop recommendations on the music communication management on the national level, which is increasingly engaged in social interaction. Nowadays, a large number of studies related to the problems of musical aesthetics, concepts of transmediality in particular, but almost all of them are in the field of philosophy and based on classic authors' works, from Aristotle to A.F.Losev. In other words, based on the classic music aesthetics. Contemporary popular music, in fact, have already supplanted traditional pop music, but its problems are practically not studied in Russia, or even in Europe. In this article the fast-moving transformations of sound structures are shown, with examples from the modern musical sphere, which also proves the need to research of new musical aesthetics and development of theoretical base relevant to this phenomenon in future.

Key words: Aesthetics, sound structures, cognitive aesthetics, music aesthetics, popular music, rhythms, melodies.

В современной музыкальной эстетике существует ряд неразрешённых вопросов. В частности, до сих пор не выявлены механизмы аккумуляции и трансляции функций современной массовой музыки в качестве медиасреды реагирующей на актуальные запросы социума и транслирующей культурные доминанты разного рода. В связи с этим образуется исследовательское поле, в рамках которого необходимо не

только обозначить ключевые вопросы, но и обосновать необходимость выработки и систематизации новой культурной парадигмы, в основе которой находится современная музыкальная эстетика, сформированная под влиянием быстрого развития медиа, перехода практически всех инструментов в разряд «синтетических» и, что наиболее важно, глобального доминирования ритмов над мелодиями.

Эстетические музыкальные установки во многом зависят от контекста восприятия, текста памяти слушателя, его языковой и общекультурологической компетенции. Почему определённые гармонии, системы нот, интервалы вызывают те или иные ассоциации, до сих пор не ясно. Эстетику музыкального языка изучать практически никто не пытался. На практике был выведен ряд как универсальных, так и частных аудиторных хуков, достаточно точно зафиксированных профессором музыкальной теории Джоном Ковачем. Однако, представлены они в виде типологической таблицы, которая объясняет их построение с точки зрения теории, но не объясняет, как они влияют на психику, в чём заключён эстетический элемент, благодаря которому песня становится запоминающейся. Больших успехов в изучении и систематизации музыкальных структур добились музыковеды М.Арановский (Aranovsky, 1998) и Л.Шаймухаметова (Shaymuhametova, 1999). Им удалось углубиться в музыкальную семантику и обнаружить несколько музыкально-речевых оборотов, в структуре которых есть интертекстуальные связи и коннотации. Но внутримызыкальные фигуры смысла и семантические формулы по-прежнему являются терминами плохо изученными. Вероятно, по причине устойчивого стереотипа об абсолютной субъективизации музыки, музыкальная семиотика считается чуть ли не псевдонаукой. Здесь будет полезно вспомнить одну любопытную теорию, связанную с музыкальной эстетикой.

Теория аффектов была разработана в эпоху барокко целой плеядой известных в то время композиторов и музыковедов, среди которых были Иоганн Кванц, Марен Мерсенн и Афанасий Кирхер. Согласно ей, цель композиторского творчества — возбуждение аффектов, за каждой группой которых закреплялся определённый стиль, жанр. Правда дальнейшего технического изучения данная теория не получила, так и оставшись всего лишь эзотерической мыслью о магической симпатии, возникающей между слушателем и музыкантом.

Вопреки популярной фразе Генри Лонгфелло, музыка не является универсальным языком человечества. Проведённое в 2015 году учёными из университета Макгилла исследование показало, что звуковой универсализации не существует. Эмоциональная реакция представителей африканских племён на эталонные музыкальные произведения была совершенно непредсказуема. Возникает вопрос, существуют ли единые

образно-эмоциональные (эстетические) установки у индивидов внутри одного, отдельно взятого, национального поля? Разумно будет предположить, что вербализация музыкальной эстетики (описание своих впечатлений от восприятия музыки) у жителей африканского континента будет происходить иным образом, нежели у людей, принадлежащих к другим этносам, группам с иным культурным бэкграундом. От этого напрямую зависит релевантность изучения новой музыкальной эстетики.

