

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Челябинский государственный институт культуры»

*На правах рукописи*

Левченко Мария Александровна

«ЖИВАЯ МУЗЫКА»: СМЫСЛОВЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ  
ТРАНСФОРМАЦИИ ПУБЛИЧНЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ  
ПРАКТИК

24.00.01 – теория и история культуры

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата культурологии

**Научный руководитель:**

Зубанова Людмила Борисовна,  
доктор культурологии, профессор,  
профессор кафедры  
культурологии и социологии  
Челябинского государственного  
института культуры

Челябинск, 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. «Живая музыка»: теоретико-концептуальные основания интерпретации.....	25
1.1. Методологический базис культурологического изучения феномена «живой музыки».....	25
1.2. «Живая музыка»: концептуализация, типы представленности и функциональная природа бытования в современной культуре.....	41
Глава 2. Актуальные формы репрезентации «живой музыки» в публичных социокультурных практиках.....	59
2.1. Событийная повседневность: компенсаторная миссия «живой музыки» в урбанистической культуре современности.....	59
2.2. Востребованность «живой музыки» в актуальной аудиторной среде современного мегаполиса.....	76
2.3. «Живая музыка» как условие актуализации фольклорных традиций в образовательном процессе.....	90
Заключение.....	105
Список использованной литературы.....	109
Приложения.....	131

## Введение

Оппозиция: «жизнь – смерть», «живое – мертвое» относится к числу базовых, архетипических феноменов любой культуры; категорий, при помощи которых маркируется всё разнообразие окружающей нас реальности и даже то, что лежит за пределами непосредственно данного бытия. Но, помимо буквального значения, данные концепты несут и метафорический смысл, характеризуют явления, объекты и процессы с качественно-ценностных позиций: «живое» как – подлинное, настоящее, очеловеченное. В данном варианте они приобретают значение *маркера ценностно-культурной кодировки* действительности (в противовес – буквальному, витальному обозначению). Именно в указанном виде они безошибочно считаются большинством как разделение на истинное и ложное, естественное и формально-искусственное: «живое человеческое слово» и «мертвая буква закона»; «живой взор» и «мертвенно-нев्यразительный взгляд»; «живой творящий дух» и «мертвая материя» и т.п.

Ценностная обусловленность антитезы «живое – мертвое» в осмыслении социокультурного бытия всегда находила отражение в философско-культурологической рефлексии: противопоставление дионисийского и аполлонического начал Ф. Ницше, культуры и цивилизации О. Шпенглера, естества природы и искусственно-внедряемых культурных табу З. Фрейда, индустриально-механистического производства и живого выражения личностной индивидуальности в идеях философов Франкфуртской школы, «живой веры» и «мертвого императива закона» Б. П. Вышеславцева и многих других.

Устойчивость данной философско-культурологической традиции осмысления подкрепляют и реалии культуры XXI века, в которых потребность в живых формах взаимодействия актуализировалась в связи с процессами массовизации, глобализации, цифровизации и технологичности общественных процессов.

Современная культура испытывает кризис уникальности или, в терминологии В. Беньямина, – потерю аутентичности как меры ценности, утрату *ауры подлинности*: когда повторяемое и стереотипное торжествует над оригиналом, все больше ориентируясь на клишированные распространенные образцы. Шаблонность культурного продукта оценивается современными культурологами как общий тренд на индустриализацию и «макдональдизацию» (Э. Гидденс, Дж. Ритцер) культурно-духовного производства.

Эта «постауратичность культуры» еще более проявлена в контексте бурного развития цифровых технологий, заменяющих практики живого непосредственного общения виртуальным аналогом. Виртуальность как поток образов-симулякров, создаваемых брэнд-менеджерами, имиджмейкерами, блогерами – формирует пространство конструируемых и манипулируемых структур, которые функционально занимают место, освобожденное исчезнувшей *живой реальностью*. Образующаяся гиперреальность предстает как описанный Ж. Бодрийяром эффект замещения реальности – симуляциями, наделяемыми статусом большей весомости, востребованности и значимости в сравнении с живой действительностью. Вполне закономерны здесь опасения культурологов в том, что доминирование виртуальных «символических посредников» постепенно вытесняет потребность в переживании опыта, данного в непосредственно-живых ощущениях: «Этот процесс понимается как утверждение всякой человеческой, то есть, социальной жизни, как простой видимости. Всякое непосредственное переживание и внимание (образная «дуэль» диалога) отстраняется в представление, служащее инструментом унификации общества при кажущейся индивидуализации жизни его членов» [133, с. 31].

Своеобразным компенсаторным ответом на подобную ситуацию становится «бунт аутентичности» (Д. В. Иванов), связанный с ренессансом живых ресурсов культуры повседневности (в том числе, и в сфере виртуальных взаимодействий).

Доминирование живой и непосредственной, обыденной реальности наблюдается в популярности реалити-шоу, живых журналов, фотофиксаций в режиме селфи (изображений, зачастую не несущих событийной нагрузки, а воспроизводящих бытовую сторону жизни), публикаций в социальных сетях коротких видео-историй («stories»), отражающих повседневную будничную жизнь пользователя, распространении стиля «flatlay» (снимок, передающий сиюминутное настроение фотографа).

Проявлением указанных тенденций в научно-исследовательском дискурсе становится широкое распространение методов глубинных интервью, кейс-стади, наблюдения, интерпретации «эго-документов», анализа социальной иконосферы, общее внимание к локальному и локальности как особому предмету научной рефлексии («эпическая повседневность» Мишеля Маффесоли, «интеракция лицом к лицу» Джонатана Тернера, этнометодология Гарольда Гарфинкеля и другие). Востребованность микро-теорий и акцент на микрособытиях, жизненных практиках, повседневности случая – обозначается П. Штомпкой как «новый исследовательский поворот», ставящий в фокус внимания повседневную действительность, рассмотренную: «до уровня повседневной жизни людей среди других людей, вместе с ними, бок о бок с ними, во взаимодействии, соперничестве, конфликте или борьбе с ними, в любви и ненависти, но никогда в одиночку, в изоляции. Нынешние штудии привязаны к самому простому и самому типичному опыту людей, склонны распутывать неуловимые коллективные или межличностные измерения и внутренние механизмы» [216, с. 4].

Актуализация указанных тенденций, как в поле социокультурной практики, так и в научном дискурсе и обусловили обращение в данном диссертационном исследовании к феномену «живой музыки».

Музыка может рассматриваться в качестве репрезентанта как локальных социокультурных событий (военные марши, торжественные оды, ритуальные и обрядовые музыкальные темы), так и символизировать «дух

времени», быть выразителем идей и ценностей поколений (неслучайно, именно музыкальная составляющая почти всегда выступала в качестве наиболее заметного атрибута субкультурной идентификации).

В целом, по мнению М. Маклюэна, «культура слуха» исторически первична, поскольку именно звук обладает высоким суггестивным потенциалом. Музыкальный образ передает эмоциональную реакцию на воспринимаемое явление, он «всегда эмоционально конкретен, но в то же самое время эмоции в нем абстрагированы, даны как бы в чистом виде и, тем самым, музыкальный образ достигает той степени обобщенности и насыщенности, которая позволяет говорить о его всеобщности» [110, с. 91].

Долгое время термин «живая музыка» напрямую ассоциировался с фольклорной традицией, основанной на звучании «живого слова», синкретичного устного творчества. Антитеза «живому» звучанию в музыкальном искусстве обозначилась особенно четко с развитием технических средств усиления звука, интенсификацией акустических практик обработки и усовершенствования музыкального (вокального, инструментального) материала. Трансформации городской культуры в конце XX века, как подчеркивает М. С. Каган, радикально изменили соотношение тишины и звучности: повседневность стала громкой, шумной, переполненной разнообразными звуками – от автомобильных сирен до музыки, излучаемой громкоговорителями; звуки радио, шум улиц, домашних приборов, сопровождающие нас ежесекундно звуковой фон в кафе, трели мобильных телефонов и другое.

Кроме того, современная музыкальная культура представляет собой не монокультурное информационное пространство, а одновременное соединение, сосуществование и звучание разных музыкальных стилей и направлений, сформировавших «единую сеть музыкальной общности» [140].

Акустическая среда современной городской культуры – насыщена несмолкающими шумами (метафора Р. Барта – «гул языка»), что не только оказывает эмоциональное воздействие на аудиторию (притупление

реактивности психики), но и трансформирует саму основу трансляции звука: «в этих условиях, чтобы выразить эмоциональное напряжение, музыка должна «перекричать» повседневную норму шума, заставить себя слушать через напряжение всей звуковой массы. Таковы издержки демократизации и технизации музыки в современной культуре...» [83, с. 6].

«Живой» звук заменяется техническим аналогом («консервированная музыка»); живая коммуникация исполнителя и слушателей – опосредованными формами контактов. И в свете указанных изменений вопрос о «живом» типе музыки приобретает характер той самой ценностно-культурной коннотации, о которой говорилось нами в связи с проблематикой «живых» процессов в культуре.

В настоящем диссертационном исследовании мы видим необходимость поиска ответов на вопросы, отражающие особенности функционирования городской музыкальной культуры в контексте осмысления феномена «живой музыки»:

- как соотносятся «живая» и технически-опосредованная формы представленности современной музыки?
- насколько возможным видится в условиях современной городской культуры возрождение аутентичных практик бытования «живого» звучания?
- каков коммуникативный потенциал событийности «живого» музыкального действия?
- как трансформируются (в смысловом и функциональном значении) публичные музыкальные практики современности?
- каким образом могут быть вписаны фольклорные традиции в процессы социализации современного потребителя?
- насколько современный слушатель испытывает потребность в восприятии «живой музыки» в условиях развития урбанистической культуры?

Ответы на заданные вопросы, на наш взгляд, позволяют не просто фиксировать специфику развития музыкальной культуры, но и выходить к

пониманию универсальных особенностей функционирования современного социокультурного пространства, рассматривая процессы, происходящие в музыкальной культуре (музыкальную коммуникацию) как репрезентацию актуальных трендов. Особое значение связывается нами с пониманием практик включенности в «живые» музыкальные процессы молодежи XXI века – как наиболее активной, динамичной, становящейся социокультурной общности; определяющей будущее культуры и, в то же время, наиболее затронутой актуальными процессами технизации культурного пространства.

**Степень научной разработанности темы.** Осмысление антитезы «живое – мертвое» в контексте понимания закономерностей развития социокультурного бытия, получило наиболее заметное воплощение в философско-культурологических воззрениях Н. А. Бердяева, А. Бергсона, Ф. Ницше, О. Шпенглера; игровых концепция культуры (Й. Хейзинга, Г. Гессе, О. Финк), экзистенциальной философии (А. Камю, Ж-П. Сартр, М. Хайдеггер), идеях философов Франкфуртской школы (Т. Адорно, В. Беньямин, Г. Маркузе, Э. Фромм, М. Хоркхаймер), социально-психологических теориях З. Фрейда, Э. Фромма и других. Ключевой посыл данных концепций основывался на поиске «живых» механизмов и импульсов культурно-цивилизационного развития, индивидуальных моделей сущностного самоопределения человека в координатах «подлинное – искусственное» (прочитываемых в контексте данного диссертационного исследования как «живое – мертвое»).

Семантические смыслы категорий «живое», «живой» изучались с опорой на трактовки В. И. Даля, Л. К. Виноградовой, И. А. Голованова, Е. И. Головановой, В. В. Иванова, В. К. Топорова и других.

Повседневная жизнь как привычная «живая» среда существования человека исследовалась с позиций разнообразных подходов: исторических (Ф. Бродель, Н. Элиас, Л. Февр, А. Хеллер), социологических (М. Вебер, П. Бергер, Н. Лукман, П. Штомпка), философских (Э. Гуссерль,



М. Хайдеггер, А. Шюц), культурологических (З. Бауман, В. С. Вахштайн, И. Гофман, Ю. М. Лотман, Ю. Хабермас) и других.

Изучение повседневно-жизненных практик социализации индивида, рутинных межличностных взаимодействий находит отражение и в работах современных исследователей: И. А. Бутенко, В. А. Климовой, И. Т. Касавина, Ю. М. Резника, Л. А. Савченко, В. Н. Сырова, С. П. Щавелева; в психолого-педагогическом дискурсе (В. Т. Кудрявцев, Т. А. Ромм и другие).

Коммуникативная природа повседневных взаимодействий осмыслена в концепциях ряда исследователей: герменевтическая традиция (Г. Шпет), семиотическая (Ю. М. Лотман), культурологическая (М. С. Каган, М. М. Бахтин), диффузная (Э. Роджерс), социологическая (Ю. Хабермас) и других.

Указанные работы послужили базой для выстраивания теоретико-методологических оснований изучения «живой музыки», позволили выработать концептуальные положения, необходимые для культурологической интерпретации феномена. Однако, давая ценные сведения о природе «живого», подходы данных авторов не были напрямую связаны с изучением природы живой музыкальной коммуникации.

Поскольку объект диссертационного исследования связан с понятием «музыка», проработки потребовали как исторические, так и современные трактовки и концепции философско-культурологического осмысления музыкального творчества (Аристотель, Пифагор, К. Беллэг, М. Вебер, М-Ж. Гюйо, Г. Спенсер, А. Шопенгауэр, А. Ф. Лосев, Х. Ортега-и-Гассет, Т. Адорно). На сегодняшний день можно говорить об оформлении социальных (и социологических), психологических, физиологических, воспитательных, коммуникативных, энергетических концепций и определений музыки.

В диссертации мы сознательно дистанцировались от специфических аспектов музыкознания, акцентируя внимание именно на социально обусловленной природе музыкального искусства.

В данном случае, мы опирались на точку зрения Ю. Н. Давыдова, разграничивающего подходы в изучении искусства – «внутренний» (эстетические и искусствоведческие концепции понимания акта художественного творчества) и «внешний» (ориентация на социальный контекст бытия искусства, на акт восприятия художественного произведения аудиторией).

Идеи, восходящие к осмыслению общих проблем развития музыкальной (и, шире – художественной) культуры представлены в исследованиях М. С. Кагана, Л. Н. Когана, А. Н. Сохора, В. С. Цукермана; проблемы социальной (в том числе, и социологической) обусловленности искусства раскрыты Ю. Н. Давыдовым, Е. В. Дуковым, В. С. Жидковым, Ю. В. Осокиным, Ю. В. Перовым, С. Н. Плотниковым, К. Б. Соколовым, Ю. У. Фохт-Бабушкиным, Н. А. Хреновым и другими.

Особое внимание в диссертации отводилось работам, посвящённым конкретным направлениям развития музыкальной культуры: исследованиям музыкальной онтологии и антропологии музыки (А. С. Клюев, Е. В. Назайкинский, А. В. Топорова), осмыслению места музыки в истории развития культуры (Э. Ганслик, М. С. Каган), анализу жанрово-стилевой направленности транслируемых музыкальных произведений (Н. И. Кузьмина, И. Я. Нейштадт, О. В. Соколов, А. Н. Сохор, Е. А. Ручьевская), пониманию специфики музыкального восприятия (Б. С. Асафьев, В. А. Доморацкий, В. В. Медушевский, В. Г. Ражников, Б. М. Теплов), изучению процессов музыкального исполнительства как особой формы коммуникации участников (А. А. Галкина, Ю. В. Капустин, Д. Р. Лифшиц), теориям коммуникативных функций музыки (Н. Ю. Киреева, Т.А. Мазель, Е. В. Назайкинский, А. Н. Сохор, А. Н. Якупов) и другим. В диссертации учитывались и конкретные работы педагогической направленности, где «живая музыка» выступает как основа формирования личности ребенка (О. В. Голощапова «Живая музыка: теория и практика», Е. В. Кузнецова «Живая музыка – живая игра» и другие).

Музыкальная аудитория как самостоятельная предметная область исследований (и, связанная с данной областью, проблематика музыкальных интересов, вкусов и предпочтений слушателей) сформировалась, благодаря исследовательским подходам и практике реализации эмпирических исследований Е. Я. Бурлиной, М. Е. Илле, Н. Р. Исхаковой, Ю. А. Носорева, Г. М. Танкевой, Т. М. Синецкой, А. Н. Сохора, Ю. У. Фохт-Бабушкина. Особенности развития музыкальных молодежных субкультур раскрыты в работах Е. Н. Шапинской, А. Ю. Павловой.

Несмотря на разнообразие подходов и многоаспектность направлений изучения музыкального творчества, «живая музыка» предстает в них, скорее, как вспомогательная (нередко употребляемая в образно-метафорическом или инструментально-прикладном прочтении) категория, исследование которой не предполагает выхода на культурологический ракурс осмысления. Кроме того, вопросы бытования, реальной представленности различных типов и форматов «живой музыки» в современной культуре также находятся на периферии исследовательского внимания.

Поскольку «живая музыка» исследуется применительно к проблематике функционирования современной культуры, виделась необходимость понимания сущности и предназначения культуры в обществе. Такой теоретический уровень анализа вопроса осуществлен в работах О. Н. Астафьевой, П. С. Гуревича, Б. С. Ерасова, С. Н. Иконниковой, Л. Г. Ионина, Э. А. Орловой, Э. В. Соколова, А. Я. Флиера и других ведущих российских культурологов.

Изучение художественной культуры городов и регионов в целом, а также в конкретизации к специфическим условиям развития музыкальной культуры Южного Урала связаны с работами Г. Е. Гун, Г. М. Казаковой, Е. А. Каминской, И. Я. Мурзиной, Т. М. Синецкой, Б. Ф. Смирнова, С. С. Соковинова, В. С. Цукермана.

Проблематика развития урбанистической культуры, исследования городского пространства раскрыты в работах ряда западных (Л. Вирт, Р. Баркер, Э. Берджесс, Р. Парк, К. Линч, Ч. Лэндри, Л. Мамфорд) и российских авторов (Н. П. Анциферов, В. Л. Глазычев, Г. З. Каганов, Г. Е. Моргунова, Е. Г. Трубина, Э. А. Орлова и других).

При изучении актуальных форм репрезентации «живой музыки» в современной городской культуре, ценность представляли работы, направленные на понимание специфики функционирования городской зрелищной культуры (А. В. Пахомова, С. С. Соковиков), уличного музыкального искусства (А. Беннет, Н. Ротенберг, С. Дж. Таненбаум), музыкально-фестивального движения в крупных городах (О. И. Киселева, Э. И. Медведь, Н. В. Николаева, Ю. С. Овчинникова, В. И. Портникова), организации городских саунд-перформансов (О. Я. Лукьянова, М. А. Полякова, Р. М. Шейфер), общих подходов к анализу звукового пространства мегаполиса (С. Е. Вершинин, А. В. Крылова, Н. В. Кузьмина).

Изучение «живой музыки» как инструмента актуализации фольклорных традиций в современном образовательном процессе стало возможным при использовании научных положений таких авторов как В. П. Аникин, А. К. Бабурин, В. Е. Гусев, Л. В. Дёмина, А. А. Деревянченко, В. Е. Добровольская, И. И. Земцовский, Е. А. Каминская, А. С. Каргин, Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, В. Н. Прокофьев, Б. Н. Путилов и других. Особую роль при изучении традиций реконструкции праздничных фольклорных мероприятий на Южном Урале играли разработки Л. Н. Лазаревой, А. А. Мордасова, Н. А. Ягодинцевой.

Осуществленный в диссертации анализ степени разработанности проблемы, результаты теоретических и эмпирических исследований указанных авторов, позволили диссертанту систематизировать общие подходы к пониманию музыкальной культуры в ее ключевых подсистемах (создания, исполнения, распространения, восприятия музыкальных ценностей и образцов).

Тем не менее, в представленных работах, несмотря на полноту и фундаментальность исследования различных аспектов существования музыкальной культуры (музыкальной жизни в общероссийском и региональном измерениях), не в полной мере акцентировалось внимание на особенностях функционирования «живой музыки» в актуальном социокультурном пространстве, востребованности «живых» музыкальных форматов в аудиторной среде современного мегаполиса.

В целом, концепт «живой музыки» фигурирует, скорее, как эмблематичная категория, без комплексного осмысления сущностных характеристик и типов представленности, без осмысления миссии «живой музыки» в культуре XXI века. Музыкальные процессы, в данном случае, характеризуются нами как симптоматика актуальных социокультурных тенденций – в соответствии с концепцией М. С. Кагана, предлагающего рассматривать искусство как зеркало и самосознание культуры.

Таким образом, **проблема** связывается с *противоречием между необходимостью комплексного осмысления «живой музыки» как значимого культурно-антропологического феномена, способствующего гармонизации современного городского пространства, восстановлению непосредственного, креативного бытия культуры и недостаточным учетом содержательно-функционального потенциала «живой музыки» в поле культурологической теории и практики.*

**Цель исследования:** на основе разработки и обоснования концепта «живая музыка», его содержательных характеристик и типов, осуществить диагностику функционального предназначения и социокультурных практик бытования «живой музыки» в пространстве урбанистической культуры XXI века как отражения актуальных социокультурных процессов современности.

**Задачи:**

1. выявить теоретико-концептуальные основания культурологической интерпретации феномена «живая музыка»;

2. на основе систематизации существующих трактовок, разработать авторский подход к пониманию концепта «живая музыка» и проясняющих ее смысловое значение сущностных характеристик;

3. выделить ключевые типы представленности «живой музыки», систематизировать ее функции;

4. исследовать специфику репрезентации «живой музыки» в пространстве города, обосновать компенсаторную миссию «живой музыки» в урбанистической культуре современности;

5. изучить востребованность «живой музыки» в актуальной аудиторной среде современного мегаполиса;

6. проанализировать возможности использования «живой музыки» как условия и инструмента актуализации фольклорных традиций в образовательном процессе.

**Объект исследования:** «живая музыка» как явление современной культуры.

**Предмет исследования:** смысловая и функциональная природа «живой музыки», актуальные формы ее репрезентации в публичных социокультурных практиках городской жизни.

**Научная новизна исследования** состоит:

– в обосновании социокультурной обусловленности исследования «живой музыки» как специфической репрезентации процессов, явлений и тенденций, отражающих актуальную социокультурную ситуацию в развитии общества; в представлении «живой музыки» как культурно-антропологического феномена, обладающего значимым потенциалом «очеловечивания» современного культурного пространства, восстановления непосредственного, креативного бытия культуры;

– в систематизации содержательно-смыслового спектра значений и трактовок «живой музыки»; разработке авторского определения понятия «живая музыка» как вида и способа презентации музыкального материала, в котором первичны актуально-процессуальные аспекты эмоционального

переживания музыкальной событийности, достигаемые за счет акустически-естественного звучания при непосредственных формах контакта между исполнителями и слушателями;

– в выявлении ключевых функций и обосновании компенсаторной миссии «живой музыки» в пространстве современной урбанистической культуры как восполнении дефицита непосредственного личностного общения, переживания единства и сплоченности аудитории, эмоциональной насыщенности восприятия живого музыкального события, развития практик аутентичности и креативной активности;

– в представлении типов репрезентации «живой музыки» на пересечении приватной и публичной, повседневной и событийной сфер человеческой жизнедеятельности (приватно-повседневный тип, гибридный тип, публично-событийный тип);

– в осуществлении комплексного анализа актуальных и востребованных форм репрезентации «живой музыки» в публичных социокультурных практиках городской культуры; исследовании действенных форм живого музыкального зрелища гибридного типа («квартирник», деятельность уличных музыкантов, музыкальные фестивали, городские саунд-перформансы) – привносящего в городскую повседневность эффект музыкальной событийности;

– в комплексной социокультурной диагностике востребованности «живой музыки» в студенческой аудиторной среде (значение, функции, предпочтительные типы и форматы); в выделении актуальных стратегий музыкального потребления современными молодыми слушателями (нацеленность на гармонизирующую музыкальную аутентичность, стремление к локальной кооперации и нишевым форматам публичных музыкально-коммуникативных практик);

– в осмыслении «живой музыки» как условия и инструмента воссоздания «живой истории», «живой традиции», исследовании практик погружения студенческой молодежи в интерактивный опыт взаимодействия с

прошлым через актуализацию фольклорных музыкальных традиций в контексте образовательного процесса.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Разработанные в диссертации положения позволяют конкретизировать культурологическое осмысление проблем музыкальной культуры как локальной репрезентации актуальных социокультурных процессов и практик современности; осмыслить и обобщить характеристики, типы представленности, условия формирования и функционирования «живой музыки» в пространстве урбанистической культуры XXI века.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в педагогическом процессе при подготовке основных дисциплин по культурологии, региональной музыкальной культуре, социологии культуры, социологии искусства, арт-проектированию, режиссуре театрализованных представлений и праздников, народной культуре.

Практическая значимость диссертации видится в возможности использования результатов исследования для разработки и внедрения специализированных курсов: «Живая музыка в театрализованных представлениях и праздниках», «Звуковое пространство современного города», предназначенных для подготовки специалистов социально-культурной сферы.

Авторский подход к обоснованию «живой музыки» можно применять при оценке отдельных аспектов развития городской музыкальной культуры; совершенствовании практик художественно-педагогического и арт-терапевтического воздействия музыки на молодежную и подростковую аудиторию; в целом – рассматривать в качестве возможного основания для определения культурно-художественной политики города и области.

Полученные автором диссертации результаты эмпирического социокультурного исследования, дающие представление о востребованности различных форм и практик музыкальной деятельности среди студенческой аудитории (345 респондентов – студентов ведущих вузов Южного Урала),



могут представлять интерес для воспитательных и художественно-творческих структур и подразделений образовательных учреждений региона.

### **Методология и методы диссертационного исследования.**

Используемая в диссертации методология ориентирована на междисциплинарный характер. Методологическими основаниями культурологического осмысления феномена «живой музыки» могут рассматриваться традиции *философии и социологии жизни* (А. Бергсон, Э. Гуссерль, В. Дильтей, Г. Зиммель) с пониманием жизни как свободного (не регламентированного) потока, творческого порыва, «жизненной пульсации» (в противовес объективации в «застывших» формах культуры).

Значимым принципом культурологической интерпретации видится нам *социокультурная обусловленность* исследования музыки как формы ответа на актуальные вызовы современности. Анализируемые процессы музыкальной культуры оценивались в диссертации как специфическая репрезентация (воспроизведение на примере локального образования) процессов, явлений и тенденций, отражающих актуальную социокультурную ситуацию в развитии современной культуры.

В качестве методологического базиса культурологической интерпретации «живой музыки» использовались теоретико-исследовательские концепты: *повседневность и событийность* (сложная вариативная соотнесенность пространства бытования «живой музыки»), *актуальность* (в значении временной константы – разыгрываемая в непосредственном режиме функционирования «здесь и сейчас»); *коммуникативность* (природа «живой музыки» как процесса взаимодействия, обмена, общения, вовлеченности аудитории).

В соответствие с этим, особое внимание в диссертации отводилось методологическим положениям, сформулированным в рамках *теорий повседневности* (П. Бергер, И. Гофман, Э. Гуссерль, Т. Лукман, П. Штомпка, А. Щюц), *концепций актуальной культуры* (Л. Н. Коган, В. Т. Шапко) и

*коммуникативной парадигмы* изучения социокультурных процессов, в том числе – музыкальных (М. С. Каган, Л. А. Мазель).

При рассмотрении повседневно-событийной природы существования «живой музыки», мы опирались на *ценностно-нормативную интерпретацию* повседневной культуры у Л. Н. Когана и методологические положения теории *событийной повседневности* В. С. Вахштайна (событийность как специфическая маркировка элементов повседневного существования).

Вслед за Н. Ю. Киреевой и А. Н. Якуповым, в исследованиях музыкального искусства мы придерживались *коммуникативно-аксиологического подхода*, при котором музыкальные процессы трактовались как художественная форма коммуникации, складывающаяся в ходе диалога адресанта и адресата, происходящего в определенном месте и конкретный момент времени.

Обоснование функциональной природы бытования «живой музыки» осуществлялось в соответствии с идеями М. С. Кагана, видящего необходимость рассмотрения функций искусства как ключевого аспекта общей методологии *системного социокультурного исследования художественной культуры*.

При анализе «живой музыки» в конкретных вариантах ее репрезентации, использовался концепт *культурной конфигурации* – динамической композиции черт и специфических условий существования музыки в пространстве современного города (по А. Я. Флиеру – неповторимый способ связи элементов, их уникальная композиция).

Фиксация индивидуального уровня востребованности «живой музыки» (в различных форматах ее представленности) в аудиторной среде современного мегаполиса обусловила обращение к методам прикладных социокультурных исследований (опрос, анализ документов, наблюдение).

При описании реальной практики применения «живой музыки» как инструмента актуализации фольклорной традиции использовалась качественная исследовательская стратегия *инструментального*

*иллюстративного случая* – анализ фрагмента социальной реальности (объекта наблюдения), репрезентирующего реальность в наиболее типичном проявлении, дополняющего и объясняющего функционирование теоретических положений.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Актуальные процессы и явления музыкальной культуры представляют собой специфическую репрезентацию (воспроизведение на примере локального образования) базовых тенденций, отражающих социокультурную ситуацию в развитии современного общества. Востребованность изучения феномена «живой музыки» связывается с потребностью концентрации на «живой культуре», дефицит которой особенно остро переживается в реалиях конца XX – начала XXI веков. «Живая культура» (референтом которой и рассматривается «живая музыка») трактуется как актуальная репрезентация социокультурного бытия, воспринимаемая субъектом в значениях личностного, эмоционально-насыщенного опыта переживания непосредственно воплощаемой культурной активности (деятельности) в устойчивых практиках взаимодействия.

