**Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства**

Минаев Евгений Анатольевич

Автореферат диссертации на соискание ученой степенидоктора искусствоведения

Москва 2000

Актуальность темы. Работа обдумывалась автором в течение многих лет на материале практической работы в Министерстве Культуры СССР и в период работы в качестве заместителя главного редактора музыкальных программ Гостелерадио СССР, секретаря СК России, а затем проректора Московской государственной консерватории по экономическим вопросам - в связи с организационной деятельностью автора, на практике столкнувшегося с актуальной проблемой создания научной концепции оптимального развития музыкальной культуры в современных условиях.

На рубеже XXI века человечество вступает в новую эпоху понимания и функционирования информации. Теория информации становится логической и организационной основой современной культурологии. В связи с появлением информационных технологий искусства музыкознание стоит перед задачей осмысления на новом уровне функций музыки как одной из подсистем общей информационной системы культуры.

Данная работа представляет собой попытку рассмотрения процесса развития музыкального искусства как части информационного поля (пространства), созданного человеком и составляющего инструмент адаптациогенеза человеческих сообществ. В работе определяется новый уровень рассмотрения проблем музыкальной информации - уровень полевой интерпретации явлений музыкальной культуры. Полевой анализ и полекая интерпретация этих процессов дают новые ключевые подходы в оценке явлений современной культуры, особенно в наше время техногенной глобализации культурных процессов.

В исследованиях последнего времени понятие информации соединяется с понятием информационого поля. Однако новые представления об информации до сих пор не вошли в аналитических аппарат музыковедения.

Новые идеи теории информации позволяют в новом ракурсе рассмотреть особую форму человеческого мышления и общественного сознания, каковой является музыка. В настоящее время такой подход к поставленной теме составляет особую актуальность и вырабатывается на протяжении нескольких лет содружеством исследователей, объединенных под эгидой Общественного Института Международной Академии Информатизации, инициирующего многочисленные конференции и специальные издания по проблемам информациологии искусства.

В последнее десятилетие выдвинуты идеи рассмотрения информационных синергетических процессов как основы адаптациогенеза (Хакен, Пригожий, Князева, Курдюмов, Голицын, Петров, Горшков), понятия идеализированой информации как основы адаптациогенеза человеческих сообществ (Цымбал),

сформулирован один из основных законов идеализированной информации -закон полевого состояния идеализированной информации (Цымбал), и, наконец, создана целостная теория информационного поля (Вернадский, Казначеев, Спирин, Юзвишин, Двойрин, Цымбал, Нефедов, Протопопов, Семенцов, Яшин), Однако, современная полевая информациология редко вводит в сферу своего внимания музыкальное искусство. Музыкознание же недостаточно связано с . информациологией, хотя и имеет значительные традиции соприкосновения с идеями этой науки. Актуальность диссертации состоит в разработке междисциплинарного пространства современной информациологии, теории музыки и музыкальной культурологии.

методологическая основа диссертации. Диссертация направлена на изучение полевых явлений в музыкальной культуре на материале данных музыкально-исторических и социологических исследований, современной прессы о музыке и материалов каталогов звукозаписывающих фирм и нотных издательств и опирается на аналитические методы исследования.

объект исследования: целостное информационное поле современой музыкальной культуры и исторические феномены, раскрывающие понятия музыкально-информационного поля и полевых механизмов музыкального искусства в целом.

предмет исследования - информационно-полевые факторы музыкальной культуры и принципы оптимизации, самореализации и самоидентификации современных культурных процессе в их музыкальных аспектах.

основная гипотеза исследования музыкально-информационное поле (музыкально-информационные поля всех категорий) рассматривается как стержневая основа эмоционально-духовного адаптациогенеза человеческих сообществ.

задачи исследования:

- раскрыть содержание, структуру и онтологический смысл понятия «музыкально-информационное поле»;

- рассмотреть теоретические основы музыкально-информационного поля в аспекте современной культуры на материале основных известных исторических форм бытования музыкального искусства в социокультурном процессе;

проанализировать методологические проблемы информационной саморегуляционой сущности музыкального искусства;

- разработать понятийно-категориальный аппарат информациологического аспекта музыкального искусства, включая такие понятия, как эмоция, интонация, жанр;

- уточнить информационно-полевые механизмы действия массовых феноменов культуры;

- определить стратегии и институциональные условия информационных процессов музыкальной культуры;

- обосновать онтопсихологические предпосылки осуществления музыкального творчества как феномена адаптациогенеза человеческих ментальных общностей;

показать информационные механизмы самореализации музыкально-художественной личности;

- выявить информационно-полевые механизмы порождения культурных ценностей на основе общего информационно-полевого анализа феномена музыки и музыкальной культуры;

- определить перспективы современной социокультурной художественной информационной деятельности;

- рассмотреть основные виды современного музыкального искусства и

-музыкальной культуры в их комплексном бытовании - в современном фольклоре, церковном певческом искусстве, театрально-концертных жанрах и жанрах массового искусства;

учесть основные формы современной техногенной культуры и связаные с ними макропроцессы музыкальной культуры. научная новизна диссертации состоит

- в определении понятий «идеализированной информации», «музыкально-информационного поля» и «музыкально-информационных потоков» применительно к историческим и социальным процессам в музыкальной культуре;

- в разработке теоретических основ анализа информационно-полевых процессов музыкального искусства,

- в корректировке с точки зрения особенностей этих процессов таких понятий, как эмоция, интонация, жанр;

- в целостном анализе с этих позиций различных видов современной музыкальной культуры и явлений музыкально-культурной практики;

- в анализе с этих позиций современного массового искусства;

- в новых трактовках техногенных основ современной музыкальной культуры с точки зрения информационно-полевых механизмов культуры.

В работе - проанализированы теоретические основы музыкально-информационного поля в аспекте современной культуры и на материале основных известных исторических форм бытования музыкального искусства;

определены методологические проблемы информационной саморегуляционной сущности музыкального искусства;

разработан понятийно-категориальный аппарат информациологии музыкальной культуры, в особенности такие понятия, как эмоция, интонация, музыкальный жанр;

- выявлены информационно-полевые механизмы действия массовых феноменов культуры;

показаны стратегические параметры современных музыкально-информационных процессов в обществе;

- обоснованы онтопсихологические предпосылки осуществления музыкального творчества как феномена адаптациогенеза человеческих ментальных общностей, показаны информационно-адаптационные механизмы самореализации музыкально-художественной личности;

- на основе общего информационно-полевого анализа феномена музыки и музыкальной культуры проанализированы информационно-полевые механизмы порождения культурных ценностей;

- намечены перспективы современной социокультурной художественно-информационной деятельности;

- рассмотрены основные виды современного музыкального искусства и музыкальной культуры в их комплексном бытовании в современном фольклоре, церковном певческом искусстве, театрально-концертных жанрах и жанрах массового искусства;

- учтены основные формы современной техногенной культуры и связанные с ними макропроцессы музыкальной культуры.

практическая значимость работы. Основные выводы диссертации позволяют наиболее адекватно трактовать явления современной культуры, наиболее оптимально применять эти выводы к анализу процессуальной (бытийной) основы музыкального искусства в обществе, стратегии и тактике музыкальной культуры в целом.

апробация работы и внедрение результатов в практику: По теме работы были сделаны доклады на российских и международных конференциях (Москва, Струга /Македония/), публикации, в т.ч. одноименной монографии. Концепция диссертации рализована в продюссерской деятельности автора. Диссертация неоднократно обсуждалась в Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковскогои и была рекомендована к защите 21 июня 2000 года на кафедре Междициплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского.

СТРУКТУРА И ОБЪЕМ РАБОТЫ: диссертация состоит из двух частей, вбирающих соответственно четыре и восемь глав, Введения и Заключения, Списка литературы по теме и Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.

Введение. Информационно-полевые аспекты феномена музыки

О возможности информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления начали говорить с развитием кибенетики и теории информации уже в 70-х годах XX в. (А.Моль, Р.Зарипов, И.Рудь, И.Цуккерман, Л.Дыс, М.Бонфельд). Музыковедение «неосознанно» зафиксировало основные законы информациологии, отражающиеся в теории музыкального формообразования и социологии музыкальной культуры. Вклад в современное музыкознание в развитии информационных аспектов развития музыкального искусства составили работы А.Сохора, Г.Орлова, М.Арановского. Дальнейшее развитие этой проблематики осуществили В.Медушевский, В.Холопова, Л.Акопян.

Для понимания феномена и процессов саморазвития искусства основополагающим представляется предложенное и разработанное Л.Цымбалом понятие идеализированной информации, которое дает возможность по-новому видеть и сущностные процессы искусства, творчества, культуры.

Идеализированная информация, по определению Цымбала, понимается как "закономерный сплав объективного отражения и субъективного восприятия"1. По определению Цымбала, живые системы в процессе самоорганизации в природе создают своим разумом стройный воображаемый мир с помощью идеализированной информации, который является основным, базовым регулятором общественного сознания и сознания индивидуумов. Мир идеализированой информации создается информационными потоками всех культур на протяжении всей истории человечества, развивается по определенным законам становления, трансформации и трансляции информации.

Теория информационного поля включает понятие единого информационного поля ноосферы, раскрывает законы, составляющие объективные механизмы действия информационного поля - закон сохранения формы представления информации, закон единства и сохранения энергии информационного поля2.

Смежным понятию информационного поля представляется понятие информационного потока, к которой подошел в 20-х годах нашего века А.Лосев, сформулировавший теорию потока сознания на материале вербального языка. Теория Лосева непосредственно соединяется с полевыми категориями потока музыкального языка - как традиционно-ментальной интонационной и жанровой сферы, так и акциональной формы бытования музыки.

Приняв за основу понятие идеализированной информации как совокупной информации, вырабатываемой человеческим сообществом в процессе своего внешнего и внутреннего адаптациогенеза, необходимо всю совокупность музыкального искусства и шире - музыкального быта рассматривать как органическую часть общей идеализированной информации, действующей как инструмент внутреннего адаптациогенеза человеческих сообществ и обладающей определенными законами развития. Применение категориального понятия идеализированной информации делает возможным выработку критериев целостной оценки творений человеческой фантазии, не умещающихся в "чистых" рамках понятия искусства; предоставляет основание методики анализа отрицательных информационных явлений и процессов, возможности новых аспектов постижения как современной горизонтали, так и исторической вертикали музыкального искусства.

**Часть I. Теоретические аспекты музыкально-информационного поля.**

**Глава 1. «Музыкально-информационное поле» как понятие и культурологический феномен.**

В контексте исследований, выдвигающих новые продуктивные научные гипотезы, можно кратко суммировать широко воспринимаемый учеными в целом ряде научных дисциплин вывод о том, что информация является единой общевселенской сущностью. Пространство имеет, по Юзвишину, информационно-сотовую волновую структуру: это волновое, резонансное, осциллирующее и колеблющееся относительно своего положения равновесия состояние электронов3. Атомы и электроны, составляющие информационные поля, совершают постоянные аутоколебания. Аутоколебания обеспечивают атомам и электронам сверхчувствительность по отношению к внешним воздействиям. В результате они мгновенно реагируют на минимальные внешние колебания, хоть на малую величину превышающие их собственные аутоколебания. Воздействующие колебания немедленно передаются по всему информационному полю. Информационно-волновая природа Вселенной обеспечивает перенос на большие расстояния из одной точки пространства энергии света, звуков и разнообразных сообщений.

К гипотезе Юзвишина примыкает гипотеза Двойрина об энергополевом состоянии информации и энергополевой информационной голографической природе мира и Вселенной - вечной и единой духовной, физической и математической сущности мироздания .

Важнейшие положения теории информационного поля сформулированы рядом ученых, заявивших о формировании новой науки биоэнерго-информатики, о едином информационном поле ноосферы, его электромагнитной основе, об электромагнитных информационных полях в живом веществе; определившим основные закономерности существования единого информационного поля ноосферы; раскрывшим волновую природу биологических полей и волновую природу передачи не только коммуникативно-адаптационной, но и генной информации. Исследователями получено определение современного информационного поля ноосферы как "сложной материальной субстанции, характеризующейся глобальностью, многомерностью, коммуникационными качествами, отличающейся многовариантностью материальных носителей с преобладанием электромагнитного поля и динамизмом взаимных перевоплощений, развивающейся синхронно с эволюционными процессами, сопутствующими разумной деятельности человека"5.

Человек - звучащий микрокосм, излучающий ритмы (биоритмы внутренних органов, сокращения мышц и т.д.). В работах психологов мы находим исследования об электромагнитных и акустических колебаниях органов человека, фиксирующие тонкие полевые явления6. Современная наука разработала ряд методов и приборов, позволяющих в некоторых случаях зарегистрировать изменения биогенных физических полей и излучений человека, в следствие чего было научно сформулировано понятия биополя человека как физического поля высокой степени информационного наполнения и сложности7. Открыто существование сверхслабых излучений фотонов у всех исследованных типов биосистем и доминирование полевой формы антропогенеза - универсального социоприродного механизма коллегиального (социального) интеллекта сообщества8. Открытие полевого существования форм сознания имеет первостепенно значение для понимания сущностей культуры и собственно музыки как своеобразного стержневого полевого адаптивного феномена.

Развитие биоэнергоинформациологии представлено в работах биологов и психологов, определившим, что информация определяет взаимоотношения и развитие всех живых организмов, а в человеческом обществе - межличностные и межпопуляционные отношения (К.Судаков) . В человеческом сообществе эти процессы происходят на основе многообразного информационно-энергетического обмена. В осмыслении этих процессов возникло новейшее определение человека: "человек - это «энергоинформационное существо, связанное с информационным миром динамическими энергоинформационными потоками» (А.Бойцов)10.

Идея обнаружения и констатации полевых механизмов бытия возникала в трудах многих исследователей (О.Шпенглер, Тейар де Шарден, И.Пригожин, И.Стенгерс). Об этом говорили русские философы Н.Лосский, С.Трубецкой, Г.Шпет, Д.Панин, Л.Гумилев. О космо-планетарном измерении человека говорили Н.Рерих, В.Соловьев, Н.Федоров, К.Циолковский, А.Чижевский, а также Н.Бердяев, А.Лосев, П.Флоренский, В.Вернадский, В.Налимов. Современная информациология и философия (Нефедов, Протопопов и др.; Г.Пурынычева) комментирует и дополняет подобную аргументацию.

Благодаря полевым формам сознания, постоянно развивающимся и расширяющимся, происходит саморазвитие человеческого сообщества, совершенствуется адаптациогенез всех уровней.

Ритмические и звуковые проявления человека, создание музыки как вида искусства составляют особую ступень энерго-информационной эволюции сознания, зависящую от полевой формы действия и непосредственно переходящая в полевую форму развития.

Согласно выводам современной информациологии, популяция приобретает свои особые информационные топографические свойства, в определенной степени аналогичные информационным голографическим экранам организма. Этот "экран" формируется в структурах общественно-полевого, тезаурусного сознания, несущих функцию хранения информации. В музыке это - система интонаций, жанров, музыкальных мысле-форм, а также структуры, собирающие общественное знание в памятниках искусства и документах музыкальной письменности, хранящихся в музеях, библиотеках, фонограмм-архивах - так называемых банках идеализированной информации.

Рассматривая музыку во всех ее богатейших проявлениях, «человека музицирующего» (И.Земцовский) в современном мире, можно выделить три •потока музыкальной реальности - поток акционального биотического музицирования; поток воспроизведенного музицирования (звукотехнологии, индустрия музыки) и вероятностно-ментальный поток музыкального общественного сознания, проявляющийся в самой востребованности тех или иных ликов музыки и развертывающийся в разнообразии форм и видов музицирования, воспроизводства и потребления музыки.

