

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи



ЗАГРЕДНЮК Александра Евгеньевна

**СТАНОВЛЕНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Э. САТИ**

Специальность 5.10.1. - Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель -
доктор филологических наук, профессор
Океанский Вячеслав Петрович

Иваново - 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XIX - XX ВЕКОВ.....	22
§ 1.1. Основные тенденции и направления в Европейской музыкальной культуре конца XIX – первой трети XX вв.....	22
§ 1.2. Феномен массовой музыкальной культуры.....	42
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	67
ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Э. САТИ КАК «ОТПРАВНАЯ ТОЧКА» В СТАНОВЛЕНИИ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	69
§ 2.1. Э. Сати: мировоззрение, черты стиля.....	69
§ 2.2. Культурологические аспекты творчества Э. Сати (на примере его инструментальных композиций)	88
§ 2.3. «Меблировочная музыка» в контексте истории массовой фоновой музыки.....	105
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	123
ГЛАВА 3. ВЛИЯНИЕ Э. САТИ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВВ.....	126
§ 3.1. Развитие идей Э. Сати в направлениях фоновой функциональной музыки.....	126
§ 3.2. Последователи Э. Сати в академических и неакадемических музыкальных направлениях.....	151
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	173
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	176
БИБЛИОГРАФИЯ.....	180
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Иллюстрации.....	205

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Осмысление того или иного культурного явления или процесса зачастую становится возможным только спустя достаточноное количество времени. Особенно это справедливо для недавнего периода – рубежа XIX-XX веков, когда стремительные сдвиги, затронувшие практически все сферы жизни человека, спровоцировали возникновение и развитие целого ряда явлений в культуре и искусстве.

Одним из наиболее значимых и масштабных процессов данного периода является возникновение и становление массовой культуры – сложного и многогранного феномена. Частые культурные изменения, характерные для минувшего столетия, обусловили сложность, противоречивость и мутабельность массовой культуры. Сравнительно недолгая история и, как следствие, лишь недавно начавшееся теоретическое ее осмысление оставляют ученым большое пространство для исследований. Примечательным является тот факт, что многие аспекты в сфере массовой культуры недостаточно систематизированы до настоящего момента.

Деятельность художников интересующего нас периода формировала новую культурную парадигму и устанавливала новые правила в искусстве. Практически во всех его направлениях складывались и утверждались новые принципы, часто сменяющие друг друга. Соответственно, и в отношении оценки деятельности художников, идеи которых не нашли справедливого отклика в современном им культурном пространстве, характерно более позднее осмысление их творческой практики.

В центре данного диссертационного исследования находится феномен массовой музыкальной культуры. Отправная точка ряда ее проявлений обнаруживается в творчестве французского музыканта Эрика Сати (фр. Erik Satie, полное имя Э́рик-Альфред-Лéсли Сати́, фр. Éric Alfred Leslie Satie; 17 мая 1866 года, Онфлёр – 1 июля 1925 года, Париж).

В историю музыкальной культуры Э. Сати вошел как предтеча многих направлений в искусстве XX века, часть из которых не утратила своей актуальности и в настоящее время. Новаторские поиски музыканта стали зерном, исходной точкой таких явлений, как эмбиент британского музыканта Брайна Ино, американский минимализм и его репетитивность, конструктивизм, направление примитивизма и ряд других течений экспериментального толка. Музыкально-театральные работы Э. Сати послужили основанием для возникновения театра абсурда, мультимедийного спектакля. С этой сферой творчества композитора следует упомянуть также термин «сюрреализм», примененный литератором, критиком Г. Аполлинером впервые в связи с балетом «Парад».

Ключевой аспект влияния Э. Сати на массовую музыкальную культуру обнаруживается в сфере массовой фоновой музыки. Выросшая из «меблировочной музыки» (*фр. musique d'ameublement*) Э. Сати, она активно формирует сегодняшнее звуковое пространство в самых различных сферах.

В диссертации мы определили «меблировочную музыку», как принципиально новый вид музыкального искусства, основным принципом структурного и смыслового построения которого стал закон бесконечного повторения одной или нескольких звуковых ячеек, паттернов.

Некоторые исследователи творческого наследия Э. Сати трактуют «меблировочную музыку» лишь как сноску в его творчестве, однако в русле становления массовой музыкальной культуры XX века она явилась не только примером нового восприятия искусства, но и дальновидным обращением Э. Сати к будущему повсеместному присутствию музыки в окружающей среде. При этом музыкальное сопровождение сегодня все чаще выступает в качестве акустического фона.