2. Универсальные основания интерпретации феномена «живой музыки» связываются со следующим аспектами: «живая» природа возникновения музыки (музыка как живая субстанция бытия); цикл жизни музыкального произведения/действия; осмысление жизни культуры в контексте динамики музыкальности (живое начало музыки как коммуникативного механизма культурного развития). Трактовка «живой музыки» осуществляется с опорой на метафорически-описательные, инструментально-стимульные (эффекты эмоционально-психологического воздействия музыки на восприятие слушателя), коммуникативно-действенные (формат взаимодействия между автором, исполнителем и слушателем), естественно-акустические (преимущества «живого звука» в противовес технически-усовершенствованному аналогу) и процессуально-импровизационные (рождение музыки в процессе презентации) варианты.

3. «Живая музыка» понимается как вид и способ презентации музыкального материала, в котором первичны актуально-процессуальные (непосредственное взаимодействие в режиме «здесь и сейчас») аспекты эмоционального переживания событийности акта музицирования, достигаемые за счет акустически-естественного звучания музыкального материала при непосредственных формах контакта между исполнителями и слушателями. Маркерами-характеристиками «живой музыки» определяются: непосредственность «живого звучания»; обеспечение событийного преобразования актуальной повседневности (как в форме действенного зрелища, так и в контексте эмоционального переживания); допущение отклонений от предварительной регламентации презентуемого музыкального материала (непредсказуемость, возможности импровизации); свобода выбора пространственного формата презентации и локации (улица, «квартирник», природные ландшафты, специализированные учреждения); ориентированность на спонтанное соучастие аудитории, непосредственность практик взаимодействия, гибкость границ между аудиторией и исполнителем.

4. Бытование «живой музыки» в пространстве современной культуры обеспечивается через реализацию ключевых функций: 1) обеспечение живой коммуникативности субъектов (взаимодействие, восполняющее дефицит живого общения); 2) обеспечение соучаствующей консолидации (выраженный потенциал сплочения и интеграции участников музыкального события, формирование духовной общности на основе музыкальных интересов и впечатлений); 3) создание эмоционального эффекта переживания событийности в действенно-зрелищном варианте воплощения (неповторимость и уникальная однократность живого формата исполнения и опыта его эмоционального восприятия аудиторией); 4) реабилитация аутентичности («живое звучание» музыки репрезентирует аутентично-подлинный характер восприятия реальности); 5) антистрессовое воздействие на участников музыкально-коммуникативного процесса; 6) функция

креативной активизации потребления (культура живого участия аудитории). В целом, обобщая выделенные функции, можно говорить об особой компенсаторной миссии «живой музыки» в пространстве современной культуры.

5. Репрезентация «живой музыки» возможна на пересечении приватной и публичной, повседневной и событийной сфер человеческой жизнедеятельности и выражается в следующих типах: приватно-повседневный тип, гибридный тип, публично-событийный тип. Наибольшим потенциалом востребованности в пространстве современной урбанистической культуры наделен гибридный тип «живой музыки», предметно воплощенный в следующих форматах организации музыкальных событий: «квартирник», деятельность уличных музыкантов, музыкальные фестивали (open-air), городские саунд-перформансы. Перечисленные примеры есть выражение действенной формы живого музыкального зрелища, с одной стороны, вписанного в структуру повседневного городского пространства, с другой – привносящего в повседневность городской жизни эффект событийности.

6. Студенческая молодежь, как актуальная аудиторная среда современного мегаполиса, характеризуется выраженной установкой на эмотивные стратегии восприятия музыки, нацеленностью на гармонизирующую музыкальную аутентичность, стремлением к локальной кооперации и нишевым форматам публичных музыкально-коммуникативных практик. Выделенные стратегии мы рассматриваем как реакцию аудитории на отчужденность культурно-эстетического продукта современной технизированной культуры и, порожденное этим, ответное стремление преодолеть отчужденность в «живом» – неповторимом и невозпроизводимом акте переживания музыкального события.

7. Производство «живой музыки» необходимо рассматривать в контексте творческого культурного наследования, значимым проявлением которого выступает фольклорная традиция. Реальные возможности

применения креативно-действенного потенциала «живой музыки» в современной культуре связываются с актуализацией фольклорных традиций среди студенческой аудитории в процессе обучения. «Живая музыка» инструментально задействована в воссоздании «живой истории», «живой традиции» как аутентичное погружение молодежи в интерактивный опыт взаимодействия с прошлым.

**Степень достоверности и апробация результатов** работы, изложение ее основных положений осуществлено в 14 публикациях (3 из них в рецензируемых научных журналах, определенных ВАК РФ).

Результаты исследования прошли обсуждение на научно-практических конференциях различного уровня: XV Международном научно-творческом форуме «Молодежь в науке и культуре XXI века» (Челябинск, 2016; 2019); научно-практическом семинаре «Анимация как форма организации досуга» (Челябинск, 2016), XXXVIII научно-практической конференции «Культура-Искусство-Образование» (Челябинск, 2016; 2018), XVI Международном научно-творческом форуме «Молодежь в науке и культуре XXI века» (Челябинск, 2017; 2018); VIII Лазаревских чтениях «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей» (Челябинск, 2018), XXV Международном научном молодежном студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2018» (Москва, 2018), научно-теоретической конференции «Инновационные и технологические подходы к организации учебно-воспитательного процесса в системе высшего образования: проблемы и решения» (Республика Узбекистан, Бухара, 2018), Международной филологической ассамблее «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 2018), XXIII Международной научно-практической конференции «Наука и образование: сохраняя прошлое, создаем будущее» (Пенза, 2019).

Достоверность результатов диссертационного исследования подтверждается личным участием автора в подготовке и реализации ряда культурно-творческих мероприятий федерального, всероссийского,

регионального и городского уровней: Международном фестивале «Роза ветров» (2017 г.), Всероссийском фестивале военно-патриотической песни «Наше поколение против террора», ежегодном мероприятии «День города Челябинска», городском мероприятии «Празднование дня Победы» (ежегодное мероприятие), концертной программе «Крымская Весна и других.

Отдельные аспекты диссертационного исследования прошли апробацию на совещании руководителей образовательных организаций культуры и искусства Челябинской области «Состояние и результаты развития системы художественного образования Челябинской области» (2018, 2019 гг.).

Полученные результаты апробированы автором в регулярном сотрудничестве (организация и проведение концертно-творческих программ) с Управлением культуры Администрации Челябинска, ГБУ ДПО «Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации работников культуры и искусства Челябинской области»; учреждениями социальной направленности (МКУ «Социальный дом ветеранов», «Дом-интернат для престарелых и инвалидов» г. Челябинск) и других.

Полученные в ходе исследования результаты нашли применение в педагогической деятельности автора диссертации: разработке и преподавании учебных дисциплин «Музыка в театрализованном представлении», «Работа с исполнителем и коллективом» (направление подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»), «Технология звукового оформления» (направление подготовки 55.05.04 «Продюсерство») на кафедре «Режиссура театрализованных представлений и праздников» факультета театра, кино и телевидения Челябинского государственного института культуры.

Отдельные положения диссертационного исследования прошли апробацию в рамках реализации программы грантов президента Российской Федерации для государственной поддержки ведущих научных школ Российской Федерации (Конкурс НИШ № 3200.2018.6), проект «Культура как

основа ценностно-духовной консолидации: потенциал культурного наследия и образы будущего» (участник проекта).

**Соответствие диссертации паспорту специальности 24.00.01 – «Теория и история культуры» (культурология).** Основные научные положения диссертационного исследования связаны со следующими пунктами специальности 24.00.01 – «Теория и история культуры» (культурология):

1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов

1.11. Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии.

1.13. Факторы развития культуры.

1.24. Культура и коммуникация.

1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

1.32. Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре.

1.34. Культура профессиональных сфер деятельности (правовая, политическая, экономическая, административная и др.).

**Структура диссертационного исследования.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (227 наименований), приложений.



## ГЛАВА I.

### «ЖИВАЯ МУЗЫКА»: ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

#### 1.1. Методологический базис культурологического изучения феномена «живой музыки»

Феномен «живой музыки», обозначенный нами в качестве предметной области исследования, как заданным наименованием («живая»), так и формой представленности (музыка), затрудняет возможность однозначной трактовки функционирующего «живого организма» в четкой научной терминологии и методологии.

В некотором роде, подобная трудность распространяется и на целый класс художественных явлений, репрезентация которых в научно-исследовательских конструкциях заведомо нацелена на неполноту и ограниченность объективного постижения. В этой связи можно привести в пример слова испанского культуролога Х. Ортеги-и-Гассета, определявшего успешность попыток социального истолкования искусства – как изучение человека по его тени. Тем не менее, и он приходил к выводу о необходимости преодоления этой кажущейся несоединимости социальной реальности и духовной (нередко трактуемой как эфемерная) природы искусства, именно в силу *живого* характера его функционирования: «В произведениях искусства... всегда содержится ядро «живой» реальности, и как раз она выступает в качестве субстанции эстетического предмета. Именно этой реальностью занято искусство, которое свои операции над нею сводит порой к тому, чтобы отшлифовать это «человеческое» ядро, придать им внешний лоск, блеск – украсить его. Для большинства людей такой строй произведения искусства представляется наиболее естественным, единственно возможным. Искусство – это отражение жизни, натура, увиденная сквозь индивидуальную призму, воплощение «человеческого» и т. д. [163; с.195].

Признание социальной обусловленности функционирования музыкального искусства, в том числе, в его «живом», бытийном выражении – предполагает поиск научно-исследовательского базиса интерпретации. Мы сознательно вводим понятие «базис» – позволяющее преодолеть односторонность какой-то единственной линии анализа, но объединяющее (в синтезирующем значении) различные теоретико-методологические основания.

Антитеза «живое – мертвое» в осмыслении социокультурного бытия, как уже подчеркивалось нами ранее, демонстрирует вполне сложившуюся устойчивость традиции философско-культурологической рефлексии. Не обращаясь специально к анализу данной проблемы (вопросу слишком многоаспектному для попутного решения в рамках данной диссертации), обозначим лишь наиболее характерные примеры указанной оппозиции в воззрениях мыслителей:

- сопоставление дионисийского и аполлонического начал в учениях Ф. Ницше и Н. А. Бердяева (как оппозиции стихийного, бурного потока жизни – механистически-неживой систематизации и упорядочиванию);

- противопоставление культуры и цивилизации в теории О. Шпенглера (где цивилизация выступает как конечная и кризисная фаза – другими словами, перерождение культуры, смерть ее души);

- игровая реальность как форма непосредственного и свободного проживания – в противовес регламентированным, «окультуренным» рамкам социальной реальности (Й. Хейзинга, Г. Гессе, О. Финк);

- экзистенциальная философия А. Камю, Ж-П. Сартра, М. Хайдеггера, – поставившая в центр рассмотрения категорию жизненного существования как концентрацию внимания на индивидуальности «Я», не ограниченного узкими рамками общественно допустимых (навязанных) канонов;

- дихотомия «природное – социальное», обоснованная фрейдизмом как фрустрация живых природных желаний и инстинктов – подавляющими социальными предписаниями и нормами;

- концепции философов Франкфуртской школы (Т. Адорно, В. Беньямин, Г. Маркузе, Э. Фромм, М. Хоркхаймер), фиксирующие господство «мертвого» (так, в работах Э. Фромма напрямую используется термин «социальная некрофилия») индустриально-механистического производства массового общества, ведущего к гибели живой индивидуальности;

- интуитивистской концепции А. Бергсона, разделяющего мир на «мертвую», инертную материю и живой творящий дух (акт творческого проживания) – и многие другие.

Методологическими основаниями культурологического осмысления феномена, в целом, могут рассматриваться традиции *философии и социологии жизни* (А. Бергсон, Э. Гусерль, В. Дильтей, Г. Зиммель) с пониманием жизни как свободного (не регламентированного) потока, творческого порыва, «жизненной пульсации» (в противовес объективации этой жизни в «застывших» формах культуры – Г. Зиммель).

Значимым принципом культурологической интерпретации видится нам *социокультурная обусловленность* исследования феномена «живой музыки» как своеобразной формы ответа на вызовы современности. Анализируемые процессы музыкальной культуры мы оцениваем как специфическую репрезентацию процессов, явлений и тенденций, отражающих актуальную социокультурную ситуацию в развитии общества. Востребованность изучения феномена «живой музыки», таким образом, связана с потребностью концентрации на «живой культуре», дефицит которой особенно остро переживается в реальности конца XX – начала XXI веков.

В данной работе «живая культура» (референтом которой и рассматривается «живая музыка») трактуется как ***актуальная репрезентация социокультурного бытия, воспринимаемая субъектом в значениях личностного, эмоционально-насыщенного опыта переживания непосредственно воплощаемой культурной активности (деятельности) в устойчивых коммуникативных практиках.***

Основываясь на приведенном определении, можно констатировать, что речь идет об *актуальных* процессах, протекающих в рамках рефлексии над *взаимотрансформацией повседневного и событийного* модусов бытия и реализуемым в *практиках взаимодействия* с другими людьми.

Таким образом, в качестве базиса культурологической интерпретации феномена «живой музыки» нами будут использоваться четыре теоретико-исследовательских концепта:

- *повседневность*: пространство бытования «живой музыки», встроенной в привычную среду существования человека,
- *событийность*: преобразующий эффект музыкального воздействия;
- *актуальность*: в значении временной переменной – разыгрываемая в непосредственном режиме «здесь и сейчас»;
- *коммуникативность*: природа «живой музыки» как процесса взаимодействия, обмена, общения, вовлеченности аудитории.

В данном параграфе мы обратимся к основным теориям повседневности (именно повседневность представляет собой первичную основу и контекст над-обыденных явлений), концепциям актуальной культуры и значимым (в контексте данного исследования) аспектам коммуникативной парадигмы, соединяющимся в искомом базисе интерпретации феномена «живой музыки».

Прежде всего, видится необходимость обоснования общих положений культуры повседневности (рефлексией над которой и становятся соответствующие теории) и, в целом, повседневного пространства как области бытования «живой музыки».

Возрастание интереса к повседневности, обыденности, приоритет привычного в современном гуманитарном знании (то есть, акцент на живых началах культуры, повседневно-жизненной основе существования), на наш взгляд, вызван рядом обстоятельств:

- усложнение социокультурных процессов, их динамизм и интенсивность привели к сознательному расширению «арсенала»

имеющихся средств и способов постижения данной сложности (в том числе, через экспансию повседневного начала, долгое время находившегося на периферии научного анализа);

- XX век принес достаточно много событий как прогрессивного характера (технические достижения, научные революции), так и отразивших «негативную событийность» (мировые войны, природно-технологические кризисы) – в подобной ситуации своеобразным «ответом» исследователей стало обращение к миру повседневного, рутинного, обыденного и, в итоге, понятного и объяснимого пространства жизни, которое контролируется и направляется самим человеком;

- со временем всё более усиливается (хотя бы на декларативном уровне) приоритет гуманистических ценностей, что неизбежно укрепляет статус и значимость жизненного мира человека, ценность его повседневного существования;

- экспансия ценностей личного потребления, значимость комфорта, удобства, разнообразие выбора на рынке товаров и услуг обозначили доминирование факторов бытовой состоятельности человека, что, безусловно, подчеркивало необходимость обращения к повседневному пространству его жизни.

Однако сколь бы актуальными ни были имеющиеся факторы, провоцирующие интерес к области обыденного, повседневного в современной культуре, внимание исследователей к данному пространству (пусть и не всегда в качестве специального научного предмета исследования) обнаруживается еще на самых ранних этапах философско-культурологического знания.

По сути, феномен *повседневного* служил фоном выдающегося и обосновывал своим присутствием саму идею иерархии – как соотношение над-обыденного и рутинного бытия.

Обращение к теме повседневности как отдельной научной категории и направления исследования можно встретить в трудах В. Дильтея, Г. Зиммеля,

Х. Ортеги-и-Гассета; подробные подходы к анализу повседневного пространства отражены П. Бергером, Э. Гуссерлем, Т. Лукманом, П. Штомпкой, А. Щюцем, Ю. М. Лотманом и другими.

В целом, концентрируясь на многообразии существующих направлений и подходов, можно выделить ключевые определения искомого термина «повседневность»: «Слово «повседневность» обозначает само собой понимаемую реальность, фактичность; мир обыденной жизни, где люди рождаются и умирают, радуются и страдают; структуры анонимных практик, а также будничность в противоположность праздничности, экономию в противоположность трате, рутинность и традиционность в противоположность новаторству» [135, с. 291].

«Повседневная жизнь представляет собой реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» [19, с. 38].

Однако простое перечисление существующих определений, хотя и дает общие представления о предмете исследования, но явно нуждается в дифференциации, позволяющей зафиксировать некоторые нюансы в осмыслении дискурса повседневности в истории социально-гуманитарной мысли.

Прежде всего, особый интерес представляют *исторические* подходы к исследованию повседневности (Ф. Бродель, Н. Элиас, Л. Февр, А. Хеллер). Основной содержательный посыл связывался в данном направлении с изучением поля истории не столько с позиций выдающихся личностей и событий, сколько с влиянием обыденного, массового сознания на становление исторического процесса. Вопреки субъективистской социологии Н. К. Михайловского, П. Л. Лаврова, Л. П. Карсавина, в указанном подходе акцентировалось внимание на изучении исторического *текста* через обыденный *контекст* – фон жизни и существования простого обывателя («безмолвствующего большинства») с его повседневными жизненными проявлениями.

Еще одно разработанное направление в определении проблематики повседневности – *социологическое* (П. Бергер, Н. Лукман, П. Штомпка, А. Щюц). В рамках данного подхода основное внимание уделяется усредненности общественного мнения, его нормальности и привычности, будничности, самоочевидности, его «само собой разумеющегося характера» (П. Бергер, Т. Лукман).

П. Бергер и Т. Лукман анализируют феномен повседневности, используя категорию «конструирования реальности»: наше сознание и наши привычные представления выступают в качестве схем типизации, объясняющих реальность: «Реальность повседневной жизни всегда оказывается хорошо понятной зоной, за пределами которой – темный фон» [19, с. 77].

В современных социологических концепциях на смену категории «конструирование» приходит «конституирование». Так, В. Н. Сыров, понимает конституирование как особый код, возникающий в сознании человека при решении той или иной проблемы. Тем самым повседневность предстает в виде своеобразной «машины по производству значений», созданию и преобразованию объектов – в понятные, знакомые и объяснимые обыденному сознанию конструкции [193].

В указанном подходе нам особенно близка концентрация (проявляющаяся даже на уровне вербальных номинаций) на *живой* природе повседневности как актуальной жизненной стратегии существования. Так, в традициях качественной социологии, феномен повседневности используется при изучении материала жизненных стратегий личности, жизненного пути, жизненных ориентаций – выступает как база эмпирического материала, позволяющего трактовать каждодневную реальность человеческих взаимодействий (Ю. М. Резник, И. А. Бутенко, В. А. Климова, Л. А. Савченко и другие): «Повседневность – это целостный социокультурный жизненный мир, предстающий в функционировании общества как «естественное», самоочевидное условие человеческой жизнедеятельности» [108].

В ракурсе *философского* направления повседневность предстает отдельной сферой жизнедеятельности человека, феноменом «тутбытие» (М. Хайдеггер). Наиболее важным с позиций философского анализа можно признать концепт «жизненного мира», введенный Э. Гуссерлем и понимаемый им как: «действительно наглядный, действительно испытываемый и доступный опыту мир, в котором практически разыгрывается вся наша жизнь...» [172].

В концепции Э. Гуссерля, происходит сближение понятий «жизненный мир» и «мир повседневности», при котором повседневность трактуется как динамичный жизненный мир человека, проектируемый и формируемый каждой личностью в динамике сменяющихся процессов взаимодействия: процессов «оповседневнивания» и «преодоления повседневности». Именно это концептуальное основание философии повседневности Э. Гуссерля – значимо для нас с позиций объяснения существования «живой музыки» как особого варианта *событийной повседневности* – своеобразного симбиоза, на первый взгляд, противоположных конструкций.

Исследования повседневности также отражены в *психолого-педагогических* теориях, подчеркивающих важность осмысления взросления человека в процессе различных поведенческих реакций на окружение (В. Т. Кудрявцев, Т. А. Ромм, И. Т. Касавин, С. П. Щавелев и другие). Под основными параметрами повседневности в психолого-педагогическом дискурсе исследователи понимают, во-первых, поле повседневности – отрезок жизни, рамки которого обозначены биографическими, биологическими и иными факторами; во-вторых, – социальную ситуацию, с которой сталкивается индивид или группа; в-третьих, – доступный мир опыта, выражающийся в многообразии пересекающихся субъективных миров других людей, а также – смысловые связи переживаний, предопределенные трансформацией психических процессов и структур, вытекающих из жизненных фактов развития человека [97].



Наиболее важным оказывается для нас *культурологический* анализ феномена повседневности. В ракурсе культурологического осмысления основное внимание уделяется традициям, ритуалам, стереотипам, категориальным системам, то есть, стабильным (и даже рутинным) основаниям жизнедеятельности человека.

В культурологическом направлении мы также можем выделить три укрупненных подхода к трактовке повседневности: 1) *семиотический* (Ю. М. Лотман), 2) *социокультурный* (Л. Н. Коган, Л. Г. Ионин, В. Т. Шапко), 3) *коммуникативный* (Ю. Хабермас). Как видим, именно в культурологическом подходе наиболее органично соединяются теоретико-исследовательские основания, заложенные нами в основу базиса интерпретации «живой музыки»: повседневность, коммуникативность, актуальность,

Так, с точки зрения семиотического подхода, внедренного Ю. М. Лотманом, повседневность (и даже повседневные детали бытового поведения) выступает в качестве семиотического кода, позволяющего расшифровывать скрытые смыслы. Это «взгляд изнутри» культуры, реализуемый на контрасте «обычного» и «необычного»: обычное трактуется людьми как естественное, единственно возможное и нормальное, в то время как необычное представляет собой государственное, культовое, обрядовое [128, с. 249].

Повседневность – как практика непосредственного существования человека в *актуальном* режиме – делает логичным обращение к концепту «актуальная культура». Понятие «актуальная культура» было введено Л. Н. Коганом в 70-е гг. XX века для обозначения ценностей, реально функционирующих в обществе в конкретную эпоху.

В данном вопросе Л. Н. Коган придерживается ценностно-нормативной интерпретации повседневности, вводя понятие «аксиология повседневности» [103]. В дальнейшем уральский социолог культуры В.Т. Шапко развивает концепцию, значимую для нас с позиций теоретико-методологического

обоснования «живой музыки». Так, в пространстве культуры им выделяются два слоя: культурная память и, собственно, актуальная культура [212, 101]. Последняя определяется В. Т. Шапко как область культуры, непосредственно функционирующая в данном обществе в данное время и наиболее наглядно проявляющаяся в культуре быта и культуре поведения.

Если культурная память хранит те знания, умения и навыки, которыми люди располагают, но не пользуются (в некотором роде – «мертвые знания»), потому что обладают более современными и удобными формами и методами решения аналогичных задач, то актуальная культура предстает именно в реально-живом формате функционирования.

Таким образом, феномен «живой музыки» будет пониматься нами не только как встроенный в пространство повседневной культуры, но и актуального режима ее существования.

Обобщим ключевые характеристики, вытекающие из содержательно-смысловых оснований анализируемого нами культурологического аспекта осмысления повседневности:

- *субъектоцентризм* – точкой отсчета выступает значимость индивидуального бытия человека;
- *типизация* – повседневность предстает в системе повторяющихся обыденных схем, воспроизводящих типичные и узнаваемые ситуации;
- *доступность и узнаваемость* – повседневные акты адекватно распознаются и расшифровываются субъектами в процессе обыденного взаимодействия, обеспечивают равные условия понимания;
- *актуальность* – то, что значимо в режиме «здесь и сейчас», в определенном пространстве в данное время;
- *преобладание практико-ориентированных мотивов* – практическая компетентность человека, нацеленность на решение конкретных задач, реалистичность посылы.

Указанные теоретические основания, хотя и отражают условия существования и развития «живой музыки», тем не менее, не должны

рассматриваться исключительно в статичном выражении, но требуют обращения к динамичным практикам взаимодействия субъектов. И здесь мы подходим к еще одному значимому компоненту, определяющему понимание феномена «живой музыки» – **коммуникативной природе** ее функционирования.

Выбор данного теоретического конструкта значим как с позиций актуализации коммуникативных процессов в современной культуре (глобальная трансформация индустриального общества в информационно-коммуникативное, развитие информационно-коммуникативных технологий, переход их в рутинно-повседневную практику использования), так и в контексте прочтения коммуникации как способов и форм взаимодействия, общения индивидов (музыкальное действие, в целом, понимается как процесс коммуникации между автором, исполнителем и слушателем).

Оговоримся сразу, что мы не разделяем разграничение терминов «коммуникация» и «общение» предпринятое М. С. Каганом, приравнивающим коммуникацию лишь к односторонней информационной связи субъекта и объекта [81], а понимаем коммуникацию именно в контексте диалогичной парадигмы отношений. Используя в диссертации понятие «коммуникация», мы имеем в виду именно наличие «обратной связи».

Коммуникация может рассматриваться не только в значениях реального взаимодействия субъектов, но и в символическом контексте: «передача информации, идей, оценок или эмоций от одного человека (или группы) к другому (или другим) главным образом посредством символов» [151, с. 39].

При последующем анализе работ и теоретических подходов, в разных случаях усиливаются отдельные компоненты коммуникативного процесса: целенаправленность передачи символов (М. Ю. Коваленко), упорядоченность знаковых сигналов (Б. Губман), единство эмоционального и интеллектуального содержания в сообщении (Ю. В. Таратухина),

взаимодействие вербальных и невербальных каналов (Г. Г. Почепцов), актуализация массовых каналов коммуникации (Ф. И. Шарков) и другие. На современном этапе развития в научной литературе обозначаются следующие типы коммуникаций: внутриличностная (личностная), межличностная, внутригрупповая, межгрупповая, межкультурная, массовая; литературная, театральная, фольклорная, культурологическая, математическая, конфликтологическая и другие.

Обращаясь к изучаемому нами концепту «живой музыки», необходимо детализировать понимание коммуникации в ориентации на ее типовую модель.

В теории массовой коммуникации исследователями выделяются две ключевых модели – трансмиссионная и символическая. Первая – концентрирует внимание на эффективности способов донесения информации от коммуникатора (источника информации) к реципиенту (получателю информации). Символическая модель коммуникации строится на активном и определяющем значении аудитории – процессах расшифровки полученных сигналов, а также их активной переработке, включенности реципиентов в практики восприятия как *сотворчества*. Именно поэтому, в диссертационном исследовании мы будем опираться на символические модели коммуникации, рассматривая их в качестве ключевого основания функционирования «живой музыки».

В рамках анализируемой нами темы, особое значение отводится теории коммуникативных функций музыки, получившей развитие в работах А. Н. Сохора, Т.А. Мазеля, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского и других.

В концепции А. Н. Сохора, структура и функционирование музыкальной культуры (музыкальная культура общества – это единство музыки и ее социального функционирования) в обществе рассматривается именно с точки зрения коммуникативной связи взаимодействующих между собой компонентов:

– совокупность художественных ценностей, рождающихся и живущих (или сохраняемых) в обществе;

– все виды деятельности, связанной с созданием, хранением, воспроизведением, распространением, изучением, оценкой, восприятием и использованием этих ценностей;

– все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее осуществление;

– функционирующие в обществе институты [190, с. 62].

В целом, причину возникновения музыки А. Н. Сохор связывает с развитой потребностью в эмоциональных контактах (обрядовая, ритуальная, художественная музыкальная деятельность включали каждого члена социума в общие действия, где объединяющим аспектом была музыка и производные от нее виды искусства). Мощная потребность в таком синкретическом виде общения определила массовый характер и длительное, не знающее старения существование музыки, обозначило в качестве главенствующей – функцию объединения людей, формирование коммуникативных и кооперационных связей на основе музыкальных потребностей, предпочтений и интересов [192, с. 24].

Вслед за Н. Ю. Киреевой и А. Н. Якуповым, в исследованиях музыкального искусства мы будем опираться на коммуникативно-аксиологический подход, при котором музыкальные процессы понимаются как художественная форма коммуникации, складывающаяся в ходе диалога адресанта и адресата, происходящего «в определенном месте и конкретный момент времени, когда сознание адресата намеренно направлено на восприятие художественного произведения» [99, с. 44–45].

По мнению Л. А. Мазеля, музыкальная коммуникация оперирует разной информацией (слуховой, зрительной, кодовой, символической, знаковой и т.д.), при этом, главным информационным материалом является «система выразительных средств музыкального языка, воздействующая на разные этажи и уровни психики слушателя» [132]. Благодаря такой

коммуникативной системе реализуются многочисленные функции, присущие как музыкальному сочинению, так и всем участникам музыкально-художественного процесса. Реализация осуществляется по различным направлениям, что обеспечивает множественность и концентрированность воздействия на музыкальное сознание и внутренний духовный мир отдельной музыкальной личности. В. В. Медушевский, изучая закономерности и средства художественного воздействия музыки на слушателя, разрабатывает концепцию двойственности музыкальной формы, особое внимание также уделяет анализу ее коммуникативной функции [138].