Музыка и музыкальное искусство входит в сферу оперативных энергоинформационных составляющих современного общества. Ее бытование опирается на инфраструктуры хранения музыкальной информации (ноты, книги, древние и новые музыкальные рукописи; технологии звукозаписи, виды искусств, связанные с технологиями звукозаписи - кино, театр, формы бытования и трансляции - телевидение, радио, научные знания о музыке и жанрах искусства, составной частью которых музыка является, музыка), и благодаря им входит в долговременные материальные и информационные составляющие. В качестве же специфически информационных, имманентных механизмов совокупного сознания, хранения музыкальной информации выступает внутренняя инфраструктура жанров и форм музыкального искусства, которая в конце XX века претерпевает значительные изменения.

Создание сети Internet фактически означает рождение глобального планетарного сознания, планетарного интеллекта. Возникла принципиально новая информационная технология и мир "виртуальной реальности"

Учитывая новые данные информациологии, необходимо обозначить понятие музыкально-информационного поля. Необходимо принять за основу, что музыкально-информационное поле представляет собой энергетическое напряжение актуализируемой информации (носителями информации отдельными человеческими личностями - взятой из информационных банков: памяти, письменности, звукозаписывающих технологий; из институционных хранилищ - библиотек, медиотек, фильмофондов, архивных фондов, и т.д.,), распространяемой и потребляемой реципиентами в информационной среде и образующей информационную общность (тезаурусное единство) реципиентов.

**Глава 2. Музыка в свете информационного феномена эмоции.**

Музыка - одно из наиболее эмоциональных искусств. Это общее положение в последнее время подвергается всестороннему изучению в исследованиях психологов, теоретиков искусства, музыковедов (М.Смирнов, В.Холопова, В.Морозов, В.Медушевский, И.Данова, Л.Дорфман, Л.Бочкарев, С.Мальцев и др.), а размышления на эту тему восходят к началам философии искусства.

Термин "эмоция" (emotion - волнение, возбуждение, переживание), возник во Франции в начале XVII века". В его основе лежит смысловой спектр слов, в глубине которых обнаруживается корень "mot" - "произнесенное слово", "выражение", "знак", "суть".

Эмоция - это психо-энергетический феномен, составляющий . определяющую регулятивную первоснову жизнедеятельности человека. Энергия человека проявляется в форме эмоционального возбуждения, направленного на преодоление дисбаланса в системе "человек-мир" в реакциях на окружающую среду. Механизм выброса эмоциональной энергии сформировался в результате адаптациогенеза человека в окружающей среде, но его главное предназначение -адаптация человека в среде себе подобных, т.е. коадаптация. Адаптация рассматривается как энергетический процесс, или множество параллельных процессов, проходящих в природе, человеке, социуме - во всей сложности и эволюции адаптациогенеза ".

В свете теории информации и в контексте той роли, которую эмоция играет в фундаментальных параметрах музыки, понятие эмоции раскрывается с глубиной, в соотнесении с которой по-новому проясняются исторические, эволюционные и сущностные основания самого феномена музыки.

Основополагающим для характеристики роли эмоций в музыкальном искусстве является вывод современной теории сознания об эмоциональном сознании как основе познания в целом13. Эмоциональное познание представляется базовым в познании вообще (Л.В.Роднов, А.В.Разин)|4.

Для понимания сущности действия и распространения эмоции важна теория трансперсональности сознания Налимова. На определенных уровнях анализа можно говорить о трансперсональности эмоции. Более того, именно трансперсональность, \_полевое действие эмоции является основным ее информационным качеством.

Полевое действие эмоции связано с явлением мимезиса. подражательными формами поведения как адаптационном механизме человека в человеческих сообществах15. Музыка, массовое танцевальное действо психологически способствует формированию миметического коллективного единства, поскольку синхронные ритмодвижения, организованные хотя бы простейшими звуковыми ритмо-сигналами, организуют и создают особое психическое единство16.

Музыкально-информационное поле формирует имитационный характер поведения и закрепляет его, а эмоционально-звуковой резонанс выступает как основа полевой формы сознания.. Эти выводы на современном научном уровне уточняют древнейшие положения античной эстетики о мимезисе в философии Платона и Аристотеля. Основа этого подражания, как показывает современная информациология - не тем или иным формам жизни, а эмоционально-ритмическим формам поведения человека в обществе.

В рамках информационно-полевой теории эмоций можно видеть, что в человеческих популяциях полевая эмоциональная информация накапливается и обрабатывается особыми информационными феноменами, крупнейшим из которых является искусство и музыкальное искусство в особенности. Отсюда видна столь важная роль искусства и связанной с ним информации, регулирующей эмоциональные коммуникации реципиентов, эмоциональный контакт, эмоциональный резонанс, воспитывающей эмоциональную культуру, создающей традиции как школу эмоций. При этом становится очевидным, что школой эмоций становится не только искусство, но и все формы культуры -обряд, обычаи, религиозные формы ограничений. Искусство же придает им акциональную форму полевой организации.

Музыка наиболее активно влияет на формы имитационного поведения людей, организует круги акционального общения человеческих сообществ, создает резонирующие эмоциональные формы коммуникаций.

Миметические формы сознания выражаются в музыке и музыкальном искусстве, как важнейшие первичные, до-вербальные, до-понятийные смыслы человеческого бытия, пронизывающие все более сложные струкуры человеческого сознания. Они же являются основными направляющими значениями в организации всей системы форм и жанров музыки, как и форм и систем человеческих сообществ.

Информационная теория эмоций венчается выводами о высших духовных потребностях человека, составляющих важнейшую сферу адапциогенеза популяций и человеческого сообщества в целом. С позиций этой теории освещаются основные категории этики и эстетики, и тогда становится очевидным, что сверхсознательная, творческая деятельность человека направлена на масштабные, сущностно-бытийные формы коадаптации. использующие весь эмоциональный и логико-сознательный опыт человека, опыт, вбирающий опыт социальной и вселенской адаптации (В.Морозов, Е.Нестеренко, А.Васильева)

Идеи аккумулирования искусством высших значений идеализированной эмоциональной информации получили дальнейшее обоснование на современном уровне исследования и осмысления.

Эмоциональное восприятие красоты, имеет эволюционное значение как кратчайший путь адаптациогенного интуитивного познания (П.Симонов, В.Медушевский).

Регулятивная функция музыки простирается на сложнейший комплекс эмоций, связанных с неадаптационными действиями человека, формулируемые как понятие греха. Через него в обществе и в самом человеческом организме существуют регулятивные механизмы, возвращающие человека в сферу позитивного поведения (Н.Моисеева)|?.

«Культура есть воспроизводство энергии любви» (А.Невелев)18. Это умозаключение позволяет рассматривать вопросы адаптациогенеза не только в связи с информационным значением в этом процессе музыкального искусства, но и в самом широком - Евангелическом аспекте. Музыке наиболее близко отношение к эмоции как разуму сердца, который, по выводам современных философов, и по Евангелию, представляет ядро Софийного сознания.

Важнейшая функция музыки, и особенно церковного пения - мелоса, интонационно близкого сакральным формам искусства, невидимому, должна расцениваться как высший момент в полевой музыкально-информационной сущности искусства. В связи с этим обращается внимание на категорию катарсиса,- (очищение, слезы при восприятии музыки) как основной критерий ценности искусства, наивысшую категорию полевого действия музыки.

Содержание эмоций в интонации предстает информационно-звуковой первоосновой музыкальных смыслов. При отмечается, что не всякое интонирование эмоционально в романтическом смысле этого понятия. Например, "а-эмоциональное" интонирование в обрядовом интонировании и в древнейшем интонировании отражает собственно информационное содержание музыки - охват пространства и сознания находящихся в этом пространстве сознательных существ, к которым в древнейших представлениях относится весь мир вообще - включая зверей, растения, духов всех вещей и явлений. Голос человека действует как проявление его живой психической и интеллектуальной энергии, как проявление и притягивание космической энергии19.

Звукоизвлечение вне человеческого голоса - инструментальное -кардинально расширяет возможности проявления его эмоциональной энергии, а в историческом плане, с учетом технического прогресса вплоть до наших дней -делает их многократно умноженными в пространстве и во времени. Посыл звука в пространство предстает как познавательная и идентифицирующая акция звуковая обработка пространства и его сущностей. Информационный тип интонирования мы ощущаем в фольклоре, особенно в древнейших его, дошедших до наших дней, формах. Он выражает не ту. или иную эмоцию как таковую, а состояние общности, собственно информационно-полевое измерение сознания человеческой психогруппы.

Будучи отмеченным, этот феномен дает ключ к пониманию многих музыкальных явлений, а так же некоторых форм современного музыкального искусства. В частности, внеэмоциональное проявление некоторых феноменов современной музыки (сериальная техника, некоторые разновидности рок-клипов) отражает попытки прямого выражения современных интеллектуальных форм мышления или информационной общности психогрупп..

В современной системе средств массовой информации проявляются тенденции деэмоциализации музыкальных артефактов, например, в специальных клиповых молодежных каналах. Такие клипы осуществляют простейшие приемы захвата информационного пространства не силой высших адаптационных - объединяющих - идеализированных эмоций, а силой упрощенных форм воздействия на предполагаемый круг реципиентов энергией неодухотворенных эмоций. Однако, по всей видимости, упрощенное до уровня примитивизации эмоциональное интонирование несет разрушение полевого контекста музыкального искусства, дробление и атомизацию информационных общностей.

Особо разделяются биотические и а-биотические формы передачи эмоциональной энергии. Известно о влиянии магнитных полей - ухудшении показателей неосознаваемой памяти, нарушениях в нервно-психических проявлениях20. То же самое можно наблюдать на техногенных полевых уровнях трансляции и восприятия музыки. В тех случаях, когда музыка несет энергию высоких эмоций в контактных формах коммуникаций, она создает позитивный эмоциональный резонанс в акциональной форме. Репродуцируясь электронными средствами, она приобретает новую звуковую силу, хотя и теряет действенную первородную силу живого вещества. При передаче а-эмоциональных энергий в преобладающем массиве артефактов, избирающихся СМИ для тиражирования, формируется поле эмоций отрицательного знака, связанных с агрессивными, регрессивными, тревожными, подавляющими спектрами эмоциональных полей.

В данной главе важны положения об энергетической, информационной, полевой адаптационной сущности эмоции; миметическом механизме эмоционального поля человеческих сообществ; двух уровнях адаптациогенных эмоций - акционального адаптациогенеза малых сообществ, ограниченных жизненными контактами человека и ментального долговременого эмоционального адаптациогенеза, определяющего адаптациогенез масштабных человеческих сообществ.

**Глава 3. Музыкальная интонация как генерирующий элемент информационного поля.**

Теория интонации связана в нашем представлении с именем Б.В.Асафьева. Разработка этой теории составляет традицию отечественного музыковедения (А.Лосев, о. П.Флоренский, Г.Шпет, Б.Асафьев, Е.Орлова, М.Михайлов, Е.Назайкинский, М.Арановский, И.Земцовский, Т.Перевозский, Е.Герцман, В.Холопова, В.Жданов, И.Дотоль, С.Мальцев, Л.Березовчук, Е.Шевляков, М.Карабань Т.Чередниченко, В.Кобекин, В.Медушевский, А.Андреев). Очень важны размышления на эту тему композиторов и музыкантов - Глинки, Мусоргского, Шаляпина, Г.Свиридова, Э.Денисова, ряда крупных деятелей искусства.

А.Лосев стремился обозначить природные основы музыки в законах, существующих во времени и выражающихся идеально в структурных закономерностях сознания, которые он назвал числом, пребывающим в идеальных измерениях нашего (целостного человеческого) сознания21.

П.Флоренский раньше Асафьева приходит к выражению понятия интонации, существующей как информационная единица, мыслеформа, информационный организм, пребывающий в человеческом мышлении как один из мельчайших генов сознания, иерархическое строение которого дает далее всю структуру мышления и культуры. По Флоренскому, важнейшей сущностью интонации является энергия. Этот вывод выдающегося математика и богослова крайне важен для исходных моментов теории интонации именно с позиций информационной сущности: будучи энергийной, интонация имеет полевую природу существования22.

Г.Шпет прозревает в речевой интонации вокальную, отдавая исторический приоритет последней23.

Научная мысль XX века была подготовлена развитием музыкального искусства. Из русских композиторов эта тема предстает в размышлениях Глинки, Мусоргского. Мусоргский пришел к идее информационной сущности интонации, отражающей высшие мыслительные воздействия, "к обоготворению человеческого дара слова"24 (подчеркнуто нами). Эту сторону слуховых прозрений Мусоргского воспринял композитор Георгий Свиридов, на первое место в истоках музыки ставивший этос Слова в Евангельском смысле25.

Законы человеческого интонирования имеют свои полевые пределы, в которых и пребывают, и возрождаются в каждую эпоху, несмотря на значительные интонационные различия разных эпох (Э.Денисов). На материале древних культур исследователи приходят к выводу о контекстных значениях интонации (Е.Герцман)26. Понятия музыкального звука и музыкального тона в историко-стилевом контексте рассматриваются как главные репрезентанты исторических стилей музыки27. О едином понимании вербального языка и языка музыкальных текстов с позиций вероятностных моделей смыслов говорит Т.А.Перевозский в Приложении к работе В.В.Налимова о сознании28. Идеи полевой сущности интонации, вероятностной природы интонационного поля устной традиции формулирует И.Земцовский29.

Большой вклад в теорию интонации внес В.Медушевский, осуществив выход этой теории на новый уровень познания - постижения интонаций как одухотворенных звукосмысловых сгустков истории.

Интонация представляет информационное отражение эмоции, являющейся неотъемлемой функцией как организмов, так и - в результате полевых форм бытования - популяций, действующих на комплементарной эмоциональной основе. Интонационное содержание музыки составляет императивный феномен, создающий первоосновы полевого единства человеческих сообществ.

Звук, звучание голоса, информация, заложенная в интонации составляют первооснову человеческой коадаптации. генерирующий элемент информационно-полевого сознания. В развитых формах сознания эмоциональный опыт фокусировался в особых формах собственно музыкального мышления - в интонационных мыслеформах, производных от эмоциональных и духовных (стремящихся к единению с миром) энергий человека.

Интонация - осознанный, отмеченный вниманием тон (последовательность тонов) в хаосе шумов, содержательно значимый ряд в информационно не значащих, не выделяемых сознанием, как значимых, комбинаций звуков30. На этих основаниях интонации как голограммы смысла, возникла речь - сложное артикуляционное и семантическое звуковыражение человека. Но также, параллельно сложнейшим артикуляционным навыкам в речи, сформировалось музыкально-интонационное артикулирование, которое несет важнейшую функцию адаптации людей в сообществе на всех этапах исторической эволюции.

Интонационность духовного бытия проявляется не только в музыке - это общая категория, созвучная информации и как метафора - на материале живописи и скульптуры - и как более широкое понятие эвритмии, когда пластическое выражение получает музыкальная и поэтическая речь.

Интонация как элемент всеобщности составляет первичную единицу информационного поля музыки, одну из тончайших мысле-форм сознания человека, а на множественном полевом уровне - человеческого сообщества.

Генезис интонации - в мимезисе, в подражательных механизмах регулирования полевых сообществ. Индивидуальность словесной и музыкальной интонации сглаживается ее миметическими функциями, умножаемостью, вариантной близостью интонаций эпохи, стиля.

Художественные стили - индивидуальные, эпохальные (а также региональные и этнические) - представляют собой сложные интонационные феномены, формирующиеся в полевых акциональных проявлениях и развивающиеся как континуальные информационные потоки в совокупном сознании человеческих социальных общностей. Информационное поле сознания и, в частности, его особая сфера - музыкально-информационное поле ментального уровня предощущалось в понятии "интонационный словарь эпохи" (Асафьева) или "интонационный запас" (М.Михайлов).