Заложенный в «меблировочной музыке» и реализовавшийся в ряде концепций фоновой музыки принцип фоновости внес кардинальные изменения в устоявшуюся привычную систему музыкальной коммуникации, предложив альтернативный способ взаимодействия между музыкой и слушателем. Появление

«меблировочной музыки» стало ключевым моментом, положившим начало развитию сферы фоновой функциональной музыки.

В настоящее время под фоновой функциональной музыкой принято понимать звуковое сопровождение, не требующего активного, специального слушания. Такая музыка может являться частью пространства, быть вписанной в контекст какого-то события, сопровождать человека во время его повседневных дел, одним из средств выразительности в других видах искусства (в кино или театральных постановках). Фоновая функциональная музыка активно используется в качестве инструмента, способного повысить производительность труда или потребительскую активность.

В качестве репрезентативных образцов фоновой функциональной музыки, идея которых заложена в «меблировочной музыке» Э. Сати, в диссертации рассматриваются «Muzak», Эмбиент, Аудиомаркетинг и его направления, киномузыка.

Трансформация музыкальной культуры в XX веке, ее «комассовление» спровоцировали ряд событий и явлений, требующих полноценного научного осмыслиния. Новые социальные и художественно-эстетические смыслы, возникшие в музыкальном искусстве в контексте массовой культуры, вызывают устойчивый исследовательский интерес. Вопросы, связанные с массовой музыкальной культурой, продолжают активно осваиваться, систематизироваться. На примере музыкального наследия Э. Сати в данной работе предпринимается попытка всестороннего анализа массовой культуры. Автор раскрывает сущность рассматриваемого феномена, очерчивает его исторические рамки, выявляет особенности, основные концепции. В центре исследовательского внимания – проявления массовой культуры в творчестве Э. Сати, получившие дальнейшее развитие. В частности, направление фоновой функциональной музыки, «прообразом» которой стала «меблировочная музыка». Данная параллель не раскрывается в исследовательской практике подробно и остается малоизученной.

Все вышеизложенное определяет актуальность данного исследования.

Степень научной разработанности проблематики

При работе над диссертацией были изучены отечественные и зарубежные монографии, статьи и исследования, посвященные вопросам массовой культуры, в том числе музыкальной. Особое внимание было уделено трудам, в которых раскрываются различные аспекты деятельности Э. Сати и его композиторские эксперименты.

Среди западных мыслителей, отразивших в своих исследованиях проблематику массовой культуры в целом, следует отметить Г. Лебона, Г. Тарда, [91]. Х. Ортегу-и-Гассета [112], В. Беньямина [16], Т. Адорно [1;2;3;162;183], М. Хоркхаймера [162], Г. Маркузе [99], Э. Фромма [154], З. Кракауэра [82], З. Фрейда[153], К. Манхайма [97], Д. Макдональда [101;196], С. Московичи [106], Ж. Бодрийяра [19;20], У. Эко [179;180].

Отечественная литература, посвященная масскультуре, представлена такими авторами, как Г. Ашин [8;9], В. Глазычев [34], А. Кукаркин [89], А.В. Костица [78;79], Е.Н. Шапинская [169;170], Н.И. Киященко [67], К. Э. Разлогов [128], Е. Б. Костюк [80;81], Ю.Н. Давыдов [37], А.Я. Флиер [150;151].

Кризис культуры, смена культурной парадигмы, в условиях которых развивалось европейское музыкальное искусство на протяжении XX века, стали предметом осмысления в ряде трудов как западных, так и отечественных мыслителей, среди которых О. Шпенглер [176], Г. Зиммель [60] К. Ясперс [28;29], Э. Хобсбаум [160], И.А. Корсакова [75;76], П.С. Волкова [30;31;32], А. И. Щербакова [178], Т.Б. Сиднева [134], Ю.Н. Холопов [161], Н.А. Бердяев [17;18], о. С. Булгаков [23], Т.В. Чередниченко [165].

В отличие от общего масскульты, массовая музыкальная культура и ее различные аспекты осмыслены пока в меньшей степени, поскольку сам этот феномен относительно «молод». Выделим наиболее заметные труды Т. Адорно [1;2;3;162;183], А. Сохора [139], В.Д. Конен [71;72], К. Акопяна¹ [4], В.Н. Сырова

¹ Массовая культура: учебное пособие / К.З.Акопян, А.В.Захаров, С.Я.Кагарлицкая и др. - М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. - 304 с.