Именно в природе музыкального взаимодействия заложен особый коммуникативный ресурс, обеспечивающий устойчивость процессов общения автора, исполнителя и слушателя, при котором все участники взаимодействия выступают действенными субъектами коммуникативного акта: «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее – в его повторных воспроизведениях слушателями – для себя, и это в том случае, если произведение вызвало к себе внимание, если взволновало, если «высказало» что-то желанное, нужное данному кругу слушателей» [7, с. 264].

Обобщим ключевые теоретические положения, вытекающие из осуществленного нами анализа категорий «повседневность», «актуальность», «коммуникация» (значимых для последующей концептуализации понятия «живая музыка»).

«Живая музыка» исследуется нами с позиций актуального характера ее представленности, то есть, она вписана в состояние «здесь и сейчас», воспринимается и переживается в контексте текущего культурного момента, вызывает непосредственную реакцию и характеризуется повышенным интересом и вниманием со стороны аудитории в практиках повседневного взаимодействия.

Важно подчеркнуть, что мы не исключаем (а в случае с исследованием «живой музыки», напротив, допускаем) соединения категорий

«повседневное» и «событийное». Признавая их смысловую дифференциацию (по принципу: привычное – необычное; распространенное – эксклюзивное; воспринимаемое как рутинное – переживаемое как эмоционально-насыщенное), мы, тем не менее, оцениваем процесс перехода одного в другое как нерасчленимый и взаимодополняющий. Событийное приобретает свой статус именно на фоне и в пространстве бытования привычного. Обозначим еще раз позицию Э. Гуссерля, указывающего на динамику сменяющихся процессов «оповседневнивания» и «преодоления повседневности».

Вслед за В. С. Вахштайном мы трактуем событийность как присвоение отдельным элементам повседневного существования некоего «кванта смысла, их обозначение, маркировка в определенной системе координат» [32, с. 11].

Таким образом, связывая «живую музыку» с культурой повседневности мы не сводим ее лишь к рутинности и обыденности (хотя и не исключаем данных проявлений в бытовании «живой музыки»), вслед за П. Бергером и Т. Лукманом рассматриваем повседневность как определенным образом сконструированную реальность, состоящую из множества специфических проявлений действий и взаимодействий, имеющую четко фиксированную определенность [19].

Более того, современные исследователи культуры повседневности (З. Бауман, П. Штомпка) видят ее как «текущую» повседневность, наполненную коллизиями неопределенности и непредсказуемости, задающими пульсирующую динамику жизненному миру человека [11]. Такими, разрывающими привычное течение повседневной жизни, событиями и определяем мы акты «живого» музицирования.

Акцент на процессах коммуникации (в том числе, в ракурсе музыкальной коммуникации) указывает на принципиальную диалогичность восприятия «живой музыки». Эта диалогичность не обязательно осуществляется, исключительно, в контексте непосредственного взаимодействия «лицом к лицу». Процесс художественной (и, в частности,

музыкальной) коммуникации, как подчеркивал А. Шюц, значим с позиций внутреннего диалога-согласования, при котором событийным становится разделенное переживание эффекта произведения: «Очевидно, что вся возможная коммуникация предполагает отношение взаимного согласования между коммуникатором и адресатом сообщения. Это отношение устанавливается путём взаимного разделения потока переживаний Другого во внутреннем времени, путём проживания вместе живого настоящего, путём переживания этой совместности как Мы. Только в этом переживании поведение Другого становится осмысленным для настроенного на него партнёра... могут интерпретироваться и интерпретируются как выражение событий его внутренней жизни» [218].

В следующем параграфе мы перейдем к концептуализации понятия «живая музыка», его авторской интерпретации и выявлению типов представленности в пространстве современной культуры.



## 1.2. «Живая музыка»: концептуализация, типы представленности и функциональная природа бытования в современной культуре

Осмысление феномена музыки, равно как и его понятийная интерпретация – имеют многовековую историю и рассматриваются с точки зрения различных наук, входящих в широкий тезаурус научного познания. Философы, мыслители, ученые и практики обращались к исследованиям особенностей музыки, различных аспектов и явлений музыкальной жизни, специфике музыкального восприятия, конкретных форм и практик музыкальной деятельности. На сегодняшний день можно говорить об оформлении социальных (и социологических), психологических, физиологических, воспитательных, коммуникативных, энергетических концепций и определений музыкального творчества. Сотни трактовок понятия «музыка» были предложены на протяжении столетий, в большинстве своем (в рамках гуманитарных наук) содержание данного понятия опирается на раскрытие эстетической ценности музыки.

В данном диссертационном исследовании мы исходим из того, что, в целом, музыкально-искусствоведческий дискурс предстает сложившейся, оформленной и проработанной областью, не нуждающейся во введении дополнительных смысловых значений в рамках нашей диссертации (без глубокого погружения и концентрации исследовательского внимания на природе музыкального творчества такие попытки не принесут эвристических результатов). Задачи данного исследования связываются, исключительно, с концептуализацией понятия «*живая музыка*», поиском ее отличительных свойств-характеристик и функций в современной музыкальной и, шире – художественной культуре.

Тем не менее, при обращении к концепту «живая музыка» стоит упомянуть о неких **универсальных основаниях** интерпретации, базирующихся на понимании музыки как особого бытийного явления.

В целом, если анализировать музыку с точки зрения *природы ее возникновения*, то эпитет «живая» может рассматриваться в качестве универсальной первоосновы: резонанс как качественная характеристика звука, а звук как проявление движения формируют то, что В. В. Медушевский называл «живой онтологией процессуальности» музыки, фиксирующей в звучаниях «вневременное сущностное начало» [137, с. 216]. В этом смысле мы можем говорить об онтологическом основании рождения и функционирования музыки как *живой субстанции*. Так, А. Ф. Лосев указывает на живую энергию музыкального бытия: «Оно всё пронизано бесконечными энергиями и силами, оно есть нечто постоянно набухающее и трепещущее, живое и нервное» [125].

Начиная с античности, философы и мыслители отыскивали устойчивую связь между музыкой и живой реальностью: учение Аристотеля о мимесисе; идеи о подобии звучания музыки – звучанию космоса или «гармонии сфер» у Пифагора (традиция рассмотрения, получившая впоследствии развитие у Боэция, а также у А. Шопенгауэра, видевшего в музыке выражение «мировой воли» и космического начала). Многие теории и концепции происхождения музыки были направлены на установление закономерностей в развитии художественно-эстетических процессов и явлений природы: импульс зарождения музыкального творчества связывался с природно-биологическими переживаниями (Г. Спенсер), выражением сексуальных влечений у живых организмов (Ч. Дарвин), ритмами трудовых процессов и ритмической организацией природной жизни (К. Бюхер), развитием звуковой сигнализации у биологических организмов (К. Штумпф) и другими аспектами этого явления.

Семантическая оппозиция «жизнь – смерть» с самых ранних времен выступала категорией, при помощи которой в музыкальной фольклорной традиции описывались явления окружающего мира [36; 73].

В толковом словаре В. И. Даля обозначается ряд семантических характеристик, связанных с интерпретацией понятия «живой»:

- наличие жизни (витальность);
- принадлежность к живому или растительному миру;
- активность (в том числе, двигательная, как проявление жизненных сил);
- пребывание в здоровом состоянии;
- естественность [54, с. 537–538].

Как подчеркивают современные исследователи, само понятие «живой музыки» возникло именно в контексте обыденных трактовок, акцентирующих внимание на доступных семантических смыслах: «Думается, что на основе сразу нескольких значений этого слова, репрезентирующих результаты обыденного познания (живой – естественный, настоящий, полный жизни, энергии, выразительный, остро переживаемый), сформировалось его специальное употребление в музыкальной среде: живой звук, живое пение – в отличие от деланного, синтезированного, искусственного звука, электронного звучания» [39, с. 78].

Обобщение антитезы «живое – неживое» в контексте рассматриваемого нами вопроса, представлено Е. В. Назайкинским, систематизировавшим «системы семантических механизмов» музыки:

- 1) эмоциональное антропоморфное одухотворение звучащего материала;
- 2) моделирование живых спектров в искусственном материале;
- 3) гибкое, ориентирующееся на пение, звуковедение;
- 4) разнообразные опыты «омузыкаливания» внемузыкального [150, с. 29].

А. С. Клюев говорит о существовании трех уровней (слоев) звучащего музыкального произведения – физико-акустический уровень (естественно-природный физический), коммуникативно-интонационный уровень (естественно-природный биологический) и духовно-ценностный уровень (социокультурный), оказывающих, соответственно, влияние на неживую, биологическую и человеческую (живую) реальность [102].

Еще одна возможная основа понимания «живого» начала в музыке – это *цикл жизни музыкального произведения/события*, отраженный в чередовании фаз рождения, развития (как высшей точки жизненного напряжения) и завершения произведения: «В нем участвуют множество сил, направляемых волей, множество напряженно работающих сознаний...энергии исполнительского посыла и напряженной работы слушательского внимания» [65, с. 140]. Кроме того, жизнь музыкального произведения бесконечно может быть продолжена в его актуальной интерпретации и последующем воспроизведении.

Вариантом универсальной интерпретации может выступать осмысление самой *жизни культуры в контексте динамики музыкальности* (как особого коммуникативного канала взаимодействия). Подобная культурно-хронологическая линия становится уже музыкальной антропологией – осмыслением жизненного становления индивида сквозь призму динамики музыкальности: так, А. В. Топорова вводит концепт «*homo musicus*», предлагая анализировать типы человека естественного, человека молящегося, человека играющего, человека компилирующего [197].

Осмысляя место музыки в истории развития культуры, М. С. Каган указывает на ведущее положение звукового канала связи в обеспечении первых коммуникативных механизмов взаимодействия людей: «Показательна в этом отношении структура религиозного культа: он мог включать иконы и скульптурные изваяния божеств или исключать всякие изображения (как иудаизм и мусульманство), мог организовывать священослужение в храме или обходиться без помощи архитектуры, мог использовать язык танца или не признавать его, но нет ни одной религии, которая не имела бы своим главным инструментом живое, звучащее молитвенное слово – полупроизносимое, полунапевное, то есть, принадлежащее одновременно и ораторскому искусству, и музыке» [83, с. 4].

Другими словами, в данной интерпретации, мы можем говорить как о жизни музыки в культуре, так и о живом начале музыки как коммуникативном механизме культурного развития.

Подобные основания интерпретации «живой музыки» распространяемы, в целом, на все музыкальные виды/направления/жанры – то есть, касаются музыки вообще, в универсальном измерении ее бытования. Однако в данном диссертационном исследовании, мы рассматриваем «живую музыку» как самостоятельный феномен и концепт (не сводимый ко всем без исключения вариантам существования музыки), а потому стремимся к поиску и пониманию ее уникальных отличительных характеристик.

Дифференциация музыкального материала, как правило, осуществляется по видовым и жанровым критериям:

- «чистая» музыка, взаимодействующая музыка, прикладная музыка, прикладная взаимодействующая музыка (О. В. Соколов) [188];
- фольклор, бытовая музыка, культовая музыка, профессиональная музыка (Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина) [177];
- обиходная (массово-бытовая и культово-обрядовая) и «преподносимая» (театральная и концертная) [152;191].

В Приложении №1 нами представлена классификация различных шумо-звуковых образований (физико-акустический, речевой компоненты; прикладная музыка, музыкальное исполнительство).

При этом, несмотря на повсеместное использование словосочетания «живая музыка» как в повседневно-бытовом, так и в научном дискурсах, в разнообразных источниках, посвященных музыкальному творчеству, мы не встретили четкой трактовки или определения данного понятия.

Вероятно, объяснением этого может являться широкий содержательно-смысловой спектр значений, которые мы попытались систематизировать в виде нескольких обобщающих конструкций:

- **метафорически-описательные** – как правило, связываются с необходимостью указания на естественный характер звучания,

подчеркивание его «одухотворяющих» признаков и отличительных черт: «музыка живого слова», «живой родник русской музыки», «живое дыхание звука», «живая речь», «музыка – это жизнь!» и т.п.

**-инструментально-стимульные** – интерпретация с позиций достижения эффектов эмоционально-психологического воздействия музыки на психофизиологические структуры восприятия слушателя. Подобный вариант использования концепта «живая музыка», чаще всего встречается в педагогической и арт-терапевтической практиках работы с аудиторией («живая» в данном значении во многом предполагает «возвращающая к жизни», задающая духовные основы жизни).

Именно в данном контексте вполне органично прочитываются, например, педагогические воззрения К. Орфа, связывающего «живое музицирование» с телесной природой самого человека, применяющего «инструменты тела» (хлопки, притопы, шлепки пальцев) для усиления воспитательного и социализирующего потенциала воздействия.

Освоение музыки как «живого искусства» духовного воспитания закреплялось и в музыкально-педагогической концепции Д. Б. Кабалевского. Другими словами, речь в данном случае идет о педагогике «живого мировосприятия» средствами искусства: «Для нас «живая» – это художественно-творческая деятельность, организованная на основе чувств и представлений самого ребенка, с максимальным привлечением его возможностей и усилий» [214, с. 122]. Здесь же мы можем говорить о позициях усиления эмоциональной природы восприятия – то есть, музыка как основа яркой эмоциональной реакции слушателя («берущая за живое»);

**- коммуникативно-действенные** – основной акцент на формате взаимодействия, «живом» контакте между исполнителем и слушателями (то, что Г. М. Коган называл «психологической акустикой зала»).

В подобной интерпретации «живая музыка» есть основа для непосредственного общения между участниками музыкально-коммуникативного акта, совместное проживание опыта постижения

музыкального материала (будь то классическая форма концерта, фестиваль бардовской песни, бытовые формы музицирования и т.п.).

- **естественно-акустические** – указания на преимущества «живого звука» в противовес технически-усовершенствованному аналогу. Речь в данном случае идет о противопоставлении естественного звучания и «консервированных» формах фиксации музыки. Оговоримся сразу, что в отдельных работах отмечают, в том числе, сильные стороны той самой «неживой», консервированной музыки, например, качественной студийной записи музыкального материала: «Живой концертной коммуникации здесь меньше, но концентрации смысла в отдельной композиции становится больше, и такие «односторонние» послания вызывают повышенный отклик в сознании отдельных слушателей» [111, с. 116].

- **процессуально-импровизационные** – в данном значении, «живая музыка» – есть музыка, которая рождается непосредственно в режиме презентации перед слушателем и символизирует непредсказуемость жизни произведения как свободного потока творческого воображения автора. Такой эффект, чаще всего, ассоциируют с опытами джазовой импровизации [122].

Итак, основываясь на приведенных вариантах интерпретации, мы можем определить «живую музыку» как ***вид и способ презентации музыкального материала, в котором первичны актуально-процессуальные (непосредственное взаимодействие в режиме «здесь и сейчас») аспекты эмоционального переживания событийности акта музицирования, достигаемые за счет акустически-естественного звучания при непосредственных формах контакта между исполнителями и слушателями.***

Таким образом, мы можем выделить некие отличительные маркеры-характеристики «живой музыки», отделяющие данный концепт от всего многообразия представления музыкального материала:

-проявляется только в непосредственном живом звучании;

- обеспечивает событийное преобразование актуальной повседневности (как в форме действенного музыкального зрелища, так и в контексте эмоционального переживания событийности);

- допускает отклонение от предварительной регламентации преподносимого музыкального материала (непредсказуемость, возможности исполнительской импровизации);

- предполагает свободу выбора пространственного формата презентации и локации (улица, «квартирник», природные ландшафты, специализированные учреждения);

- ориентирована на спонтанное соучастие аудитории, непосредственность практик взаимодействия, гибкость границ между аудиторией и исполнителем.

Поскольку в данном диссертационном исследовании «живая музыка» рассматривается нами как специфическая репрезентация процессов, явлений и тенденций, отражающих актуальную социокультурную ситуацию, особое значение приобретает понимание функциональной природы «живой музыки» в пространстве современной культуры.

В данной целевой установке (исследование функций «живой музыки» в современной социокультурной ситуации) мы опираемся на концепцию философа и культуролога М. С. Кагана, обосновывающего необходимость рассмотрения функций искусства как системы, в основе которой лежит комплекс подсистем: «искусство – общество», «искусство – человек», «искусство – природа», «искусство – культура», «искусство – искусство». Изучение закономерностей функционирования искусства в обществе, связь реализуемых им функций со строением и развитием системы, является, по мысли М. С. Кагана, ключевым аспектом общей методологии системного социокультурного исследования: «Согласно основным ее принципам, функции изучаемой системы не могут быть поняты при ее изолированном анализе; они могут быть выявлены только при рассмотрении связей системы со средой, в которой и по отношению к которой эта система



действует...вопрос о социальных функциях искусства есть вопрос о том, как, зачем и почему искусство «работает» в порождающей его, окружающей его и испытывающей его воздействие среде» [84, с. 13].

Первая, наиболее очевидная, на наш взгляд, функция «живой музыки» – *обеспечение живой коммуникативности* субъектов. В любом из рассмотренных нами вариантов существования «живой музыки» на первый план выходит общение участников коммуникативного процесса.

В целом, при рассмотрении музыкальной коммуникации, исследователями выделяется несколько ее типов:

- непосредственный акт коммуникации (между произведением и публикой), для полноценного осуществления которого необходима активность как исполнителей, так и реципиентов;

- скрытая коммуникация (между зрителями) – например, когда люди вполголоса обмениваются во время действия репликами, что иногда является необходимым моментом в организации непосредственного коммуникативного акта;

- авто-коммуникация – взаимовлияние, взаимодействие, возникающее в результате со-присутствия людей в одном художественном пространстве, когда коммуниканты осознанно или неосознанно являются одновременно адресантами и адресатами;

- ауто-коммуникация (интраперсональная коммуникация) – уровень коммуникации, в котором задействован лишь один индивид, который является одновременно и адресатом и адресантом (осознанный внутренний диалог) [100, с. 296–297].

Причем, это взаимодействие, восполняющее дефицит живого общения в современной культуре, проявляется не только в среде воспринимающей аудитории, но и среди самих исполнителей. Сошлемся, в этой связи, на исследования особенностей квартетного музицирования, осуществленного А. А. Галкиной: «Четыре талантливых человека должны сойтись вместе на уровне музыкальной, психологической и эмоциональной совместимости. И,

самое главное, желать постоянно репетировать. Таким образом, одним из возможных критериев устойчивости существования струнных квартетов является именно желание общаться, из чего и следует вывод, что одна из трудностей создания и устойчивого развития современных квартетов напрямую связана с кризисом «живого общения» в современной культуре. Вместе с тем, струнный квартет является действительно замечательным образцом подлинного живого общения» [37, с. 221].

В целом, в истории развития камерной музыки, подобные форматы музицирования понимались как форма творческого диалога, возможность создания атмосферы духовного единства и живого общения, как «живая музыка друзей» [199].

Такая коммуникативная природа взаимодействия долгое время была не столь актуальна для музыкальной культуры, в основе которой лежала идея синкретической связи автора, исполнителя и слушателя. Динамика развития музыкальной культуры, по мнению Ю. В. Капустина, осуществлялась в форме поэтапного движения в сторону опосредованных типов коммуникации:

- фольклорная форма – автор, исполнитель и слушатель – неразделимы;
- бытовое музицирование – исполнители и слушатели слиты, но отделены от автора;
- салонное музицирование и публичный концерт XVII-XVIII веков – композитор и исполнитель представляют одно лицо, а слушатели отделены;
- классическая форма концерта и музыкального спектакля – разделены (в контексте ролевого взаимодействия) все участники коммуникации;
- технические формы бытования музыки – сложившееся разделение дополняется пространственными и временными барьерами [92].

Именно «технизация» и «цифровизация» контактов с музыкой, объективно повлияли на сокращение непосредственных практик общения, возникающих на основе общности музыкальных интересов: «В предшествующую эпоху, какие-нибудь 100, 70 и даже 50 лет назад,

основными местами исполнения и слушания музыки были специализированные помещения типа концертного зала или музыкального театра, домашней гостиной для музицирования или зала для танцев. Вокруг каждого из таких помещений формировалась своя более или менее стабильная аудитория. Сегодня главным и, во всяком случае, преобладающим источником музыкальных впечатлений для человека служат средства массовой коммуникации» [40, с. 267].

И именно в контексте доминирования технических форм бытования музыки, коммуникативная функция – как живая связь субъектов музыкального процесса, приобретает, на наш взгляд, особую актуальность и востребованность.

Вторая функция «живой музыки» – обеспечение *соучаствующей консолидации*. Еще классики социологического осмысления музыкальной жизни (Т. Адорно, К. Беллэг, М. Вебер, М-Ж. Гюйо, Х. Ортега-и-Гассет) указывали на интеграционные, объединяющие механизмы музыкального искусства, буквально именуя его «искусством собраний».

Современная культура характеризуется исследователями с позиций доминирования дезинтеграционных разрывов, отсутствия единства. «Живая музыка» как форма лично-ориентированной и действенной коммуникации обладает выраженным потенциалом сплочения и интеграции участников музыкального события.

Репрезентация «живой музыки» в концертном формате способствует эмоциональному сплочению аудитории, формирует ощущение общности, духовной близости с окружающими: «В условиях коллективности и заражение, и внушение, и убеждение приобретают новое качество: кроме форм коммуникации и взаимодействия с исполнителем, они становятся для отдельного слушателя еще и формами взаимодействия с окружающей его аудиторией. То есть, взаимодействие, если можно так выразиться, происходит уже не только по вертикали, но и по горизонтали» [92, с. 13].

Особенно ощутимой данная потребность переживания «живой» соучаствующей связи видится нам в контексте развития цифровых виртуальных технологий, как правило, выступающих факторами-разделителями, скорее обособляющими, чем объединяющими слушателей на основе «живых» интегративных связей. Многолетние исследования субкультурных молодежных групп, позволили Е. Н. Шапинской обосновать (опираясь на результаты социологических опросов и методы наблюдения) определенную закономерность в восприятии музыкального контента и технических средств его воспроизведения: «Эскапистски настроенный подросток или молодой человек чаще вообще остается наедине с любимой музыкой, отгородившись наушниками от реального мира, который кажется ему тревожным и враждебным. Таким образом, музыка, в ее медиатизированном виде становится не столько фактором сплочения субкультурной группировки, но и, наоборот, стимулом к обособлению индивида» [210, с. 258].

Третья функция «живой музыки» – *создание эмоционального эффекта переживания событийности*. В данном диссертационном исследовании, событие определяется нами не столько в контексте философского истолкования его как *со-бытия* (М. Хайдеггер) или восприятия в индивидуально-значимых координатах конкретной биографии (события жизненного пути), но именно в *действенно-процессуальном* варианте воплощения.

В таком прочтении А. Ф. Филиппов выделял некоторые отличительные признаки события: нечто совершающееся (происходящее) и идентифицируемое наблюдателем именно в данном качестве; соответствие единства времени (момент совершения события) и единства пространства (место совершения события) [200, с. 15].

Переживание событийности не обязательно связывается с масштабом музыкального события; речь в данном случае идет о неповторимости и невозпроизводимости живого формата исполнения, а, соответственно, и

опыта его эмоционального восприятия-переживания аудиторией: «В невозможности повторения как важнейшего свойства музыки обнаруживается сходство с жизнью. Это сегодня, с изобретением средств звукозаписи и привычностью многократного воспроизведения, качества неповторимости и уникальности звучания вуалируют от нас принципиальную изустность феномена музыки» [3, с. 28].

Именно преходящий (временной), актуальный характер «живой музыки» (она существует здесь и сейчас), в отличие от технически-репродуктивных средств, позволяет нам говорить об особом переживании музыкально-действенной событийности – как того, что воспринимается в режиме уникальности и эксклюзивности получаемого опыта, а, следовательно, реализации эффекта преобразования повседневного течения жизни, привнесения в него праздничного начала. Так, С. С. Соковиков и А. Л. Гринштейн связывают, например, популярность рока и рэпа (направлений, акцентирующих принадлежность к живому исполнению, живой музыкальной стихийности) с дефицитом праздничного начала в современной культуре [43; 186].

Четвертая функция «живой музыки» может быть определена как – *реабилитация аутентичности*, при которой «живое звучание» музыки репрезентирует аутентично-подлинный характер воплощения и восприятия реальности. Истоками этого можно считать фольклорную музыкальную традицию, в которую изначально как бы встраивалась сама жизнь – от ее повседневно-бытовых реалий, до эпических событий, зафиксированных в форме живого музыкального отражения. «Живая музыка», рассматриваемая с позиций реабилитации аутентичности, во многом несет в себе потенциал хранения «памяти о живом».

В современной цифровой цивилизации речь в большей мере идет о разнообразии форм обезличивающей стандартизации культурного продукта (уже упоминаемая нами «постауратичность культуры» в концепции В. Беньямина), потере уникальности и, соответственно потребности

восполнения этой подлинности за счет аутентичных практик: «Вещественная среда технизированной цивилизации в подавляющей и всё возрастающей массе трижды обезличивается. Она более не несет на себе отпечаток руки мастера, личности создателя, исключает неповторимость вещей и прежнюю интимность контакта между человеком и вещью – и в производстве, и в потреблении. Будучи искусственной, эта среда всё больше изолирует человека от природы, притупляет ощущение изначальности и непреложности мира, частью которого он остается...вытесняет из сознания индивидуальное однородным, личное безличным...Наконец, это – стандартизованная среда, образуемая множествами тождественных, неотличимых, взаимозаменяемых вещей» [161, с. 23].

Пятая функция связывается нами со смягчающим, ***антистрессовым воздействием «живой музыки» на участников музыкально-коммуникативного процесса.***

С точки зрения стресс-совладающего поведения «живая музыка» выступает в роли демпфера, который смягчает воздействие стресса (порожденного активными трансформациями социальной реальности, обгоняющими адаптивные способности человека), давая возможность перестроиться к изменяющимся социокультурным условиям.

С древних времен известны факты влияния музыки на организм человека. В библейских источниках рассказывается о Давиде, который игрой на лире вылечил от недуга (меланхолии) Саула. Уже в VI веке до н.э. Пифагор использовал музыкотерапию, а в трактате «Канон врачебной науки» Авиценна рекомендовал слушать «живую музыку природы» (пение птиц). Эпидемию (пляски св. Витта), которая распространилась в Бельгии, Голландии и множестве других стран, смогли остановить только уличные музыканты, которые исполняли релаксирующую «живую музыку».

Сошлёмся на исследования французского музыканта М. Жоса, работа которого была направлена на минимизацию стрессовых расстройств и

депрессии при помощи музыкального материала, подобранного в соответствии с определенными параметрами (психотип, возраст и др.) [64].

Также «живая музыка» (дуэт музыкантов играющих на арфе и гитаре) является одним из важных компонентов повседневного бытования клиники Фресно в Калифорнии, которая существует с момента Второй мировой войны. В данном учреждении лечат военных с посттравматическим стрессовым расстройством.

По мнению психиатра клиники доктора Х. Хоузама, такого положительного эффекта при прослушивании механической музыки ими не наблюдалось. Интересно, что даже современные композиции в «живом исполнении» являются прекрасным стимулятором для людей, страдающих депрессией. Доктор Д. Дж. Левитин даже высказал предположение, что «живая музыка» не только устраняет причины травм, но и регулирует химические процессы в мозге пациента [226].

Терапевтический эффект «живой музыки» противопоставляется громкости звучания, достигаемой при помощи технически-обработанного звука (неслучайно, появление в контексте развития музыкально-технических средств, терминов «музыка на пределе возможностей» или «рискованное слушательское поведение»). А. А. Попова и Л. Д. Демина ссылаются на исследования, проведенные с участием шведской, датской и американской молодежи в возрасте от 12 до 25 лет, свидетельствующие о том, что прослушивание громкой музыки становится одной из причин глухоты и ослабления слуха, а также повышения внушаемости, агрессивности, нарушения умственной работы, памяти и воли, ухудшения социальных контактов, галлюцинаций [168, с. 44].

Последняя функция «живой музыки» определяется нами как функция **креативной активизации потребления** – именно «живой» формат презентации музыкального материала в большей мере обеспечивает *культуру живого участия аудитории*, и, тем самым, выводит ее из режима потребления – в практики креативности.

Так, Н. Ротенберг, опираясь на концепцию креативного города британского урбаниста Ч. Лэндри [131], рассматривает «живую музыку» урбанистических пространств как удовлетворение потребности горожан в креативных переживаниях: «Место исполнения музыки – своего рода «рамка», которая регулирует нормы поведения и взаимовосприятия музыкантов и слушателей, настраивает их на определенные ожидания. Так, «выйдя на улицу», музыка генерирует новые смыслы, моделируя открытую коммуникативную ситуацию, в которой слушатель от потребления переходит к поиску креативного переживания» [173, с. 100].

«Живая музыка» в наибольшей мере наделена потенциалом соучаствующего восприятия (так, именно «живое» исполнение в большей мере подталкивает слушателя к ситуации продуцирующего воспроизведения звучащего музыкального материала). Частично, с этой потребностью в реализации функции креативной активизации потребления связываем мы и популярность такой музыкально-досуговой практики как караоке (дающей возможность почувствовать себя приобщенным к публичной форме исполнения).

В целом, обобщая выделенные нами функции, мы можем говорить об особой **компенсаторной миссии** «живой музыки» в пространстве современной культуры как восполняющей дефицит непосредственного личностного общения, переживания единства и сплоченности аудитории, эмоциональной насыщенности восприятия живого события, развития практик аутентичности и креативной активности.