Интонации, накапливаемые человеческими сообществами в процессе исторического развития - это перцепционно апробированные высотно и ритмически организованные звукопроявления - стали действенным средством концентрированного воздействия на человеческое сообщество не только в плане передачи эмоциональной, а иногда закодированной понятийной информации, но главным образом - в плане формирования в сообществах общего эмоционального поля и миметических форм поведения, а затем ; создания единообразного поля общей самоидентификации, т.е. информационнного тезаурусного поля в существовании данного человеческого сообщества (группы, племени, нации и т.д.).

Полевые феномены интонации разделяются на акциональные, действующие в непосредственных человеческих контактах, и на ментальный интонационный фонд, вырабатывающийся для более сложных адаптационных мысле-форм.

Звукоизвлечение вне человеческого голоса - инструментальное -кардинально расширяет возможности проявления его эмоциональной энергии, а в историческом плане, с учетом технического прогресса вплоть до наших дней -делает их многократно умноженными в пространстве и во времени. Собственно информационный тип интонирования присутствует в фольклоре, в ряде типов современного интонирования. Он выражает состояние общности, некоего собственно информационно-полевого измерения звука.

Исследователями выделяются два аспекта музыкальной информации -коммуникативный и когнитивный (Л.Березовчук). Две основных составляющих музыкального искусства, "две глобальных концепции: ритмическая и мелодическая" (В.Холопова) - определяются не только функцией мимезиса в организации человеческих сообществ, но исходят из единого — информационного (информационно-когнитивного) типа интонирования.

Акциональные контактные формы музыкально-информационного поля образуют круг ритмоинтонаций императивного действия, и чем более масштабны массы человеческих общностей, которые создаются с помощью интонаций, тем проще, усредненнее, становятся сами интонации. Интонация бытовой музыки отражает эмоциональные поля контактных сообществ, конденсируя, трансформируя и вновь императивно формируя воспроизводство контактных акциональных общностей людей. Своей усредненностью, сверкоммуникативностью бытовая музыка императивна, это свойство ее сущностное, родовое (Е.Шевляков) Полевые формы общих действ - праздники, танцевальные и танцевально-песенные формы общностей постепенно при многократном повторении становятся первоосновой сложения духовных ментальных единств. Их массовость и миметический характер - от народной пляски до современного рок-концерта - не случайное явление, а закономерное действие природы полевого механизма формирования человеческих единств, ощущаемое человеком на интуитивном уровне как необходимость.

Современная бытовая интонация становится всеобщей и вновь начинает опираться на элементарные формы мимезиса (Э.Денисов, Т.Чередниченко).

Интонационные элементы дистантных ; долговременных. стратегических тезаурусных полевых форм музыкальных коммуникаций, напротив, стремятся к протяжению, к полноте охвата пространства и времени и к полноте выражения эмоциональной информации. И потому направлены на преодоление тяготения к усреднению, унификации. На этих путях полевого тезаурусного сотворчества формируются особые феномены собственно музыкального сознания - мелос, крупные концепционные формы музыкального искусства, несущие функции дистантно-временного, стратегического адаптациогенеза, формирования крупных человеческих единств и единства человека с бесконечными мирами . сознания. Однако и музыка быта, музыка малых, контактных акциональных форм действия, когда уже пройдены уровни достижения первичного единства, может стремиться в бесконечность, к единству с целым миром.

В музыкознании все более осознается сущность мелоса, распева как музыкального созерцания целостности единого со всеобщим. Творческие закономерности мелоса определяются как звукоформы сознания (М.Карабань, В.Кобекин). Возникает идея о совпадении структур мелического и мыслительного процесса '.

Выработка дистантных, тезаурусно-опосредованных форм интонаций представляет собой сложный, долговременный процесс накопления адаптациогенной информации, что в конечном итоге выливается в понятие культуры.

Способ "анализа интонаций эпохи как симптоматики общего состояния психо-ментальной картины мира, в частности, современной нам эпохи, представляется пока еще мало использованным, когда в самом деле он может дать новые ракурсы понимания современной культуры, вырисовывается основная семантическая схема музыкального знака: эмоция - симптом эмоции, моделируемый звучанием, акустико-звуковой формой музыкального знака, воспроизводящей в ритмико-интонационной форме симптомы человеческих эмоций (С.Мальцев, В.Холопова).

Эмоционально-интонационное познание мира человеком через интонацию представляет важнейшую область адаптациогенеза в малых и больших человеческих сообществах, и эта способность человека то совершенствуется, то в каких-то проявлениях утрачивается. На определенных этапах социогенеза теряется восприимчивость к интонационному и эмоциональному богатству проявлений человека, и эта утрата в древности называлась окаменением сердца. В.Медушевский называет этот симптом "иссушением слуха", также объясняя его иссяканием любви, как основной формы проявления энергии жизни. Эти -обратные процессы адаптациогенеза, разадаптации на эмоционально-интонационном уровне, замечаются в определенные этапы истории, их симптоматика отмечена и в современную нам эпоху.

Интонационный контекст XX века связан с глубокими изменениями в самой структуре музыкальной интонации. Интонация читается как симптом самой культуры. В интонации состредоточились выражение эмоций и отражение логики мысли. Интонация подчинилась психологической, языковой, культурной и аналитической (авторской) детерминации. Она пополнилась еще несколькими слоями, вплоть до суперинтонации авторского преподнесения музыкальных цитат, до интонации-символа.

Очевидны полярные расхождения интонационного поля новой профессионально-композиторской музыки (дистантно направленной) и музыки массового употребления, направленной на создание контактных музыкально-информационных полей. Массовая интонация не выходит из определенного круга типизированных очертаний, удобных для массового воспроизводства на неэлитных уровнях. В элитных жанрах интонация предстает как сгусток информации о целых содержательных мирах, но нередко теряет генетические связи с массовой интонацией.

Современный круг интонаций в наиболее активно распространяемых в массово-полевых жанрах музыки - интонация крика, хрипа, подстанывания, инфантильная интонация, интонация нарочитой подделки - пение "не своим голосом", интонация тюремного слэнга; англо-американский стиль - все это симптоматика ментальностей современного общества. Круг современных интонаций сужается; повторность - элементарный принцип формообразования -становится преобладающим, а сами интонации широкого применения (о них не скажешь уже: "бытовые интонации", т.к. они не представляют, как прежде, бытового музицирования. а являются продукцией санкционированной профессиональными дельцами масс-культуры) словно специально сбрасывают с себя семантику культурных слоев истории, становясь выразителями некоей «немотивированной» общности, действующей на уровне всепокрывающей усредненности.

При этом продолжают свое действие интонационные сферы классической музыки - европейской и русской, джаза, лирической советской песни 30-70-х годов, нередко переинтонируемой в современных исполнительских интерпретациях. В современном интонационном поле действует также и православная интонация церковного пения, романсовые интонации, русская фольклорная и русская народная песененая интонация в преломлении эстрадных стилей, а также уличных певцов.

Подавление тонкой интонационной природы музыки, отмечаемое исследователями, приводит к важнейшим психотропным результатам: происходит адаптациогенез массовидности сознания - новая форма адаптациогенеза - спресованность сознания особей в массу и воздействие на массы как единицы форм сознания(П собственно музыкальными, интонационными средствами. умноженными по силе воздействия техногенными средствами музыки.

Радио и телевидение приносят в нашу жизнь интонационное многоязычие мира, новый Вавилон; но в бытовой среде, в жизни вне эфира - интонационная среда общества, все страны, включая провинцию, более единообразна. Сейчас уже можно видеть, что музыкальная интонация современных массовых эстрадных жанров по радио и телевидению - почти не попадает в быт, не воспроизводится на личностном уровне. В быту поются песни прежних лет, которые передаются через живую интонационную среду. В массовом сознании остается колыбельная - ее и сейчас поют, как некогда прежде, воспроизводится культура живого интонирования - главным образом то, что в живом интонировании, в застольях и в задушевном общении переходит от человека к человеку.

Таким образом, интонация как первоэлемент музыкального информационного поля приобретает на новом историческом этапе значительно большую весомость и выступает на первый план в сравнении с музыкальной формой в виду диктата спресованности времени восприятия в акциональных жанрах музыкального искусства.

**Глава 4. Музыкальный жанр как информационно-полевая категория.**

Отечественное музыкознание, благодаря трудам Б.Яворского, Б.Асафьева, В.Цуккермана, Л.Мазеля, А.Сохора, С.Скребкова, В.Бобровского, М.Арановского, В.Конен, М.Михайлова, И.Земцовского, О.Соколова вскрыло глубокие закономерности, присущие музыкальным жанрам. Развитию теоретических аспектов жанрообразования посвящены работы Л.Березовчук, А.Климовицкого и О.Никитенко, Г.Демешко; своеобразие жанрообразования в фольклоре исследуется в работах И.Земцовского. В последнее время к этой проблеме обращались А.В.Соколов, Е.Дуков, А.Андреев, Л.Акопян, Н.Бекетова, И.Бродова, Т.Кюрегян.

Начиная с 20-х годов XX в. была определена знергийная природа мышления, в связи с чем возникла идея мыслеформы как «некоторой совокупности и последовательности приемов, "методов" осуществления "энергии"» (Г.Шпет), и в свете такого подхода жанр становится определенным энергетическим годом, мыслеформой коадаптивной идеализированой информации.

Основополагающее значение жанра базируется на понимании его энергетически-полевой, порождающей структурно-вариантной природы, проявляющейся в акциональных полевых формах и закрепляющейся в полевом тезаурусном уровне массового и индивидуального сознания.

О.В.Соколов в специальной монографии дал определение музыкального жанра: "жанром называется порождающая закономерность вида музыкальной структуры, соответствующего определенной функции - социально-практической или художественной"32.

Порождающая модель жанра обладает как чертами стабильности, определяемой "плотностью" информации, так и вариантной мобильностью, связанной с индивидуальным проявлением творческого сознания. В связи с этой особенностью, отражающей родовые принципы полевого феномена, в своем историческом движении жанровые системы развиваются, как живые системы -ветвятся, взаимодействуют, воспроизводятся на основе элементарных информационных единиц (ритм, интонация, мелос) и в новых исторических условиях всегда готовы к метаморфозам, диффузии, переинтонированию (И.Земцовский, В.Сисаури, И.Дотоль, Л.Симуш), созданию новых тезаурусных форм музыкального мышления (см. работы Л.Акопяна, Н.Бекетовой, И.Бродовой).

Понятие жанра оказывается однокоренным с понятием "гена", не случайно неся в себе структурно организованный "ген" мысли, действующий как порождающая структура в творчестве. Поэтому термин "генология"33, в значении "жанрология" предлагается исследователями для обозначения общеэстетического аспекта жанровой теории. Жанровая система сложившихся и постоянно возникающих музыкальных «мыслеформ» служит своеобразным художественно-генетическим кодом, преобразующим социальные импульсы в художественные структуры.

В наше время феномен жанра должен быть рассмотрен с новых позиций теории трансперсонального сознания (В.Налимов, Л.Дорфман).

Степень детерминированности жанров связана с общественно-историческими предпосылками их возникновения, бытования и условиями развития. Иерархия жанров развита в систематизации Л.Березовчук, где жанры подразделяются по миметическому принципу, который является основным информационно-полевым принципом регулятивности социумов: миметически простые жанры, миметически сложные жанры, а также еще более сложные -аналитические жанры, связанные с концептуальным авторским творчеством34.

С позиций информациологии жанровая типология отражает общие информационные потребности человека и человеческих полевых общностей -таких как абсолютные, вторичные и спонтанные информационные потребности (А.Соколов)35.

Первичные, базовые - акциональные миметические жанры - танец, марш, песня, романс - обеспечивают контактные, акциональные миметические сообщества людей. Концептуальные жанры обеспечивают дистантные сообщества, рассчитанные на долговременное бытие тезаурусной общности людей, переходящей границы смены поколений. Первичные миметические жанры - песня, танец - имеющие традиционное функционирование в общности (фольклор) так же содержат "гены" долговременной связи между людьми и между поколениями людей.

Жанры второго миметического уровня - оперы, оратории, симфонии, сонаты - производны от первичных, но отражают более сложный жизненно-ситуативный опыт людей, являясь более сложными феноменами, основанными на механизмах долговременного регулирования социумов путем передачи опосредованной в музыке сложной эмоционально-адаптивной информации36.

Музыкальные жанры. таким образом. представляют собой информационно-полевые феномены музыкального сознания, основанные на информационных потоках долговременного существования, обеспечивая хранение и воспроизводство адапташюгенной информации на социально-полевом уровне существования.

Особо значимым представляется существование в творческом мышлении композиторов сферы свободного концептуального высказывания, не связанного с жанровыми моделями. В музыке современных композиторов эта свобода становится модусом всеобщей внутренней подвижности, одним из фундаментальных принципов современного музыкального мышления. Специальные исследования показывают, что музыка XX века - это музыка авторской концепции формы, жанра, гармонии, интонационного языка (С.Савенко, Е.Вязкова, Л.Дьячкова, С.Курбатская, Т.Кюрегян).

Описание сложных систем связано с принципом огромного сжатия информации на определенных степениях действия макросистем в восприятии (Г.Хакен. И.Пригожин. Е.Князева. С.Курдюмов). "Информационная плотность", феномен сжатия информации проявляется и при формировании жанровой системы музыкального искусства - в ее эволюции и бытовании в культуре.

Выводы современной информациологии определяют общее понятие информационного потока (Цымбал). В некоторых исследованиях высказывались идеи о волновой и полевой структуре не только жанровых образований в музыке, но и самих стилистических циклов в истории культуры (Н.Велижева, А.Дриккер). Рассматривая в этом свете теорию жанров, можно видеть, что каждый вид искусства представляет собой относительно автономный информационный поток в общем информационном поле культуры. В то же время эти потоки имеют тенденцию к воссоединению с другими информационными потоками. Наиболее ярко эта тенденция в наши дни выражена в музыке - она имеет множество сопряжений с другими видами искусств, интегрирует во все сферы жизни (Г.Кушнер, В.Кущ, В.Медушевский).

Наука о жанре входит, таким образом, в философские исследования о принципах и формах мышления. Музыкальное искусство представляет действие иерархии мыслеформ, отражающих общие формы сознания. Современными мыслителями все более осознается роль типизированных мыслительных форм (топосов) (А.Невелев); выявляется «иерархия эйдосов (порождающих информационных матриц), задающих структурные и целевые основания материально-множественного существования физических, биологических и психических норм" (А.Иванов). В работах современных философов показывается, что такие представления "всегда имплицитно присутствовали в смысловых слоях базовых физических понятий "материя", "поле", "информация", "вакуум", <...> связанных с научным освоением тончайших несущих энергий Космоса, неотделимых от психической деятельности человека". Выдвигаются гипотезы о том, что они эволюционируют вместе (или параллельно) с человеческим трансперсональным сознанием. Отражение этой эволюции можно видеть в эволюции музыкальных форм, жанров, интонационных мысле-форм, а также и новых структур сознания, проявляющихся в новой "материи" музыкального искусства.

Подтверждая положения информациологии о роли идеализированной информации в развитии социумов, жанровые системы музыки - как бытовой, обеспечивающей контактные, акциональные формы адаптациогенеза, так и концептуальной, обеспечивающей протяженные константы адаптационных форм социумов - возникают и действуют на основе информационных полей и информационных потоков разного уровня и масштаба действия. Они обеспечивают консонантные отношения в культуре, определяя созвучие эмоциональных миров человеческих сообществ.

Жанровые системы музыки обеспечивают: а) акциональную регудятивность первичных, контактных сообществ; б) долговременную регулятивность сложных социумов в дистантных параметрах; в) тезаурусную регулятивность эволюционной целостности социумов.