[143], А.И. Вейценфельда², А.С. Мешковой³. В отечественном культурологическом и искусствоведческом поле в течение двух последних десятилетий мы наблюдаем устойчивый интерес к проблематике массовой музыкальной культуры. Следует отметить научные работы Ф.М. Шака [168], Е.Б. Костюк [80;81], Т.И. Кузуб [88], А.О. Бельтюкова [12,13], С.С. Таюшева [144], А.Ю. Ткачук [146].

Несмотря на обширные исследования, проводившиеся учеными в области массовой культуры, тема данной диссертации до сих пор не нашла исчерпывающего освещения ни в отечественной, ни в зарубежной научной литературе.

Исследовательский импульс в отношении творчества Э. Сати на протяжении XX столетия носил переменчивый характер: впервые биография композитора увидела свет в 1932 году под авторством приближенного к кругу композитора Пьера-Даниэля Тампле [209]. Следующий виток, впервые возникший за пределами Франции, был связан с именем Ролло Майерса и его книгой об Э. Сати 1948 года – первым литературным источником на английском языке [200]. В 1974 году была издана еще одна биография Э. Сати, автором ее стала французская пианистка, музыковед Энн Рей [205].

Творчество Э. Сати как целостный культурный феномен впервые стало предметом многстороннего изучения благодаря трудам французского музыковеда Орнеллы Вольты — автора как фундаментальных исследований, так и популярных публикаций о жизни и наследии композитора. Созданные ею фонд и архив Э. Сати позволили подробно задокументировать все стороны его деятельности, включая литературные опыты и графические работы. Можно утверждать, что ни одно последующее исследование об Э. Сати не обходится без ссылок на труды О. Вольты и признательности за предоставленные ею уникальные материалы.

² Вейценфельд, А.И. Массовая музыкальная культура: учебное пособие / А.И.Вейценфельд. - М.: Издательство ГИТИС, 2020. - 432 с.: ил.

³ Мешкова, А.С., Коробова А.Г. Массовая музыкальная культура XX века (краткое изложение курса): учебное пособие для гуманитарных вузов / А.С.Мешкова, А.Г.Коробова. - Екатеринбург, 2004. - 100 с.

В 1990-е годы вышли две монографии о композиторе. Первая, «*Erik Satie*» Алана Гилмора (1988), представляет собой сочетание биографии в социокультурном контексте времени и музыковедческого анализа [191]. Вторая, «*Satie the Composer*», принадлежит британскому музыковеду Роберту Орледжу (1990) [202]. Во многом основанная на материалах Вольты, его книга не является биографией. Фокус внимания автора сосредоточен, скорее, на вопросах композиционной техники и на художественно-эстетических принципах Э. Сати, лежащих в основе его искусства.

В 1999 году издательством «Oxford University Press» была опубликована внушительная по объему монография об Э. Сати под названием «*Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*» [212]. Ее автор, профессор Стивен Уайтинг, рассматривает деятельность Э. Сати в контексте богемной субкультуры Монмартра, во многом сформировавшей художественно-эстетические и композиционные принципы музыканта.

В 2007 году Лондонским издательством «Reaktion Books» была издана книга американской исследовательницы Мэри Дэвис [188]. В данной работе заново осмысляются события творческой биографии Э. Сати и выявляется взаимосвязь имиджа художника с его художественными целями и задачами. В книге Дэвис Э. Сати предстает одним из главных реформаторов музыки и культуры модернизма. Следует отметить, что на данный момент это единственная современная монография о композиторе, изданная в переводе на русский язык и дающая возможность большому кругу читателей погрузиться не только в личный мир Э. Сати, но и в культурный контекст эпохи.

В связи с ограниченным количеством специализированной литературы о композиторе на русском языке, вернемся к исследованиям О. Вольты. Помимо огромного количества собранных ею библиографических сведений и воспоминаний современников Э. Сати, особенно стоит отметить работу 1977 года - «*Les Ecrits d'Erik Satie*». Через прозаические отрывки, мысли, рассуждения, скетчи, отзывы, мнения и письма здесь раскрывается многогранная личность

композитора [211]. Переводы книги быстро появились на других языках, в России она вышла в 2015 году под названием «Заметки млекопитающего» [131]. Кроме литературных очерков самого Э. Сати в нее включен раздел «Современники о Сати», отразивший размышления и воспоминания писателя, поэта, драматурга Жана Кокто, художников Франсиса Пикабиа, Фернана Леже, Габриэля Фурнье, музыкантов Жоржа Орика, Жана Вьенера, Франсиса Пулена, Анри Соге. Материал данного раздела, как и книга в целом, проливает свет на мировоззрение, основные идеи Э. Сати, его отношения с окружением и отношение окружающих к нему.