Эта компенсаторная миссия основывается на импровизационно-игровом характере «живой музыки», допускающей спонтанность участия аудитории, отклонения от строгих канонов представления классического музыкального действия (например, концерты под открытым небом), определенную непредсказуемость и невозпроизводимость живого исполнения, уникальность конечного музыкального продукта.



Нам близка позиция С. С. Соковикова, полагающего, что игра есть «форма деятельности, производимой на сконструированных условных основаниях, включающая творческое воображение субъекта игры в подобных условных обстоятельствах, где результирующий эффект игры, главным образом, заключается в удовольствии от переживания самих игровых перипетий. При этом проекции утилитарных, практически-функциональных локусов безусловной реальности воплощаются в пространстве игры в превращенных, преобразованных формах» [183, с. 278].

При анализе «живой музыки» в **конкретных вариантах ее репрезентации**, в качестве базовой теоретико-методологической категории мы опираемся на концепт *культурной конфигурации* – динамической композиции черт и специфических условий существования музыки в пространстве современного города (по А. Я. Флиеру – неповторимый способ связи элементов, их уникальная композиция).

Исходя из заданного методологического принципа, репрезентация «живой музыки» возможна, на наш взгляд, на пересечении приватной и публичной сфер человеческой жизнедеятельности, рождающем различные типы бытования музыкального события. Так, одним из вариантов использования «живой музыки», исключительно, в сфере повседневно-приватной реальности является исполнение (пение, музицирование) музыки в быту, домашних условиях. Данный тип «живой музыки» мы определяем как ***приватно-повседневный тип***. В таком типе коммуникативные функции «живой музыки», как правило, проявлены в контексте межличностных взаимодействий в непосредственных кругах малых социальных групп.

Однако предметно-пространственный формат воплощения «живой музыки» допускает пересечение (наложения) повседневной и событийной, приватной и публичной организации музыкального события. Характерным примером подобной гибридизации становятся выступления уличных музыкантов, уличные музыкальные шествия, музыкальные фестивали (уличные, в палаточных лагерях, вписанные в природные ландшафты, на

стадионах), фольклорные праздники и экспедиции, практика организации концертов на дому («квартирники»). Данный тип «живой музыки» мы определяем как *гибридный тип*.

При этом, безусловно, сохраняются и классические форматы презентации «живой музыки», связанные с традиционной формой музыкального концерта, осуществляемого в условиях специализированных площадок. Данный тип «живой музыки» мы определяем как *публично-событийный тип* и предстает, в большей мере, формой организованного музыкального события.

Во второй главе диссертационного исследования мы обратимся к непосредственным публичным практикам бытования «живой музыки» в современной культуре.

## ГЛАВА 2.

### АКТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «ЖИВОЙ МУЗЫКИ» В ПУБЛИЧНЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ

#### **2.1. Событийная повседневность: компенсаторная миссия «живой музыки» в урбанистической культуре современности**

В данном параграфе мы обратимся к анализу конкретных практик бытования «живой музыки» в современном городском пространстве. Однако для понимания логики развития исследуемого вопроса нам следует внести некоторые уточнения, связанные с сознательным ограничением объекта анализа.

Прежде всего, при изложении материала мы не будем придерживаться принципа хронологически-последовательного перечисления *всех возможных* вариантов представленности «живой музыки», а будем опираться на процедуры экземплификации – то есть, содержательной конкретизации теоретических положений на отдельных (наиболее адекватно иллюстрирующих описываемую ситуацию) примерах.

Кроме того, в ракурс исследовательского внимания, преимущественно, будут включены *гибридные типы «живой музыки»*. Такая установка продиктована не субъективными предпочтениями исследователя, но объективно выраженным трендом на конвергентные стратегии развития, микс-продукты, полистилистичность и конфигуративность культурных образцов – в наиболее точном и адекватном варианте характеризующих актуальный запрос современного потребителя.

Гибридный тип предстает, по мнению В. П. Конечкой как «синтетический тип коммуникативной системы», обеспечивающий многофункциональное взаимодействие аудиального и визуального каналов передачи информации (коммуникативные средства, имеющие отношение к

фонации, распространяются по аудиальному каналу, кинестетические средства – по визуальному каналу [109].

Во-вторых, публично-событийный тип репрезентации «живой музыки», воплощенный, как правило, в форме традиционного музыкального концерта – достаточно полно изучен как в специализированных музыковедческих, так и в философско-культурологических подходах. Формы же гибридизации музыкального продукта, на наш взгляд, обладая существенным социокультурным значением и культуротворческим потенциалом, в меньшей степени являлись предметом внимания культурологических исследований.

В-третьих, сам характер «живой музыки» как, буквально, *живого образования*, предполагает большую свободу и вариативность конфигураций (не строгую каноничность), действует как подвижная *потокосвая структура* (З. Бауман, Д. В. Иванов). Методология потоковых структур, по мысли Д. В. Иванова – как нельзя лучше соответствует описанию образцов современной культуры, которые уже невозможно объяснять через «жесткие» структуры – поскольку явления современной жизни наделены изначальной «потокосвой сутью» [74].

Итак, обратимся к анализу актуальных и востребованных форм репрезентации «живой музыки» в публичных социокультурных практиках городской культуры.

Современная культура, несмотря на свою территориальную неоднородность, преимущественно, оценивается исследователями как культура урбанистическая (по мысли Ф. Тённиса: «эпоха возрастающей урбанизации»). Такая ориентация на город как культурный центр, актуализирует в сознании современного человека и свойственные данному локусу характеристики: динамизм, изменчивость, многослойность, полифоничность, полистилистичность, насыщенность визуального контента, обилие (и, даже некоторую агрессивность) звукоряда.

Век технизации, массовизации, цифровизации культуры приводит к обозначению тренда на обособление и выход из пространства непосредственно-живых взаимодействий. Отчужденность урбанистической среды нуждается в гармонизации, компенсаторном «одушевлении», эстетической одухотворенности – предметным воплощением которых, как нам представляется, становится «живая музыка».

Пространство бытования «живой музыки», как уже подчеркивалось нами ранее, отнесено к повседневному, но событийным здесь предстает то, что В. С. Вахштайн называет «отстранением» или выходом в неповседневную область смысла. Сошлемся в данном случае на предлагаемый им пример восприятия музыки: «Например, в переходе метро вы слышите музыку, которая на какой-то момент изменяет ваше отношение к реальности. Вы как бы приподнимаетесь над ситуацией, то, что до этой секунды казалось навязчиво присутствующим (шум поездов, сутолока, гомон разговоров идущих рядом людей) отступает на второй план, становится менее заметным. Сам ход времени изменяется и подчиняется теперь течению мелодии – вы убыстряете или замедляете шаг. Все, что волновало вас до этой секунды, кажется малозначимым, теперь совсем другие предметы обращают на себя ваше внимание. Когда мелодия заканчивается или вы удаляетесь от нее настолько, что больше не можете распознать, повседневность «возвращается», обрушиваясь звуками, прикосновениями, запахами, которые до того были вытесненными *переживанием Иного*» [32, с. 7–8].

Слияние повседневного и событийного в единый гибридный тип воплощения живого музыкального зрелища задает рамку *событийной повседневности* (особый фрейм в терминологии И. Гофмана) [31].

В данном вопросе нам близка позиция С. С. Соковинова, указывающего на симбиоз профанного и сакрального как особенности зрелищной культуры: «...именно зрелищно-эстетический образ в определенной мере снимает противопоставляемость сакрального и профанного, образуя в то же время их общую динамическую целостность. Иными словами, в этом случае в

сакральном имманентно «просвечивает» профанное, которое, в свою очередь, предстает «превращенным» сакральным. Можно сказать, что зрелище – точка (место, локус) встречи профанного и сакрального» [187, с. 53].

Таким, разрывающим повседневное течение жизни фактором событийности, становится гибридный тип «живой музыки», характерным примером которого выступает, так называемый «квартирник» – музыкальный концерт для друзей и приглашенных гостей, осуществляемый в домашних (или максимально приближенных к бытовым) условиях.

Изначальная логика возникновения подобного рода приватно-публичных событий городской музыкальной жизни (в России 60-80 года XX века) связывалось либо с тотальным запретом, либо с отсутствием оптимальных возможностей успешной творческой самореализации музыкантов, в рамках официально существующей системы организации концертов.

И если в советское время интенсивность функционирования «квартирников» можно было объяснить вынужденной позицией артистов и организаторов (цензура, запрет), то в постсоветской реальности эти ограничения уже не представлялись существенными, что, однако, не привело к исчезновению указанной практики. Даже весьма поверхностный анализ Интернет-пространства, демонстрирует развитую систему музыкального предложения, а, соответственно, и активно выраженного спроса современной аудитории на указанный музыкальный формат.

Эта альтернативная культура живой музыкальной коммуникации не только не маргинализировалась в современных условиях, но, напротив, очевидно восполняет насущную потребность в одушевленной и интимной атмосфере «живого» музыкального концерта как «места притяжения» в обезличенной культуре большого города: «Продолжением этого «культуротворчества» и просто творчества как такового, становилось «жизнетворчество», когда повседневность, или то, что определяется как

сфера частного, принимала на себя функции платформы, способствующей развитию и закреплению новых культурных смыслов» [171, с. 99].

Кроме того, подобная атмосфера живого и непосредственного общения сопровождается опытом насыщенного переживания событийности происходящего: здесь исполнителя и аудиторию не отделяют пространственные границы (все участники «квартирника» находятся на расстоянии «вытянутой руки») и эмоциональный эффект усиливается близостью контакта.

В таком взаимодействии реализуется консолидирующий потенциал «живой музыки» (рассматриваемая нами функция со-участвующей консолидации), поскольку именно здесь аудитория ощущает себя, в некотором роде, «избранной публикой»: «В идеале создавалась обстановка, когда исполнитель и зрители становились одним целым. Поэтому квартирники среди знатоков ценились гораздо больше, чем официальные выступления в концертных залах. Здесь слушатели могли по-настоящему близко познакомиться с творчеством и личностью исполнителя, а он, в свою очередь, — понять мысли и устремления аудитории» [98].

В условиях городского пространства на сегодняшний день наблюдается активное развитие еще одного варианта представления «живой музыки» – **выступлений уличных музыкантов.**

По мысли автора обстоятельного исследования деятельности уличных музыкантов Израиля Н. Ротенберг: «Городские пространства и места в их коммуникативном и акустическом «измерениях» приватизируются, дифференцируются и заново конструируются уличным искусством. Опираясь на данные полевые наблюдения, можно предположить, что цель музыканта в контексте современного города состоит не столько в том, чтобы выделиться любой ценой, но в стремлении влиться в полифонию метрополии, стать голосом города...» [174, с. 345].

Рост количественных показателей выступлений уличных музыкантов фиксируется в различных странах мира. Таким образом, отмечается активность продвижения данного вида музыкального творчества как в пространстве виртуальных коммуникаций (специализированные группы и сообщества в социальных сетях), так и в варианте непосредственного взаимодействия (клубы по интересам, объединяющие любителей подобного стихийного искусства). В Германии, Голландии и Испании активно пропагандируются на законодательном уровне сообщества, где неотъемлемым условием является профессионально-творческая направленность уличного артиста. Во многих странах уличные артисты считаются важным сегментом городской культуры и на данный момент сферу уличного исполнения музыки можно рассматривать в рамках актуального поля культурно-художественного производства (П. Бурдые).

На наш взгляд, деятельность уличных музыкантов, как субъектов одушевления урбанистического пространства современной культуры, помимо удовлетворения развлекательно-досуговых интересов горожан, выполняет еще ряд значимых социокультурных задач, соответствующих реализации компенсаторной миссии «живой музыки»:

- *формирование эффекта сопричастности*: особую значимость уличная музыка приобретает именно за счет мощного эффекта сопричастности, в полной мере претендуя на статус «живой музыки», рождающейся «на глазах» у слушателя, который в своем обыденно-будничном ритме существования оказывается вовлеченным в разворачивающееся действие;

- *событийная актуализация культурного наследия*: музыканты, намеренно размещаются вблизи исторических памятников, в том числе, реконструируя «места памяти» за счет соответствующих костюмов, инструментария и репертуара, привлекая к ним дополнительное внимание, актуализируя, заложенные коммеморативные значения; исполнение классических произведений и особенно разнообразной фольклорной музыки



(часто на пересечении разных культурных традиций) выступает как действенно-контрастная, образно-выразительная форма обращения к наследию в контексте городского культурного ландшафта;

- *конструирование новых культурных смыслов*: так, по мнению немецкого социолога Г. Зиммеля, уличная музыка может заполнять неосвоенные места (в его терминологии – «анонимные места») через придание им нового статуса общественно-привлекательной и «обжитой» площадки, тем самым, формируя новое смысловое и ассоциативное поле в границах обыденного городского пространства;

- *создание зон коммуникативно-публичных взаимодействий*: само по себе уличное музыкальное действо предстает пространством полноценной коммуникации, обмена информацией, установления контактов: «Восходящее к античности определение музыки как искусства модуляции становится метафорой превращения заброшенной, «маргинальной» городской зоны в территорию общения – публичное пространство» [174].

Уличная музыка, по мысли Н. Ротенберг, возвращает месту его коммуникативные свойства, во многом утраченные как в результате «атомизации», социальной разобщенности, присущей мегаполисам, так и вследствие «медиатизации общения» [174].

- *идентификация в системе «лицо – место»*: нередко именно уличные музыканты, освоившие то или иное пространство и закрепившие его в качестве воспроизводимого «места встречи», начинают ассоциироваться с данным локусом в значениях его неразрывной и неотъемлемой части. В качестве примера здесь можно указать на то, как афроамериканские музыканты гордятся статусом «музыканта улиц», это обосновывает их индивидуально-субъектное самоутверждение в обществе, приобщение к черным гетто «Черный Гарлем». Песня для них это отражение исполнителем ценностей, наследия и проблематики жизни социальных групп.

- *романтизация повседневно-городской атмосферы*: так, С. Дж. Таненбаум в своей работе «Подземные гармонии» делает акцент на

романтическом восприятии уличного музыканта. По его мнению, такая «живая музыка» развивает особый вид общественного доверия, стирает грани отчужденности между людьми в большом городе.

Выделенными социокультурными задачами, безусловно, не исчерпывается весь спектр влияния уличного музыкального искусства на городскую инфраструктуру. При этом нельзя забывать и о сугубо прагматических запросах самих уличных музыкантов (для которых подобные занятия оказываются способом зарабатывания средств, извлечения материальной выгоды), использование их деятельности в рекламно-информационных целях, PR-продвижении заведений различной направленности.

Однако эти прагматические значения не заслоняют собой социокультурные смыслы, ведь «живая музыка» улиц – это важная часть «повседневного повествования о городе» [222]; и свойственная ей «глобальная вездесущность» [221] способствует переживанию звуковой атмосферы урбанистического пространства в реальный момент времени.

Еще одним вариантом реализации, рассматриваемой нами компенсаторной миссии «живой музыки» в пространстве современной урбанистической культуры, выступают **музыкальные фестивали**.

Именно в фестивальном формате презентации «живой музыки», на наш взгляд, с наибольшей очевидностью проявлены коммуникативные и интеграционные функции (причем, общение и консолидация обеспечиваются как во взаимодействии исполнителей и слушателей, так и в общем значении консолидации музыкально-творческих сил каждого музыкального направления).

Если говорить о репрезентации гибридного типа «живой музыки», то в данном случае наиболее характерным вариантом его воплощения становятся фестивали, рассчитанные на неспециализированные пространственные локусы (преимущественно, под открытым небом – open-air). Активное

распространение и развитие получает музыкально-фестивальный туризм как актуальное направление событийного туризма.

По данным исследователей, музыкально-фестивальный рынок ежегодно увеличивается примерно на 10% (целевой сегмент активно пополняется за счет приверженцев и последователей различных современных музыкальных течений и стилей) [227].

«Живая музыка» фестивалей преломляется в многообразии музыкальных направлений и жанров: рок-музыка («Нашествие», «RockAmRing», «Кубана»), метал-музыка («Hellfest», «Reload»), трансмузыка («AState Of Trance»), электронная музыка («Sensation Black & White», «Казантип»), драм-н-бас («Pirate-Station»), рэп и хип-хоп («Rap Music», «Flow Festival»), поп-музыка («Eurovision», «Monterey International Pop Music Festival» и пр.), фестиваль электронной танцевальной музыки «Sensation» (Бельгии, Бразилия, Германия и другие), Венский фестиваль (Австрия) «RockAmRing» («Германия»), «Еврофолк» (Россия), «Glastonbury» (Великобритания) и др.

Не вдаваясь в перечисление существующих музыкальных событий подобного формата (достаточно сказать, что жанр авторской песни в России во многом зародился и сформировался на основе организации фестивалей, проводимых под открытым небом), еще раз подчеркнем, что аутентичность звучания музыкального материала в таком типе событий подкрепляется установкой на интегративные стратегии соучастия. Укажем в качестве примера на деятельность всемирного фестивального движения «Игра для перемен» (Globalmovement «PlayingforChange»), в манифесте которого постулируются объединяющие ценности: «Не так важно, из каких географических, политических, экономических или идеологических миров приходят люди. Музыка обладает универсальной силой превосходить границы и объединять нас. И с этой правдой, укорененной в наших умах, мы стремимся разделить нашу музыку с миром» [157, с. 14].

Музыкальные фестивали предстают реальным воплощением функции активизации креативного потребления, формируя ответную «волну» участия самой аудитории (специфической особенностью, уже упоминаемых нами фестивалей авторской песни, например, всегда становилось как спонтанное, так и организованное исполнительство самих слушателей): «Фестиваль ставит человека в активную творческую позицию, повышает активность и самостоятельность масс, при этом органически соединяет логические и эмоциональные средства воздействия. Личность при этом позволяет утвердить себя в роли участника праздничного действия как исполнителя, а также зрителя и непосредственного организатора досуга» [136, с. 167].

По мысли Н. В. Николаевой, фестивали наследуют специфические функции, имманентные народному празднику как первичной форме культуры, а потому всегда нацелены на совмещение зрелищной событийности и коллективные формы участия аудитории [155]. Здесь следует указать на некоторую родственность фестивальных форм организации музыкального события – традиционному фольклорному творчеству. Речь идет не о прямом обращении к фольклорной музыке (хотя, отдельные фестивали и используют данный музыкальный материал), но о генетическом родстве подобных гибридных форм и фольклорных музыкальных традиций, которым присуще именно живое музицирование.

Повторим, что в задачи данного параграфа не входит перечисление или систематизация конкретных музыкальных событий, концертов и практик (музыкальных представлений, концертов, фестивалей, уличных концертов и акций и т.п.), но лишь анализ их действенного потенциала в исследовании компенсаторной миссии в урбанистической культуре современности.

Рассматривая гибридные практики презентации «живой музыки» мы, конечно, не отрицаем значимости традиционных *публично-событийных типов* ее представленности.

Именно форма живого концертного исполнения, обеспечивающая эффект эмоционально-эстетического воздействия на аудиторию в наиболее

выпуклом виде демонстрирует коммуникативно-действенные, естественно-акустические, процессуально-импровизационные характеристики и проявления «живой музыки»: «Элементы обратной связи выражаются аплодисментами или проявлением неодобрения, а также – в обмене эмоциями: со-участие, со-творчество, со-переживание. В диалоге, осуществляющемся в ходе такой художественной коммуникации, в которой наличествуют лишь отдельные элементы обратной связи, исполнитель находится в постоянном напряжении, ожидании и надежде на одобрение публики. Аналогичные процессы можно заметить и в отношении со стороны публики. Подобные коммуникативные акты не обладают обратимостью, возможностью повторения, как, например, чтение книги или просмотр видеофильма в домашних условиях. Такой акт, связанный, прежде всего, с фактом живого исполнения, всегда обладает особым характером» [100, с. 299].

Доминирующий публично-событийный тип «живой музыки» в пространстве городской культуры, представленный традиционным музыкальным концертом, всегда ассоциировался с интенсивностью и качеством развития сферы художественного предложения в мегаполисе.

Достаточно активно в современной урбанистической среде развиваются театральные-концертные варианты воплощения «живой музыки», способствующие обогащению звуковых характеристик и визуально-зрелищной составляющей события.

В том, что множество людей испытывает потребность в визуальной репрезентации этого материала, причем, в варианте реально воспроизводящем *живую* концертно-зрелищную форму с *живой* аудиторией и *живыми* исполнителями, отчетливо свидетельствует о тяге к обретению непосредственного переживания этого материала как зрелищного события в реальном времени/пространстве.

В Приложении №2 диссертации нами приведена систематизация высказываний ведущих российских режиссеров, относительно роли и функций музыки в театральных спектаклях.

В данном случае, мы опирались на метод и технологии «виртуального группового фокусированного интервью», разработанные Д.Г. Ротманом и предполагающие поиск в доступных текстовых материалах (интервью в СМИ) ключевых суждений по интересующем исследователя вопросам, полученным от, так называемых, «недоступных респондентов» [175].

В качестве наиболее ярких примеров гибридизации музыкального и театрального действия, мы можем назвать:

- опыты включения «живой музыки» в пространство театральных спектаклей «Гоголь-центра»;
- творческие приемы звукового дизайнера-режиссера Владимира Панкова, основавшего театр «SoundDrama» (использование опыта работы фольклорных экспедиций, пропевание монологов, задействование редких музыкальных инструментов, привлечение к спектаклю музыкантов оркестра);
- звуковой театр Екатерины Лопатиной (передача сюжета через звуки действий, звуки предметов);
- интеграция оперного и драматического направлений в постановках «Электротеатра Станиславского» (так, в пьесе «Вакханки» режиссер Теодорос Терзопулус соединил пространство античного мифа и энергетических голосовых практик) и многие другие [34].

Причем, варианты, направленные на техническую гибридизацию (например, онлайн-трансляции оперных постановок и концертов на экранах, размещенных в публичном пространстве городской инфраструктуры), сохраняющие зрелищность музыкального события, но исключая такой ключевой элемент как «живой звук» и непосредственная коммуникация между аудиторией и исполнителями, чаще всего вызывают критику исследователей музыкального восприятия: «Если кинопоказы оперных спектаклей можно рассматривать как просветительскую стратегию, то выход

оперы за пределы границ, очерченных зрительным залом, в открытое городское пространство является явной трансгрессией границ культурной формы, знаком сближения элитарной и массовой культуры, идеи доступности всего и вся в современном культурном коллаже. Добавляя еще одно зрелище в перенасыщенную визуально городскую жизнь, опера как вид искусства никоим образом не становится более понятной или любимой для неподготовленной публики. Если трансляция оперы в кино предполагает покупку билета, темный зал, начало и окончание сеанса, то при онлайн-трансляциях на больших экранах публика приходит и уходит по своему усмотрению, уличный шум подчас заглушает звуки оркестра и пение, а зрелище рассматривается как одно из многочисленных развлечений, предложенных современным городом» [211, с. 268].

Возможным вариантом гибридизации становится соединение концертной формы коммуникации и **городских саунд-перформансов** (в русле общей концепции и стилистике sound-art), направленных на новаторские эксперименты со звуком и образующих, по мысли Р. М. Шейфера, звуковой ландшафт местности (sound-scare) – совокупность всех звуков, доступных человеку в настоящий момент времени [213].

В конце XX века также появился термин «саунд-шафт» (образовано по аналогии с ландшафтом) как отражение звуковой окружающей среды в музыкально-экспериментальном варианте.

Оговоримся сразу, что некоторые исследователи и разработчики теории звука указывают на размытость и подвижность рамок обозначения «sound-art», или же вообще отвергают данный термин [223]. Предполагаем, что такая позиция связана с тем, что указанный концепт объемлет достаточно широкий ряд экспериментальных шумозвуковых практик [225].

«Sound-art» – самостоятельное музыкальное направление, в рамках которого изучаются возможности соединения звуковой атмосферы городской повседневности и музыкально-презентационных практик [225]. По мнению американского художника и исследователя направления «sound-art»

Брендона Ла Белля, коммуникативная способность звука наблюдается в различных вариантах встроенности его в пространство городской повседневности [224].

Первооткрыватель «эмбиента» (музыки шума) – итальянский художник-футурист Луиджи Руссоло, создал так называемые модуляторы шума. «Новые музыкальные инструменты» – интонарумори (*intonarumori*) имитировали звуки повседневной среды (вокзалов, типографий, железных дорог, гул толпы). Эта живая среда звучания индустриального города в дальнейшем облекалась им в музыкальные композиции («Динамизм движения женщины», «Встреча аэропланов и автомобилей» и другие). В основе звукового творчества Арсения Аврамова лежала задача наделить свойствами слушателя каждого человека находящегося в повседневных условиях существования. За музыкальные звуки он брал шумы и звучание городского пространства и выстраивал известные композиции в новаторской манере, где ударную группу могли исполнять пушечные выстрелы.

Ярким представителем этого жанра был Джон Кейдж, провозгласивший мнение, что «всякий звук является музыкой». Знаменитый перформанс Кейджа «4'33"», написан в стандартной трехчастной форме. Независимо от того какое количество музыкантов участвует в данном проекте, действие для них всегда будет одно и то же, а именно после своеобразной подготовки к исполнению номера у исполнителя одна задача «сохраняй тишину». Созданная атмосфера способствует тому, что исполнитель и аудитория меняются местами и шумы, звуки воспроизводимые слушателем становятся основными для восприятия.

Экспериментальную работу в области соединения знаний о природе звука и шума продолжил Жан Тэнгли. Основным материалом для воспроизводства скульптур были консервные банки разного объема и материала, а также деревянные колесики. Шум и звук воспроизводились путем подаваемой струи воды. На современном этапе данный вид пользуется огромной популярностью и интересом со стороны аудитории. Ярким



примером этого могут послужить многочисленные страны, где на побережьях установлены такого вида скульптуры, это и «морские органы» (звук создают морские волны, через систему труб) или «поющие деревья» (звук воспроизводится порывами ветра).

Событийный характер восприятия повседневного течения жизни города в саунд-арте достигается за счет активизации художественного впечатления, поданного в особой, новаторской (нередко, шокирующей) манере. Так, О. Я. Лукьянова, исследующая современные опыты звуковых инсталляций, отмечает: «...звук трансформирует физическое пространство в пространство акустического события. Искусство инсталляции, и в особенности звуковых инсталляций, из-за неотъемлемой у них пространственности и темпоральности, является способом трансформации пространства, его оживления и переоценки» [129, с. 81].

В целом, исследователями выделяются общие характеристики саунд-арта:

- процессуальность;
- обращение к идеям «душевных вибраций»;
- трактовка колебаний и порождаемого ими звука как чистого смысла;
- отсутствие дидактики и морализаторства;
- создание «монументального искусства» за счет формирования комплексной художественной среды посредством активного взаимодействия цвета, света, звука и пространства [165, с. 141].

На наш взгляд, миссия одушевления урбанистического пространства в указанном варианте осуществлялась именно с опорой на эстетизацию и гармонизацию этой шумовой среды за счет живого музыкально-действенного перформанса. В некотором роде подобные опыты можно обозначить как способы преодоления тотального разрыва «культуры и природы», поиск коммуникативных стратегий диалога жителя мегаполиса с окружающей звуковой средой. За счет этого, на наш взгляд, осуществляются функции реабилитации аутентичности (если под последней понимать аутентичную

звуковую среду мегаполиса) и, в некотором роде, подобная эстетизация шума обеспечивает и антистрессовый эффект его воздействия на жителя.

Перечисленные нами примеры есть выражение *действенной формы живого музыкального зрелища*, с одной стороны, вписанного в структуру повседневного городского пространства, с другой – привносящего в эту городскую повседневность эффект музыкальной событийности.

Безусловно, мы не абсолютизируем исключительно позитивное значение «живой музыки», вполне допуская варианты ее избыточности, или по мысли композитора и эколога Р. М. Шейфера – «сверхбиологичности» [213, с. 202].

Кроме того, вполне очевидным условием жизни современных мегаполисов становится, в том числе, и стремление жителей к максимальной звуковой изоляции (естественность звука автоматически не предполагает обязательности его позитивного восприятия слушателем). Современная среда урбанизированного общества справедливо может оцениваться в категориях «патогенного фактора», «звукового хаоса» [35].

Но бытование «живой музыки», на наш взгляд, выполняет компенсаторную миссию даже в отношении этого сверхзвукового многообразия, становясь, своего рода, «акустически-экологической зоной», «очищающей» искусственность городской среды самым фактом естественности звучания. Как отмечает американский биоакустик Берни Краузе, качество звука, наряду с мощностью направляемого эмоционально-энергетического заряда, наделено разнохарактерным потенциалом воздействия: «звук, обладая свойством глубокого внутреннего, прямого и физического влияния на человека, возможно, является самым мощным средством воздействия на органы чувств... Он может информировать и возвысить, привести в состояние грусти, вдохновения или умиротворения. Он может навести ужас, как, например, звуки войны или природных катаклизмов. Он может создать в нас чувство спокойствия и породить широкий спектр ментальных образов» [158, с. 8].

В следующем параграфе мы обратимся к фиксации индивидуального уровня востребованности «живой музыки» (в различных форматах ее представленности) в аудиторной среде современного мегаполиса. Именно в такой обращенности к слушателю видится нам актуальность прикладного культурологического посыла, обеспечивающего ответную реакцию («обратную связь»), столь необходимую в вопросах восприятия искусства и дающего возможность полного, конкретного и дифференцированного анализа реальной культурной ситуации.