В исторической эволюции жанров информационная "плотность" бытовых жанров чрезвычайно велика - даже при смене национальных и исторических стилевых норм сами жанры остаются практически неизменными (песня, танец), поскольку служат одним информационным целям - объединению первичных социумов на уровне контактной миметической адаптации Жанры миметически сложные, выполняющие задачи долговременной организации социумов, содержат структуры более сложных значений, воспроизводящихся и переосмысливаемых в продолжительные по времени периоды эволюции человеческих общностей. Они отвечают более масштабным задачам выработки и хранения адаптациогенной информации, которую не способен предложить реципиент рядового уровня, поскольку усложнение социальных и информационных структур общества несоизмеримо индивидууму возрастает. Так появляется уровень музыканта-художника, предлагающего социуму индивидуально осмысленную концепцию мира в соотнесении с акциональными и перспективными задачами адаптации социума. В свете информационной теории жанра творческое мышление, дарованное человеку, предстает как основа адаптациогенных процессов общества.

В современной техногенной культуре выработаны возможности музыкально-информационного банкирования (звуко- и видеозапись), минующего сложные музыкальные формы, созданные человеком за его историю. Вся система музыкальных жанров, возникших в процессе эволюции музыки как фонд информационных единиц хранения адаптациогенной информации, подвергается своеобразной ревизии на функциональную необходимость как отдельным реципиентам, так и человеческим общностям. Эти исторически выработанные информационные структуры становятся малоактуальными, поскольку в передаче массовой информации используются в основном средства быстрого захвата сознания - короткие интомационко-информационные единицы (клипы). Оперирование такими информационными единицами осуществляет захват сознания в кратковременных ракурсах, причем, как правило, не комплексом положительных эмоций, а путем эмоционального диссонанса.. Если такой информационный принцип проводится как всеобщий, нарушается механизм информационной эмоциональной адаптации социумов из-за ограниченности разнообразия информационных потоков. Человек, как составной элемент такого информационного поля, не принимает всей полноты художественной информации и теряет адаптационные способности. Такое положение требует серьезного осмысления для построения стратегического прогнозирования в культуре.

**Часть II. Практические аспекты музыкально-информационного поля**

**Введение**

Жизнь человечества в XX веке сопровождается стремительным развитием технологий хранения информации, имеющих глобальное культуростроительное значение. Наиболее яркое осуществление технологий культуры на современном этапе проявляется в создании информационной индустрии массовых коммуникаций и индустрии культурного потребления (Н.Ващекин, В.Лось, А.Урсул, А.Вебер, В.Иноземцев, Ю.Солодухин). В связи с этим меняются принципы культурной политики в государстве, координирования массовых процессов в культуре (И.Загурский и др.). Полевые явления в культуре приобретают новые смыслы и значения.

Для современной эпохи характерна смена типа культуры с массово-праздничного (И.Сидорская, Л.Зайцева), ориентирующегося на контактно-полевой уровень взаимодействия реципиентов в потоке ценностей культуры, на повседневно-индивидуальный и, следовательно, а-полевой тип функционирования артефактов.

Появилась новая - компьютерная коммуникативная виртуальная реальность, способствующая новым взаимодействиям человека и общества. Компьютерные сети начинают играть роль полевого феномена сознания.

Устаревает привычное подразделение коммуникативных потоков музыкального искусства на два основных русла - развлекательные и академические жанры (А.Якупов). Уточнение этих понятий связывается с из вариантами: музыка академическая и массовая; легкая - серьезная; бытовая -профессиональная (А.Цукер), обиходная — надбытовая (Е.Дуков). В других случаях нюансы этой типологии различаются как E-Musik (элитарная, серьезная) и U-Musik (низшая, развлечение) (Т.Чередниченко), как folk-music и art-music, то есть фольклорная музыка и музыка как искусство (Л.Гофман).

В этих классификационных системах заложено различие жанров кратковременного адаптациогенеза малых общностей - развлекательная музыка - и музыка "серьезная", "академическая" "артистическая", т.е. связанная с обучением в профессиональных институтах передачи традиций (в школах, "академиях") с ориентацией на ценности долговременного адаптациогенеза.

Выдвигаются иные оппозиции - аутентичное - репродуктивное, биотическое — абиотическое (В.Кутырев), относящиеся к культуре технологического воспроизводства артефактов. В прессе постоянно обсуждаются проблемы культуры в контексте наукоемких технологий (А.Ракитов и др.). Ядром культуры становятся технологические виды искусств -кинематограф, телевидение. На фоне массовых процессов в культуре происходят процессы демассификации контактных форм коммуникаций, сближение устного и экранного типа коммуникаций, движение к персонифицированной культуре, переориентация массовой культурной деятельности с публичных на домашние формы. В процессах, происходящих в современной культуре, решающее значение приобретает информационная революция: информатизация, компьютеризация, медиатизация пространства культуры; экранная, аудиовизуальная культура (И.Сидорская, Т.Семилет).

Определяющую роль приобретают технологии звуковоспроизведения и массовые технологии культуры, существенно меняющие привычные оппозиции, поскольку технологии культуры - звукозапись, видеозапись, электротехнологии звука могут использоваться как в контактных (домашнее музицирование, музицирование в малых контактных группах и в масштабных социальных группах), так и в дистантных технологиях музыки, охватывающих милионные аудитории, но не образующих контактных полевых структур сознания.

С точки зрения теории информационной самоорганизации в музыкальной культуре современности можно определить два уровня самоорганизации: рещшиентно-самоорганизующиеся формы и институционно-самоорганизую-щиеся (общественно инициированные). К реципиентно-самоорганизующимся формам относятся традиционный фольклор, пока еще сохраняющийся в локальных реликтовых проявлениях; городская бытовая культура и все маломасштабные явления человеческого общения, основанные на спонтанных потребностях жизни. Институционные формы организации культуры подразделяются на биотические (храмовая культура, театр, концерт, празднества) и оснащенные современными технологиями, посредством которых музыка потребляется слушателем как продукт технической манипуляции.

Очевидно, что технологическая музыка кардинально меняет процессы формирования живых информационных полей. Равновесие этих процессов имеет кардинальное значение для культуры. Если живое информационное поле содержит механизмы ментального адаптациогенеза, то а-биотическое информационное поле создает предпосылки для новых форм адаптациогенеза.

**Раздел 1. Информационное поле контактных форм музицирования. Глава 1. Музыкально-информационное поле фольклора.**

Пространство с древних времен воспринимается человеком через его освоенность (П.Флоренский, Ю.Зубов, Н.Сляднев, О.Пашина). Первоначальные элементы музыкально-информационного поля выступают как маркирование пространства, подразумеваемого сакральным, для защиты от злых сил.

Символическое освоение, перекрывание голосом и звуком некоего пространства совершается во имя того, чтобы придать ему осмысленные качества . Голос и звук выступают в календарных обрядах в функции оберега. защищая людей, скот, культурные объекты от зла вообще, от недоброжелательных людей, от вмешательства нечистой силы, от стихийных бедствий и др. Звук наделяется функцией изгнания, вытеснения чужой информации. Шумом и криком выгоняют за пределы культурного пространства обрядовый персонаж, символизирующий зло (ААфанасьев, Л.Ивлева).

Особая функция, приписываемая в календарных обрядах интенсивному голосу и звуку, - продуцирование жизни - в сельскохозяйственной сфере, в брачных обрядах.

Маркирование пространства неупорядоченными звуковыми инициациями важно само по себе как первичный способ противостояния хаосу неизвестности хаосом собственных объединенных (участниками обряда, ряженых) звукоизвлечений в социальной группе. Подражание природному хаосу и вытеснение его собственным организованным хаосом, нарочито декларируемым объединенным человеческим сообществом, составляет важную начальную основу противостояния энтропии созданием своего собственного информационного поля, представляющего защитный механизм, защитный слой человеческого бытия.

Первоэлементы согласованного интонирования вырабатываются при опоре на явление резонанса, которое ощущается всеми участниками совместного пения, в котором возникает натуральный звукоряд как объективный результат полевого совместного интонирования (Э.Алексеев М.Папуш). Возникает иерархический ряд явлений: резонанс эмоций, резонанс интонаций, лад - парадигматическое и полевое обобщение совместных интонационных "действий" участников исполнения звукоизвлечения в обряде. Собственно пение - именно то, что воспринимается исполнителями как пение -является коммуникативным актом, нередко направленным не только на присутствующих слушателей, но и на кого-то из отсутствующих, как передача информации куда-то далеко - и предстает как феномен информационный и информационно-полевой: оно захватывает своей эмоцией и мелодической энергией пространство реальное и пространство воображаемое38.

Пространственное измерение фольклора наиболее продуктивно выражено в обряде, а также в такой особенной форме обряда, какую представляют собой хороводы. В русском фольклоре, как и в фольклоре других народов, хоровод представляет собой особую, исторически возникшую разновидность совместной художественной деятельности, стимулирующую и создающую наиболее концентрированную информационно-полевую форму сознания.

Обрядовая приуроченность и форма хороводов - хождение по кругу или замкнутым формам кривых линий раскрывают нам древнейшие проявления информационно-полевого поведения человеческой общности, гармонизующего семейные и внутри-этнические отношения. Молодежные игры и хороводы служили школой этикетных отношений в обществе, вырабатывали навыки социальных отношений, были центром духовной художественной жизни молодежи (И.Ромодмна, Л.Мухомедшина). В них концентрировались и интенсифицировались процессы информационного соединения, полевого действия эмоции и сознания, создания музыкально-информационного поля, музыкально-информационного потока, программирующего дальнейшую, уже вне обряда, жизнедеятельность человека.

Феномен молодежных игр очень важен при анализе современных проблем музыкальной культуры, вплоть до таких явлений, как дискотеки и концерты рок-музыки. Как бы отрицательно их ни оценивать с точки зрения качества музыкальной продукции, нельзя не видеть того, что в них удовлетворяется потребность полевой творческой деятельности. Однако народные игрища представляли совершенствуемый культурой механизм ее воспроизводства. Современные же массовые молодежные полевые контакты имеют скорее регрессивные влияния по сравнению с самоорганизующимися формами народной культуры. Молодежная культура современности, называемая в литературе "контркультурой" основана на противостоянии традиции и по вертикали - исторической и духовной, и на социо-возрастных разломах современного общества (И.Кузьмина, И.Салтанова, Д.Петров, Т.Бернштам, М.Топалов, Н.Солдатова).

Особое значение в связи с этим имеет современное научное освоение фольклора. В настоящее время благодаря более чем двухвековой традиции собирания и изучения русской народной песни сложился информационный банк фольклора в печатных, архивных нотных и фонографических источниках. Этот фонд репрезентирует музыкально-информационное поле русской культуры за прошедшие столетия - по конкретным записям - более 300 лет, а по культурно-историческим проекциям - повидимому, за всё последнее тысячелетие. Однако воспроизводство его в живой культуре составляет весьма небольшой процент.

Самоорганизующиеся формы фольклорного и бытового музицирования в наше время все более подвергаются воздействию общественно инициированных форм музыкальной культуры, причем таких ее проявлений, которые не связаны с традиционным музыкально-интонационным информационным потоком: воспроизводящиеся и транслирующиеся в наше время формы музицирования, как правило, не имеют отношения к традиционной культуре не только древней, но сравнительно недавней: эстетика "моды" и средства массовой информации постоянно вытесняют предшествующие языковые формы музицирования.

Сохранению наследия фольклора посвящены многолетние исследования многих ученых (Р.Матвеева, Б.Путилов, Д.Балашов, А.Мартынова, В.Гусев, А.Мехнецов и др.). Этой проблеме посвящаются конференции и симпозиумы40.

Поскольку музыкально-информационное поле фольклора составляет важнейшие параметры целостности общественного сознания, его сохранение и воспроизводство на полевых уровнях контактных акциональных форм необходимо для обеспечения функциональной жизнеспособности культуры и выживания народа как психо-энергетической целостности. В силу этого общественные институты, призванные сохранять и воспроизводить культуру в ее стержневых, ценностных и самоидентифицирующихся формах - формах национального тезауруса, должны сохранять традиционную культурную информацию хотя бы во вторичном - институциональном - уровне коммуникаций. Хотя важнейшей основой культуры является целостная народная жизнь во всех формах ее самоорганизации, институциональные и технологические формы воспроизводства культуры представляются в наше время также весьма существенными.

В настоящее время на фоне ослабления информационного поля фольклорной традиции усиливаются потоки чуждой по интонационно-полевым параметрам, преобладают процессы потребления, а не творчества, пассивного восприятия, а не художественного воспроизводства активных, личностных исполнительских форм. В этой связи народная традиционная культура воспринимается как естественный противовес деструктивным тенденциям в культуре, поскольку именно традиционная культура, формируясь веками, наиболее полно и адекватно отражает и воспроизводит психофизиологические особенности того или иного этноса. Народная культура - адаптационный механизм, складывающийся веками и представляющий накопленный в столетиях положительный опыт народа - основу для выживания данного этноса, народа, нации41.

Информационное поле фольклора - как содержащее систему жизненных ценностей и генетическую память культуры должно быть воспроизводимо из информационных банков - хранилищ звукозаписи фольклора, нотных записей, научной работы специалистов, восстанавливающих текст и контекст фольклорного искусства, философию и эстетику фольклора, как зерна живого развития информационного поля культуры.

**Глава 2. Музыкально-информационное поле храмового искусства.**

За последние десять лет существенно изменилась политика государства в отношении церквей. Появилась большая литература, раскрывающая историю этих отношений на протяжении XX века (Н.Зернов, В.Алексеев, МШкаровский, Н.Медведев, М.Одинцов, Е.Голубев, С.Медведко, К.Кедров). Состоялись значительные акции, освещающие по-новому межконфессиональные связи церквей, полнее осознается роль церкви в позитивных процессах в культуре42.

Вопрос о роли религиозного сознания в эволюции человечества - это вопрос о глобальном адаптациогенезе. В настоящее время формируется новая наука теменология. посвященная изучению храма и храмового искусства, где храм определяется как «неотъемлемо-центральный субъект целостного бытия культуры»43.

Храм выражает идею целостности Мира - первейшую истинно человеческую интуицию древнего человека, интуицию живого порядка, противостоящего хаосу (Н.Федоров, Г.Вагнер, М.Мильчик).

Певческое искусство православного храма, требует в связи с этим первостепенного упоминания, поскольку соединяет в себе такие стержневые информационно-полевые феномены, как Слово и Пение в их постоянном соединении (П.Флоренский, М.Бражников, В.Протопопов, Г.Орлов, А.Конотоп, В.Федотов).

Храм является совершенным акустическим инструментом, вместилищем наиболее совершенного человеческого звукопроявления. Оно действует как инструмент концентрации звука, исторгаемого человеком, и "обыгрывается" различными формами освоения этого пространства общим хоровым, сольным, антифонным пением. В пространстве храма создается единое музыкально-информационное поле, "заряженное" высшими эмоциями человека и всем комплексом его ощущений Сакрального, Единого, Вселенского измерения Бытия.

В певческом искусстве храма выработалось особое отношение к звуку, не известное открытым пространствам - звуку одухотворенному, созерцаемому, обращеномук к вечности, противопоставленному сиюминутному «мирскому попечению». Храмовое пение исходит из целостности метафизического сознания и служит восстановлению духовной целостности в соборном богослужении. В храмовом искусстве вырабатываются принципы адаптациогенеза, основанного на максимальном по временной длительности, а в идеале - вневременном действии механизмов создания духовных общностей. вечной константы благоустроения.

В звучании духовно-музыкальных творений композиторов храмовой традиции мы имеем возможность созерцать глубины творческого духа, постигать современную музыкальную культуру с позиций храмового измерения культуры; взыскивать прирастание духовности в композиторском творчестве и в нашей жизни. Заново переосмысливать основы интонационного и тонального мышления древнего и нового искусства храмового пения, учения о ладах, о формообразовании, гармонических основах музыкального искусства (Н.Гуляницкая). С позиций православной интонации раскрываются отрицательные смыслы современного массового искусства (В.Медушевский).