Вербализация музыкальной эстетики для данного исследовательского поля оказывается одним из ключевых проблемных вопросов. Необходимо определить особенности взаимодействия музыки, её вербального описания и сознания в момент восприятия тех или иных музыкальных структур. Это позволит выявить доминанты новой музыкальной эстетики и механизмы трансляции новой музыкальной эстетики на сознание аудитории, а также понять, почему эти механизмы оказываются релевантны.

Изучение вербальной интерпретации музыкальных структур получило широкое распространение в середине прошлого века в Советском Союзе. Многие музыковеды и психологи пытались доказать не только возможность, но и правомерность вербализации музыки. Известный психолог Б.Теплов считал, что каждый нотный знак является графическим обозначением определённого слова. Композитор предлагает слушателю не исключительно звуковые образы, а их эмоционально-понятийное обозначение. Сложность заключается в том, что содержанием музыкального произведения является не непосредственно звуковая ткань, а переплетение эмоций. По словам Теплова, несмотря на то, что любые эмоции сложно выразить словами, они поддаются адекватной универсальной вербализации (Терлов, 1947).

Музыковед Г.Панкевич высказывает подобную точку зрения, утверждая, что музыкальные приёмы, из которых состоит музыка, значимы не только как материал для создания образов, но и в том смысле, в каком слово значимо как понятие. Большое внимание у Панкевича уделяется тому, что всякое понимание связано со словом, поскольку именно оно является выходом в человеческое мышление (Pankevich, 1977).

Доктор искусствоведения В.Медушевский утверждает, что основой процесса вербализации содержания музыкальных структур является понимание слушателем особенностей ритмо-интонационно-темпорального моделирования эмоций в музыке. Механизм этот работает лишь в том случае, если у слушателя имеется достаточный опыт сопоставления музыкальных средств выразительности, объединённых в ритмо-интонационные комплексы, с компонентами эмоций. Граматику музыкального выражения эмоций образует система интуитивных представлений человека о структуре и динамике своих личных эмоций. В

процессе восприятия музыкального произведения, человек рефлексивирует, словесно обозначает, структурирует направление и характер движения эмоций в своём сознании и на основе этого приходит к целостному понимающему эмоционально-образному содержанию музыки (Medushevsky, 1976).

Одна из основных проблем исследования новой музыкальной эстетики заключается в феномене потребления музыкальной продукции при радикальной трансформации музыкальных структур. Не до конца ясно, чем руководствуется аудитория при эмоционально-образном восприятии музыки, если основные механизмы воздействия звуков на сознание перестают быть релевантными.

В середине прошлого века французский критик и музыковед А.Оннегер оказался прав, написав, что «при таком ходе дела мы ещё задолго до конца текущего столетия сделаемся обладателями некоего обезличенного музыкального искусства, основанного на сочетании примитивнейшей мелодики с невероятно грубыми акцентированными ритмами» (Onneger, 1975). Американский исследователь прикладной медиаэстетики Роберт Цеттл в книге *Sight, sound, motion* исследует пятимерное поле, пишет, что основной звуковой структурой в классической музыкальной теории является мелодия. Она создаёт логичную комбинацию легко запоминающихся звуков, считываемых сознанием. Служит основой для феномена *brainworm* (Zettl, 2011, 326-328). Однако парадокс заключается в том, что современное музыкальное пространство заполнили композиции, в основе которых лежит ритм, в то время как мелодия, отведена на второй план. Это служит основанием для обозначения новой музыкальной эстетики. На структурном уровне образуется «перевернутая гомофония». Аккомпанемент и бас выполняют как свои основные функции, так и функции мелодии, в то время как мелодия уходит на второй план и служит лишь для создания аранжировок.

Согласно данным *Nielsen* за 2017 год, хип-хоп стал самым популярным жанром на американском континенте, с отрывом в 12% обогнав по суммарному количеству проданных альбомов и прослушиваний в стриминговых сервисах с каждым годом всё более теряющие позиции рок и поп-музыку. В России и Европе данная тенденция тоже имеет место быть. Достаточно посмотреть альбомные рейтинги продаж, топы стриминговых сервисов или жанровую составляющую наиболее популярных групп в социальной сети «ВКонтакте» (если речь идёт о России). Один из основных модераторов самой крупной сети музыкальных групп в социальной сети «ВКонтакте», *E:music*, утверждает, что пользователи стали с меньшим пренебрежением относиться к незнакомой для них музыке, связанной с рэпом, а количество подписчиков в тематических пабликах стремительно растёт. Хип-хоп, превалирующий в

этом десятилетии над всеми остальными жанрами, в качестве основной музыкальной структуры использует «перевернутую гомофонию».