Таким образом, две книги – «Эрик Сати» Дэвис и «Заметки млекопитающего» – представляют собой бесценные и практически единственные достоверные и объективные литературные источники о композиторе, переведенные на русский язык.

В 2016 году, ознаменованном празднованием 150-летия со дня рождения композитора, в свет вышли еще две монографии. Первая из них, «Erik Satie: A Parisian Composer and His World» Кэролайн Поттер, знакомит читателя не только с творчеством Э. Сати, но и с культурной средой Парижа рубежа веков [203]. Особое значение Поттер усматривает в его специфической звуковой атмосфере, художественных движениях и социальных тенденциях, сформировавших искусство Э. Сати. Этот аспект действительно заслуживает отдельного внимания, поскольку его рассмотрение затрагивает вопросы о взаимодействии окружающей среды и художника. Очевидно, что Париж, будучи по выражению Н.А. Бердяева отражением «мирового опыта нового человечества» и «очагом великих начинаний и дерзновенных экспериментов» [12; с. 404] оказывал ключевое влияние на формирование художественно-эстетических установок Э. Сати. Автор второй книги – Ромарик Жергорин – наряду с представлением творческого портрета композитора приводит подробную хронологию наиболее значимых событий и список музыкантов, на которых оказала влияние музыка Э. Сати: от рок-групп до современных академических композиторов [190].

Справедливо будет заметить, что в западной научной практике фигура Э. Сати, его идеи, эксперименты являются объектом докторских исследований, статей, очерков, книг, монографий. На протяжении более чем пяти десятилетий, начиная с работ Вольты, его искусство продолжает осмысляться во всевозможных ракурсах. В этой связи укажем некоторые наиболее значимые работы: книга Э. Ванеля, преподавателя Истории искусств в Американском университете в Париже (AUP) «Triple entendre. Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus» [210]; работа профессора Института музыковедения Варшавского университета С. Макомаски «Muzyka na ręcyferiach uwagi: od "musique d'ameublement" do audiemarketingu» [195], диссертации Энн-Мари Хэнлон «Satie and the French Musical Canon: A Reception Study» [192] и Д.К. МакКинни «The influence of Parisian popular entertainment on the piano works of Erik Satie and Francis Poulenc» [198].

В России музыка Э. Сати стала известна в 1988 году, когда американский композитор Дж. Кейдж исполнял ее на своих концертах. Возможно, с этим и связан тот факт, что в отличие западноевропейского, отечественное музыковедение долгое время отводило творчеству Э. Сати весьма скромное место. Это подтверждает небольшое количество специализированной литературы и практически полное отсутствие монографий. В связи с этим необходимо упомянуть разделы из книг Г.М. Шнеерсона «Французская музыка XX века» (1970) [174], М.С. Друскина «О западноевропейской музыке XX века» (1973) [43], Г.Т. Филенко «Французская музыка первой половины XX века» (1983) [149].

За два минувших десятилетия интерес к наследию Э. Сати в отечественном искусствоведении вырос: появились очерки, статьи, посвященные различным аспектам его деятельности. Среди наиболее крупных авторов стоит отметить Л.М. Кокореву [69], А.Е. Кром [84;85;86], Ю.С. Пакконен [115], И.Г. Соколова [136], Е.В. Мирошникову. Отдельные главы творчеству Э. Сати в своих книгах посвятили Л. Кандаурова [65] и Н.А. Хрущёва [163;164]. В первом случае автор рассматривает все грани творчества композитора, в том числе в контексте массовой культуры и фоновой музыки, во втором – Э. Сати предстает как предтеча метамодерна.

В 2024 году вышла диссертация, посвященная вопросам стилевых трансформаций музыкального творчества Э. Сати [120]. Ее автор, М.В. Порубина, в искусствоведческом ракурсе выявляет и анализирует особенности музыкального стиля композитора на примере различных полюсов его творчества. Диссертация стала первой научной работой по Э. Сати в России. Также М.В. Порубина является автором значительного количества научных статей, охватывающих вопросы художественно-эстетических устремлений, жанрово-стилевых систем, музыкального языка композитора [121;122;123;124].