Классическая музыка также находится в информационном поле храмового искусства. В соврменной культуре она играет роль аналогичную культовой -направлена на «вечные» цености адаптациогенеза и во многом пользуется теми же интонационными средствами, что и культовая музыка (Р.Поспелова). В русском искусстве школа вокального храмого интонирования продолжала действовагь в опере (в исполнительском творчестве М.Михайлова, Н.Неждановой, И.Козловского).

В русской культуре большое значение имело информационное поле храмового действа, простиравшееся далеко за пределы самого храма: в церковных праздниках большой удельный вес имели крестные ходы, шествия с иконами и пением, при звучании колоколов, пронизывающем все окружающее пространство. Музыкально-информационное поле таких шествий очень важно для становления информационно-эмоциональной общности народа. По существу, это была разновидность информационно-полевых ритуалов, закономерная необходимость которых проявлялась в действовавших народных ритуалов с хороводами, хождениями по кругу. Такое движение людей, характерное для культур древности, в сочетании с пением создавало наиболее благоприятные для полевого становления ментальности формы человеческой общности.

Звук колоколов составлял реальное музыкально-информационное поле, дающее чувство защищености человеку в необъятном пространстве, и это бьшо не только земное пространство, объединяющее людей в их жизненном бытии, •но и небесное - во всей его мистической загадочности и необъятности.

В русской музыке XX века сложилась яркая эзотерическая традиция - в творчестве Н.Римского-Корсакова, А.Скрябина, С.Танеева, С.Рахманинова, а также Г.Свиридова, Э.Денисова, С.Губайдулиной, Г.Уствольской, В.Сильвестрова, Р.Щедрина, Ю.Буцко. В музыке современных композиторов так же присутствует идея Всеединства мира, Сверхсинтеза сознания, опирающаяся на претворение духовного опыта христианства и его индивидуального осмысления художниками XX века (Р.Поспелова; .И.Мыльников). Чрезвычайно важной представляется роль церковной музыки в сохранения "биотической" культурной среды44.

После более чем полувекового перерыва с начала 80-х годов происходят существенные сдвиги в общественном сознании в отношении изучения и творческого развития церковно-певческого искусства. Защищаются диссертации, проводятся конференции и фестивали, собирающие большие коллективы ученых, исполнителей и слушателей. Признание широкой публики в наши дни получили концерты, посвященные реставрации памятников древнерусского певческого искусства, где звучат расшифровки песнопений, произведенные современными исследователями вслед за корифеями отечественной науки - М.В.Бражниковым, В.В.Протоповым, Н.А.Герасимовой-Персидской, А.В.Конотопа и других. Певческое искусство формирует единое духовное пространство православной культуры. Осуществляются издания, заполняющие лакуны современной духовной среды России. Расширился круг специальной литературы и научная мысль в данной области заметно двинулась вперед.

Для современного этапа развития музыкального искусства характерно расширение процессов реставрации и актуализации стилей древнерусского и нового музыкально-певческого искусства; попытки воссоздания аутентичных форм роспевов монодического и полифонического стилей; использование в современных произведениях композиторского творчества интонационных элементов, ладовых форм, мелодизма церковного пения от древних стилей вплоть до стилистики русского православного пения конца XIX - XX вв.; этическая актуализация древнерусского менталитета (в некоторых его стилистических компонентах). Древняя музыка рассматривается нередко как источник музыки современной: этос и музыкальные звучания в произведениях современных композиторов воссоздаются в чертах стиля, навеянных памятниками древней музыки. Среди авторов церковной музыки Н.Ведерников, Ю.Евграфов, К.Волков, В.Калистратов, Н.Каретников, А.Киселев, А.Микита, А.Ларин, В.Мартынов, В.Рубин, В.Пьянков и другие.

Создаются малые клиросные формы, клиросные Литургии и Всенощные, переложения древних напевов; внеклиросные формы - АЛарин, В.Мартынов, Г.Свиридова, В.Мартынов, В.Кикта, А.Шнитке, Р.Щедрин, Ю.Буцко (см.: Е.Польдяева, Т.Рожкова, И.Гуляницкая, М.Карабань).

Основное значение этоса и мелоса литургического творчества : в формировании психотипа осознания мира как целостного многоединства. Древнерусское певческое храмовое искусство, как и храмовое действие в целом, несет информацию духовного видения, откровения Иного мира.

Значение храмового искусства России во всей его тысячелетней традиции для современного информационного поля России, несмотря на культурные катаклизмы XX века, чрезвычайно велико. На философском научном уровне осознается, что интеграция культового искусства в духовную жизнь современного российского общества должна быть поставлена как общекультурная задача (Н.Детков, П.Гайденко, Г.Бутиков, Т.Бакланова, И.Столяров, П.-Э.Митев, Н.Володина).

Культура церкви, как можно видеть, является базовым фоном современной культуры. Организация и культурная традиция церкви, прорастающая и в светские жанры музыки становится основой устойчивого противостояния разрушительным процессам современного культурного поля России.

**Глава 3. Информационное поле музыкального театра.**

Театральные зрелища, как известно, возникли в древности и описаны Аристотелем, который определил их связи с музыкальным искусством и с хороводными мусическими действами. Необходимо подчеркнуть преемственность театральных действ не только от действий запевал хоровода, но и всех участников хоровода танцоров и зрителей как действующих в едином "мусическо-информационном" поле, создающем монолитную духовную целостность народа. Все информационно-полевые механизмы хоровода были восприняты и многократно усилены древнегреческим театром, в котором музыка составляла некий стержень, на который "нанизываются" все разделы трагедии.

Полевое действие музыки и звучащего слова в греческой трагедии усиливалось специальной акустикой амфитеатров, законы которой были подсказаны древним греческим архитекторам горными ландшафтами, где множество народа, равномерно размещенное на вогнутых поверхностях амфитеатров, превращалось в сферически консолидированные информационно-полевые структуры человеческих эмоциональных сообществ, достигавших высокой степени полевого единства, кульминационным эффектом которого был описанный Аристотелем катарсис.

Источником музыкального театрального жанра служило и богослужение, в недрах которого вызревали драматические формы повествования о библейских событиях. Создание в конце XVI в. жанра оперы означало переход от сакральных информационых полей, создаваемых в пространстве храма, к информационной общности людей в пространстве дворца, т.е. в особом социальном круге правящих слоев общества, инициирующих информационные модели сознания.

Основа оперы - в преломлении глубинных исторических традиций, ведущих свое начало от ритуальных форм древнего магического синтеза пра-искусств (см. публикации Ф.Шаляпина, И.Козловского, Б.Покровского, В.Конен, Н.Барсуковой, М.Сабининой, М.Черкашиной, В.Жданова, Н. Кузнецова, Н.Савиновой,. А.Порфирьевой, Л.Кириллиной, Л.Березовчук, Л.Никитиной, Н.Маркарян) В этом жанре прозревается его древнейшая ритуальная первооснова, восходящая к полевым действам доисторических эпох, первым временам инициирования информационных полей лидерами человеческих обществ.

Опера отражает потребности общества в жанрах, призванных создавать и обозначать ментально-структурное единство. Этот синтетический жанр долгое время зависел от особого положения властных, т.е. инициирующих информационное поле общества власть предержащих структур. Традиция интерпретации оперного театра как символа власти и выражающегося в ней символа государства сохранялась в России на протяжении длительных исторических периодов. Само состояние оперы отражает особенности статуса и менталитета власти, состояние культурно-информационно-полевых сфер общества, элитных в дотехнологическую эпоху массовых информационых процессов.

Во всех сложившихся в опере стилях она продолжала оставаться музыкальным действом, решавшим задачи единения, трансперсонального полевого сознания не только в сюжете, в музыкальной драматургии и акциональном музыкальном звучании, но и в социально-бытовом контексте, поскольку опера - это всегда событие, на которое откликаются элитные и репрезентативные, вырабатывающие информацию слои общества.

Опера XX века отличается чрезвычайным разнообразием как в жанровом отношении, так и в смысле сюжетно-тематическом: античные мифы, притчевая литература, эпический роман, символико-буффонная комедия - все преломляется в призме "музыкальной фантастики", трактуемой как музыкально-драматическое размышление об универсалиях всеобщности.

Современное понятие "оперный театр" включает в себя по крайней мере два рода художественных явлений: современное оперное творчество и классический оперный репертуар, живущий на современной сцене . Оперные театры имеют репертуар, включающий и современные произведения, однако, далеко не тот, что предлагает в совокупности современная оперная литература: в наиболее востребованный репертуар входят именно те произведения, которые более четко отражают классические идеи ментальных единств.

В исследованиях последних лет опера рассматривается в контексте информационных процессов художественного мышления, отражающих целостность мира (В.Жданов). Опера рассматривается как особое проявление творческого стремления человека воссоздать многообразную и целостную картину мира в контексте переориентирования системы ценностей театра с жизнеподобных на сущностные, универсальные (А.С.Соколов, Н.Маркарян).

Достижения драматического театра, литературы, живописи, кино, телевидения и радио изменили и жанр оперы, создав возможность тиражирования, обращения к разным интерпретациям одного произведения, индивидуальным формам восприятия оперы. Практически весь оперный репертуар имеется в каталогах музыкальной дискографии. Каталоги столь объемны, что, повидимому, любая опера может быть просмотрена дома; создается культура исполнительских версий. Возник жанр оперы-телеспектакля, особенно - в отношении малых и редкоисполняемых оперных произведений. В фильме-опере, в видео-записи оперы видоизменяется сценическая условность жанра (см. исследования Т.Егоровой, А.Баевой, Э.Махровой, Е.Ногайбаевой-Блайтмэн), а главное - изменяется структура музыкально-информационного поля жанра. Опера для одинокого теле-зрителя - с точки зрения полевой функции жанра - это нечто совсем иное, нежели опера в театре.

Однако корневые признаки жанра как живого синтетического театрального действа вряд ли подлежат переменам: жанр оперы представляет собой феномен мощнейшего полевого воздействия.

Информационное поле живой оперы творится только в реальности, всякий раз заново, всякий раз новыми творческими усилиями всех ее творцов, включая зрительный зал. И, может быть, в этом и состоит оптимизм Культуры, сопротивляющейся облегченно-технологической консервации музыкального события. Только живое совместное творчество, со-бытие талантов и поклонников создает феномен и оперы, и культуры. Остановленное в записи мгновение оперы бывает прекрасно, но оно уже входит не в живое поле культуры, а в его информационный банк, сохраняющий достижения человеческого духа на уровне фиксации документа прошлого, но не на уровне целостного информационно-полевого бытия оперного произведения.

Существует риск утраты слушателя и зрителя классического искусства. Причина этого - в ослаблении долговременных. стратегических механизмов культуры и преобладание механизмов быстрого полевого захвата сознания.

Сложное существование оперы в культуре нашего времени создает ряд проблем в связи с ее малой востребованностью. Однако не массовость потребления оперного жанра важна в наше время, и не участие властных структур общества в организации ее информационного бытия, а важно вершинное положение в культуре как синтеза искусств, создающего критериальные уровни творчества во имя общностей высоких смыслов жизни, которые несет опера (Б.Покровский, Н.Савинов). Определяющим для культуры является то высокое духовное содержание и полевое воздействие оперы, которое пронизывает не только зрительный зал оперного театра, но и культуру в целом.. Опера, как магнит, притягивает к себе лучшие творческие силы общества и создает информационное поле устойчивого, долговременного действия.

В связи с этим логичен вывод о необходимости институционнальных форм обеспечения развития оперы как одного интегрирующих явлений музыкальной культуры - от выявления и воспитания кадров певцов, музыкантов, художников, музыкального и художественного образования в целом, воспитания и художественного образования зрителей в целостной системе современной музыкальной культуры. Без оперы как элитного по духовному содержанию синтетического жанра историко-стратегического значения, базирующегося на всей иерархии культуры, культура снижается и теряет энергии долговременного стратегического действия.

**Глава 4. Информационное поле концерта.**

Концерт, исторически сложившийся как специализированная форма коммуникации по поводу ценностей самого музыкального искусства, не предназначенного для какого-либо прикладного и целевого назначения, создает феномен контактного музыкально-информационного поля, посвященного целенаправленно созданию ментальных общностей в социумах, сложных ментальных форм мимезиса.

Информационно-полевые феномены концертного жанра освещают внутренние механизмы действия личностных и полевых категорий культуры, удостоверяя и доказывая важное значение высоких ценностей, генерирующих все остальные уровни культурных ценностей (см. публикации Л.Гаккеля, В.Григорьева, В.Горностаевой, Р.Шато, Ю.Капустина, Л.Березовчук, С.Савенко).

Концерт исторически сложился как специализированная форма коммуникации по поводу ценностей самого музыкального искусства, не предназначенного для какого-либо прикладного и целевого назначения, но сосредоточивавшего специализированные механизмы выработки музыкально-информационных феноменов эмоциональной и ментальной общености, сложных ментальных форм мимезиса, миметического поведения высшего порядка. Длительный процесс выделения музыкального искусства из сферы бытового музицирования, общественного ритуала, культа и других форм прикладного использования музыки привел к институализации духовного отношения к самостоятельным эстетическим ценностям в надбытовй сфере «возвышенного досуга», к выделению и специализации деятельности музыкантов, а также концертной публики, к утверждению и развитию концерта как основного духовно ценностного и социально значимого художественного общения в сфере музыкальной жизни.

Высокое искусство музыки, функционирующее в обществе, поднимает уровень духовной значимости и других слоев культуры. Элитные уровни культуры сосредоточиваются на взращивании всеобще-адаптационных способностей человека и создании культурных ценностей, создаваемых им в процессе творческой деятельности.

Информационное поле концерта, генерируемое музыкантами-исполнителями, относится к акциональным контактным формам музыкальной культуры, имеющим как долговременное, так и кратковременное действие на полевое сознание. При использовании произведений, несущих информацию высокого духовного значения, концерт служит действенным механизмом стратегической коадаптации человеческих общностей. При использовании же музыкальной информации первичных миметических способов воздействия, действие концертных форм определяет кратковременные информационные общности. При преобладании акциональных форм в культуре она теряет энергетический потенциал долговременного развития, подвергаясь деструктивным процессам. 34

**Глава 5. Массовые музыкальные зрелища как акциональные полевые феномены**

К началу 60-х годов XX века массовое сознание определено наукой в качестве теоретической данности (Е.С.Кузьмин, В.Д.Парыгин, Б.Ф.Поршнев, В.Е.Семенов, А.К.Уледов и др.). Теоретические и методологические основы исследования массовой культуры разработаны в трудах виднейших философов к. XIX-XX века — Г.Лебона, Ф.Шлегеля, И.Ильина, Н.Бердяева, М.Вебера, О.Шпенглера, З.Фрейда, С.Московичи, С.Булгакова, А.Белого, П.Муратова, Э.Фромма, К.Юнга, Т.Адорно, Х.Арендта, А.Камю, Х.Ортега-и-Гассета, Э.Фромма, а так же под влиянием идей К.Леонтьева, Ф.Достоевского, В.Соловьева, Б.Вышеславцева, В.Налимова и др. В наши дни проблемы массовой кульуры разрабатываются в трудах Е.Карцевой, А.Кукаркина, И.Куликовой, М.Овсянникова, Е.Яковлева, Ю.Капустина, А.Мигунова, В.Федотовой, Э.Баталова, Ю.Давыдова, а также в исследованиях последних лет (В.Рыбин, Н.Кириллов, Т.Решетникова, Н.Володина, Г.Юсифова, Л.Судас, К.Теплиц, Т.Адамьянц, Е.Дуков и др.).