Попадание хип-хопа в мейнстрим можно объяснить его простотой. Данную музыку гораздо проще воспринимать и интерпретировать, поскольку она максимально примитивна с точки зрения музыкальных структур. Умственные затраты на эмоционально-образное содержание данной музыки практически полностью нивелируются. Однако возникает вопрос, благодаря чему генерируется эстетика, возникает интерес, желание слушать? Очевидно, что не всё примитивное обречено на успех. Должен быть конфликт.

Конфликт проявляется на уровне ритмов. Ритм и размер музыкальной подкладки (бита), в подавляющем большинстве случаев не совпадает с ритмом и размером речитатива. К примеру, быстрый и агрессивный речитатив накладывается поверх размеренных, блюзовых битов. Вокалист в данном случае выполняет не только функцию рассказчика. Голос начинает выступать в роли музыкального инструмента, вступающего в конфликт с непосредственно инструментальной составляющей. Это объясняет то, почему в России, несмотря на языковой барьер и слабую мелодическую составляющую столь популярен англоязычный хип-хоп.

Важным прецедентным феноменом, изменившим вектор развития массовой музыки, стал выход шестого альбома Канье Уэста «Yeezus», названный самим музыкантом «протестом против музыки», но, впоследствии, установившим новую эстетическую модель, ставшую доминантой в современной поп-музыке. Лишённый традиционных механизмов трансляции музыкальной поп-эстетики (мелодий практически нет, а те, что есть, выполняют функцию акцентирования ритмических ходов, служат для «обрамления» ритмической сетки), альбом занял первые строчки американских и английских хит-парадов, а впоследствии стал «платиновым». Эkleктичная смесь индастриала, панка, трэпа, эйсид-хауса и современного экспериментального хип-хопа неожиданно превратилась в мейнстрим, сместив традиционную мелодичную, и, казалось бы, универсальную, поп-музыку. Среди основных элементов «звукового полотна» «Yeezus», медиаэстетических элементов, можно выделить «рваные» ритмы, «треки внутри треков», «агрессивный» автотюн, намеренную неряшливость, частые ритмические «обрывы», отсутствие традиционных мелодических аудиторных «хуков».

На волне успеха хип-хопа подобная схема стала использоваться и в других музыкальных жанрах. Яркий тому пример современная поп-музыка, которая под сильным давлением новых эстетических законов пытается вернуть себе былую популярность, в первую очередь, путём заимствования музыкальных приёмов из хип-хопа, и электроника, впрочем,

подобные влияния становятся заметны практически во всех музыкальных стилях. Музыкальный мир постепенно превращается в территорию хип-хопа, путём уничтожения всех клише связанных с жанром. Он впитывает в себя элементы остальных стилей, фактически замещает собой всю музыку, что видно как на примере пользующихся наибольшей популярностью исполнителей в топах стриминговых сервисов (*Yandex.Музыка, Deezer, iTunes Radio, Google Play Music All Access*, всевозможные рейтинги в социальной сети «ВКонтакте» и т.д.), так и в форме и содержании самих музыкальных прецедентов: вместо бой-бэндов реп-формация *Brockampton*, называющая себя первым бой-бэндом цифровой эпохи, различные разновидности эмо-репа и трепа, являющиеся гибридными жанровыми соединениями, занимающие верхние строчки всевозможных хит-парадов (к слову, теряющих какой-либо смысл в связи с наличием обозначенных выше стриминговых сервисов), перегруженные гитары у *Kid Cudi* и т.д. Всевозможные формы и механизмы воздействия на слушателей, релевантные для различных жанров, поглощаются реп-культурой, причём, зачастую добровольно, что объясняется коммерциализацией, а зачастую и вовсе монополизацией современной музыкальной индустрии.