Заслуживают внимания научные искусствоведческие статьи А.Д. Селивновой [132], И.М. Сидоровой [135], Н.П. Толстых [148], Н. Г. Кононенко [73], М.В. Зятюгиной [62], Е.Ю. Вахтиной [26].

Кроме того, расширился исследовательский ракурс: так, в диссертации Г.А. Шикиной «Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства» (2020) фигура Э. Сати рассматривается в контексте движения дадаистов [173].

Материал, представленный в вышеуказанных работах, представляет собой, в основном, анализ творчества Э. Сати сугубо в контексте академической традиции.

В ряде статей, созданных в 2010-20-е годы авторами Ю. Никифоровой [108], Ю. Стракович [142], Д. Журавлевой [47] выявляются взаимосвязи творческих экспериментов Э. Сати с одним из самых масштабных явлений массовой музыкальной культуры – фоновой музыкой.

Таким образом, осмысление взаимосвязи творчества Э. Сати с массовой музыкальной культурой в научных исследованиях представлено фрагментарно и пока отражено лишь в ограниченном числе публикаций. Последовательная связь между экспериментами Э. Сати и их дальнейшим влиянием на массовую культуру еще недостаточно изучена и систематизирована. Эта проблема остается относительно новой как для культурологии, так и для современного музыковедения.

Объект исследования:

Многогранный феномен массовой музыкальной культуры, зародившийся в экспериментальной практике Э. Сати и развивавшийся в творчестве его последователей.

Предмет исследования:

Музыкальные эксперименты Э. Сати, ставшие отправной точкой в истории массовой музыкальной культуры и определившие ее современный облик.

Цель исследования:

Включение композиторского наследия Э. Сати в масштабную панораму массовой музыкальной культуры и его культурологическое осмысление в этом новом для отечественной науки контексте.

Задачи исследования:

1. Дать определение феномену массовой музыкальной культуры;
2. Очертить важнейшие этапы становления массовой музыкальной культуры;
3. Рассмотреть музыкальное творчество Э. Сати в культурно-историческом контексте;
4. Выявить закономерности в музыкальном творчестве Э. Сати, которые привели к возникновению ряда направлений современной массовой музыкальной культуры;
5. Рассмотреть явление «меблировочной музыки» в творчестве Э. Сати;
6. Выявить влияние экспериментов Э. Сати на современную музыкальную культуру (массовую и академическую);
7. Рассмотреть ключевые композиции, созданные последователями Э. Сати в русле массовой музыкальной культуры;
8. Наметить пути дальнейшего изучения феномена массовой музыкальной культуры.

Хронологические рамки диссертационного исследования определяются концом XIX в. по первую четверть XXI в.

Источниковедческая база исследования опирается на широкий круг трудов отечественных и зарубежных авторов, охватывающих философский, социологический, культурологический и искусствоведческий аспекты массовой культуры, специализированные исследования, посвящённые личности и творчеству Э. Сати, словари и справочные издания, мемуарная литература современников, документальные издания:

- Монографии, диссертации, статьи, очерки, западноевропейских и отечественных социологов, культурологов, философов, отразивших в своих работах проблематику массовой культуры и массовой музыкальной культуры.
- Словари: Л.О. Акопян - «Музыка XX века: энциклопедический словарь», «Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века» под редакцией В.В. Бычкова, В.П. Руднев - «Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты».
- Зарубежные и отечественные труды, посвященные различным аспектам творчества Э. Сати.
- Э. Сати: «Заметки млекопитающего: [проза, письма, воспоминания современников]».
- Книги и очерки современников Э. Сати, содержащие бесценные сведения о его личности и творчестве, а также отражающие культурную ситуацию Франции рубежа XIX – XX вв.: Ж. Кокто - «Петух и арлекин», Ф. Пулленк - «Я и мои друзья», Д. Мийо - «Моя счастливая жизнь», И.Ф. Стравинский - «Хроника моей жизни».
- Труды зарубежных авторов, в том числе не изданные на русском языке, посвященные явлениям массовой и академической музыкальной культуры XX - XXI вв. и ее представителям.
- Зарубежная музыка XX века: материалы и документы / Под общ. ред. И.В. Нестьева.