Конец XX века - время глобальных информационных процессов и в сфере музыкального искусства, для которого характерно взаимопроникновение стилистических черт «высокого» и «сниженного», экспансия черт массовых жанров в сферу «высокого» искусства (см. работы А.Сохора, Д.Житомирского, О.Леонтьевой, Э.Леонтьевой, В.Конен, А.Цукера, Е.Шевлякова, А.Селицкого, Т.Чередниченко, П.Поспелова, И.Чучайкиной, А.Парина, Р.Петрушанской и др.)

К массовым жанрам может быть отнесен и театральный, оперный спектакль, особенно если представление аншлаговое и проходит в каком-нибудь каком-нибудь "гигант-холле" или на подиуме древнего амфитеатра и апеллирует к "натуральному мистериальному пространству" оперы -генетически массового жанра. Концерты классической музыки в филармонических залах, в Большом зале Московской консерватории - также представляют собой феномены массового полевого искусства, если концерт идет при заполненном зале и является музыкальным событием, находящим отклик слушателей. Новые праздничные массовые действа, ведущие свое начало от революционных площадных действ и от фестивальных традиций Министерства Культуры, инициируются и поддерживаются на институционном уровне в различных городах России.

В массовых празднествах и представлениях используются различные стили музыки - фольклор, церковная, эстрадная, классическая, рок-музыка - в разных сочетаниях, народная и композиторская музыка46; жанровую систему массовых музыкальных представлений образуют три типологических группы явлений, составляющих единое целое из преломления традиций культового, театрального и концертного генезиса.

Особняком стоит такое явление современной массовой культуры, как молодежная субкультура, функционирующая в русле танцевальных дискотек и концертов, проходящих нередко в гигантских современных залах. Массовые музыкальные празднества нашего времени представляют собой продолжение традиций массовых действ прежних эпох, однако в них превышена привычная прежде мера массовости, поскольку средства современной архитектуры и технических звуковоспроизводящих средств обладают возможностями единовременного собирания масштабных человеческих множеств. Полевые закономерности сознания в «век толп» (Г.Лебон, С.Московичи) диктуют производство массовых действ без ритуальной, когда-то действенной, подосновы. «Третий пласт» (В.Конен) вышел на первое место в современной культуре.

Проблемы массовой молодежной культуры стали наиболее пристально изучаться с 70-х годов, когда в отечественной культурологии началось осмысление процессов, ведущих в западном мире к формированию «массовой культуры» и молодежной «контркультуры" (А.Кукаркин, Ю.Давыдов, И.Роднянская, Э.Денисов, Н.Корыхалова, Э.Леонтьева, Н.Кузьмина, М.Султанова, А.Запесоцкий, Е.Зелинская, А.Костина, Д.Леонтьев, Н.Волкова, В.Сыров).

С точки зрения оценки информационно-полевой роли музыкального искусства, массовые празднества нового времени исходят из особого тяготения человеческого сознания к полевым миметическим формам коммуникаций, действующим в массовых музыкальных формах искусства. Без анализа полевых закономерностей этих явлений их реалистический анализ невозможен.

Поп- (и рок-) музыка соединяет два вида информационных полей -биотическое и электро-звуковое, поскольку здесь используется как живая, так и технологическая музыка - использование звукозаписи, звучания новых электронных инструментов, компьютерного конструирования звука.

Представляя собой основную форму современного акционального массового искуегва, рок-музыка использует основные черты акциональности, помноженные на технологический диктат звуковой среды во имя формирования полевых массовидных форм музыкального действа.

Соединение живого и технологического звучания делает возможным новое качество массовости потребления этих музыкальных артефактов в больших, вмещающих тысячные массы людей, помещениях. Это соединение обусловливает звуковой охват большего пространства, новое содержание музыкального звука, музыкальной интонации, новые адресаты и принципы творчества, новую эстетику и этику массовых контактов и коммуникаций по поводу музыкальных артефактов. Эта новизна обусловливается еще и социально-возрастным единообразием публики - молодежной аудиторией массовых действ. Возрастное единобразие этой аудитории делает ее наиболее уязвимой и внушаемой с точки зрения миметического воздействия массовидного полевого акционального содержания музыкальных артефактов -на интонационном, артикуляционно-звуковом и жанровом уровне предлагающих спектр значений, создающих среду коммуникации, противопоставленную традиционной и замещающую ее.

В данном стиле происходит снижение уровня жанрового и интонационного разнообразия музыки, оборачивающееся усредненностью всех средств музыкальной выразительности и понижением критериального уровня творчества, восприятия и поведенческого стереотипа. Композиторское творчество в этом стиле претерпевает значительное снижение критериев музыкального профессионализма - на первом плане оказываются собственно музыкально-энергетические способности человека, с преобладанием двигательно-моторной динамики, на втором — духовные приоритеты. Таким образом вырабатывается массовидная эмоционально-двигательная энергия, имеющая быстрое энергетическое воздействие на зрительскую массу.

В массовых действах рок-концертов происходит создание особо "плотной" информационной монолитности, связанной с новыми формами массового адаптациогенеза: почти полностью устраняется возможность индивидуальных немиметических противостояний всеобщей заорганизованности. В этой новой разновидности тоталитарного сознания возникает новая возможность управления массами как единицами форм сознания. При этом очевидно, что создающиеся таким образом полевые структуры массового сознания находятся на нижнем критическом уровне полевого эффекта, поскольку нередки случаи прямого разрушения информационной общности людей: нередки сообщения о массовой агрессивности, драках, возникающих в подобного рода массовых рок-действах и после них (см. публикации С.Щербакова, А.Мороза и др.)

Поскольку в большой степени массовые явления рок-музыки связаны с технологиями звукотворчества (при помощи электроинструментов и компьютера) и звуко-воздействия, интонационные смыслы не являются непосредственным содержанием рок-музыки. Интонационные традиции живой музыки, несущие информационные фонды эмоционального адаптациогенеза на протяжении всей истории человечества, в рок-музыке огрубляются и становятся не адекватными тонкому миру человеческих эмоций. Культура эмоций, представленная в мировой традиционной и классической музыке, не только значительно суживается, но и подменяется типовыми (клиновыми) интонациями, пропущенными через электронные "фильтры"

Что же касается жанровой основы массовой музыки, то в ней преобладают первично-миметические жанры - песня-танец, танцевальная песня, с преобладанием бит-инструментального начала.

Регулирование меры распространения подобных акционалыю-ценностных феноменов в культуре крайне затруднено в связи с рыночными механизмами их существования, которые направлены на возможно полный захват массового сознания элементарными полевыми механизмами. Тем более его фклософско-эстетическое освоение и культурологическая трактовка должны быть предметами пристального анализа исследователей, хотя бы для выработки формулы индивидуального иммунитета к этим явлениям.

Для прогнозов относительно массового рок-искусства необходимо верно оценивать его стратегические параметры. Тотальная акциональность представляет угрозу вытеснения стратегических ценностей культуры, направленных на долговременный адаптациогенез человеческого сообщества. Подмена культурных ценностей стратегического значения тотальным господством акциональных ценностей - основная опасность современной массовой музыкальной культуры.

**Раздел II. Информационное поле дистантных музыкальных звукотехнологин**

**Глава 1. Звуко (и видео-) запись и трансляция музыки в аспекте полевых феноменов музыкальной культуры**

Возникновение технологий фонозаписи и трансляции звука создало предпосылки развития дистантных форм коммуникаций, действующих как во времени, так и в пространстве. В дистантных формах коммуникаций процесс общения опосредован техническими средствами - грамзаписью, радио, телевидением, магнитофонной и видеозаписью. Это имеет кардинальное значение для судеб культуры. Но, как часто бывает, осознанию глубинного значения перемен препятствует именно их масштаб, их глобальность, привычность и повседневность.

В истории музыкального искусства периодизация информационных технологий соответствует принятой типологии (язык, письменность, книгопечатание, электронные средства, компьютерные технологии - А.Соколов, А.Ракитов), если иметь в виду информацию как фиксацию сообщения: устный, невмо- и ното-письменный, нотопечатный, звукозапись, электронные системы создания и трансляции звука. Звукозапись и видеозапись представляют коммуникации документального типа, сходные с книгопечатанием, но и отличные от него.

С точки зрения информационно-полевого музыкального феномена можно выделить только два этапа, разделяющихся по принципу характеристики самой субстанции музыки как живой, биотической - действующие на живые, биотические общности и - техно-биотической, продуцируемой техногенными средствами, но оказывающей влияние на человека как в контактных формах общения людей, так и в дистантных, охватывающих неисчислимые множества людей. В трансформации современной цивилизации от биотических информационных полей к технобиотическим - электронным - проблема большого технологического и социального масштаба.

Информационное поле музыкальных технологий является доминирующим в современной культуре (Е.Назайкинский, А.Волков-Ланнит, Е.Дуков, Е.Шашеро, А.Коровина, Г.Котляренко, Р.Кунафин, А.Айги, А.Шнитке, А.Варгафтик, Д.Ухов).

В этой связи музыкальные технологии можно подразделить следующим образом: 1. Звукозапись и видеозапись традиционных (в широком смысле) форм музицирования; 2. Технологии конструирования звука: а) попытки конструирования традиционных звуко-тембров в границах воспроизведения традиционного человеческого музыкально-интонационного языка с его уровнем эмоционально-концепционных смыслов; б) конструирование нетрадиционных звуко-тембров на электронных (и компьютерных) синтезаторах на уровнях нетрадиционной интонационности технологического происхождения, восходящей к интеллектуальным формам познания.

Звукозапись, а затем и видеозапись в массовом масштабе кардинальным образом меняют направление потоков культуры - ее движение от полевых структур акциональных общностей - к уединению личности. Эти процессы создают проблемы соотношения массового и индивидуального в восприятии и потреблении музыки, о соотношении в культуре элитарного и массового, индивидуального и тиражированного. Вследствие зафиксированности - не ' вариантности - произведений возникает быстрая смена стилей потребляемых артефактов.

Музыкальные технологии в основном восприняты массовым акциональным искуством, менее требовательным к стихиям тонких пластов выразительности. Многие формы современной музыки появились после изобретения звукозаписи и благодаря ей. Способом своей фиксации они выбрали именно звукозапись, поскольку новые, импровизационные формы музыки принципиально не фиксируются нотной записью - их импровизационная спонтанность, мелодический, гармонический, ритмический язык, вариабельность произведения как концертного феномена не вмещаются в сетку линейной нотации, противятся всякой фиксации, кроме звуковоспроизводящей. Звукозапись обеспечила поп-музыке и аудиторию, и школу, исполнительские кадры, оказалась школой импровизационного исполнительства (Е.Шашеро, А.Коровина).

Звукозапись создает возможность создавать новое качество фиксации художественного произведения - не в форме нотной записи, а в актуальной форме исполнительской интерпретации (П.Грюнберг, В.Янин); благодаря звукозаписи возникают новые уровни потребления музыки. Понятие потребителя используется в позитивном смысле, исходя из того, что потребление - это система удовлетворения всей гаммы человеческих потребностей как материальных, так и духовных (Я.Иоскевич)47.

Звукозапись может играть роль музыкального инструмента - инструмента инициирования музыкально-информационного поля человеческих общностей -в связи с тем, что музыкальное произведение, записанное на пластинке, диске, аудиокассете, может служить инициирующим источником музыкально-информационного поля контактного вида. Произведения, ранее бытовавшие в культуре как контактные акциональные формы музицирования, в звукозаписи становятся дистантными феноменами, которые в свою очередь могут являться генерирующими компонентами музыкально-информационных полей контактных акциональных коммуникаций как малых социальных групп, так и масштабных человеческих общностей.

Информатизация культуры представляет собой средство, позволяющее осуществлять воспроизводство и экспансию культуры. Информационное самосохранение культуры на современных уровнях технологий становится задачей глобального адаптациогенеза, как способа формирования самоидентичных и жизнеспособных информационных целостностей. Необходима масштабная информатизация культурных сокровищ, делающая их доступными мировому сообществу - в этом видится одно из мощных средств сохранения культуры (А.Ракитов).

В связи с этим звуко- и видеозапись представляется важнейшим культуростроительным фактом, влияющим на воспроизводство информационных банков культуры, поскольку глубинные духовно-культурные .процессы, в конечном счете, не менее, а в переходные периоды даже более важны, чем сиюминутные экономические и политические действия, т.к. влияют на стратегические основы выживания общества.

Создан фонд звукозаписи, зафиксировавший и актуализирующий на мировом рынке статистически репрезентативный фонд мировой культуры, к тому же постоянно увличивающийся благодаря новым и новым исполнительским интерпретациям и исследовательским разработкам исчезнувших в практике музыкальных культур, в частности, фольклора и церковной музыки разных национальных культур и эпох.

Приведенные в Приложении статистические таблицы анализа каталогов нот и дисков показывают, что по количеству фонозаписей среди композиторов-классиков на первом месте стоит Моцарт (70), за ним следуют Бетховен (57), Чайковский (46) и Иоганн Себастьян Бах (45). С ними на мировом рынке соперничают Шопен и Шуберт (28), Брамс (27), а затем - Гайдн (23), Гендель и Вивальди (22). Первая десятка существенно «отрывается» от остальной массы композиторов, среди которых - Мендельсон (16), Рахманинов и Шуман (15), Дворжак (13), Лист (12), Малер, Шостакович (11), Визе, Боккерини, Дебюси, Вебер (10), Гершвин, Григ (9), Равель (8), Иоганн Штраус, Верди (8), Бриттен, Кодаи, Мусоргский, Сибелиус, Рихард Штраус, Телеман, Вагнер (7). Материалы каталогов показывают, что в национальных фирмах звукозаписи поддерживаются национальные приоритеты музыкальных культур.

Очевидно практическое совпадение массивов стилистики и статистики: предпочтение вкусов меломанов относится прежде всего к эмоционально-позитивным, универсальным «психотерапевтическим» светлым стилям Моцарта, Бетховена, Чайковского и Баха. Затем следуют Шопен, Шуберт, Брамс, Гайдн, Гендель и Вивальди, музыка которых, при существенных стилистических и исторических различиях, также наполнена светлыми, очищающими энергиями. Интересно, что на одном статистическом уровне востребования находятся Рахманинов и Шуман (15), затем - Малер и Шостакович (11), Визе и Дебюсси (10) Бриттен, Мусоргский, Вагнер и Рихард Штраус (7).

Таким образом, классическая музыка представляет собой существеннейшую часть информационного поля европейской культуры как стратегическая часть музыкальной культуры. -

Бытие музыкального искусства основано на переинтонировании музыкальных текстов при введении их в современный мыслительный и ментальный контекст. Мы являемся свидетелями переинтонирования целых музыкальных эпох и стилей. Переинтонирование музыки Баха, Вивальди, Рахманинова, Чайковского, Визе. Возникает новая инструментовка, аранжировка и, как следствие, иные эстетические результаты.

Значительна роль звукозаписи в процессах интонационных взаимовлияний в культуре. Наблюдается обмен культурной информацией, вплоть до интеграции различных национальных культур. Происходят масштабные диффузии интонационных фондов разных культур, вытеснение традиционных комплексов интонаций на уровне массовых процессов. С другой стороны, эти процессы стимулируют тенденции к обострению самоиндификации культур, национального и этнического самосознания.

При анализе полевых форм существования музыкального искусства необходимо учитывать две формы дистантного общения - трансляцию и фонозапись при воспроизведении музыкального артефакта.

Технологические основы культуры диктуют типологии не только контактного и дистантного уровня коммуникаций, но биотического и а-биотического уровня содержания музыкальных артефактов.

При трансляции музыкального события его полевое воздействие сочетает в себе биотические и электронные формы, представляя собой смешанный феномен живого и электронного поля, которое за пределами живого поля претерпевает субстанциональные изменения в направлении разряжения.

В процессе использования фонозаписи тематические возможности артефакта практически необъятны, однако непосредственные контакты человека с человеком - основная функция художественного творчества -представляется не состоявшейся. При использовании технологических форм музыкальных коммуникаций происходит переход от информационных полей к информативным и информационно-тезаурусным, исключающим акционально-контактные формы взаимодействия реципиентов.