## **2.2. Востребованность «живой музыки» в актуальной аудиторной среде современного мегаполиса**

Актуальная аудиторная среда современного мегаполиса – термин, которым мы обозначаем наиболее активный социальный слой горожан, чьи поведенческие модели, ценностные установки и жизненные стратегии (стилевые, социально-статусные, досуговые, профессионально-личностные, потребительские) в наибольшей мере ориентированы на реализацию в условиях урбанистического типа культуры.

И хотя такой социальный слой не фиксируется лишь в границах возрастных характеристик, на наш взгляд, именно молодежь (студенческая молодежь) составляет наиболее заметный его сегмент, определяющую (и во многом, формирующую) страту городского социума.

Студенчество характеризуется большинством исследователей как наиболее распространенный и типичный образ «городского человека» [49], «локомотив перемен» и активный субъект социально-творческих преобразований [195]. Безусловно, мы не говорим о студенческой молодежи с позиций полной унификации ее рассмотрения как единого и монолитного слоя. Напротив, признаем, что именно для молодых людей, находящихся в процессе активного поиска и жизненного самоопределения, свойственны противоречивые (порой конфликтные) модели поведения и сценарии идентификации, несовпадающие стратегии личностной самореализации.

В данном случае нам близок подход Г. В. Разинского, видящего городскую молодежь: «...не как нечто монолитное, лишённое различий, а как органически связанные между собой и одновременно различающиеся в своих ценностях, установках, поведении интрагруппы молодежной общности» [170, с. 254].

Таким образом, востребованность «живой музыки» в современной урбанистической культуре будет исследоваться на примере студенческой молодежи как актуальной аудиторной среды городского сообщества.

На наш взгляд, студенческая молодёжь предстает наиболее релевантным объектом анализа в силу ряда обстоятельств:

– студенческой молодежи свойственна относительная устойчивость сформированных музыкальных предпочтений (в отличие, например, от слушателей подросткового возраста, зависимых от референтных групп, тенденций модного стиля потребления, а потому находящихся всегда в подвижном состоянии «перепутья» и нестабильности интересов);

– студенческая молодежь погружена в современное информационно-культурное поле, осведомлена о музыкальных направлениях и течениях, составляющих актуальный культурный слой жизни (в отличие, например, от большинства представителей старшего поколения, чьи музыкальные пристрастия в большей мере носят ретро-ориентированный характер);

– у студенческой молодежи, в отличие от подростков-школьников, больше объективных возможностей для максимальной включенности в инфраструктуру музыкально-досугового предложения в городе (сформированная мотивация на данный тип реализации свободного времени подкреплена наличием финансовых возможностей, независимостью от установленного возрастного ценза при посещении заведений);

– современным студентам присуща развитая активность территориальных передвижений (характеристика значимая, например, для активного включения в фестивальный музыкальный формат) и общая настроенность на реализацию художественных запросов именно в публичных общественных пространствах городской жизни (не ограничиваются лишь «одомашненным» стилем потребления);

– несмотря на эмоциональную включенность и настроенность на восприятие музыки, студенческая молодежь гораздо в большей мере (в сравнении с подростками) способна контролировать собственные эмоции и давать оценку музыкальным впечатлениям;

– в целом, можно говорить и о достаточном уровне интеллектуально-образовательного потенциала современных студентов, обучающихся в вузах города.

Совокупность указанных характеристик, отличающих данную социальную группу, и обусловила выбор студенческой молодежи в качестве непосредственного объекта анализа.

Музыкальные предпочтения современной студенческой молодежи (как в актуальной фиксации, так и в историко-сравнительной ретроспективе) с неизменным постоянством характеризуются исследователями как значимый компонент социальной идентификации и социализации молодого человека [79; 156; 166; 194]. «Характерными социально-психологическими чертами юности являются поиск идеалов, выработка мировоззрения, недостаток жизненного опыта, «примерка» не только социальных ролей, но и связанное с этим «примеривание» чувств и черт характера. Это ищет своего удовлетворения в искусстве вообще, и в музыке в частности. Отсюда рождается отношение к музыке как к прямому средству социализации и самовыражения, практическому подтверждению своих чувств» [26, с. 68].

При этом одним из распространенных объяснений популярности музыки в молодежной среде, называют процессы цифровизации (доступность музыкального контента в Интернет-пространстве), а также повсеместное распространение портативных аудио-воспроизводящих устройств (технически упрощающих доступ к прослушиванию музыкального материала в «фоновом» режиме) – то есть, все то, что в большей мере свойственно именно «консервированным», а не «живым» музыкальным форматам [115].

В 2019 году нами было проведено эмпирическое исследование (метод анкетного опроса) студенческой молодежи Южного Урала, направленное на фиксацию представлений аудитории о различных аспектах бытования «живой музыки». В опросе приняли участие 345 человек (студенты ведущих вузов города – Южно-Уральский государственный университет,

Челябинский государственный университет, Челябинский государственный институт культуры), условно объединенных в три группы:

- «культура и искусство» – 168 респондентов,
- «гуманитарное направление» – 102 респондента,
- «техническое направление» – 75 респондентов.

Общее распределение ответов респондентов на вопросы анкеты отражено в Приложении №3.

Основные показатели исследования, касающиеся общих закономерностей восприятия музыки, соответствовали тенденциям, зафиксированным в большинстве социологических опросов, направленных на изучение молодежного стиля потребления:

- устойчивая ориентация на восприятие музыки как определяющего типа досуговой практики;
- сочетание пассивных и активных форм реализации музыкального интереса;
- жанрово-тематическое разнообразие в выборе музыкальных направлений, эклектичность музыкальных вкусов и предпочтений;
- регулярность и периодичность прослушивания музыки (не менее 2-3 часов в день);
- совмещение «фонового» и целенаправленного режимов восприятия музыкального материала.

Однако основная тематическая ориентация исследования была направлена на оценку «живой музыки»: ее значения, функций и типов представленности в субъективном восприятии студенческой аудитории.

Интерпретация полученных результатов, позволила нам зафиксировать явно выраженную установку студенческой молодежи города на **эмотивные стратегии восприятия** музыки:

- выраженная потребность в создании психологически комфортной звуковой среды (51%);

- эмоциональный эффект переживания, компенсаторный механизм «эмоциональной разрядки» в восприятии музыкального материала (49,9%).

С одной стороны, можно согласиться с тем, что эмотивная установка, в принципе, характерна для любого типа повседневного слушателя (любителя). Советский композитор и музыковед Б. С. Асафьев выстраивая, так называемую «лестницу слуховых представлений», где критерий «интеллектуальное/эмоциональное» рассматривался как основной показатель подготовленности аудитории, отмечал: «...насколько для специалиста или утончённого любителя музыки важен интеллектуальный фактор при наличии интереса новизны в слуховом раздражении (активность восприятия), настолько для среднего слушателя важен чувственный элемент раздражения при привычном материале (пассивность восприятия). Иначе говоря, в первом случае, ценится сам материал (своеобразие звукосочетаний, вызывающее интеллектуальное наслаждение своим развёртыванием и взаимоотношением), во втором же – сила эмоционального переживания, причём материал является как бы током, посредствующей средой, передающей энергию раздражения от исполнителя к слушателю» [179, с. 30].

С другой стороны, несмотря на сложившиеся универсальные закономерности восприятия музыки, молодежь обычно характеризуется как группа, настроенная на эксперимент, поиск новых впечатлений, оригинальность и новизну музыкальных форматов.

И, тем не менее, варианты ответов, связанные с подобными ориентациями в выборе музыки (популярность, модность, оригинальность, новизна, распространенность среди окружения) находились на второстепенных позициях у опрошенных респондентов и существенно уступали эмоционально-психологическим стимулам (атмосфера комфорта, гармонизация внутреннего состояния) (таблица №1).



Таблица 1. Стимулы выбора музыки

<i>Позиции ответа</i>	<i>%</i>
- индивидуальная близость психологическому состоянию	57,7
- популярность, «раскрученность» музыки	3,5
- новизна, оригинальность музыкального материала	17,9
- музыка, вызывающая сильные эмоциональные переживания	65,8
- эстетическая привлекательность музыки	35,7
- не выбираю специально, слушаю то, что транслируется	2
- не задумываюсь об этом	0
- свой вариант	1,7

На наш взгляд, такая ситуация объясняется тем, что музыка воспринимается молодежью как, своего рода, «эмоционально-психологическая ниша», компенсаторный механизм защиты от существующего музыкального «сверхразнообразия». В этой ситуации слушатель стремится не к тому, чтобы пополнить (и без того переполненный) актуальный опыт музыкального впечатления, а тяготеет к, своеобразному его «заякореванию» (С. Московичи) или «опривычиванию» (П. Бергер), сведению к повседневно-знакомому режиму восприятия (таблица №2).

Таблица 2. Значимость актуального музыкального предложения

<i>Позиции ответа</i>	<i>%</i>
- это очень важно: музыка должна быть связана с современностью	7,8
- важно слушать современную музыку, потому что она модна, популярна	0,9
- нужно чтобы музыка просто отражала мое настроение, неважно, современна она или нет	50,7
- совсем неважно, мои музыкальные предпочтения и вкусы не определяются только рамками современной культуры	43,5
- свой вариант	0,6
- затрудняюсь ответить.	0,9

Последующие вопросы анкеты были ориентированы на восприятие «живой музыки», сравнение «живых» и «консервированных» форматов звучания, а также предпочтений в выборе различных типов представленности «живой музыки».

Наиболее распространенными ассоциациями, возникающими у аудитории при обозначении словосочетания «живая музыка», стали:

- живое исполнение (без фонограммы) – 85,8%;
- музыка, звучащая на улицах (уличные музыканты) – 30,4%;
- музыка, при которой исполнитель и слушатель находятся в непосредственном общении, взаимодействии – 25,2%;
- фестивали авторской песни (барды) – 23,8%;
- музыка, вызывающая живую эмоцию – 23,5%.

В соответствии с представленным нами в первой главе спектром значений концепта «живая музыка», в субъективном восприятии аудитории, как видим, доминируют естественно-акустические («живой звук») и коммуникативно-действенные (форма контакта между исполнителем и публикой) трактовки.

Подобное прочтение, на наш взгляд, указывает не просто на распространенность и узнаваемость конкретных приведенных позиций (в вопросе респондентам предлагалось 20 вариантов возможных ответов-ассоциаций), но, как нам представляется, свидетельствует о проявлении реальных социокультурных потребностей в приобщении к живым музыкальным формам в современном урбанистическом типе культуры.

Современная городская среда характеризуется как пространство доминирующего технического звучания. Так, исследуя фоносферу современного мегаполиса (звуковой континуум, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях), А. В. Крылова отмечает нарастающую агрессивность технофонизации аудиального ландшафта городской жизни: «Стремительная индустриализация всего за несколько десятилетий кардинально изменила аудиальную среду города,

трансформировавшегося в мегаполис: техносфера устанавливает полное господство, акустическое загрязнение среды обитания человека достигает границ, угрожающих здоровью. Звуковой хаос складывается из множественных источников как шумового, так и музыкального происхождения» [114, с. 28–29].

Как мы полагаем, анализ этой ситуации позволяет сделать вывод, что именно в условиях развития современных мегаполисов естественным образом возникает потребность активных субъектов городской жизни в «живой музыке» – как оппозиции технизации среды вообще, и музыкально-аудиальной среды, в частности.

Такая стратегия обозначается нами как ***нацеленность на гармонизирующую музыкальную аутентичность*** – то есть, намеренное стремление слушателя сбалансировать сферу избыточно технизированного аудиального предложения за счет выбора (целенаправленного или ситуативного) «живых» музыкальных форматов.

Этот феномен «ренессанса аутентичности» характерен не только для сферы музыкальных интересов, но проявляется, например, в популярности движений нью эйдж, развитии экопоселений, субкультур неофольклористов и ролевиков-реконструкторов, новом витке интереса молодежи к древним культам и т.п.

В данном случае мы можем говорить об ориентации на парадигму *экологии культуры*, определяемую Д. С. Лихачевым как поиск равновесия, усилий по обустройству «дома культуры» через установление баланса между естественно – данной и искусственно – конструируемой средой человеческого существования [124].

При сопоставлении оппозиции «живая музыка» – «консервированная музыка» (как оппозиции «живого звука» и технического аналога), основываясь на ответах студентов, мы наблюдаем востребованность именно живого исполнения (таблица №3).

Таблица 3. Сравнение форматов исполнения музыки

<i>Позиции ответа</i>	<i>%</i>
- записанную композицию – она, как правило, более качественна, без ошибок и помех, которые могут возникнуть в живом исполнении	18,6
- в живом исполнении, так как есть возможность прочувствовать живую эмоцию, увидеть, как музыка рождается здесь и сейчас	43,8
- для меня не так важно, в каком она формате	35,4
- свой вариант	2,9
- затрудняюсь ответить	3,5

Еще одно предположение связывалось нами с тем, что студенческая молодежь, несмотря на включенность в интенсивные стратегии коммуникативного обмена (образовательная среда, досуговая сфера, пространство профессиональных коммуникаций, сеть межличностных контактов), тем не менее, будет испытывать дефицит в формах живого общения как субъективно переживаемой и желанной духовной общности идей, ценностных ориентиров и эстетических впечатлений.

Реакцией на этот «дефицит живого», на наш взгляд, становится поведенческая стратегия, которую мы обозначили как *стремление к локальной кооперации и нишевым форматам публичных музыкально-коммуникативных практик*.

Ценность локальных форматов взаимодействия, на наш взгляд, обусловлена общим контекстом социокультурной ситуации конца XX начала XXI веков, когда ученые, специализирующиеся на изучении концептов «информационное общество», «постиндустриальная культура», «технотронная цивилизация» – всё чаще стали трактовать предмет исследования через методологию *глобальных рисков*. Сам термин «общество риска» принадлежит Ульриху Беку [14], однако развитие этой методологии не ограничивается лишь его взглядами.

По нашему мнению, при ощущении глобальной нестабильности, современный городской житель испытывает потребность в локализации зоны взаимодействий (локальное, в отличие от глобального – в большей мере поддается контролю, прогнозированию и предсказуемости развития, определенной трансформации под собственные вкусы и представления о желанном типе кооперации).

При этом особенности психофизиологического склада молодежи предполагают (в варианте типичной репрезентации) нацеленность на интенсивное общение, стремление к разнообразию, развлечению, активным практикам самореализации.

В таком контексте, изоляционизм и отшельничество не мыслятся в качестве одобряемой установки (напротив, связываются, скорее с культурным аутсайдерством, типом изгоя). Возникает ситуация выраженного противоречия, характерная для жителей современных мегаполисов: «Городская среда становится фактором, негативно сказывающимся на эмоциональном и психологическом состоянии личности, а, тем более, молодого человека, защитные механизмы которого сформированы не в полной мере. Возникает противоречие между наличием потребности в общении и отсутствием возможностей для эмоционально насыщенных взаимодействий» [56, с. 22].

Современный молодой человек, встроенный в темпорально-ритмические координаты культуры XXI века, нуждается, в том, что исследователи называют «сенсорной зависимостью»: «у представителя урбанистической цивилизации вырабатывается «сенсорная зависимость», вызывающая дискомфорт при резком снижении «интенсивности существования», заставляет страдать от информационного дефицита» [173, с. 95]. Локальный (нишевый) коммуникативный формат взаимодействия позволяет, с одной стороны, сохранять относительную защищенность («свой среди своих»), с другой – включаться в публичные практики событийного взаимодействия.

Здесь уместно сослаться на концепцию «геттоизации андеграунда», предложенную С. С. Соколовым (в контексте изучения литературного андеграунда) как формы локализации, «символически маркируемых локусах культурного пространства деятельности» [185].

Гибридные форматы презентации «живой музыки», совмещающие событийность и повседневность, приватное и публичное – могут рассматриваться как потенциально востребованные и актуально-значимые среди городской студенческой молодежи. Подчеркнем еще раз, в нашей интерпретации стратегия локальной кооперации и нацеленность студенческой молодежи на нишевые форматы публичных музыкально-коммуникативных практик не предполагают буквальной ориентации на андеграундную (подпольную) форму кооперации. Это, скорее – выраженное стремление к *альтернативности форматов*, акцентированию «живой» коммуникации и «живой» связи участников музыкальных событий в глобально-обезличенных пространствах массовой городской культуры.

Так, по результатам проведенного нами исследования, наиболее предпочтительными форматами музыкальных событий были обозначены:

- концертный формат, но с элементами общения исполнителя с аудиторией – 29%;
- музыкальные фестивали под «открытым небом» – 24%;
- формат «квартирника»: непосредственное общение в повседневной обстановке между исполнителем и аудиторией – 23,8%.

Во всех случаях речь идет о настроенности участников на открытую и свободную коммуникацию, но в особых – непосредственных и «живых» формах осуществления этого взаимодействия.

Представленные в опросе варианты традиционных музыкальных концертов, театрализованных представлений с фонограммой, организованных мероприятий по принципу «клубной вечеринки» (электронная клубная музыка) или техническое воспроизведение музыкальных композиций в условиях домашнего потребления – значительно

уступали заявленным выше вариантам. Более того, участники опроса подчёркивали, что потребность в «живом» общении, выступает для них именно как определяющий компонент музыкальной коммуникации (таблица №4).

Таблица 4. Сравнение форматов музыкального взаимодействия

<i>Позиции ответа</i>	<i>%</i>
музыкант-исполнитель и публика должны быть разделены	7,8
хорошо, когда используется такой прием	49
для меня это определяющий момент музыкального действия, возникает ощущение единства аудитории и исполнителя	32,5
отрицаю такой прием	14,8
свой вариант	0,6
не задумываюсь об этом.	8,1

Если обращаться к конкретным типам бытования «живой музыки» в пространстве города, то результаты исследования показывают, что большинство опрошенных студентов положительно воспринимают наличие в городе уличных музыкантов: считают, что они «делают уличное пространство более праздничным» (51,9%) и «отвлекают от повседневных забот, мыслей, проблем» (37,7%).

Также студенты готовы активно включаться (в качестве воспринимающей публики) в музыкальные практики саунд-арта (только у 2,6% они не вызывают интереса) и музыкальные представления с использованием нестандартных шумо-звуковых приемов («от этого мне становится еще интереснее музыкальное искусство» – 58,8%).

Современными студентами активно поддерживаются музыкальные «квартирники», в которых респонденты видят возможности человеческого общения (коммуникативная и консолидирующая функции «живой музыки»), креативной реализации собственных творческих устремлений и настроенность на практики событийной организации традиционных мероприятий.

При ответе на вопрос анкеты «Существует такое мероприятие как «квартирник»: проведение музыкальных концертов в повседневном домашнем пространстве. Близка ли вам такая форма и почему?», фиксировались следующие позиции:

- да, такая форма дает возможность окунуться в человеческое общение между исполнителем и слушателями – 35,9%;

- да, такая форма дает возможность реализации своих творческих способностей: можно подпевать, совместно музицировать – 21,2%;

- да, такой формат необычен, выбивается из привычных форм организации концертов – 20%.

Для сравнения, не более 5% опрошенных посчитали такую форму организации музыкальных мероприятий не заслуживающей внимания аудитории.

Таким образом, основываясь на результатах проведенного эмпирического исследования, мы можем говорить о настоятельной потребности молодежной аудитории в контактах с «живой музыкой» (потребность, которая не удовлетворяется лишь восприятием «консервированных» музыкальных форматов), аксиальных («лицом к лицу») практиках взаимодействия на основе музыкальных интересов и предпочтений в урбанистическом типе культуры.

Выделенные нами стратегии (нацеленность на гармонизирующую музыкальную аутентичность и стремление к локальной кооперации и нишевым форматам публичных музыкально-коммуникативных практик) мы рассматриваем как реакцию аудитории на отчужденность культурно-эстетического продукта и ответное стремление слушателей преодолеть эту отчужденность в «живом» – неповторимом и невозпроизводимом акте переживания «живого» музыкального события.

В заключительном параграфе диссертационного исследования мы акцентируем внимание на осмыслении опыта использования «живой музыки» в образовательном процессе (при подготовке студенческой



молодежи) как эффективного условия актуализации фольклорных традиций в современной культуре.

Исследование практик включенности современной студенческой аудитории (активной, динамичной, становящейся социокультурной общности; определяющей будущее культуры и, в то же время, наиболее затронутой процессами технизации культурного пространства) в «живые» музыкальные процессы видится нам значимой проблемой актуализации культурного наследования (памяти) – вопроса важного и необходимого именно по отношению к молодежи XXI века.

### 2.3. «Живая музыка» как условие актуализации фольклорных традиций в образовательном процессе

В данном параграфе мы обратимся к анализу наличествующих практик и технологий использования «живой музыки» в современном образовательном процессе. Такая необходимость связывается нами с акцентированием *реальных возможностей* применения креативно-действенного потенциала «живой музыки» в актуальной культуре, в отношении современного потребителя ее ценностей и благ.

В предыдущем параграфе вопросы субъективного восприятия и востребованности «живых» музыкальных форматов студенческой молодежью изучались нами, скорее, как оценка естественно-заданной музыкальной среды города (где формат «живой музыки» выступал одним из вариантов существующего музыкального предложения); в данном случае мы будем говорить о целенаправленной технологии использования «живой музыки» как инструмента актуализации фольклорных традиций среди современной молодежной аудитории.

Проблематику актуализации фольклорных традиций, вряд ли можно назвать научно-исследовательской областью, обойденной вниманием авторов. Такой интерес и устойчивость обращений [48; 68; 95] вполне объяснимы: фольклорная традиция нередко предстает архетипическим основанием формирования духовно-творческих исканий, повседневно-бытовых практик и художественных образов в современной культуре; является важным механизмом идентификации человека с прошлым, культурной памятью, историей собственной семьи и рода.

В народной культуре, по мнению Л. В. Дёминой, заключены и ресурсы возрождения духовных традиций будущего [59]. Креативные индустрии настоящего и грядущего (например, PR-технологии, реклама, мультимедиа) во многом базируются на учете ритуальных и мифологических оснований

поведения и мышления современного потребителя [25], пребывающего, по мысли А. И. Неклесса, в затянувшейся фазе «архаизации сознания» [176].

Таким образом, рассматривать фольклор как нечто «ушедшее» с авансены общественной жизни и исчерпавшее продуктивно-действенный потенциал влияния – было бы неверным. Присутствие фольклора в современной действительности, по мнению А. С. Каргина, осуществляется в различных вариантах функционирования:

1) повседневный фольклор, бытующий в деревнях, представляющий крестьянскую традицию, включающий образцы и жанры традиционного архаического творчества;

2) неофольклор – фольклор повседневного типа, но ассимилирующего в себе разные типы творчества (и городской фольклор, и китч-культура);

3) узко-маргинальный фольклор разных социальных, профессиональных, возрастных и прочих групп, отражающий их художественно-эстетические и ценностные представления;

4) «фольклор, живущий по законам сцены» (творчество профессиональных исполнителей);

5) авторское фольклоризированное творчество (произведения «под народное искусство», имитирующие его стилевые, художественные черты» [94, с. 18–19].

В преломлении к музыкальной культуре современности, в целом, мы можем выделять:

- *аутентичный* (сохранившиеся элементы подлинного народного фольклора);

- *субкультурный* (фолк-мотивы в творчестве различных музыкальных течений и направлений);

- *профессионально-презентационный* (фольклорное исполнительское искусство на профессиональной сцене; в том числе, практики стилизации)

- *уникально-авторский* (оригинальное композиторское творчество, ориентированное на фольклорные сюжеты, мотивы, темы) сегменты.

По сути, речь в данном случае идет о постфольклорных или неофольклорных традициях современности. Дефиниция «постфольклор» получила развитие в исследованиях С. Ю. Неклюдова, Е. М. Мелетинского, В. Н. Прокофьева (концепция фольклора как «третьей» культуры, дистанцированной и от традиционного фольклора, и от официально санкционированной культуры) [154].

Дискуссии в связи с использованием понятия «постфольклор» возникают вокруг вопросов о том, насколько то, что наступает после фольклора, может рассматриваться, собственно, как фольклор. Сошлемся в этой связи на мнение В. П. Аникина: «Смысл понятия «неофольклор» очевиден – это новый фольклор. Понятие «постфольклор» исключает существование фольклора вообще, в лучшем случае предполагает его замещение чем-то иным. В свете подхода, считающегося, прежде всего, с фактами, очевидно, что традиционный фольклор существует и существует новый фольклор, у которого уже сложились свои традиции» [4, с. 224].

Наиболее продуктивной в данном вопросе видится нам позиция, высказанная Л. Г. Ядрышниковой, предлагающей трактовать оба понятия как конструкты «так или иначе имеющие фольклорную природу, но при этом не являющиеся «чистым» фольклором» [219, с. 8].

Не вдаваясь в детали дискуссии по данному вопросу, укажем на то, что в каждом варианте используемых дефиниций («постфольклор», «неофольклор») содержательно-смысловое наполнение предполагает вариант *актуализации* фольклора – его «осовременивание», обновление, новый «виток» существования и т.п.

Вслед за М. Л. Шуб и Н. Ю. Кособуцкой, мы будем трактовать актуализацию как «интеграцию объектов культурного наследия в современную культуру с возможностью их обновления, реконструирования, но без изменения их сущностных, ценностных и функциональных параметров» [112, с. 20].

Однако варианты включения культурного наследия в пространство современной культуры, (а именно в данном контексте мы и рассматриваем актуализацию фольклорных традиций) могут приводить, если не к разрушению, то к значительной трансформации изначального аутентичного материала.

Как справедливо отмечает Е. А. Каминская, исследуя практики современного музыкального фольклоризма: «...перенос фольклора в иную, не свойственную условию его бытования среду, подвергает его видоизменениям, порой весьма существенным. Если при этом еще убрать звучание наиболее «родственных» тембральных окрасок, то такие изменения могут быть столь существенными, что сам фольклорный первоисточник в них как бы «растворится». Конечно, для авторского замысла, где фольклорное произведение лишь источник или элемент творчества, этот момент не столь существенен. Однако если рассматривать эту ситуацию с точки зрения сохранности и актуализации самого фольклорного произведения, то момент его «растворения», неузнавания, может привести к забвению в отсутствии актуально звучащего первоисточника» [90, с. 78].

Актуализация фольклорных традиций, на наш взгляд, должна быть связана не столько с трансформацией самого аутентичного материала под запросы, ожидания и предпочтения современного человека; сколько с готовностью самого человека сознательно погрузить себя в интерактивный опыт взаимодействия с прошлым через технологию реконструирующего это прошлое сюжета. Причем наиболее приемлемым и плодотворным, адекватным такой задаче, выступает не «цифровое моделирование» (пусть технически изощренное), а именно живое действие в реальном пространстве. И «живая музыка» видится нам как *эффективный инструмент интерактивного моделирования аутентичности*.

Феномен реконструирования сюжетов прошлого, реальные практики реконструкции традиций, чаще всего исследуются в преломлении к деятельности молодежных субкультур.

В некотором роде, и сам фольклор трактуется как субкультурное образование, создаваемое группой или коллективом, ощущающими потребность в «неофициальном» самовыражении, в общении между составляющими их индивидами и в передаче объектов своего творчества другим группам и коллективам (солидарным или оппозиционным)» [47].

В настоящее время, по мнению исследователей, в исторической реконструкции наблюдается два наиболее популярных направления – «живая история» и военно-историческая реконструкция. Именно в контексте направления «живой истории» и будет рассмотрен потенциал инструментального включения «живой музыки»: ««Живая история» – это формат исторической реконструкции, где главным условием является максимально полное и достоверное воссоздание образа жизни людей какой-либо местности в определённый исторический период...Задача участников в данном случае – максимально погрузиться в заданное время, прожить его в соответствии с хронологическими характеристиками» [57, с. 45].

Если говорить о целенаправленно внедряемой технологии реконструирования аутентичной фольклорной традиции и погружении в эту «живую историю» молодежи, то речь здесь следует вести об образовательных технологиях.

Изучение потенциала художественного образования как инструмента актуализации традиционного фольклора – тема, наиболее полно и основательно раскрытая в работах Е. А. Каминской [89; 90]. Сама автор определяет данный аспект проблемы как ключевое концептуальное основание в понимании процессов творческого воспроизведения обрядовой культуры в актуальной социокультурной ситуации: «В нашей концепции музыкальный фольклор выступает средством развития творческих способностей и предполагает включение обучающихся (студентов) в процесс имитации фольклорной жизнедеятельности. Суть ее в творческом воспроизведении структурных элементов обрядовой и необрядовой культуры в соответствии с современными условиями. Цель данного процесса состоит в

усвоении знаний о фольклорной жизни, умении творчески переработать образцы музыкального фольклора и создавать (воссоздавать) фольклорные музыкальные произведения в условиях педагогического процесса, в овладении навыками творчества в рамках традиции» [88, с. 25].

В данном параграфе, при описании реальной практики применения «живой музыки» как условия и инструмента актуализации фольклорной традиции, мы будем использовать качественную исследовательскую стратегию **инструментального иллюстративного случая**, понимаемую как анализ фрагмента социальной реальности (объекта наблюдения), репрезентирующего эту реальность в наиболее типичном проявлении, дополняющего и объясняющего функционирование теоретических положений [107].

Подобным иллюстрирующим компонентом выступит анализ деятельности регионального вуза культуры – Челябинского государственного института культуры.

Образовательное пространство, в целом, на наш взгляд, позволяет осуществлять целенаправленность воздействия, обеспечивая его системный (продленный) характер, совмещение профессиональной и личностной включенности студента в механизмы инкультурации. Но именно в вузах культуры в наибольшей мере задействован спектр представленности вариантов «живой музыки» (как на сугубо специализированных, так и на иных творческих направлениях подготовки), рассматриваемый нами как условие погружения студента в интерактивный опыт взаимодействия с прошлым через технологию реконструирующего это прошлое музыкально-игрового сюжета.