Теоретическую основу исследования составили труды, анализирующие феномен массовой культуры (в том числе музыкальной) и музыкальное искусство в различных аспектах:

- **культурологическом** – Х. Ортега-и-Гассет, З. Кракауэр, Д. Макдональд, Н.И. Киященко, А.В. Костина, Я. А. Флиер, Е.Н. Шапинская, Е.Б. Костюк, А.В. Кукаркин, К.Э. Разлогов, И.А. Корсакова, К.З. Акопян, А.О. Бельтиков, Н.А. Хрущева и др.

- **социальном и культурном** – Г. Лебон, Г. Тард, О. Шпенглер, К. Ясперс Т. Адорно, М. Хорхаймер, В. Беньямин, Э. Фромм, Ж. Бодрийяр, З. Фрейд, С. Московичи, У. Эко, Э. Хобсбаум, Н.А. Бердяев и др.

- **искусствоведческом** – В.Н. Сыров, В.Д. Конен, А.И. Вейценфельд, Ф. Бузони, И.В. Нестьев, В.П. Варунц, К. Дальхаус, М.С. Друскин, С. Исаакоф, Ю.Н. Холопов, Е.Д. Кривицкая, Т.В. Чередниченко, М. Прендергаст, В. Сабо, Дж. Ланца, Р. Шаттак и др.

А также **музыковедческие и историко - биографические** работы об Э. Сати и его последователях: О. Вольта, Р. Орледж, М.Э. Дэвис, А. Гиллмор, Р. Жергорин, С. Макомаска, Э. Ванель, А.Е. Кром, Ю.С. Пакконен, Л.М. Кокорева, М.В. Порубина, Г.А. Шикина, Л. Кандаурова, И.Г. Соколов, Г.Т. Филенко, Г.М. Шнеерсон, Р. Хаскинс, М.В. Переверзева, Р. Костелянец, Д. Шеппард, М. Найман, и др.

Теоретические основания исследования заключены в культурологическом анализе музыкального творчества Э. Сати в контексте массовой культуры, что позволило выявить преемственность между экспериментальной практикой композитора и последующими явлениями массовой музыкальной культуры, в том числе современной. Раскрытие избранной темы исследования с опорой на два подхода, культурологический и искусствоведческий, позволило рассмотреть *массовую музыкальную культуру* как многогранный феномен, во многом берущий начало в творчестве Э. Сати.

Культурологический анализ творчества Э. Сати позволил раскрыть две ключевые особенности, которые помогают понять его деятельность в культурно-историческом контексте того времени и выявить влияние на современную культуру: первая связана с амбивалентностью его музыкальной деятельности, которая находится на пересечении академической и массовой культуры. Вторая - определяется как « дальновидность » его творческих взглядов и перспективность некоторых музыкальных экспериментов, которые нашли отражение как в художественной среде, современной самому Э. Сати, так и в рамках современной культурной парадигмы.

Выводы, сделанные в попытке проследить развитие массовой культуры в ракурсе музыкального творчества Э. Сати, демонстрируют интересный пример того, как авангардный композитор оказал влияние на развитие музыки, которая приобрела массовую популярность.

«Меблировочная музыка» рассматривается нами как один из самых смелых экспериментов Э. Сати. Созданная в рамках авангардной художественной практики, она не могла быть явлением массовой культуры, но в то же время, в ней выявляется ряд принципов, лежащих в основе музыкальных направлений массовой культуры. Важным для исследования становится выявление заложенного в «меблировочной музыке» принципа **фоновости**, характерного для последующих концепций массовой фоновой музыки «Muzak», Эмбиент, Аудиомаркетинг.

Взгляд на практики музыкального искусства XX века и современности открывает широкую панораму, где прослеживается влияние Э. Сати. Обращение к фоновой функциональной музыке, музыке кино, минимализму, направлениям экспериментального толка выявляет очевидное влияние Э. Сати не только на массовую, но и на академическую музыкальную культуру второй половины XX – первой четверти XXI века. Среди его последователей особое место занимает Дж. Кейдж, лекции и концерты которого во многом обусловили исследовательский и исполнительский интерес к Э. Сати, в том числе в России.

Методология исследования определяется культурологическим подходом, который позволяет рассматривать становление массовой культуры сквозь призму музыкального творчества Э. Сати. Массовая культура в данном контексте трактуется не только как феномен индустриального общества XX века, но и как процесс формирования новых форм художественного восприятия, ориентированных на демократизацию искусства, его приближение к повседневности и массовому слушателю.