Наряду с традиционными типами культуры - контактной коммуникации и документальным (дистантным) типом коммуникации, возникает контактно-дистантный - при трансляции события средствами массовых технологий коммуникаций - TV и радио, а также такой дистантный способ коммуникаций, который иллюзорно примыкает к психологии контактных форм - видеозапись культурного, музыкального события, спектакля, праздника, концерта, народного действа или рок-шоу.

- Однако в целом отчужденность музыкальной среды трансформирует общество в информационно-техническую систему, заменяя непосредственное общение его членов технологическими коммуникациями. Акциональная эмоциональная информация как средство адаптации при таком соотношении биотического и техно-биотического теряет свою адаптационное значение Тогда сами адаптационные процессы видоизменяются в контексте массовидных безличностных форм коммуникаций. Соответственно в культуре ослабевают способы регулирования адаптации человеческих сообществ, обусловленные природой (В.Кутырев).

Техногенная музыкально-звуковая среда при диктате внешних по отношению к человеку дистантных феноменов музыкальной коодаптации, способствует нарушениям биотических форм коадаптации.

**Глава 2. Звукотехнологии музыкального творчества в аспекте полевых феноменов музыкальной культуры**

После освоения технологий звукозаписи последовало развитие технологий создания принципиально новых инструментов музыкального звукоизвлечения и произошло революционное изменение концепции звука, понимаемого в контексте новых электронных технологий (О.Ушицкая, И.Вышеградский, А.Киселев). До этого эволюция музыкальных инструментов проходила в рамках натурально-акустических технологий, использовавших природные материалы, т.е. в рамках биотического процесса, соизмеримого человеку. Конструкторы, акустики и изготовители музыкальных инструментов изучали свойства дерева, сплавов металлов с точки зрения формирования базы качества музыкального звука (Т.Отюгова, А.Галембо, И.Гурков), используя и физико-математические методы (М.Гриднев, В.Порвенков, Р.Волковыский, А.Галембо).

С развитием электронных средств создания звука наступила новая эра конструирования звуков, исходящих из колебательных процессов, вызываемых электрическими импульсами. На этой основе стали создаваться усилительно-акустические устройства для музыкальных инструментов, электро-акустические инструменты, усиливающие звук натурального инструмента для более массовых аудиторий, концертных залов. Вслед за тем возникла новая сфера производства инструментов на основе изобретений в области электронного музыкального звука (Л.Кузнецов, В.Вершинин).

Электронная, или электро-акустическая музыка как ответвление общей истории музыки сложилась во 2-й половине XX века. С ней связаны имена Кейджа, Ново, Берио, Штокхаузена и многих других. В этой области работали Э.Артемьев, С.Губайдулина, А.Шнитке, Э.Денисов и другие.

Впервые в истории человечества инженеры звуко-техники, музыканты и композиторы получили возможность звукового манипулирования с необъятным полем звуковых колебательных процессов, исходящих не из человеческого голоса, не из природных материалов - звуковых мембранн, а из созданных человеком электрических систем, аппаратов, производящих звуковой мир принципиально нового качества - тембрального, интонационного, громкостно-пространственного, структурного и т.д. Звук электронных инструментов создал новый спектр интонирования, связанного не с голосовыми данными человека, не с природными предметами, которые человек преображал в источник звука, но определил независимый от человека безграничный мир звукоизвлечения, не связанный непосредственно с миром человеческих эмоций, а представляющий отделенную от человека звуковую палитру, не соединенную с традиционной тембровой системой выразительности48.

Музыкальные технологии прочно связаны с технологиями радио, кино, телевидения, массовой аудио-продукцией производства грампластинок и компакт-дисков, оснащением электроаустическими устройствами концертных площадок, помещений для дискотек и электро-акустическими устройствами индивидуального пользования. Практически вся музыкальная культура в наши дни функционирует в режиме сложнейших технологий, разрабатываемых и функционирующих на глобальном индустриальном уровне. В связи с этим и музыкальный инструментарий непрестанно обогащается не только более совершенными моделями инструментов, унаследованных от прошлого, но и принципиально новыми инструментами - соединенными с электроакустическими усилителями, электромеханическими, электронными. Все это отражается и в композиторском творчестве. Для многих композиторов-профессионалов чуть ли не основной сферой приложения сил стала работа над музыкой в кино и к телефильмам, а с недавних пор в рекламных клипах. Чрезвычайно велика роль электронной музыки в массовых концертных жанрах, в поп- и рок-музыке. Этот опыт накладывает отпечаток и на те сочинения, которые создаются в жанрах театральной и концертной музыки «серьезного наклонения».

Новые звучания и техника звукотворчества диктуют новые принципы звуко- и формообразования, происхождения новых жанров композиций для электронных музыкальных инструментов, опирающихся на традиционную акустическую и интонационную природу тона49, либо несущих новую интонацию и новый образный строй в соотнесении с произведениями традиционной музыки.

В электро-акустической музыке прослеживаются две тенденции: воспроизводство традиционных тембров либо отрицание традиции тембра, В зависимости от этих тенденций формируются технологии конструирования звука: а) конструирование традиционных звуко-тембров в границах воспроизведения традиционного музыкально-интонационного языка с его уровнем эмоционально-концепционных, человеческих смыслов; б) конструирование нетрадиционных звуко-тембров на электронных (и компьютерных) синтезаторах на уровнях нетрадиционной интонационное™ технологического происхождения, восходящей к интеллектуальным формам познания мира звуков.

Для технологического конструирования звуков характерен авторский подход к работе над построением самого звука, звуковых форм и концепций, построением собственно музыкальных артефактов технологиями синтезированного звука в музыке, сопряженной также и с видеорядом - как созданным отдельно от музыки, так и в комплексе с музыкой50.

Проблемы электронной музыки многочисленны - от специфически технологических до собственно творческих и философских. Во многих исследованиях рассматриваются проблемы тембровой динамики существующих инструментов и создание новых, выразительности и образного содержания электронной музыки, психофизиологических реакций на сложный звуковой сигнал51. Обсуждаются проблемы музыкального образования и электронной музыки52, идеи реконструкции и видоизменение содержания и формы музьшальной записи (К.Еременко, М.Каган, С.Махлина, Г.Франк, Л.Кокорева, В.Ульянич, В.Ерохин) и т.д.

Однако, по общему мнению исследователей, осуществить электронно-цифровой синтез звуков, не уступающих по музыкальной выразительности звукам традиционных инструментов и составляющих с ними единое целое, все-таки невозможно. Исследователям приходится признать, что в существующих технологиях цифрового синтеза построение "живого" музыкально интонируемого звука практически недостижимо .

Поиски целостного многомерного звукового пространства в музыкальном творчестве конца XX века в той или иной мере связаны с возрастанием интереса к обертоновой природе самого звука, со стремлением расширить возможности процесса его синтеза, в том числе, с помощью современных компьютерных систем. Компьютерная музыка базируется на математическом моделировании различных звуковых пространств и дает возможность управления ими одному человеку. Тогда обостряется направленность сознания на панорамность восприятия, синтетическое следование процессам мысли-слуха, мысли-слушания, вслушивания (М.Карабань). Эти процессы создания новой образности звука характеризуют индивидуальный, авторский концепционный подход в сфере электронной музыки.

Современные музыкальные редакторы представляют высоко оснащенные технологии звука: генерация и обработка электронного звукового сигнала; многоканальный ввод-вывод звуковой информации; наличие звуковой библиотеки тембров; доступность редактирования нотографической информации, возможность синхронизации с видеорядом; моделирование творческих ситуаций, озвучивание текущих работ по композиции, и др.(Е.Семизаров)54.

Сложный путь познания музыкального звука рассмотрен в работе Ю.Рагса55, особый раздел которой посвящен электронным технология звука и особенностям компьютерного музыкального творчества.

Современные компьютерные технологии музыкального звука порождают и новые, демократические процессы музыкального творчества. Создается новое - массовое творчество на основе компьютерных систем в связи с доступностью экспериментов в области музыкально-тембровых и композиционных параметрах, предоставляемых ими. Компьютер оптимизирует творческие процессы рядового музыканта, способного с его помощью создавать музыкальные артефакты, основанные на конструировании звука и несложных композиционных структур, предоставляет программное обеспечение, помогающее сочинять музыку, а также, обучающие, развлекательные программы (Н.Наумов, Д.Садомская, Л.Литягина, М.Капустин, Ю.Петелин, ' Д.Рабин, В.Кальян, Р.Браун, Д.Дубровский, Ю.Рагс).

Позитивные моменты творчества на электронных инструментах и на компьютере, особенно в кино-музыке несомненны и имеют многочисленные слушательские и исследовательские отклики. По выражению А.Артемьева, электронная музыка становится "продолжением души", а композитор вновь оказывается перед "чистым листом бумаги", наедине со своим талантом. Открывается необъятный мир звуков, и "человеческий фактор" при этом не только не утрачивает своей действенности, но и усиливает свое значение56.

Однако возникают не только проблемы технологии творчества, связанные с новейшей аппаратурой и участием профессиональных инженерных кадров звукооператоров, но и проблемы критериальное™ интонационного творчества57.

Поклонники электронного искусства считают, что эта музыка со временем сформирует новую систему критериев слухового восприятия в какой-то, видимо, не близкой, перспективе, и в отношении электронной музыки, пропитанной живыми токами композиторского творчества, мышление в оппозициях живое-неживое, акустическое-электронное, записанное-спонтанное, искусство-технология будет откорректировано, поскольку музыка всегда вызывает "благоговение перед мистическими актами творчества, артистической игры, исполнителъства. Благоговение перед звуком в широком смысле слова, перед таинственными энергиями, в нем сконцентрированными» .

С новой технологией рождается новая музыка, будущее которой - в XXI веке. Однако, целый ряд моментов критериального порядка заставляет осмысливать новое искусство с позиций основной функции музыки -эмоционально-ментального адалтациогенеза человеческих сообществ и общества в целом.

Основное качество новой музыки — новая интонационность, базирующаяся на внепсихическом, внеартикуляциоштом — техногенном, т.е. а-биотическом принципе возникновения. Неконтролируемая широта, необусловленность органикой психоощущений интонационных возможностей электронного искусства - с одной стороны, и существование неких неощутимых границ творчества, диктуемых электронно-механистической а-биотической природой художествено-технических средств — с другой, ставит перед художником общефилософские проблемы критериальности в творческом процессе электронного искусства. Технологии звука соединяют одновременно неконтролируемую свободу и негласный диктат машинерии59.

Для характеристики процессов культуры отрицательное значение имеет и то, что в электронном технотворчестве бессильны механизмы «естественного отбора» информации, в результате чего «неселекционированные» интонации образуют акциональные артефакты, не прошедшие тесты на устойчивость в культурной памяти.

Отрицательное значение для психики человека имеет и тот факт, что в компьютерном тексте происходит виртуализация субъекта, т.е. его психосоматическая трансплантация в машинную, электронно-сетевую среду. Подобный биотехнологический синтез упраздняет границы между органической природой и а-биотическими технологиями музыки, и стилистическая селекция эволюционирует в сферу образных фантасмагорий, все более лишающихся реальной подосновы творчества.

При характеристике процессов эволюции электронной музыки необходимо учитывать не только непосредственное художественное впечатление от создаваемых артефактов, но и структуры их использования.

Электронный звук порой может быть средством отрицательного воздействия на психосферу человека и человеческих сообществ на подсознательном уровне . Технологическое информационное поле императивно по отношению к отдельному человеку в неизмеримо больших масштабах, чем информационное поле человеческого голоса или натурально-природного музыкального инструмента. Императивность музыкальных технологий сравнима с императивностью натурального звука человеческого голоса или музыкального инструмента лишь в первооснове воздействия, но во много порядков превосходит императивность натурального звука, который инициирует живое биотическое музыкально-информационное поле, несоизмеримо ему.

Музыкально-информационное поле создает основу для структурирования общих элементов сознания через музыкальную интонацию прежде всего. В контактных формах живого музицирования возникает живая эмоционально-интонационная общность людей в их непосредственном общении. Техногенная интонационность устраняет смысл эмоции как знака психических проявлений человека. Эта особенность интонационного техногенного поля представляет собой серьезную культурологическую проблему, разрешение которой предполагает выход на уровень философско-экологический: «человечество подстерегают соблазны тоталитарной диктатуры электронных средств массовой коммуникации с их неизбежной стандартизацией" (В.Сыров)61.

Техногенность интонации способствует изменениям биотических форм сознания. Если современные электронные поля составляют основу ноосферы, то в связи с этим необходима определенная мера в подходе к новым электронным технология звука в отношении контактных биотических структур музыкальных коммуникаций. Техногенный адаптациогенез должен сочетаться с биотическими параметрами, чтобы не стать новой и сокрушительной формой тоталитаризма.

В связи со сказанным особого внимания требует православная философия музыки, сохраняющая в своем богослужебном ядре а-инструментальную концепцию искусства. Словно предвидя, какое громадное смещение на глобальных исторических путях дает "угол расхождения" вокальной, исходящей из органической природы человека, и инструментальной музыки, являющейся даже в своих истоках средством воздействия одного человека на других, православная концепция музыкальной эстетики охраняет эволюцию от несоизмеримых человеку контекстов культуры, если не в самой реальности, которая во многом непредсказуема, то в мировоззренческих установках, которые проясняют основные парадигмы выживания человека на перипетиях истории. В сфере этой концепции все достижения музыкальных технологий должны быть уравновешены теми критериальными основами культуры, которые несет в себе живое дыхание человеческого голоса, человеческой интонации, совершенствуемой на путях познания животворящей Всеобщности.

**Глава 3. Мегапроцессы функционирования музыки в аспекте полевых феноменов современной музыкальной культуры.**

В конце XX века стали реальностью ноо-сферные полевые процессы сознания, предсказанные Вернадским (Н.Серов, А.Бойцов). Музыкальная социология становится наукой о макропроцессах культуры. То, что раньше изучалось в русле музыкальной социологии, начиная от работ Т.Адорно, А.Моля, Ж.Бодрийяра, А.Вебера, О.Шпенглера, Ю.Давыдова и др., должно быть пересмотрено на уровне современной полевой информациологии.

В XX веке, и особенно в наши дни сцществует технологическое информационное пространство, связывающее Россию с остальным миром, но создающее проблемы с точки зрения сохранения духовного тела страны, внутреннего информационного поля. Средства массовой информации - радио и телевидение, российский рынок звукозаписи открыты "всем ветрам" и действуют вне реальных потоков отечественной культуры.

Это свойство современного культурного процесса представляется особенностью многих культурных ареалов мира, составляющих "пространство культурной отвлеченности", выявленное А.Молем на материале западной культуры еще в 60-х годах нашего столетия. Характеристики этого пространства - невнимание к корням человеческого существования, мозаичность и беспочвенность культурных связей.

Музыкальная культура в информационном аспекте предстает как важнейшее слагаемое современной культуры. Музыкальные технологии способствуют расширению и размыванию интонационных истоков потоков современной музыкальной культуры (А.Кобляков, Л.Иванова, Т.Исупова). Возникают поля мировой информационной общности людей. Музыка радио, телевидения и звукозаписи захватывает все новые территории в мировой культуре.

В настоящее время эти проблемы по-новому злободневны: уже обсуждается проблема сохранения национальной культуры в Internet, практика которого особо остро показывает ее актуальность (С.Клименко, В.Уразметов).

Культура в наши дни предстает функционирующей на основе информационных процессов мирового сообщества, оснащенного новейшими информационными технологиями. Культура легко совмещает домашний мир и планетарные масштабы информации, проникающей в каждый дом (Р.Юсупов, В.Заболоцкий, В.Иванов, А.Шейко).