Показательно, что «засилие» ритмов происходит не только в популярной музыке, но и в нишевых направлениях, которые, в прочем, имеют достаточно большую аудиторную базу. Показательным примером здесь может служить современная гитарная музыка, новой доминантой которой становятся такие феномены, как американская группа *Polyphia*, последний альбом которой, *New Levels, New Devils*, достиг шестидесяти первого места в чарте *Billboard*. Шрёд, как классический приём и один из основополагающих показателей мастерства гитариста, строящийся на неоклассических мотивах и сложных мелодических структурах перестал выполнять свои функции. Как и любой выработавший себя комплекс приёмов, выкристаллизовавшийся в самостоятельный жанр, он превратился в массовом сознании в «ругательство», когда эзотерическая занудство, заумь ради зауми и бесконечное любование самим собой стали возобладать непосредственно над эстетикой музыки. Парадокс заключается в том, что новая гитарная музыка строится по тем же принципам и с использованием тех же приёмов, что и сверхмелодичный шрёд, разница заключается лишь в том, что на фоне заметного замедления темпа, мелодии оказались полностью вытеснены ритмами, а хеви-металлическая основа заменилась на фанковую, подкрепляемую плотными битами перемежаемыми с «живым» басом. Было перестроено само ядро, вокруг которого строятся композиции. Набор приёмов же остался прежним: как классический, так и двуручный теппинг, легато с пропусками струн, джазовые аккорды. Однако колоссальное количество пауз и сверхточных нот, неоднократная смена нестандартных ритмов и

размеров (в контексте одной композиции), частое использование старт-энд-стоп риффов и брейкдаунов при минимизации мелодической составляющей оказалось неожиданно удачным. В результате получилась нестандартная смесь прогрессивной инструментальной музыки и хип-хопа. Зародившийся, после выхода в 2010-м году первого альбома группы *Periphery*, и стремительно набирающий популярность поджанр тяжёлой музыки «джент», строится на схожем наборе приёмов, однако от хип-хопа он практически ничего не перенял, взяв за основу классический американский металкор. Однако и на его примере мы можем наблюдать уход от мелодий, как ключевых элементов построения композиций, к ритмам. Музыка данного стиля характеризуется «ломаными» риффами с демпфированием («глушение») струн, сыгранными на хай-гейн усилителях (усилители с высокой степенью перегруза каскада ламп, при котором сигнал максимально искажается, ограничивается и компрессируется), частым использованием как одноручного, так и двуручного теппинга (в том числе и бас-гитаристами) и плотными, агрессивными барабанами, обычно записываемыми с помощью «триггеров» (датчиков, преобразующих энергию от удара палочкой в электрический импульс, для большей чёткости звучания). Показательные примеры «засилья» ритмов и ухода от мелодий во всевозможных жанрах можно приводить и дальше. Важно понимать, что такой феномен существует, причём, в глобальном масштабе, и это даёт основание утверждать необходимость его дальнейшего изучения. В первую очередь, с позиций медиаэстетики.

Необходимо отметить, что современные ритмические структуры работают иначе, нежели мелодии или классические ритмы. Даже при не долгом прослушивании, можно наблюдать эффект вхождения в «транс». Но не благодаря уходу в сферу бессознательного, и не с помощью вызывания образов и ассоциаций, связанных с жизненными ритмами (биение сердца, к примеру), или возвратом к синкретичной первобытной поэзии (сочетание ритмованных оркестрических движений с песней-музыкой и элементами слова) о чём, к примеру, говорит А.А.Веселовский (Veselovskij, 1989, 155-157). Слишком высокая степень «разрывности» и неравномерности ритмических рисунков. Важно понимать и то, что для американской музыкальной традиции ритмоцентричность не является чем-то из ряда вон выходящим, но факт того, что построенные по данному принципу композиции стали преобладать и в европейской музыкальной традиции, в которой на протяжении многих веков доминировали мелодии, указывает на необходимость исследования данного феномена, разработку новой музыкальной эстетики и выявление механизмов, сделавших эту эстетику релевантной для мультикультурной (с различными культурными кодами) аудитории.