Опираясь на практику работы Челябинского государственного института культуры, мы можем выделить три основных технологии, способствующие актуализации фольклорных традиций через использование «живой музыки»:

1). *Технология музыкального «оживления» повседневного пространства* – привнесение «живого» музыкального элемента в повседневно-рутинную среду существования человека. Данная технология используется в творческих заданиях на занятиях со студентами, где основным целевым посылом и условием взаимодействия является звуковое «оживление» предметов быта в окружающем пространстве (находящихся непосредственно в аудитории) и личных вещей участников действия. Целью данного упражнения-игры становится не только возможность фиксации звуковой специфики предметов (форма, тембр звучания, назначение и т.д.), но и попытка наделить повседневную звучащую среду смысловым эстетическим значением. Так как предметы, которые задействованы в исполнении, постоянно используются участниками в повседневной жизни, то не возникает боязни чувствовать себя непривычно и неестественно в момент игры на них. Включение вокальной мелодии также необходимый элемент данного упражнения, так как это не только развивает координацию при исполнении, но и является необходимым содержательным компонентом действия.

В данном случае мы можем говорить о целенаправленной *эстетизации ранее не эстетизированного акустического пространства* бытовой среды существования, в которой находятся участники разыгрываемого процесса. Такая технология работы позволяет развивать креативность мышления студентов, практики межличностной коммуникации и командное чувство, ощущение эмоциональной общности, с возможностью последующей передачи навыков преобразования рутинного акустического локуса в нечто упорядоченное, тяготеющее к музыкальным формам.

Данный пример использования «живой музыки», несмотря на отсутствие явно выраженной связи с фольклорной традицией, на наш взгляд, можно (с определенной долей условности) отнести к творчеству фольклорного типа (устный характер коммуникации, вариативность, локальность, коллективное творчество, синкретизм и функциональность).



Здесь мы можем говорить, скорее, о своеобразии музыкальной импровизации, относящейся к фольклоризации.

2). ***Технология воссоздания «живого» традиционного музыкально-фольклорного действия*** – воссоздание образов традиционной культуры в живых образных проявлениях музыкального события.

Разнообразие методики творческой подачи образовательного материала проявляется в создании живой образности, интонационности, художественной выразительности, где инструментом достижения результата (ознакомление, узнавание, понимание, и переживание фольклорной традиции) выступает именно «живая музыка». В качестве примера укажем на разыгрывание народного праздника «Кузьминки» («Кузьминки – осени поминки», – говорили в народе и в очередной раз отмечали встречу зимы 1 ноября) в процессе воссоздания, которого используется музыкальный материал, исполняемый студентами («Ой, матушка», «На Кузьму, Кузьму Демьяна», «Что ж ты, княже»). Данные песни разучиваются и исполняются студентами на разных языках (мордовский, татарский и другие). Самое главное, что руководящий момент в организации праздника отдается первому курсу (под контролем преподавателя), то есть, на самых первых этапах адаптации студента к условиям вхождения в образовательное пространство вузовской жизни обозначается необходимость совмещения актуальной и традиционной составляющей творческой самореализации.

3). ***Технологии интерактивного моделирования традиционного фольклорного уклада*** – здесь «живая музыка» рассматривается как значимый инструмент реконструкции образов традиционной культуры. Данная технология представляется нам наиболее действенной в силу реальной погруженности современных студентов в особую атмосферу коллективного взаимодействия.

В качестве иллюстративного случая будут проанализированы особенности традиционного фольклорного Полесского праздника «Вождение Стрелы» (Вождение Сулы).<sup>1</sup>

И хотя праздник Стрелы является локальным по своему бытованию (как архаическое явление сохранился в описаниях экспедиционных материалов и научных исследованиях), фольклорные материалы свидетельствуют о его распространении в различных регионах Белоруссии и России.

Календарный момент проведения праздника это проводы Весны и встреча Лета (относительно современного представления это конец мая или начало июня). В реконструкцию праздника Стрелы включены студенты кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры.

Местом проведения праздника Стрелы, является окрестность поселка Каштак под Челябинском. Данное пространство практически освобождено от основных признаков современной цивилизации, что необходимо для более четкой идентификации с аутентичной исторической атмосферой (буквально противопоставленной реалиям урбанистического пространства). Для проведения обрядовых действий осуществляется необходимая трансформация территории (ограждение площадки, маршруты движения участников праздника, места для проведения основных обрядовых действий). Центром проведения становится лесная поляна.

Базой для реконструкции Праздника Стрелы были выбраны фольклорные и праздничные тексты, так как традиционная картина мира реконструирована учеными по различным поверьям, приметам, запретам, песенным текстам, заговорам, обрядовым действиям, былинам [146].

---

<sup>1</sup> Идея введения данного праздника в практику образовательного процесса принадлежит профессору кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников ЧГИК Л. Н. Лазаревой. Сценарий праздника разработан преподавателями кафедры А. А. Мордасовым и Н. А. Ягодинцевой.

В. Е. Добровольская высказывает мнение, что полевые материалы во многих случаях не дают ответ на вопрос о традициях употребления текста, истории, причинах исполнения в определенном месте и конкретном случае. Таким образом, мы не обладаем необходимой информацией о полном контексте бытования этих текстов [62] и можем говорить лишь о более или менее точном варианте их реконструирования.

«Живая музыка», используемая в процессах реконструкции праздника определяется нами как *фольклорный текст*; но специфика его прочтения работает лишь при понимании и воссоздании *контекста* – то есть, ритуально-действенных и атрибутивных элементов, обеспечивающих максимальное погружение участников события в заданные границы игровой реальности.

«Фольклорный текст» и «контекст» употребляются нами в широком семантическом смысле, как основные структурообразующие части «праздничного текста», который носит синкретический характер. Таким образом, по мнению А. А. Мордасова, сохраняя и возрождая традицию, мы должны изучать ее как единство контекста (традиционная фольклорная среда) и множества конкретных (накладывающихся друг на друга) текстов [146].

Для участников праздника должно быть понятно несколько позиций, а именно чему посвящено событие, какова история (миф), какие сакральные действия должны быть выполнены, чтобы совершить обряд и достигнуть определенного результата, как закрепить результат обряда, как выплеснуть ту энергию, которая скопилась в процессе выполнения обрядовых действий, какие игры и развлечения могут завершить праздник. Таким образом, задача в том, чтобы создать на основе фольклорного текста контекстную картину восприятия события и спрогнозировать поведение участников обряда.

С древнейших времен необходимо было передавать накопленные знания об устройстве мира и социума. Так в фольклоре и народной культуре в целом вырабатываются знаковые, культурные коды, которые относятся к

вербальным, невербальным системам коммуникации. В ритуале наиболее полно представлены функционирующие в культурной традиции коды: персонажный, словесный и (наиболее интересующий нас в контексте данного исследования) акустический. Все эти коды объединены общим содержанием, в качестве которого выступает традиционная картина мира. Стрела является глубоким символом, это и всепроникающие лучи солнца, символ молнии (оружие Перуна), указатель пути и тайна последнего действия (пуск стрелы из лука), стрелы любви. Такая многозначность представляется перспективной, так как позволяет привнести в обряд и современные смыслы, понятные и интересные для молодых.

«Живая музыка» предстает здесь необходимым инструментом действенного погружения в аутентичное пространство (разумеется, наряду с иными действиями и ритуалами – маскированием и ряженьем, дарением, ритуальной трапезой, статусными действиями, магическими обрядами и другим). Во время совершения обрядов и ритуальных действий происходит своеобразное «перетекание» одних ощущений в другие. Эти особенности архаической культуры в практике взаимодействия со временем и пространством, как учет новых ощущений, способствуют погружению современного молодого человека в фольклорную традицию «живой истории».

Обряд представляет собой динамическую структуру, комплекс ритуальных действий, которые не должны пребывать в «мертвом» виде, но именно – в «живом», действенном варианте. Также происходит с аудиальным слоем: оно всегда активно (закличка, плач, хоровод, приговор – «живая музыка»). В обряде также часто используется «живая музыка» природы и шумовые музыкальные инструменты, которые воздействуют на участников мероприятия.

Студент, как участник обряда, будет бесстрастным «наблюдателем» если ему не предложить вариант «делай как я». Он может согласиться остаться посторонним наблюдателем, но смысл реконструкции заключен в

возрождении истинного интереса к традициям: «Архаический ритуал предполагает участие всех членов коллектива не только и не столько как зрителей, но и как участников, и всех доступных форм и способов выразительности, образующих своего рода парад всех знаковых систем (естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.). Ритуал обращен ко всем находящимся в распоряжении человека средствам восприятия, познания, прочувствования мира, его переживания – к зрению, слуху, обонянию, вкусу, к сердцу и к разуму» [196].

«Живая музыка» предстает здесь значимым действенным инструментом реконструирования за счет:

- *доступности* участия (от студента не требуется наличия специально сформированных музыкальных навыков);

- *символической окраски события* (в музыкальном материале ярко и наглядно проявляются образы и символы традиционного уклада);

- *выраженной событийности*: песенная составляющая создает необходимый музыкальный фон праздника;

- *преодоления монотонности за счет введения игровой конфликтности* – одна из «формул фольклора» – конфликтное начало, поэтому в основу драматургии обряда был положен конфликт между Перуном и Велесом, между приходом Лета и продолжением Весны, разрешение которого знаменуется музыкально-обрядовыми ритуалами (хороводное исполнение песен, танец);

- *коллективности и солидарности действий* (хороводы, совместное пение).

Благодаря наличию действенного музыкального компонента, человек точнее и правильнее выполняет даже простейшие действия, понимает смысл общего события, причины, цели конкретных действий, правила для их выполнения.

В целом, композиционное построение праздника представляет собой этапы: «очищение» и «погружение» (их можно отнести к драматургической завязке), «действие» (знаменует собой кульминацию), а «возвращение», логично вписывается в развязку.

Праздник Стрелы вобрал в себя множество элементов фольклорной музыкальной традиции: песни, обычаи, игровые и хореографические формы, обряды, которые реконструируются в живом повседневном бытовании. Один из них – похороны Стрелы – отмечает границу между весной и летом, поскольку после его совершения песни, являющиеся музыкальным знаком весеннего сезона, перестают звучать. Все собравшиеся водят круговые хороводы под песни *«Што па морю, морю синему», «На гаре лён, белый кужель», «Перееду я речку да у новом челночку», «Тонкая былинка у поли стыяла»* и др.

Вождение хороводов заканчивается общими плясками под гармонь с пением частушек. Затем участники выстраиваются в шеренги по 5–7 человек и с пением специальных песен идут по главной улице села к засеянному полю. При этом женщины объединяются по территориальному принципу, и каждая группа поет песни своего села. В прежние годы во время процессии должны были звучать только стрелецкие песни: *«Лятела страла дай удоля села», «Ой, пад вишнею, пад черешнею», «Падыйду пад сад, сад зялёненький», «Ой, пад Киевам, пад Чарнигавам», «Ой ты ластавка, ты касастая», «У майго таточки двор над гарою»* и др. Все они исполняются с рефреном *«Не лялей, вада, кала гора...[да]»* на один напев. Их поют громким, напряженным тембром, в достаточно высокой тесситуре, с использованием особого исполнительского приема гукания – возгласа на широкий интервал в середине и/или конце строфы.

Сейчас музыкальный репертуар, исполняемый во время обряда, значительно расширился за счет включения хороводных, лирических, иногда свадебных песен и частушек.

Благодаря одновременному звучанию песен самых разных жанров создается эффект «звукового универсума», одновременное исполнение песен, являющихся музыкальными знаками разных календарных сезонов.

Корректировка вербально-акустического фона, также одна из главных составляющих в организации праздника. В сценарном тексте, кроме зафиксированного фольклорного песенного материала, появились приветствия, комментарии и разъяснения, приглашения к действию участников праздника. Так в праздники появилась добавочная «живая музыка»: призывные звуки рожка, использование железных листов для имитации грома, удары в бубен (для создания ритма), тексты распорядителей и девушек-хороводниц, возгласы вотаг и главных персонажей.

Поэтизированный текст сценария допускает вербально-акустические импровизации и в момент проведения праздника. В реконструкции праздника заметны очевидные изменения. В него включены необрядовые песенные и инструментальные жанры, дополнительные ряженые персонажи с современной атрибутикой, произошла замена утраченных обрядовых текстов на новые.

Привнесение карнавального начала, комичность ряженых персонажей, их демонстративные заигрывания, исполнение частушек непристойного содержания вызывают смех окружающих. Внесенные изменения и дополнения обуславливаются, прежде всего, желанием не только восстановить архаический обряд, но и сделать его «живым», способным действительно обратить внимание молодого поколения к корневым истокам традиционной народной культуры.

Можно с уверенностью сказать, что праздник Стрелы в своей современной форме ярко демонстрируют консолидацию современной студенческой молодежи, оторванной в городском урбанистическом пространстве от осознаваемой (и проживаемой в коллективном опыте действия) фольклорной традиции.

При этом, действенный эффект не ограничивается лишь рамками непосредственного проведения события. Погружение в ситуацию праздника начинается задолго до его проведения: студентами ведется научная работа по изучению литературы, разучиванию песен, хороводов, игр. Размышление о традиционном народном празднике в современной жизни и диалог о мировоззренческой стороне календарных обрядов – все это погружает слушателей в содержание и атмосферу предстоящего события и делает их сознательными участниками, а не сторонним наблюдателями. Именно благодаря этому, осуществляется постепенный переход человека «обыденного» – в состояние человека «обрядового» (для студентов предлагается определенного рода ритуал подготовки к празднику; девушки заплетают косы и поют при этом песни, одевают праздничные элементы одежды).

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод, что сохраняя логику мифо-ритуального действия, участник подобного события неизбежно возвращается к древним истокам народного мировоззрения и реконструирующий инструмент «живой» музыкальной деятельности выступает способом «оживления» исторической памяти, не консервации культурных наработок, а актуализации их за счет креативных солидарных практик.

Именно *живая песенная культура* в современных условиях, является, по мнению Л. В. Дёминой [59], первоосновой, нематериальной частью народной культуры, востребованной не только с точки зрения адаптационного механизма, но и с позиции креативного потенциала как фактора стабильного развития в условиях модернизации общества.



## Заключение

В осуществленном диссертационном исследовании «живая музыка» была представлена как культурно-антропологический феномен, обладающий значимым потенциалом «одушевления» и «очеловечивания» современного социокультурного пространства, восстановления креативного бытия культуры через непосредственную вовлеченность в акты музыкальной событийности. Процессы, происходящие в музыкальной культуре, анализировались нами как локальная репрезентация наличествующих тенденций общественного развития, прочитывались как актуальная симптоматика реалий культуры XXI века. Оговоримся сразу, что, в целом, мы разделяем устойчивое и обоснованное представление большинства авторов о том, что феномен музыки необходимо исследовать с позиций художественно-эстетического воплощения (то есть, как культурно-художественный феномен). В этом – первичное значение музыки, музыкального искусства. Однако в контексте осуществленного исследования нам представлялось необходимым акцентировать внимание именно на социокультурной природе «живой музыки», на ее действенной репрезентации в условиях жизни современного города, практиках восприятия аудиторией. Эта целевая установка и предопределила логику проведенного исследования.

В первой главе диссертации феномен «живой музыки» был представлен в контексте исследования его смысловой и функциональной природы существования. Нами обосновывался особый статус «живой музыки» как своеобразной формы преодоления повседневности через акт музыкальной событийности. Признавая смысловую дифференциацию категорий «повседневное» и «событийное», можно говорить о том, что в уникальной однократности акта «живого» музицирования, происходит их взаимодействие и соединение: повседневность перестает быть рутинным образованием, получая креативный импульс уникальности переживаемого

музыкального события, совершаемого в режиме «здесь и сейчас». Нам близка позиция Б. Вальденфельса, считающего, что «повседневность только тогда сохраняет или даже приобретает силу сопротивления против нажима упорядочивающей рациональности, когда сама становится большим, чем просто повседневная жизнь, то есть, когда она сама себя превосходит» [29, с. 49-50]. Акцент на процессах коммуникации, как непосредственной связи участников музыкального события, указывает на принципиальную диалогичность восприятия «живой музыки».

Эта диалогичность осуществляется в контексте взаимодействия «лицом к лицу» и вслед за Х. У. Гумбрехтом можно говорить об особой форме «производства присутствия», достигаемого именно и только в процессах живой и непосредственной связи между людьми, не заслоненной «уныло-гигиеническими компьютерными экранами» [44, с.133]. При этом, мы не можем говорить о категоричности ценностного противопоставления «живых» и технически-опосредованных музыкальных форматов, но именно о специфичности «живой музыки» в ее действенной репрезентации в современной культуре.

Осуществленная в диссертации систематизация функций «живой музыки»: 1) обеспечение живой коммуникативности субъектов; 2) обеспечение соучаствующей консолидации; 3) создание эмоционального эффекта переживания событийности в действенно-зрелищном варианте воплощения; 4) реабилитация аутентичности («живое звучание» музыки репрезентирует аутентично-подлинный характер восприятия реальности); 5) антистрессовое воздействие на участников музыкально-коммуникативного процесса; 6) функция активизации потребления – позволила говорить о соединении *компенсаторной* и *креативной* составляющих развития «живой музыки» в пространстве культуры мегаполисов.

Восприятие «живой музыки» с одной стороны, восполняет дефицит непосредственного «живого общения» в современной урбанистической культуре XXI века; а, с другой – способствует генерации новых смыслов,

моделирует открытую коммуникативную ситуацию, в которой слушатель от потребления переходит к поиску креативного переживания и участия.

Репрезентация «живой музыки» в пространстве современной городской культуры была изучена в диссертации на пересечении приватной и публичной, повседневной и событийной сфер человеческой жизнедеятельности и воплощена в трех ключевых типах функционирования:

- приватно-повседневный тип;
- гибридный тип;
- публично-событийный тип.

Особое внимание во второй главе диссертационного исследования уделялось анализу форм живого музыкального зрелища гибридного типа: «квартирники», деятельность уличных музыкантов, музыкальные фестивали, городские саунд-перформансы. Важно подчеркнуть, что феномен «живой музыки» проявлен в городской культурной среде и в активизации ассоциативных связей: «живая музыка» почти всегда взаимодействует с иными формами художественной деятельности (воплощаемой, например, художниками, артистами уличных театров), что позволяет говорить об интегративном потенциале данной музыкальной практики.

Значимой, в контексте осуществленного исследования, виделась акцентировка авторского внимания на понимании практик включенности в «живые» музыкальные процессы молодежи XXI века – как наиболее активной, динамичной, становящейся социокультурной общности; изучение востребованности «живой музыки» в актуальной студенческой среде; выделение актуальных стратегий музыкального потребления современными молодыми слушателями (нацеленность на гармонизирующую музыкальную аутентичность, стремление к локальной кооперации и нишевым форматам публичных музыкально-коммуникативных практик).

В диссертации были осмыслены возможности включения «живой музыки» непосредственно в образовательное пространство подготовки

современной студенческой аудитории как условие актуализации фольклорных традиций.

Обращаясь к фольклорной традиции, мы опирались на антропологическую укорененность «живой музыки» в культурогенезе, причем это обстоятельство можно полагать антропологически неустранимым в силу его непосредственной бытийности и специфичной эффективности, а не исторически преходящим. Именно поэтому производство живой музыки необходимо было рассматривать и в контексте творческого культурного наследования, одним из значимых проявлений которого и выступает обращение к традиционному фольклору.

В указанном контексте осмысления нас интересовали именно вузы культуры, в наибольшей мере концентрирующие в себе спектр представленности вариантов «живой музыки» (как на сугубо специализированных музыкальных специальностях, так и на иных творческих направлениях подготовки).

Освоение, понимание, переживание и, в целом, – актуализация фольклорной традиции через технологии музыкально-игрового реконструирования – превращает современного студента в своеобразного «проводника» данных идей и ценностей. Использование музыкально-песенных фольклорных форм в обучении рассчитано именно на практики «вживления» их во внеучебную (в том числе, повседневную) среду существования современного молодого человека. В условиях кризиса традиционной культуры, утраты культурной памяти поколений – мы видим благотворность «живого» освоения музыкальных традиций, дающего возможность для дальнейшей их трансляции в «живую» культурную среду.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учеб. для студентов высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – Москва: Академия, 2004. – 336 с.
2. Алдошина, И. А. Музыкальная акустика : учеб. для высш. учеб. заведений / И. А. Алдошина, Р. Приттс. – Санкт-Петербург: Композитор, 2019. – 719 с.
3. Алкон, Е. М. Бинарная асимметрия «формулы жизни» в музыке : совладение или закономерность / Е. М. Алкон // Асимметрия. – 2013. – Т.9 ( № 4). – С. 26–38.
4. Аникин, В. П. Не «постфольклор», а фольклор (к постановке вопроса) / В. П. Аникин // Славянская традиционная культура и современный мир : сб. материалов науч.-практ. конф. – Москва: Гос. респ. центр русского фольклора, 1997. – Вып. 2. – С.224–240.
5. Антология исследований культуры / сост. Л. А. Мостова. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – Т.1. Интерпретация культуры. – 726 с.
6. Апухтина, Н. Г. Дискурс, дискурсивные практики и философия культуры / Н. Г. Апухтина, Т. Ф. Берестова, В. С. Невелева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 2 (30). – С.66–69.
7. Асафьев, Б. С. Музыкальная форма как процесс: кн. 1 / Б. С. Асафьев. – 2-е издание. – Ленинград: Музыка, 1971. – 376 с.
8. Астафьева, О. Н. Теоретические основы культурной политики и интегрирование идеи культуры в общественный дискурс / О. Н. Астафьева // Библиотекосведение. – 2014. – № 6. – С.13–19.
9. Ахиезер, А. С. Дезорганизация как категория общественной жизни / А. С. Ахиезер // Общественные науки и современность. – 1995. – № 6. – С. 42–52.

10. Бауман, З. Индивидуализированное общество / З. Бауман; пер. с англ.; под ред. и предисл. В. Л. Иноземцева. – Москва: Логос, 2002. – 324 с.
11. Бауман, З. Текущая современность / З. Бауман; пер. с англ. С. А. Комарова; под ред. Ю. В. Асочакова. – Санкт-Петербург; Питер, 2008. – 240 с.
12. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.
13. Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века / сост. Джурова, М. Дмитриевская, О. Кушляева. – Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал, 2016. – 456 с.
14. Бек, У. Общество риска. На пути к другому модерну / У. Бек; пер. с нем. В. Седельника и Н. Федоровой; послесл. А. Филипповой. – Москва: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.
15. Белко, А. Ф. Музыка для восстановления : сборник по музыкотерапии. Книга первая / А. Ф. Белко. – Ridero, [б.г.]. – 340 с.
16. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования / Д. Белл; пер. с англ.; под ред. В. Л. Иноземцева. – Москва: Academia, 1999. – 783 с.
17. Белл, Д. Социальные рамки информационного общества / Д. Белл // Новая технологическая волна на Западе. – Москва, 1986. – С. 330–342.
18. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин; под ред. Ю. А. Здороваго. – Москва: Медиум, 1996. – С. 15–65.
19. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – Москва: Медиум, 1995. – 323 с.
20. Бетехтин, А. В. Художественные запросы и предпочтения населения в системе учреждений культуры и искусства Южного Урала: монография / А. В. Бетехтин; рец. Зубанова Л. Б., Соковиков С. С. – Челябинск: «Энциклопедия», 2012. – 168 с.

21. Бетехтин, А. В. Социокультурный потенциал Южного Урала: вызовы времени и ориентиры культурной политики / А. В. Бетехтин, Л. Б. Зубанова, С. Б. Синецкий, М. Л. Шуб; науч. ред. В. С. Цукерман. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – 229 с.
22. Благодаров, К. Тишина – это хорошо. Абсолютная тишина – это невыносимо: Как звуки большого города влияют на нашу жизнь [Электронный ресурс] / К. Благодаров // Газета.ру. – 2016. – URL: [https://www.gazeta.ru/comments/2016/07/06\\_a\\_8374145.shtml](https://www.gazeta.ru/comments/2016/07/06_a_8374145.shtml).
23. Близниченко, М. В. Музыка и музыкотерапия в эволюции человечества / М. В. Близниченко // Kant. – 2014. – № 3 (12). – С. 146–148.
24. Бодров, В. А. Психологический стресс / А. В. Бодров. – Москва: ПЕР СЭ. – 2006. – 528 с.
25. Борисов, Б. Л. Технологии рекламы и PR: учеб. пособие / Б. Л. Борисов. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 624 с.
26. Бурлина, Е. Я. Учащаяся молодежь как объект музыкально-эстетического воспитания / Е. Я. Бурлина // Музыка в социалистическом обществе. – Ленинград, 1977. – Вып. 3. – С. 53–69.
27. Бутник, А. Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: дис. ... канд. пед. наук. : 13.00.01 / Бутник Ангелина Гавриловна; [Место защиты: Научно-исследовательский институт художественного воспитания]. – Москва, 1991. – 165 с.
28. Быстрова, А. Н. Проблема культурного пространства (опыт философского анализа) / А. Н. Быстрова. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. – 240 с.
29. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Б. Вальденфельс // Социологос / пер. с англ., нем., франц.; сост., общ. ред. и предисл. В. В. Винокурова, А.Ф. Филиппова. – Москва: Прогресс, 1991. – С. 39 – 51.

30. Вахеметса, А. Л. Человек и искусство : Проблемы конкретно-социологических исследований искусства / А. Л. Вахеметса, С. Н. Плотников. – Москва: Мысль, 1968. – 196 с.
31. Вахштайн, В. С. Книга о «реальности» социальной реальности: рец. на кн.: И. Гофман. Анализ фреймов: Эссе об организации повседневного опыта: / пер. с англ.; под ред. Г. С. Батыгина, Л. А. Козловой; вступ. статья Г. С. Батыгина. – Москва: Институт социологии РАН, 2003 / В. С. Вахштайн // Социологический журнал. – 2004. – № 3–4. – С. 178–187.
32. Вахштайн, В. С. Событийное строение повседневного мира. Исследование обыденного жеста / В. С. Вахштайн // Социологический журнал. – 2007. – № 3. – С. 5–39.
33. Вебер, М. Избранные произведения / М. Вебер; пед. сост. Ю. Н. Давыдов. – Москва: Прогресс, 1990. – 808 с.
34. Веллингтон, А. Т. Современный театр. Эксперименты над формой и содержанием [Электронный ресурс] / А. Т. Веллингтон // ИСОМ. – 2017. – № 3–1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-teatr-eksperimenty-nad-formoy-i-soderzhaniem>.
35. Вершинин, С. Е. Звуковой ландшафт города: проблемы гармонизации / С. Е. Вершинин // Социальное пространство современного города: кол. моногр. / под. ред. Г. Б. Кораблевой, А. В. Меренкова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2015. – С. 100–112.
36. Виноградова, Л. К. Оппозиция «живой – мертвый» в фольклоре и народной культуре славян / Л. К. Виноградова // Славянская традиционная культура и современный мир: сб. материалов науч. конф. – Москва, 2005. – Вып. 8. – С. 95–106.
37. Галкина, А. А. Преодоление кризиса техногенно-потребительской цивилизации средствами классической музыки / А. А. Галкина // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования – 2010. – № 5. – С. 218–222.



38. Глазычев, В. Л. Урбанистика / В. Л. Глазычев. – Москва: Изд-во «Европа». – 2008. – 220 с.
39. Голованова, Е. И. Живой и мертвый в языках профессиональной коммуникации / Е. И. Голованова, И. А. Голованов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2017. – № 12. – Филологические науки. – Вып.110. – С. 76–81.
40. Головинский, Г. Средства массовой коммуникации в социалистическом обществе и воспитание слушателя / Г. Головинский // Музыкальный современник: сб. статей. – Москва, 1979. – Вып.3. – С. 265–274.
41. Город и культура : коллект. монография / отв. ред. В. С. Цукерман. – Челябинск : ЧГИИК, 1993. – 190 с.
42. Городская среда. Технология развития: Настольная книга / В. Л. Глазычев, М. М. Егоров, Т. В. Ильина и др.; под ред. В. Л. Глазычева. – Москва: Изд-во Ладья, 1995. – 240 с.
43. Гринштейн, А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А. Л. Гринштейн // На границах. Зарубежная литература от Средневековья до современности: сб. работ / отв. Ред. Л. Г. Андреев. – Москва: ЭКОН, 2000. – С. 22–43.
44. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт; пер. с англ. С. Зенкина. – Москва Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.
45. Гун, Г. Е. Культура городов Южного Урала в контексте современных проблем урбанизации / Г. Е. Гун // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2012. – В 3-х частях: Ч. III. – С. 69–72.
46. Гун, Г. Е. Художественная культура города: структура, динамика, перспективы / Г. Е. Гун. – Магнитогорск: МаГК, 2014. – 266 с.