Ноосферный уровень сознания связан с информационном полем, создаваемым дистантными полевыми технологиями, в том числе, технологиями музыкального звуковоспроизведения, охватывающими весь мир. Однако негативные процессы, препятствующие ноосферизации, определяются также средствами массовой информации с их культом эгоизма, жестокости, потребительства, примитивных чувственных наслаждений, демонстрацией зла.

Искажение и дегуманизация звукового потока воспринимаются сейчас как культурная катастрофа, и это не только культурологическая, но и в равной степени и политическая, и воспитательная проблемы. Положительные явления и процессы в средствах массовой информации с большим трудом находят свое место.

Одна из наиболее перспективных и массовых информационных технологий - технология мультимедийных программ (А.Сучков, Л.Петрунина). Отличительная черта информационной среды современного общества - наличие глобальных информационных сетей, позволяющих оптимизировать информационное обеспечение.

Однако, массовые технологии культуры нередко затрудняют воспроизводство стратегических культурных ценностей (В.Дубицкая). Классическая музыка не вмещается по времени в средства массовой информации, ориентированные на акциональный захват массового сознания. Поле мировой культуры остается востребованным далеко не всеми, музыкальные вкусы в основом вращаются вокруг акциональных ценностей. Популярная музыка всегда была разного качества и рассчитана на усредненные вкусы, но, получив поддержку технологий и массового тиражирования, она становится опасным для культуры в целом явлением. Диалектические взаимоотношения высокого и низкого, элитарного и массового, стратегического и сиюминутного регулируют сами основы выживания человеческого общества, и нахождение баланса между ними представляется важной культуроведческой проблемой.

Крупнейшие религиозные учения направлены на совершенствование человека и формулируют высокие коадаптационные ценности, которые обеспечивают масштабный и глобальный адаптациогенез. Действующие в нашем веке практические реалии массовых процессов культуры в значительной степени исходят из эксплуатации несовершенства человека, дестабилизирующих адаптациогенез.

Полевые механизмы, лежащие в основе эволюции сознания, в наше время начинают действовать в иных условиях, нежели когда-либо до сих пор. Технологии музыкальной информации действуют в двух противоположных направлениях:

1. Инициирование информационных полей глобального масштаба на уровнях действия императивно-централизующих информационных технологий на основе круглосуточного многоканального функционирования систем массовой информации радио и телевидения.

2. Рассредоточение информационных полей в процессах индивидуализации потребления искусства - в связи со все возрастающими возможностями индивидуального потребления технологически воспроизведенных, тиражированных музыкальных и связанных с ними артефактов.

В конце XX века порождающие организмы культуры - биотические музыкально-информационные поля - вытесняются а-биотическими информационными полями, инициируемыми технологиями средств массовой информации (Е.Назайкинский, В.Триодин, В.Баскаков). Технологии массовой культуры вырабатывают механизмы ослабления органических, природных духовно-полевых структур сознания, подчинения их технологическим генераторам общественно-полевого сознания.

Масштабы информационных полей современности создают предпосылки для воспроизводства культурно-полевых общностей на институционном и реципиентном уровнях. Становится очевидной проблема воспроизводства культуры на реципиентно-полевом уровне. В глобальных культурных процессах России сложна и велика роль провинции, становящейся участником макрокультурных явлений, но в то же время стремящейся сохранить оригинальность традиций благодаря действию контактных форм культуры. Провинция выступает как поле культуры, развивающейся на принципах контактных акциональных форм, личной инициативы, стремлении действования в информационных полях человеческого живого общения (Е.Сайко, К.Вишневский).

**Заключение**

Эпоха тоталитарного управления культурой, как его понимали в нашей стране еще десятилетие назад, по-видимому, ушла в прошлое. Однако, инициирующая политика в области музыкальной культуры необхолима и должна учитывать ряд факторов естественного развития. Необходимо выделить основные приоритеты и принципы организации в функционировании информационно-музыкального поля культуры, учитывая технотронные факторы в формировании музыкально-информационных полей:

A) системно-образующий принцип функционирования музыкально-информационного поля как форма существования, воспроизводства и развития музыкачьного искусства, основанного также на экспектации, предвидении культурообразующих явлений.

Б) принцип естественной исторической замкнутости отдельных составляющих музыкально-информационных потоков, их относительной независимости в общих процессах культуры.

B) принцип совмещения поступательных и возвратных процессов в функционировании музыкально-информационных потоков как основы дееспособности культуры (на примерах реставрации ушедших форм музицирования, восстановления забытых имен, дешифровки записей произведений).

**Список литературы**

1 Цымбал Л.А. Синергетика информационных процессов. Закон информативности и его следствия. М.: Наука, 1995. 115 с. С. 18.

2 Нефедов Е.И., Протопопов А.А., Семенцов А.Н., Яшин А.А. Взаимодействие физических полей с живым веществом. Монография. Под ред. А.А.Хадарцева. Тула, 1995. 179 с. С. 49.

3 Юзвишин И.И. Информациология, или закономерности информационных процессов итехнологий в микро и макромирах Вселенной. Изд. 3-е. М.: Радио и связь, 1996. С. 46.

4 Двойрин Г.Б. Единая голографическая информационная теория Вселенной. СПб.: Интан, 1994. 244 с. С. 100.

5 Ахромеев В.И., Нефедов Е.И., Протопопов А.А., Хадарцев А.А., Яшин А.А. Современные представления о структуре продольных электромангитных волн и механизме их дистанционного воздействия на биообъекты //11-й российский симпозиум с международным участием "Миллиметровые волны в медицине и биологии". Сборник докладов. Председатель оргкомитета симпозиума Н.Д.Девятков. 21-24 апреля 1997 г. Москва. М., 1997. С. 159-162. С. 160.

6 Калмыков И.Ф. Физические основы явлений, относимых к экстрасенсорным // Вестник психологии. 1994 J4» 1(6). С. 72-79. С. 72.

7 Мурсалимов Р.В. Терменвокс и биополе // Электроника, музыка, свет (к 100-летию со дня рождения Л.С.Термена). Материалы международной научно-практической конференции. Казань. 10-14 декабря 1996 года. Казань: "ФЭН", 1996. 299 с. С. 43-45.

8 Казначеев В.П., Спирин Е.А. Космопланетарный феномен человека. Проблемы комплексного изучения. Новосибирск.: Наука 1991. С. 82-115, 117.

9 Судаков К.В. Информационные свойства функциональных систем: теоретические аспекты // Вестник Российской Академии медицинских наук. М.: Медицина, 1997 № 12. С. 4-19. С. 4.

10 Бойцов А.А. Экология психосферы, энергоинформационных взаимодействий, информационного пространства // Психоэкология России, проблемы безопасности информационного пространства и психосферы страны (материалы совещания экспертной группы и актива по разработке законодательства в сфере информационно-психологической безопасности 16 февраля 1997 г. Ред. колл.: А.А.Бойцов, А.А.Бухтояров, А.Н.Хлуновский. СПб.: Институт медико-психологических проблем, 1997. С. 11.

11 Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 88. 10

12 См: Урманцев Ю.А. Природа адаптации (системная экспликация) // Вопросы философии 1998. № 12. С. 21-3.6.

13Иванов А.В. Природа сознания: онтологические основания, гносеологическая структура, культурно-синтетический потенциал. Автореф. дисс. докт. филос. наук. М.: МГУ. 1998.

14 Роднов Л.В. Разумно-нравственная сущность сознания. Автореф. дисс. докт.филос. наук. М.:МГУ, 1998; Разин А.В. Сознание и нравственность: антропогенетическое единство // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1999 № 3. С. 91.

15 Симонов П.В. Эмоциональный мозг. Физиология, нейроанатомия, психология эмоций. М.: Наука, 1981. С. 43.

16 Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998 № 4, С.50-63.

17 Моисеева Н.И. Механизм целебного действия покаяния // Вестник психотерапии. 1994 № 1(6). С. 123-126. 12

18 Невелев А.Б. Дух и мыслительные формы в контексте становления индивидуальности. Автореф. дисс. докт. филос. наук. Екатеринбург: УрГУ, 1998. С. 8. "

19 Васильченко Е.В. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях. Автореф. дис. доктора культурологических наук. М., 1997. С. 10.

20 Мещеряков В.П. Экстрасенсорное восприятие информации // Информационная культура личности: прошлое, настоящее, будущее. Международная научная конференция Краснодар - Новороссийск. 11-14 сентября 1996 г. Тезисы докладов. Под ред. И.И.Горловой, Ю.С.Зубова и др.. Краснодар, 1996. С. 121.

21Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 196-198.

22 См.: Флоренский П. Мысль и язык // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т.2. С 257.

23 Шпет Г. Внутренняя форма слова. М., 1927. 219 с. С. 41.

24 Мусоргский М.П. Письма. Биографические материалы и документы. М.: Музыка; 1971. С 102

25 Свиридов Г.В. О Мусоргском // Наследие М.П. Мусоргского Сб. материалов. К выпуску Полного академическою собрания М.П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 5-10. С. 10.

26 Герцман Е.В Античное музыкальное мышление Л.:Музыка, 1986. 224 с. С. 15.

27 Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационное™. М.: Музыка, 1996. 192 с. С.9.

28 Перевозский Т.А. О едином понимании естественного языка музыкальных текстов с позиций вероятностных моделей смыслов И Налимов В.В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М.: Прометей, 1989. С. 262-265.

29 Земцовский И.И. Человек музицирующий - Человек интонирующий - Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация. Сб. науч. трудов. Редактор-составитель Л.Н.Березовчук. Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб.: РИИИ, 1996. С. 99, 102.

30 См.: Гудова М.Ю. Интонация как факт духовного бытия и способ его воплощения в искусстве. Автореф. дисс. канд. филос. наук. Екатеринбург, УрГУ, 1997. С. 7. 16

31 Кобекин В. "Загадка Орфея"// Музыкальная академия. 1995 № 3. С. 11-13. 18

32 Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, Н-НГУ, 1994. 220 с. С. 20. 20

33 Васильев А. К проблеме социологии жанра (социогенологии) // Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. нуч. трудов. Вып. IV. Ред. колл.: В.Е.Гусев, Я.Б.Иоскевичи др. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 63-74. С. 63.

34 Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. науч. тр. Вып.2. Л., ЛГИТМиК, 1989. С. 117-118.

35 Соколов А.В. Абсолютные, вторичные, спонтанные информационные потребности // Информационная культура личности: прошлое, настоящее, будущее. Международная научная конференция Краснодар - Новороссийск. 11-14 сентября 1996 г. Тезисы докладов. Под ред. И.И.Горловой, Ю.С.Зубова и др.. Краснодар, 1996. С. 67-68.

36 См.: Шевляков Е. Бытовая музыка и социальная психология: лики общности // Музыкальная академия. 1995 №3. С. 152-154. С. 153.

37 Агапкина Т.А. Звуковое поле традиционного календаря // Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 г. М.: Фольклорная комиссия Союза композиторов России; ГИИ, 1995. С. 9-11.

38 Агин М.С. Пение (вокальная речь) как вид информации // Информационное общество: Культурологические аспекты и проблемы. Международная научная конференция Краснодар - Новороссийск. 17-19 сентября 1997 г. Тезисы докладов. Краснодар, 1997, С. 205-207.

39 См.: Давыдов Ю.Н., Роднянская И.Б. Социология контркультуры (инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). М.: Наука, 1980; Султанова М.А. Концепции контркультуры (США: 60-80-е годы). Автореф. дисс. канд. филос. наук. М., 1993.

40 Резолюция всесоюзной научной конференции по координации собирательской работы и архивного хранения произведений русского народного творчества // Русский фольклор. Т. XXII. Л.: Наука, 1984. С. 198-201

41 Тарасевич Н.В. Роль традиционой народной культуры на переломных этапах развития общества // Культура на пороге III тысячелетия. Тезисы докладов II Международного семинара в Санкт-Петербурге 19-21 июня 1995 года. СПб.: СП6ТАК, 1995. С. 40-41.

42 Опыт религиозной жизни и ценности культуры: Материалы ежегодных международных Санкт-Петербургских религиеведческих чтений. Ноябрь. 1994. Науч. ред и сост. к.ист.н. Коновалов А.В. и др. СПб, 1994. 129 с.; Лицом к лицу: Религиозный диалог. Международная конференция. Москва. Дом ученых Рос.АН. 7-9 сент. 1993 г. М.: Всемирный еврейский конгресс, Всемирный русский собор, Исламский центр. Международная конференция "Культура и будущее России", 1995. 137 с.

43 Шукуров Ш.М. Основы теменологии // Гуманитарная наука в России: соросовские лауреаты. Материалы всероссийского конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук 1994 г. Председатель оргкомитета МЛ.Гаспаров. М., 1996. С. 157-164. С. 157.

44 См.: Чередниченко Т. Обнадеживающий анахронизм // Музыкальная академия. 1997 № I. С. С.5.

45 Махрова Э.В. Европейское оперное искусство в канун III тысячелетия // Культура на пороге III тысячелетия. Тезисы докладов II Международного семинара в Санкт-Петербурге 19-21 июня 1995 года. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 63-64.

46 Ковшарь И.Ф. Массовые музыкальные представления Нового времени: история и типология. Дисс. докт. искусствоведения. М: МГТС, 1999. С. 22-32. См. также: Джалилова Н.А. Возрождение празднества как феномен современного социо-культурного обновления. Автореф. дисс. канд. иск. М., 1993; Протасова Н.В. Эстетические проблемы массовых жанов искусства. Автореф. дисс. канд. филос. наук. Одесса, 1993.

47 См.: Иоскевич Я.Б.Новая потребительская ситуация и эволюция художественного поля // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. Сб. ст. под ред. Е.В.Дукова. М: ГИИ, 1998. С. 229-244.

48 См.: Ментюков А., Устинов А., Чельдиев С. Музыка. Электроника. Интонирование. Новосибирск, 1994. 42

49 Трубинов П.Ю. Высота звука в компьютерном представлении. Музыкально-математические заметки // Классика и XX век. Сб. ст. под ред. З.М.Гуссейновой. СПб.: СПбГК, 1999. С. 221-237.221-222.

50 Галеев Б.М. Светомузыка в системе искусств. Учебное пособие. Казань: Каз. Гос. Консерватория, 1991 (1992). 88 с.

51 Ментюков А.П., Устинов А.А., Чельдиев С.А.Музыка, электроника, интонирование. Новосибирск, НГК, 1993. 312 с.; Новипкая Л.П. Психофизиологическое исследование эффективности воздействия музыки как сложного звукового коммуникативного сигнала. Автореф. дисс. канд. психол. наук. М.: МГУ, 1987.

52 ЭВМ и проблемы музыкального образования. Сб. ст. под ред. В.М.Цеханского. Новосибирск, 1989. 195 с.; Петряевский В.Р. Кризис музыкального образования в России и электронная музыка // Молодежь и общество на рубеже веков. Сб. ст. под науч. ред. И.М.Ильинского. Гл. ред. Ю.Н.Васильев. М.: Голос. 1999. 332 с. С. 140-143.

53 Ульяиич B.C. Ладозвонная интервальная система // Электроника, музыка, свет (к 100-летию со дня рождения Л.С.Термена). Материалы международной научно-практической конференции. Казань. 10-14 декабря 1996 года. Казань: "ФЭН", 1996. 299 с. С. 150.

54 См.: Семюаров Е.П. Музыкальные редакторы и их использование в учебном процессе -важное условие формирования информационной культуры личности музыканта-профессионала // Информационная культура личности: прошлое, настоящее, будущее. Международная научная конференция Краснодар - Новороссийск. 11-14 сентября 1996 г. Тезисы докладов. Под ред. И.И.Горловой, Ю.С.Зубова. Краснодар, 1996. С. 203-204.

55 Pare Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства. Диссертация в виде научного доклада на соиск. уч. ст. докт. искусствоведения. М.: МГК, 1998. 80 с. С. 49. 44