47. Гусев, В. Е. Вождение «стрелы» («сулы») в Восточном Полесье / В. Е. Гусев // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – Москва: Наука, 1986. – С. 63–76.
48. Гусев, В. Е. Фольклор (История термина и его современные значения) / В. Е. Гусев // Советская этнография – 1966. – № 2 – С. 3–21.
49. Гутыра, В. И. Моделирование пространства: к вопросу о культурно-идеологической идентификации современной городской молодежи / В. И. Гутыра // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки, 2018. – № 1(17) – С. 238–244.
50. Давыдов, Ю. Н. Искусство как социологический феномен / Ю. Н. Давыдов. – Москва: Искусство, 1968. – 213 с.
51. Дадамян, Г. Г. Проблемы исследования эстетических оценок в социологии искусства / Г. Г. Дадамян // Вопросы социологии искусства: теоретические и методологические проблемы. – Москва, 1979. – С. 79–103.
52. Дадамян, Г. Г. Специфика современной культурной ситуации и проблемы ее научного изучения: / Г. Г. Дадамян // Вопросы социального функционирования художественной культуры: сб. науч. тр. / отв. ред. Г. Г. Дадамян. – Москва: Наука, 1984. – С. 3–12.
53. Дадамян, Г. Г. Социальные функции искусства : в ожидании новых концепций / Г. Г. Дадамян, Д. Б. Дондурей // Социальные функции искусства и его видов. – Москва, 1980. – С. 27–61.
54. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М., 1989.–Т. 1. – 689 с.
55. Дамберг, С. В. Музыка как феномен повседневности / С. В. Дамберг, В. Е. Семенов // Звучащая философия: сб. материалов конф. Санкт-Петербург, 2003. – С. 73–78.
56. Данилова, А. В. Маршруты повседневных перемещений в досуговых практиках городской молодежи / А. В. Данилова // Социология города. 2017. – № 2. – С. 20–29.

57. Демина, А. В. Движение исторической реконструкции : пути и решения / А. В. Демина // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова, 2012. – Т.18. – № 5. – С. 45–48.
58. Демина, Л. В. Обрядовый фольклор как фактор сохранения традиционной культуры / Л. В. Демина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 5 (26). – С. 41–44.
59. Демина, Л. В. Феномен песенной культуры русского населения Среднего Зауралья : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Демина Лилия Васильевна; [Место защиты: Челяб. гос. акад. культуры и искусства]. – Челябинск, 2011. – 39 с.
60. Демкина, Е. Е. Индивидуально-типологические особенности эффектов восприятия музыки на психоэмоциональное состояние девушек / Е. Е. Демкина // Вестник российских университетов. Математика. – 2003. – № 1. – С. 87–88.
61. Деревянченко, А. А. Неофольклоризм в музыкальном искусстве : статика и динамика развития в первой половине XX в.: дис. ... канд. искусствоведения; 17.00.03 / А. А. Деревянченко; Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2005 – 23 с.
62. Добровольская, В. Е. Роль контекста в бытовании и реконструкции фольклорного текста / В. Е. Добровольская // Традиционная культура. – 2004. – № 3. – С. 46–55.
63. Долгушина, М. Ю. Феноменология музыкальной культуры [Электронный ресурс] / М. Ю. Долгушина // Аналитика культурологии. – 2012. – № 22. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-muzykalnoy-kultury>.
64. Доморацкий, В. А. Некоторые вопросы психофизиологического воздействия музыки на человека / В. А. Доморацкий // Актуальные направления повышения качества образования в учебных заведениях

- различного типа : материалы междунар. науч.-практ. конф., приуроченной к 55-летию пед. фак. (Витебск, 3-4 окт. 2012 г.). – Витебск, 2012. – 266 с.
65. Дятлов, Д. А. Музыкальное исполнительство в религиозно-философском аспекте / Д. А. Дятлов // Аналитика культурологии. – 2006. – № 2(6). – С. 138–148.
66. Ерасов, Б. С. Социальная культурология / Б. С. Ерасов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Аспект Пресс, 1997. – 591 с.
67. Жоссан, Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Н. Ю. Жоссан // Вестник Башкирского университета. – 2013. – № 1. – С. 105–107.
68. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор : теоретические этюды о русской и советской музыке / И. И. Земцовский. – Ленинград: Совет. композитор, 1977. – 176 с.
69. Злотникова, Т. С. Человек в мире современной российской провинции / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина, М. В. Новиков // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – Том 1. – С. 218–223.
70. Зубанова, Л. Б. Безграничная культурология: к проблеме конвертации и интеграции методологических подходов / Л. Б. Зубанова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 179–187.
71. Зубанова, Л. Б. Современная культура в постклассических концепциях и актуальных социокультурных трендах / Л. Б. Зубанова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2013. – № 1. – С. 47–55.
72. Зубрильчева, В. В. Звуковое оформление в театральном искусстве: история и современность / В. В. Зубрильчева // Вестник МГУКИ. – 2015. – № 2 (64). – С. 248–253.
73. Иванов, В. В. Славянские языки: моделирование семиотической системы (древний период) / В. В. Иванов, В. К. Топоров. – Москва, 1965. – 247 с.

74. Иванов, Д. В. К теории потоковых структур / Д. В. Иванов // Социологические исследования. – 2012. – № 4. – С. 8–16.
75. Иконникова, С. Н. История культурологических теорий / С. Н. Иконникова. – Санкт-Петербург: Питер, 2005. – 474 с.
76. Иконникова, С. Н. Теория культуры / С. Н. Иконникова, В. П. Большакова. – Санкт-Петербург: Питер, 2008. – 592 с.
77. Илле, М. Е. Музыкальные интересы и духовные потребности молодежи / М. Е. Илле // Социологические исследования – 1990. – № 12. – С. 94–102.
78. Ионин, Л. Г. Социология культуры: учеб. пособие / Л. Г. Ионин. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва: Логос, 2000. – 432 с.
79. Исхакова, Н. Р. Музыкальные предпочтения молодежи / Н. Р. Исхакова, Р. Р. Болтачев // Социологические исследования. – 2006. – № 6. – С.103–106.
80. Каган, М. С. Культура города и пути ее изучения / М. С. Каган // Город и культура. – Санкт-Петербург, 1992. – С.15–34.
81. Каган, М. С. Мир общения: проблемы межсубъектных отношений / М. С. Каган. – Москва, 1988. – 319 с.
82. Каган, М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган // Советская музыка. – 1987. – № 1. – С. 26–32.
83. Каган, М. С. О месте музыки в современной культуре / М. С. Каган // Советская музыка. – 1985. – № 11. – С. 2–9.
84. Каган, М. С. Социальные функции искусства (в помощь лектору) / М. С. Каган. – Ленинград: Знание, 1978. – 36 с.
85. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган; Академия Гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. – 414 с.
86. Казакова, Г. М. Культура Южного Урала : локальный вариант регионального измерения: монография / Г. М. Казакова ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Челябинская гос. акад. культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2007. – 254 с.

87. Казакова, Г. М. Регион как социокультурный феномен монография / Г. М. Казакова ; Ун-т Рос. акад. образования. – Москва : НОУ УРАО, 2013. – 164 с.
88. Каминская, Е. А. Музыкальный фольклор в современном образовательном пространстве / Е. А. Каминская // Фундаментальные исследования. – 2005. – № 1. – С. 4–5.
89. Каминская, Е. А. Профессиональная культура как один из механизмов актуализации традиционного фольклора / Е. А. Каминская // Казанский педагогический журнал. – 2015. – № 5 (112). Ч. 2. – С.412–414.
90. Каминская, Е. А. Современный музыкальный фольклоризм в актуализации традиционного фольклора: функциональный аспект проблемы / Е. А. Каминская // Вестник славянских культур. – 2018. – Т.48. – С.76–82.
91. Каминская, Е.А. Традиционный фольклор : культурные смыслы, современное состояние и проблемы актуализации : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Каминская Елена Альбертовна; [Место защиты: Челяб. гос. ин-т культуры]. – Челябинск, 2016. – 365 с.
92. Капустин, Ю. В. Музыкант и публика / Ю. В. Капустин. – Ленинград: О-во «Знание» РСФСР, Ленинград, 1976 – 39 с.
93. Караханова, Т. М. Свободное время городских жителей: прошлое и настоящее / Т. М. Караханова // Социологические исследования. – 2014. – № 1. – С.66–78.
94. Каргин, А. С. Фольклор в современном социокультурном пространстве От повседневной практики до элитарного досуга / А. С. Каргин // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов: Т.3. – Москва: Гос. респ. центр русского фольклора, 2006. – С. 6–22.
95. Каргин, А. С. Фольклор и кризис общества / А. С. Каргин, Н. А. Хренов. – Москва: Гос. центр рус. фольклора, 1993. – 164 с.
96. Кармин, А. С. Основы культурологии: морфология культуры / А. С. Кармин. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 1997. – 512 с.

97. Касавин, И. Т. Анализ повседневности / И. Т. Касавин, С. П. Щавелев. – Москва: Канон+, 2004. – 431 с.
98. Квартирники в СССР: музыка под запретом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://parallelnyj-mir.com/2/back-in-the-ussr/15499-kvartirniki-v-sssr-muzyka-pod-zapretom.html>.
99. Киреева, Н. Ю. Детерминанты ценностных ориентаций личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства / Н. Ю. Киреева // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 3 (24). – С. 44–49.
100. Киреева, Н. Ю. Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты / Н. Ю. Киреева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т.206. – С. 293–301.
101. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – Москва: Академический проект, 2005.– 448 с.
102. Клюев, А. С. Онтология музыки / А. С. Клюев. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2010. – 125 с.
103. Коган, Л. Н. Очерки теории социалистической культуры / Л. Н. Коган, Ю. Р. Вишневецкий ; Уральск. науч. центр АН СССР. Ин-т экономики. Сектор социологии культуры. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1972. – 169 с.
104. Коган, Л. Н. Содержание и структура художественной культуры / Л. Н. Коган // Социологические проблемы художественной культуры. Теория, методология, конкретные исследования. – Свердловск, 1976. – 128 с.
105. Коган, Л. Н. Теория культуры / Л. Н. Коган. – Екатеринбург: УрГУ, 1993. – 160 с.
106. Коган, Л. Н. Художественная культура в системе культуры социалистического общества / Л. Н. Коган // Вопросы социологии театра. сб. науч. трудов. – Москва: ВТО, 1982. – 203 с.

107. Козина, И. М. Концепция кейс-стади в социальных науках и французская традиция монографических исследований трудовых организаций / И. М. Козина, Е. В. Серёжкина // Социологические исследования. – 2015. – № 1. – С. 64–73.
108. Козлова, Н. Н. «Повседневность» / Н. Н. Козлова // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М., 2001. – Т. 3. – С. 254–255.
109. Конецкая, В. В. Социология коммуникации / В. В. Конецкая. – Москва: Междунар. ун-т бизнеса и управления, 1997. – 304 с.
110. Корганов, Т. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма / Т. Корганов, И. Фролов. – Москва, 1964. – 91 с.
111. Косилова, Е. В. Творчество студийной группы в компьютерной культуре / Е. В. Косилова // Философия и общество. – 2017. – № 4 (85). – С.104–116.
112. Кособуцкая, Н. Ю. Актуализация культурного наследия в пространстве народной сценической хореографии : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Кособуцкая Наталья Юрьевна; [Место защиты: Челяб. гос. ин-т культуры]. – Челябинск, 2018. – 23 с.
113. Кособуцкая, Н. Ю. Культурное наследие в свете современных гуманитарных подходов / М. Л. Шуб, Н. Ю. Кособуцкая // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 41. – С. 33–41.
114. Крылова, А. В. Фоносфера мегаполиса как феномен звукового синтеза. К проблеме экологии аудиальной среды / А. В. Крылова // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1 (26). – С.27–32.
115. Кузнецова, Е. П. Исследования музыкальных предпочтений молодежи / Е. П. Кузнецова // Исторические, философские, политические, юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2017. – № 9(83) – С. 115–118.
116. Кузьмина, Н. В. Образ мегаполиса: творческий аспект / Н. В. Кузьмина // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 186–191.



117. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. – Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.
118. Лазарева, Л. Н. Календарно–обрядовый праздник в тексте современной культуры: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств / Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГАКИ, 2008. – 220 с.
119. Лазарева, Л. Н. Праздник стрелы на Урале / Л. Н. Лазарева; сост. Мордасов А. А. – Челябинск, 2011. – 287 с.
120. Ландовска, В. О музыке / Ванда Ландовска ; пер. с англ. А. Е. Майкапара. – Москва: Классика–XXI, 2005 (ПИК ВИНТИ). – 366 с.
121. Лассвелл, Г. Структура и функции коммуникации в обществе / Г. Лассвелл // Назаров, М. М. Массовая коммуникация и общество. Введение в теорию и исследования. – Москва:Аванти плюс, 2003.– С. 233–242.
122. Лифшиц, Д. Р. Феномен импровизации в джазе: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дмитрий Романович Лифшиц; Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки . – Н. Новгород, 2003. – 176 с.
123. Лихачев, Д. С. Русская культура / Д. С. Лихачев. – Москва: Искусство, 2000. – 440 с.
124. Лихачев, Д. С. Экология культуры / Д. С. Лихачев // Русская культура. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 91–101.
125. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Из ранних произведений. – Москва: Мысль, 2001. – 599 с.
126. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 томах / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992–1993. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – 479 с.
127. Лотман, Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва: Искусство, 2005. – 702 с.

128. Лотман, Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века / Ю.М. Лотман // История и типология русской культуры. – Санкт-Петербург; «Искусство–СПБ», 2002. – С. 233–254.
129. Лукьянова, О. Я. К проблеме феноменологии звука / О. Я. Лукьянова // Артикульт. – 2015. – № 2. – С. 77–85.
130. Лэндри, Ч. Креативный город / Чарльз Лэндри ; [пер. с англ. В. Гнедовский, М. Хрусталева, М. Гнедовский]. – Москва: Классика – XXI, 2006. – 397 с.
131. Лэндри, Ч. Культура на перепутье : Культура и культурные институты в XXI в. / Марк Пахтер, Чарльз Лэндри ; [пер. с англ., предисл. М. Гнедовский]. - Москва : Классика-XXI, 2003. - 89 с.
132. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – Москва: Сов. композитор, 1978. – 348 с.
133. Мальковская, И. А. «Неспособность к разговору» в культурном пространстве экрана: видеть, слышать и молчать / И. А. Мальковская // Наука телевидения. – 2012. – № 9. – С. 26–32.
134. Мариупольская, Т. Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки : Теоретический и методический аспекты : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / Татьяна Геннадиевна Мариупольская. – Москва, 2002. – 337 с. : ил.
135. Марков, Б. В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры : науч. изд. / Б. В. Марков. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. – 296 с. : ил.
136. Медведь, Э. И. Музыкальные фестивали в реализации культурной политики России / Э. И. Медведь, О. И. Киселева, В. И. Портников // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 12–1. – С.166–170.
137. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва: Композитор, 1993. – 262 с.

138. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва: Музыка, 1976. – 254 с.
139. Миннегулов, Р. М. Музыкальное воспитание в системе развития духовного потенциала учащейся молодежи: состояние, тенденции, рекомендации : дис. ... канд. социологии : 22.00.06 / Миннегулов Раис Мотигуллиевич; [Место защиты: Казанский государственный финансово-экономический институт]. – Казань, 2006. – 180 с.
140. Михайлов, Дж. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке / Дж. Михайлов // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 109–121.
141. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль пер. с франц.; предисл. Б. В. Бирюкова. – Москва: Изд-во ЛКИ. – 2008. – 416 с.
142. Мордасов, А. А. «Живая вода» народной культуры / А. А. Мордасов // Мир музея. – 2008. – № 8. – С. 26–30.
143. Мордасов, А. А. К проблеме реконструкции архаических ритуалов (из опыта праздника-обряда на Аркаиме) / А. А. Мордасов // Культура. Наука. Творчество: материалы Междунар. науч.-практ. конф., 19–20 апр. 2007 г. / Белорусская государственная академия искусств. – Минск, 2008. – С. 133–137.
144. Мордасов, А. А. Моделирование праздника – обряда на основе архетипических категорий традиционных культур / А. А. Мордасов // Культура и искусство – узы дружбы и братства / М-во республики Таджикистан ; Таджикский гос. ин-т искусств им. М. Турсунзаде. – Душанбе, 2006. – С. 208–213.
145. Мордасов, А. А. Моделирование праздника-обряда на основе архетипов традиционной русской культуры / А. А. Мордасов // Традиционная народная культура в духовном возрождении Отечества: сб. материалов межрегион. науч.-практ. конф. посвященной 60-летию со дня

- рождения зауральского фольклориста, этнографа М.Г. Екимова (30 нояб.– дек. 2007 г.) – Курган, 2007. – С. 35-48.
146. Мордасов, А. А. Народный праздник как пространство режиссерской реконструкции: проектирование традиции / А. А. Мордасов. – Челябинск: Цицеро, 2017. – 100 с.
147. Мордасов, А. А. Режиссура праздника Стрелы: технологические аспекты адаптации народных традиций в современной среде / А. А. Мордасов // Третьи Лазаревские чтения: теория и практика: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием (Челябинск, 21-23 февр. 2006 г.): в 3 ч. / гл. ред. проф. В. А. Михнюкевич. – Челябинск, 2006. – Ч. 3. – С. 217–223.
148. Мурзина, И. Я. Методологические аспекты изучения культуры региона / И. Я. Мурзина // Социологические исследования – 2004. – № 2. – С. 60–65.
149. Мурзина, И. Я. Очерки истории культуры Урала / И. Я. Мурзина, А. Э. Мурзин. – Екатеринбург: Форум–книга, 2008. – 411 с.
150. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – Москва, 1988. – 254 с.
151. Науменко, Т. В. Социология массовых коммуникаций в структуре социологического знания / Т. В. Науменко // Социологические исследования. – 2003. – № 10. – С. 39–46.
152. Нейштадт, И. Я. Проблемы жанра в современной теории музыки / И. Я. Нейштадт // Проблемы музыкального жанра: сборник статей. – Москва, 1981. – С. 6–20.
153. Неклюдов, С. Ю. После фольклора / С. Ю. Неклюдов // Живая старина. – 1995. – № 1. – С.2–4.
154. Неклюдов, С. Ю. Фольклор современного города / С. Ю. Неклюдов // Современный городской фольклор. – Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. – С. 5–24.

155. Николаева, П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : автореферат дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Николаева Полина Владимировна; [Место защиты: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств]. – Краснодар, 2010. – 22 с.
156. Носорев, Ю. А. Предпочтения студентов-музыкантов. О возможности формирования музыкального вкуса / Ю. А. Носорев // Социологические исследования. – 2008. – № 1.– С. 115–118.
157. Овчинникова, Ю. С. Всемирное движение «Игра для перемен»: музыкально-художественный манифест XXI века / Ю. С. Овчинникова // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2017. – № 12. – С. 13–19.
158. Овчинникова, Ю. С. Изучение звуковых ландшафтов как необходимый компонент музыкального и культурологического образования / Ю. С. Овчинникова // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 3 (19). – С. 14–24.
159. Орджоникидзе, Г. Звуковая среда современности / Г. Орджоникидзе // Музыкальный современник. – 1983. – Вып. 4. – С. 272–304.
160. Орлов, Г. Древо музыки / Генрих Орлов; [предисл. М. Друскина]. – Санкт-Петербург: Сов. композитор ; Вашингтон : Санкт-Петербург. отделение, 1992. – 408 с.
161. Орлов, Г. Художественная культура и технический прогресс / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Ленинград, 1969. – Вып. 9. – С. 18–40.
162. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Психология масс. Хрестоматия. – Самара, Издательский дом «БАХРАХ», 1998.– С. 195–312.
163. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители Запада о месте культуры в современном обществе. Москва: Политиздат, 1991. – С. 230–263.

164. Перов, Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства / Ю. В. Перов; ЛГУ им. А. А. Жданова. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1980. – 188 с.
165. Полякова, М. А. Синтез искусств в современном саунд-арте / М. А. Полякова // Молодежный Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2018. – № 2 (10). – С. 137–141.
166. Полянская, Е. Н. Музыкально-стилевые предпочтения российских студентов / Е. Н. Полянская, Н. В. Каргина // Знания. Понимание. Умения. – 2018. – № 1. – С. 187–194.
167. Поп-музыка : Взгляды и мнения : сборник статей / сост. Э. Фрадкина. – Ленинград : Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1977. – 80 с.
168. Попова, А. А. Восприятие громкой музыки студентами разных специальностей / А. А. Попова, Л. Д. Демина // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 2-1 (82). – С. 43–47.
169. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура : монография / Б. Н. Путилов; отв. ред. А.С. Мыльников. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 464 с.
170. Разинский, Г. В. Молодежь городского социума как конгломерат субкультур / Г. В. Разинский // Современное общество: вопросы теории, методологии, методы социальных исследований. – 2015. – Т. 1. – С. 253–259.
171. Раскатова, Е. М. «Третье место» как фактор развития культуры советского андеграунда / Е. М. Раскатова, К. Р. Романова // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. – 2016. – Т.7. – № 2. – С. 94–99.
172. Розенберг, Н. В. «Жизненный мир» как культурно-исторический мир повседневности в феноменологии Э. Гуссерля / Н. В. Розенберг // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – № 8. – С. 251–255.

173. Ротенберг, Н. «Иерусалимские менестрели» или особенности местной уличной музыки / Н. Розенберг // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 94–103.
174. Ротенберг, Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта / Н. Розенберг // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. № 2А. – С. 339–348.
175. Ротман, Д. Г. Новые подходы к сбору и анализу информации (из опыта полевых исследований) / Д. Г. Ротман // Социологические исследования. – 2015. – № 5. – С. 145–149.
176. Русский мир. Цивилизация многих народов / Научный Совет РАН «История мировой культуры». – Москва: Комиссия по социокультурным проблемам глобализации, 2010. – 39 с.
177. Ручьевская, Е. А., Кузьмина, Н. И. Цикл как жанр и форма / Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина // Форма и стиль: сб. науч. тр.: в 2 ч. – Ч. 2. – Ленинград, 1990. – 462 с.
178. Синецкая, Т. М. Концерт как отражение художественных интересов населения города (социологический аспект) / Т. М. Синецкая // Город и культура: коллект. монография / отв. ред. В. С. Цукерман; Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. – Челябинск, 1993. – 190 с.
179. Синецкая, Т. М. Социология музыки: учеб. пособие / Т. М. Синецкая; Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. – Челябинск, 1998. – 281 с.
180. Синецкий, С. Б. Искусство и интеллектуализация общества: новый старый смысл культурной политики / С. Б. Синецкий, Т. М. Синецкая // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – № 4 (40). – С. 46–50.
181. Смирнов, Б. Ф. К проблеме типологии слушателей симфонических концертов / Б. Ф. Смирнов // Социологические исследования. – 2004. – № 5. – С. 86–89.

182. Согомонов, А. Ю. Социология культуры. Теоретический аспект / А. Ю. Согомонов // Социология в России. – М., Ин-т социологии РАН, изд-во «На Воробьевых», 1996.– С.401–422.
183. Соковиков, С. С. Игровые аспекты народного декоративно-прикладного искусства / С. С. Соковиков // VII Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: полифония и диалог смыслов»: матер. Международ. науч. конф., (Челябинск, 3-6 июня 2015 г.) / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л.Н, Лазарева.– Челябинск, 2015.– С. 278–281.
184. Соковиков, С. С. К определению аудитории художественной культуры / С. С. Соковиков // Челябинский Гуманитарий. – 2011.– № 17.– С. 95–99.
185. Соковиков, С. С. Карнавал и гетто: некоторые черты литературного андеграунда 1960-1970 гг. в СССР / С. С. Соковиков // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 2 (50).– С. 87–97.
186. Соковиков, С. С. Между Пушкиным и Хармсом: проекции литературы в рок-поэзии и рэп-культуре / С. С. Соковиков // Искусствознание: теория, история, практика. – 2017. – № 3 (20). – С. 59–67.
187. Соковиков, С. С. Русская зрелищная культура: целостность в разнообразии художественно-эстетических проявлений / С. С. Соковиков // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2018.– Т.18. – № 4.– С. 52–57.
188. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века – Горький, 1977. – С. 12–58.
189. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – Москва : Совет. композитор, 1975. – 202 с.
190. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки.: сб. статей / сост. Ю. Капустин. – Ленинград, 1980. – Ч. 1. – С. 10–136.



191. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва, 1971. – С. 292–309.
192. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Москва: Музыка, 1968. – 103 с.
193. Сыров, В. Н. О статусе и структуре повседневности (методологические аспекты) [Электронный ресурс] / В. Н. Сыров // Любомудр. – Режим доступа: <http://xn--90agtfjot8f.xn--p1ai/index.php/stati/155-o-stature-i-strukture-povsednevnosti-metodologicheskie-aspekty>.
194. Танкева, Г. М. Музыкальные аспекты идентификации в молодежной среде / Г. М. Танкева // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 1 (21) – С. 86–93.
195. Тишков, В. А. Идентичность и жизненные стратегии студенчества в России / В. А. Тишков, Р. Э. Бараш // Социологические исследования. – 2017. – № 8. – С. 81–87.
196. Топоров, В. Н. О ритуале. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: сб. статей / сост. Л.Ш. Рожанский. – Москва: Наука, 1987. – С. 7–60.
197. Топорова, А. В. *Homomusicus* в зеркале музыкальной психологии и музыкально-педагогической антропологии / А. В. Топорова. – Москва: ГРАФ-Пресс, 2008. – 288 с.
198. Трубина, Е. Г. Город в теории: опыты осмысления пространства / Е. Г. Трубина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 519 с.
199. Фельдгун, Г. Г. История западноевропейского смычкового квартета: от истоков до начала XIX века: дис. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Георгий Гарьевич Фельдгун; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Новосибирск, 1994. – 309 с.
200. Филиппов, А. Ф. К теории социальных событий / А. Ф. Филиппов // Логос. – 2004. – № 5. – С. 3–28.

201. Флиер, А. Я. Культурология 20-11: авторский сборник эссе и статей / А. Я. Флиер. – Москва: Согласие, 2011. – 560 с.
202. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также для преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. – Москва: Академический проект: Екатеринбург: Деловая книга, 2002. – 492 с.
203. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология) / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 556 с.
204. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: монография / В. Н. Холопова. – Москва, 1994. – 261 с.
205. Хренов, Н. А. О неисследованных аспектах взаимодействия искусства и публики / Н. А. Хренов // Вопросы методологии и социологии искусства: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК. – Ленинград, 1988. – С. 100–110.
206. Художественная жизнь современного общества : в 4 т. / Рос. АН, Гос. ин-т искусствоведения М-ва культуры Рос. Федерации; Отв. ред. К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1996 – Т. 1 : Субкультуры и этносы в художественной жизни. – 235 с.
207. Художественная жизнь современного общества : в 4 т. / Рос. АН, Гос. ин-т искусствоведения М-ва культуры Рос. Федерации; Отв. ред. Ю. У. Фохт-Бабушкин. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997 – Т. 2 : Аудитория искусства в России: вчера и сегодня. – 212 с.
208. Цукерман, В. С. Музыка и слушатель: Опыт социологического исследования / В. С. Цукерман. – Москва: Музыка, 1972. – 204 с.
209. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры : [В 2 вып.] / Т. В. Чередниченко. – Москва: Мособлупрполиграфиздат., 1994. – 430 с.
210. Шапинская, Е. Н. Музыка как фактор формирования эстетических вкусов и эстетических ценностей в молодежных субкультурах /

- Е. Н. Шапинская // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 5. – С. 253–260.
211. Шапинская, Е. Н. Опера на экране / Е. Н. Шапинская // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 1. – С. 265–270.
212. Шапко, В. Т. Феномен актуальной культуры / В. Т. Шапко // Социологические исследования – 1997. – № 10. – С. 93–104.
213. Шейфер, Р. М. Индустриальная революция / Р. М. Шейфер; пер. А. Косых // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 102 (4). – С. 202–223.
214. Шишлянникова, Н. П. Формирование живого мировосприятия у младших школьников средствами искусства / Н. П. Шишлянникова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2016. – № 1. – С. 121–125.
215. Шнеерсон, Г. О музыке живой и мертвой / Г. Шнеерсон. – Москва, 1964. – 435 с.
216. Штомпка, П. В фокусе внимания повседневная жизнь. Новый поворот в социологии / П. Штомпка // Социологические исследования. – 2009. – № 8. – С. 3–13.
217. Штомпка, П. Социология социальных изменений / П. Штомпка; под ред. В. А. Ядова. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 416 с.
218. Шюц, А. Смысловая структура повседневного мира. Совместное сочинение и исполнение музыки [Электронный ресурс] / А. Шюц // Гуманитарные технологии. Аналитический портал. – Режим доступа: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5584/5594>.
219. Ядрышникова, Л. Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ядрышникова Людмила Григорьевна; Уральский гос. университет им. А. М. Горького, Екатеринбург, 2008. – 28 с.
220. Якупов, А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации: монография / А. Н. Якупов. – Москва: МГК; Магнитогорск, 1994. – 288 с.

221. Bennett A. Street music, technology and the urban soundscape / A. Bennett, I. Rogers // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28.Iss. 4. – P. 454–464.
222. Chaney, D. Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture / D. Chaney. – London: Routledge, 1993. – 240 p.
223. Kahn, D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts / D. Kahn. – Cambridge, MA, 1999.
224. LaBelle, B. Background Noise: Perspectives on Sound-Art / B. LaBelle. – London, New-York, 2006.
225. Licht, A. Sound Art: Beyond Music, between Categories / A. Licht. – NY, 2007.
226. Marcum, D. Live music at Fresno’s VA hospital makes a big difference [Electronic resource] / D. Marcum // Los Angeles Times. – 2012. – 16 January. – URL: <https://www.latimes.com/local/la-xpm-2012-jan-16-la-me-ptsd-music-20120116-story.html>.
227. On Record: Rock, Pop and the Written Word by Simon Frith / A. Goodwin // Popular Music. – Jan., 2015. – Vol. 11. – No 1. – P. 123–126.

## Приложение 1.

### Структура звукового пространства и основные характеристики

(на материалах А. Мордасова, Г. Орджоникидзе)

Основные компоненты звукового пространства		Состав	Художественное выражение в искусстве	Характеристики и особенности восприятия
<b>Физико-акустический слой</b>	<b>Природные явления</b>	– атмосферные явления (дождь, град, ветер, гром); – перемещение физических тел, их колебания, вращения, расщепление (плеск волн, топот, шум леса); – голоса животного мира (пение птиц, зов и рык зверей).	«Программная» музыка  Д. Шостакович, А. Хачатурян, О. Мессиа́н «Каталог птиц» – теория о значении птичьего пения, С. Прокофьев, К. Дебюсси, Р. Вагнер, Н. Римский-Корсаков;  «экспериментальная» музыка.	– звуко-шумовое подражание или выражение образа, через музыкальные элементы, вызывающие ассоциации соответствующие этим явлениям; – относительная высота звука, специфические темпоритм и тембр; – нешаблонное одновременное звучание нескольких звуков; – сигнально-символическое значение; – новая музыкальная система мышления (форма, лад, гармония и т.д).
	<b>Шумы бытовые и от трудовой деятельности</b>	- профессиональные занятия (сенокос, прядение, молотьба); - быт и отдых (свирель, игры); - массовые события (сражения, торжества, манифестации); - производственные шумы (фабрика, завод, автомобили).	А. Мосолов;  «конкретная» музыка;  «экспериментальная» музыка;  «меблировочная» музыка;	– музыкальный образ имеет двухсторонний характер: с одной стороны он обращён к слушателю, с др. – к создателю – а тональна; – нет метроритмической слаженности – обладает подчеркнутой ритмической характерностью; – тембральная окраска шумов меняется в зависимости с их актуальностью

			<p>трудовые, свадебные, похоронные песни (обряды).</p>	<p>времени;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– индивидуальность звуков, узнаваемость, но при этом обезличивание (общие фоновые свойства);</li> <li>– для обретения звуком художественного значения он должен быть обработан;</li> <li>– «стереометричность» звуковой среды;</li> <li>– передача особенностей процессов труда, ритмики, подбадривающие возгласы;</li> <li>– звуки, создающие атмосферу обряда: завывание, всхлипывание, речетация:</li> <li>– звуковой антураж благодаря сигналам, героическим возгласам, динамике движения.</li> </ul>
<b>Речевой компонент</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– общественные отношения;</li> <li>– национальные контакты;</li> <li>– субкультурные образования;</li> <li>– дикторская речь;</li> <li>– телефонное общение</li> <li>- виртуальные аудио-сообщения.</li> </ul>	<p>Художественное слово, театральное искусство</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- интонационно-образное восприятие;</li> <li>– конкретная форма речи, служебная функция и т.д.;</li> <li>– эмоции и личное соучастие говорящего порой отключается;</li> <li>– необходимость четкого восприятия слова;</li> <li>– определяется духовно-психологическим началом.</li> </ul>	

<p><b>Музицирование</b></p>	<p>– воспроизведение художественного сочинения через творческое начало (отклонение от канонов), момент случайности влияет на организацию формы произведения.</p>	<p>Импровизация; актуальные композиции</p>	<p>– Природа музыки возникает во имя самой себя, концентрируя на себе внимание, активизируя его и на каком-то отрезке времени полностью овладевая восприятием; – рождение музыки «здесь и сейчас»; – зависит от воли, настроение исполнителя.</p>
<p><b>Прикладная музыка</b></p>	<p>– военная; – церемониально-ритуальная; – зрелищные и праздничные мероприятия; – спортивные состязания; – театры; – радио, телевидение, кино; – музыка для виртуального пространства.</p>	<p>Марши; фанфары, сигналы и позывные; концертная музыка; авторская музыка.</p>	<p>– отражение жизненных процессов; – тенденция организация звуковой среды под социально-художественные функции, перевод в область искусства; – взаимосвязь с внемузыкальными факторами, с динамикой, ритмом и пластикой движения, определяется содержательным значением явлений, которым «аккомпанируется» музыка; – использование элементарных звуковых форм (фанфары, барабанная дробь, кличи и сигналы); – изменение согласно актуальности времени формы и содержания (использование мелодических формул популярных песен, пьес</p>

				симфонического жара и т.д.).
<b>Музыкальное сочинительство</b>	<b>Жанрово-бытовое традиционное творчество</b>	<p>культово-обрядовые:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– литургия ;</li> <li>– обрядовые песни;</li> <li>– игровые хороводы и пляски;</li> <li>– ритуальные жанры.</li> </ul> <p>массово-бытовые:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– гимн;</li> <li>– трудовые песни;</li> <li>– солдатские песни;</li> <li>– танцы;</li> <li>– служебные жанры;</li> <li>– музыка досуга;</li> <li>– коллективно-компанейские песни.</li> </ul>	<p>Народная музыка и фольклор;</p> <p>«обиходная» музыка (Г. Бесселер);</p> <p>прикладная взаимодействующая музыка (А. Сохор).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– устойчивая образная семантика - ритмоинтонационный строй;</li> <li>– ладовость;</li> <li>– форма;</li> <li>– информативность;</li> <li>– ритмически-организующая;</li> <li>– акцентный метр;</li> <li>– коллективное, соборное ощущение (сопричастность);</li> <li>– музыка для случайного слушателя (не преподносится ему);</li> <li>– эстетическое начала на втором плане;</li> <li>– статичность;</li> <li>– обобщенность образа.</li> </ul>
	<b>Профессиональное творчество</b>	<p>Классическая:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– симфония;</li> <li>– соната, квартет;</li> <li>– оратория;</li> <li>– кантата;</li> <li>– романс;</li> <li>– инструментальный концерт;</li> <li>– опера;</li> <li>– балет.</li> </ul> <p>современная классическая:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– оперетта.</li> </ul> <p>современная; популярная;</p>	<p>«Преподносимая» музыка (Г. Бесселер);</p> <p>Чистая музыка (А. Сохор);</p> <p>Программная музыка (А. Сохор);</p> <p>взаимодействующая музыка;</p> <p>экранная музыка.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– определенная аудитория и пространство;</li> <li>– авторство.</li> </ul>



## Приложение 2.

### Роль и функции музыки в театральных постановках: материалы виртуального группового фокусированного интервью

№ п/п	Вопрос	Режиссер	Суждение
1	Необходимость музыки в спектакле	Юрий Бутусов, главный режиссер Театра им. Е. Вахтангова	«Театр — это и есть музыка, только там еще немножечко разговаривают. Хотя, впрочем, и это тоже музыка». Необходимость включения музыкального материала в спектакль он видит в ритмообразующей, формообразующей и содержательной части будущего спектакля.
		Лев Эренбург, режиссер и художественный руководитель «Небольшого драматического театра» г. Санкт-Петербург	Определяет для себя музыку, как «высшее искусство: она попадает прямо в душу, в сердце. Поэтому для меня хорош тот спектакль, который сам приближается к музыке.
		Николай Коляда, советский и российский актер, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссер	Николай Коляда, советский и российский актер, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссер
Андрей Могучий, художественный руководитель Большого драматического театра им. Товстоногова г. Санкт-Петербург	Андрей Могучий, художественный руководитель Большого драматического театра им. Товстоногова г. Санкт-Петербург	Подбор музыкального материала Андрей Могучий, художественный руководитель Большого драматического театра им. Товстоногова г. Санкт-Петербург, видит в зависимости от того какого рода спектакль. «Для меня музыка задает тональность и настроение спектакля. Скорее, даже не музыка, а звук. Иногда достаточно бывает музыки слов. Иногда	

			достаточно одной ноты, которая задает настроение. Иногда требуется много музыки. От спектакля зависит, от жанра, от пространства».
		Дмитрий Егоров, театральный режиссер	Дмитрий Егоров, театральный режиссер «вряд ли кто ответит честно, все будут говорить, что музыка контрапунктно оттеняет или проявляет тему, а на самом деле музыка эмоционально прикрывает артиста и доделывает то, чего не сделал актер в процессе спектакля».
		Александр Алексеевич Мордасов, профессор ЧГИК, режиссер	Современный зритель всегда находится в состоянии «музыкальной оккупации», особенно молодежь. Учитывать ли это? В нашей массовой работе – конечно! Музыка привлекает, объединяет, захватывает, инициирует совместное пение, танцы, рождает переживания и эмоции. В работе над театрализованными композициями часто становятся необходимы шумы и музыкальные акценты, что позволяет точно обозначить место действия, время или определить структуру композиции.
2	Является ли музыка отправной точкой к замыслу?	Юрий Бутусов, главный режиссер Театра им. Е. Вахтангова	В качестве отправной точки замысла служит звук, который формирует образ. Изначально задуманная постановка звучит, как музыка, по мнению Юрия Бутусова, где музыка может быть совсем незнакомой режиссеру, это некая звуковая эмоциональная атмосфера состояния.
		Лев Эренбург, режиссер и художественный руководитель «Небольшого драматического театра» г. Санкт-Петербург	И в театре мы обычно долго репетируем как раз потому, что ищем интонации, которые превращают слова в мелодию. А для этого, безусловно, нужен определенный звуковой ряд.
		Семен Спивак, театральный режиссер и педагог, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Санкт-	Репетиции спектакля Семен Спивак, театральный режиссер и педагог, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке», начинал с того, что включал артистам всю музыку, которая, по его мнению, должна была звучать в спектакле. Параллельно показывал,

		<p>Петербургский Молодежный театр на Фонтанке»</p>	<p>проигрывал на сцене, обосновывал мизансцены. Таким образом, уже на первой репетиции он давал возможность почувствовать актерам ту акустическую атмосферу, которая должна присутствовать непосредственно во время спектакля, настроить их на «одну музыкальную волну».</p>
		<p>Николай Коляда, советский и российский актер, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссер</p>	<p>Что касается замысла, то отправной точкой может быть что угодно, наверное. Однако сама по себе музыка, воздействуя эмоционально, на первом этапе может ослепить и выдать желаемое за действительное. Так бывало».</p>
		<p>Александр Алексеевич Мордасов, профессор ЧГИК, режиссер</p>	<p>Очень часто музыка является камертоном будущего проекта. Музыка задает атмосферу и темпо-ритм спектакля, представления. «Поймать» мелодию или ритм – значит во многом решить режиссерские задачи. Так всё сцементировалось музыкой Дм. Шостаковича (квартет № 8) в спектакле «Идиот» Нового художественного театра в Челябинске. Музыкальный материал В. Гаврилина «Военные письма» определил оригинальность и успех композиции, посвященной Дню Победы.</p>
3	<p>Взаимосвязь формирования образа и звука.</p>	<p>Юрий Бутусов, главный режиссер Театра им. Е. Вахтангова</p>	<p>Юрий Бутусов в полной мере согласен с высказыванием Ю. Прокофьева о том, что «музыка волнует любая ниже пояса, но хорошая волнует больше».</p>
		<p>Лев Эренбург, режиссер и художественный руководитель «Небольшого драматического театра» г. Санкт-Петербург</p>	<p>Нет общего закона работы с музыкой, тем более, если режиссер растет и меняется». Подтверждением данного высказывания был приведен пример из спектакля «Дни Турбиных», где артисты «Небольшого драматического театра» отыгрывают поставленные перед ними задачи с юмором, а на контрасте звучит тяжелый суровый музыкальный материал, который подчеркивает важность происходящей военной ситуации. В спектакле «Три сестры» режиссер использует минимум музыки, и звуковая атмосфера создается из сплетения речевых фраз. В социально-психологической пьесе Брехта «Добрый человек из Сычуани» создана необычная акустическая атмосфера, которую характеризует подобранная музыка.</p>

			Своим содержанием и эмоциональным наполнением музыка увеличивает в окружающей действительности героя масштаб проблемы. Каждое слово актёра, необходимо было передать в точности языком музыкальной фразы. Особенно важен момент понимания актером, что его речь чувствует Бог, а музыкальный материал звучит как подтверждение его существования. В ходе репетиции с актерами Лев Эренбург обращает внимание на коммуникацию персонажей, формирует образы и в данном процессе музыку режиссер не слышит. Это совсем разные этапы работы. После того, как сложатся внутренние и внешние представления образов на сцене, тогда начинается создание необходимой музыкальной атмосферы спектакля.
		Николай Коляда, советский и российский актер, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссер	Для Николая Коляды не имеет значение, что первоочередное, музыка или образ, главное, чтобы одно рождало другое.
		Александр Алексеевич Мордасов, профессор ЧГИК, режиссер	Образы рождаются в синтезе ощущений режиссера от визуальных, музыкальных и литературных находок. К Дню Победы, перебирая произведения художников, был потрясен образами Виктора Попкова. Так на сцене появились бабы в красных платьях и платках (образ России), которые потребовали народную песню времен Великой Отечественной войны (уральский фольклор), для которых был сочинен танец «сухопьяс». Взаимозависимость очень плотная в обе стороны. Музыка диктует образы, а образы – музыкальный материал.
4	Какую музыку Вы слушаете в повседневном состоянии?	Юрий Бутусов, главный режиссер Театра им. Е. Вахтангова	Предпочтения к прослушиванию музыкального материала у Юрия Бутусова разнообразны: от классики до популярных хитов.
		Лев Эренбург, режиссер и художественный руководитель «Небольшого драматического театра» г. Санкт-Петербург	Предпочтения в прослушивании музыке отдает «Битлз», композициям Шевичука, группы «Вектор Five». Также в прослушивании музыки, обозначил момент, что классическую музыку, нужно прослушивать в «живом звучании», а остальные направления можно и в «записи».

		Семен Спивак, театральный режиссер и педагог, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке»	Семен Спивак обладатель внушительной коллекции дисков, в которой гармонично существуют разноплановые исполнители: от Шнитке до Зыкиной. По его мнению, сейчас многим нравится разноплановый музыкальный материал. Музыка, по его мнению, должна быть ритмичной и мелодичной. В своих постановках он любит соединять «несоединимую» музыку. «Вот, скажем, классика, «Травиата» — и тут же «Прокати нас, Петруша, на тракторе!». А вот тут же встык — Зыкина поет. Не знаю, как кому, но мне хочется плакать, когда она поет «Свои ладони в Волгу опусти...». Да и в зале, я вижу на спектаклях, на этой песне люди разных поколений шмыгают носом». Также обязательной характеристикой музыки, является наличие конфликта.
		Николай Коляда, советский и российский актер, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссер	Приоритетным в подборе музыкального материала считает, что «если прислушаться к пространству создания вымысла, в котором мы находимся, сочиняя спектакль, то большей частью это гул, конечно».
		Дмитрий Егоров театральный режиссер	Дмитрий Егоров не видит особого смысла в прослушивании музыки в своей повседневной жизни, но не смотря на это высказывает мнение о желательном сотрудничестве с композитором при постановке спектакля.
		Александр Алексеевич Мордасов, профессор ЧГИК, режиссер	Разную: классическую (включая оперную и балетную), современных композиторов, пишущих в академической манере, эстраду, авторскую песню, рэп. Профессия требует!
5	Работа с композитором, основные моменты.	Юрий Бутусов, главный режиссер Театра им. Е. Вахтангова	В подборе музыки к спектаклям отдает предпочтение собственному выбору, считает сотрудничество с композитором не обязательным этапом в процессе постановки. Данное мнение обосновывает тем, что не всегда точно может сформулировать задачу композитору, на основе своих ощущений и музыкальных предпочтений. «Иногда при работе композитор меня спрашивает: «А что вам надо?», я говорю «А фиг его знает, я бы поискал в этой стороне, а может быть, в этой...».
		Лев Эренбург, режиссер и	По мнению Льва Эренбурга в процессе постановки совместно с

		художественный руководитель «Небольшого драматического театра» г. Санкт-Петербург	композитором работать труднее, так как композитор старается профессионально выполнить свои задачи.
		Семен Спивак, театральный режиссер и педагог, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке»	С композиторами Семен не работает. Сам подбирает музыку, которая нравится ему как режиссеру и тогда, по его мнению, зрителю такой музыкальный материал тоже будет нравится. «Я не люблю «сумбур вместо музыки», музыку без ритма и мелодии, которая у некоторых режиссеров делает эти «плям-плям, бум-бум» в динамиках на заднем плане. Идет подмена, на мой взгляд. Авторы спектакля пытаются таким образом создать напряжение. Эти «плям-плям» освобождают артистов от создания напряжения или, наоборот, прикрывают их неумелость этой вот странной музыкой, некими звуками. А чем плоха Верка Сердючка в спектакле? Да ничем. Смешно, радостно. Или Пугачева? У нее каждая песня — целый спектакль». В своих спектаклях Семен Спиваков использует только «живую музыку», так как считает электрическую музыку не естественной.
		Николай Коляда, советский и российский актер, прозаик, драматург, сценарист, театральный режиссер	Если возникает возможность у Николая Коляды поработать в тандеме с композитором, он это считает уникальной возможностью приближения к «аутентичному» театру. Такое процесс для него является обогащением и реализацией новых возможностей. Ценит «живую музыку», процесс, когда искусство рождается «здесь и сейчас». Очень важно, по мнению Николая Коляды, чтобы музыка не иллюстрировала происходящее на сцене. Музыка должна сопровождать происходящее действие. Если говорить о том, какие предпочтения в музыке, то, по словам Николая, попсу он совсем не понимает, сколько не пытался, а относительно любого другого стиля отзывается положительно, особенно, если это заучит в живом исполнении. Работать с хорошим композитором, профессионалом своего дела всегда приятно, говорит Николай, но, к

			сожалению не всегда наличие ставок в театре позволяет такую систему работы.
		Роман Феодори (художественный руководитель Красноярского театра юного зрителя)	«Я иногда ПОЮ композитору музыку, которую он должен сочинить (в силу возможностей), танцую музыку, показываю ее руками и подручными средствами, я ее представляю в каком-то виде и пытаюсь передать это композитору: обжечь ему руку сигаретой, облить ледяной водой (в зависимости от того, чем мне она видится и насколько мы в дружеских отношениях с коллегой)».
		Александр Алексеевич Мордасов, профессор ЧГИК, режиссер	Собственный опыт построен на самостоятельном подборе музыкального материала. Иногда возникала возможность работы с аранжировщиком. Тогда пускаешь в дело весь словарный запас, энергию и эмоцию для объяснения и уточнения, чего же тебе надо!

### Приложение 3.

#### Результаты анкетирования молодежной студенческой аудитории

##### 1. Какие направления современного музыкального искусства вам наиболее интересны и близки:

№	Вариант ответа	%
1	современные аранжировки классической академической музыки (симфонические концерты)	24,9
2	концерты джазового направления	22
3	народная музыка, фольклор	16,2
4	популярная эстрадная музыка	38,3
5	современные музыкальные театрализованные жанры (мюзикл, рок-опера)	18,3
6	рок-концерты	33,3
7	клубная музыка	31,9
8	концерты и композиции рэп-исполнителей	34,5
9	что еще (укажите свой вариант).	11,9

##### 2. Сколько времени в день вы уделяете прослушиванию музыки в повседневной жизни:

№	Вариант ответа	%
1	менее часа	15,1
2	два-три часа	40,9
3	четыре-шесть часов в день	16,5
4	звучит постоянно в качестве фона	19,1
5	слушаю музыку не каждый день	8,1
6	свой вариант.	3,5

##### 3. Во время прослушивания музыки, вы:

№	Вариант ответа	%
1	целенаправленно слушаете музыку, включаетесь в процесс ее восприятия	10,1
2	занимаетесь повседневными делами	22,9
3	в зависимости от музыки (иногда используется в качестве «фона», иногда – целенаправленно)	76,5
4	практически не слушаю музыку	1,2
5	свой вариант.	0,6

##### 4. Прослушивание музыки для вас:

№	Вариант ответа	%
1	эмоциональная «разрядка»	49,9
2	знакомство с новым музыкальным материалом	21,4
3	получение эстетического впечатления	33,9
4	создание комфортного звукового пространства, необходимой атмосферы	51
5	возможность развлечься	12
6	не вижу особого смысла в музыке.	0,6



**5. Что для вас наиболее важно при выборе музыки:**

№	Вариант ответа	%
1	индивидуальная близость психологическому состоянию	57,7
2	популярность, «раскрученность» музыки	3,5
3	новизна, оригинальность музыкального материала	17,9
4	музыка, вызывающая сильные эмоциональные переживания	65,8
5	эстетическая привлекательность музыки	35,7
6	не выбираю специально, слушаю то, что транслируется	2
7	не задумываюсь об этом	0
8	свой вариант.	1,7

**6. Какая музыка звучит в среде вашего окружения:**

№	Вариант ответа	%
1	совпадающая с моими музыкальными интересами, слушают то же, что и я	24,6
2	противоположная той, которая нравится мне	15,1
3	близкая моим пристрастиям, хотя и не полностью отражающая их	55,7
4	свой вариант	1,7
5	не обращаю внимания	11,9
6	в среде моего окружения не слушают музыку.	0,3

**7. Обсуждаете ли вы музыкальные предпочтения со своими друзьями и коллегами:**

№	Вариант ответа	%
1	да, постоянно: музыка занимает важное место в наших разговорах	10,4
2	да, только когда возникает повод для этого	63,8
3	нет, музыкальные предпочтения – это личное дело каждого, а не повод для обсуждения	17,4
4	мои друзья и коллеги обычно обсуждают свои музыкальные предпочтения, но мне это не интересно	4,1
5	свой вариант	1,4
6	затрудняюсь ответить.	3,8

**8. Насколько для вас важно, чтобы музыка была современной, отражала ситуацию, проблемы, темы сегодняшнего дня:**

№	Вариант ответа	%
1	это очень важно: музыка должна быть связана с современностью	7,8
2	для меня важно слушать именно современную музыку, потому что она модна, популярна	0,9
3	это важное, но не главное: нужно чтобы музыка просто отражала мое настроение, неважно, современна она или нет	50,7
4	совсем не важно, мои музыкальные предпочтения и вкусы не определяются только рамками современной культуры	43,5
5	свой вариант	0,6
6	затрудняюсь ответить.	0,9

**9. Могли бы вы описать, что значит для вас выражение «актуальная музыка»**

№	Вариант ответа	%
1	Нет ответа	21,7
2	Есть ответ	78,3

**10. Когда вы слышите выражение «живая музыка», какие ассоциации у вас возникают (не более 3-х вариантов):**

№	Вариант ответа	%
1	живое исполнение (без фонограммы)	85,8
2	исполнение музыки в повседневных домашних условиях	3,2
3	караоке	5,5
4	музыка, при которой исполнитель и слушатель находятся в непосредственном общении	25,2
5	фестивали авторской песни (барды)	23,8
6	музыка прошлого, классическая музыка	7,8
7	музыка, воплощающая живые темы, актуальные идеи	10,7
8	фольклор	7,2
9	подвижная, энергичная музыка	8,4
10	позитивная музыка	2,3
11	любая музыка, вызывающая живую эмоцию	23,5
12	музыка, звучащая на улицах (уличные музыканты)	30,4
13	праздничная музыка	1,2
14	музыка, звучащая «фоном», сопровождающая иные занятия	0
15	музыка живых авторов, современная музыка	2,6
16	звуки города, природы, окружающей среды	11,6
17	музыка, которая порождает живое общение, обсуждение в кругу единомышленников	2,9
18	непрофессиональная музыка	2,3
19	свой вариант	1,4
20	не возникает никаких конкретных ассоциаций.	0,6

**11. Для вас предпочтительнее послушать записанную композицию или тот же музыкальный материал, но в живом звучании, исполнении:**

№	Вариант ответа	%
1	записанную композицию – она, как правило, более качественна, без ошибок и помех, которые могут возникнуть в живом исполнении	18,6
2	в живом исполнении, так как есть возможность прочувствовать живую эмоцию, увидеть, как музыка рождается здесь и сейчас	43,8
3	для меня не так важно в каком она формате, главное, чтобы музыка мне нравилась	35,4
4	свой вариант;	2,9
5	затрудняюсь ответить.	3,5

**12. Если бы у вас представилась возможность и время послушать музыку, какой из предложенных форматов мероприятия вы бы выбрали:**

№	Вариант ответа	%
1	традиционный организованный концерт	20,3
2	концертный формат, но с элементами общения исполнителя с аудиторией	29
3	формат «квартирника»: непосредственное общение в повседневной обстановке между исполнителем и аудиторией	23,8
4	предпочел бы послушать музыку уличных музыкантов	13,3
5	музыкальные фестивали, представления под «открытым небом»	24,1
6	клубные концерты, клубные вечеринки	15,9
7	театрализованное представление в учреждениях культуры с оригинальным музыкальным сопровождением (фонограммой)	0,35
8	предпочитаю слушать музыку дома, в техническом воспроизведении	18,6
9	свой вариант	1,2
10	затрудняюсь ответить.	2,61

**13. Традиционные музыкальные мероприятия проходят в определенных временных рамках (время и место). Для вас это удобный формат досуга?**

№	Вариант ответа	%
1	да, я заранее планирую свое время для посещения таких мероприятий	42,9
2	это не всегда удобно, но я подстраиваюсь под эти временные рамки	28,4
3	гораздо интереснее, когда музыкальное событие возникает спонтанно и незапланированно (например, в уличном формате)	11,3
4	для меня удобен формат, когда я сам(а) организую музыкальное пространство в своей повседневной жизни	13,6
5	свой вариант	1,4
6	затрудняюсь ответить.	7,5

**14. Как вы относитесь к тому, когда аудитория включена в процесс непосредственного живого общения с исполнителем:**

№	Вариант ответа	%
1	мне это не очень нравится, музыкант-исполнитель и публика должны быть разделены, они выполняют разные задачи	7,8
2	хорошо, когда используется такой прием	49
3	для меня это определяющий момент музыкального действия, возникает ощущение единства аудитории и исполнителя	32,5
4	отрицаю такой прием	14,8
5	свой вариант	0,6
6	не задумываюсь об этом.	8,1

**15. На улицах города можно увидеть уличных музыкантов. Как вы относитесь к таким форматам музыки:**

№	Вариант ответа	%
1	положительно, они делают уличное пространство более праздничным	51,9
2	положительно, они отвлекают от повседневных забот, мыслей, проблем	37,7
3	безразлично: я не вижу особого смысла в их нахождении на улицах города	8,1
4	отрицательно: они не всегда профессионально исполняют музыку, которую мне бы хотелось слышать в качественном звучании	3,2
5	отрицательно: они только загружают улицы города, мешают спокойному существованию горожан	1,2
6	свой вариант	5,8
7	я не могу оценить, потому что практически не сталкиваюсь с уличными музыкантами в нашем городе	3,8
8	затрудняюсь ответить.	1,4

**16. В современных музыкальных представлениях используются новые музыкальные приемы: использование звуков города, природы, бытовые шумы, включение современного музыкального материала в традиционное театральное искусство. Как вы к этому относитесь:**

№	Вариант ответа	%
1	от этого мне становится интереснее искусство	58,8
2	меня это немного напрягает, отвлекает от действия	6,4
3	отношусь отрицательно: считаю, что театральные постановки должны отвечать канонам	2,9
4	не обращал(а) внимания на это	24,9
5	свой вариант	3,2
6	затрудняюсь ответить.	5,2

**17. Существует такое мероприятие как «квартирник»: проведение музыкальных концертов в повседневном домашнем пространстве. Близка ли вам такая форма и почему:**

№	Вариант ответа	%
1	да, такая форма дает возможность окунуться в человеческое общение между исполнителем и слушателями	35,9
2	да, такая форма дает возможность реализации своих творческих способностей: можно подпевать, совместно музицировать	21,2
3	да, такой формат необычен, выбивается из привычных форм организации концертов	20
4	нет, считаю это непрофессиональным	3,5
5	нет, только отвлекает от восприятия музыки	2,3
6	не задумываюсь об этом	20,9
7	свой вариант	2,6

**18. В XX веке появилось направление саунд-арта: использование бытовых и природных шумов. Совпадают ли ваши представления о музыке с такой трактовкой:**

№	Вариант ответа	%
1	да, это тоже искусство, если имеет какой-то заложенный смысл	36,2
2	да, если создает музыкальную атмосферу	53,9
3	нет	2,6
4	затрудняюсь ответить.	8,7

**19. Как вам кажется, в современной культуре, музыка...**

№	Вариант ответа	%
1	становится доступнее, ближе человеку, каждый имеет возможность выбора самой музыки и форм контакта с ней	58,6
2	уходит от живого звучания, становится «консервированной»	10,4
3	упрощается и примитивизируется, снижается ее профессиональный уровень	25,5
4	усложняется: появляются новые приемы, музыкальные техники	11,6
5	разрознена и в жанровом, и в стилевом, и в количественном отношении, сложно определить то, что необходимо слушателям	20,3
6	неоригинальна, не привносит ничего нового, только комбинирует уже известные формы, музыкальные приемы	6,4
7	свой вариант	0,6
8	затрудняюсь ответить.	0,9

**20. Направление обучение:**

№	Вариант ответа	%
1	культура, искусство	48,7
2	гуманитарная направленность	29,6
3	техническая специальность	21,7