Особенность данного подхода определяется спецификой самого культурологического знания как междисциплинарного. В данном случае речь идет о границе культурологического и искусствоведческого, в соответствии с чем нами определены следующие методы исследования:

- сравнительно-исторический метод – для выявления изменений, характерных для музыкальной культуры рубежа XIX-XX веков, а также происходящих внутри направлений массовой культуры XX века;
- структурно-функциональный метод – для анализа функционирования массовой (музыкальной) культуры, выявления преемственности между ранними музыкальными концепциями Э. Сати («меблировочная музыка») и более поздними, в том числе, современными;
- герменевтический метод – для интерпретации и культурологического прочтения текстов массовой культуры, а также музыкальных и литературных сочинений Э. Сати;
- метод художественно-эстетического анализа – для характеристики художественно-эстетических взглядов Э. Сати, являющихся детерминантой его экспериментов в области академического и массового искусства, а также особенностей музыкального языка важнейших направлений музыкальной культуры рубежа XIX-XX веков;
- метод философского анализа – для определения основных положений, связанных с аспектами массовой культуры в трудах представителей Франкфуртской школы социальных исследований, З. Кракауэра, Х. Ортеги-и-

Гассета, К. Ясперса, Ж. Бодрийяра и др., а также изменений трактовки феномена массовой культуры в научной мысли на протяжении XX века;

- ретроспективный метод исследования – для установления зависимости процесса развития некоторых направлений массовой и академической музыкальной культуры от творческих экспериментов Э. Сати; параллелей между художественной практикой композитора и музыкантов академического и массового искусства второй половины XX века и современности.

Используя комплексный источниковедческий метод, нам удалось установить факторы, приведшие к возникновению и развитию направлений массовой музыкальной культуры в творчестве Э. Сати.

Немаловажным стало также применение историко-биографического метода. Обзор периодизации творческого пути Э. Сати позволил нам выявить закономерности его обращения к сфере массовой культуры, а также получить представление о его мировоззрении, эстетических взглядах, стиле.

Научная новизна исследования

1. В данном исследовании был проведен культурологический анализ творческого наследия Э. Сати, что позволило раскрыть уникальные особенности его художественного стиля и влияние на развитие современной музыки. Такой подход позволил рассмотреть творчество композитора в широком контексте культурных процессов того периода, выявив его роль в формировании новых музыкальных направлений.

2. Творческое наследие Э. Сати исследуется в контексте массовой культуры, что открывает совершенно новую перспективу для его изучения. Этот подход позволяет увидеть, каким образом музыкальные эксперименты Э. Сати взаимодействовали с популярными тенденциями своего времени и как они повлияли на формирование современной массовой культуры.

3. Представлена новая интерпретация некоторых произведений Э. Сати, таких как «Три Гимнопедии» (Trois Gymnopédies, 1888) и «Три Гносиенны» (Trois Gnossiennes, 1890). Эти произведения рассматриваются в контексте массовой

культуры, что позволяет увидеть их в новом свете. Такой подход помогает лучше понять, как Э. Сати экспериментировал с музыкальными формами и жанрами, создавая произведения, которые были одновременно инновационными и доступными широкой аудитории.

4. «Меблировочная музыка» Э. Сати рассматривается как целостный феномен, оказавший ключевое влияние как на массовую, так и на академическую культуру.

5. В рамках исследования введено и подробно рассмотрено понятие «массовая фоновая музыка», которое охватывает различные формы звукового сопровождения, предназначенные для создания определенного настроения или атмосферы без привлечения активного внимания слушателя. Также предпринята попытка систематизировать этот вид функциональной музыки, классифицировав её по различным критериям, таким как цели использования, стилистические особенности и способы воздействия на аудиторию.

6. Часть источников, составивших теоретическую основу диссертации, впервые вводится в обиход отечественной культурологии и искусствоведения.

Теоретическая значимость исследования

Теоретическая значимость работы заключается в расширении культурологического и искусствоведческого знания в вопросах, связанных с массовой музыкальной культурой. Рассмотрение творчества Э. Сати с позиций массовой культуры является новым исследовательским ракурсом и дополняет имеющиеся на данный момент сведения о композиторе, а также открывает новые пути для исследований. Сформулированные в работе выводы и положения могут служить основой для дальнейшего изучения явлений как массовой, так и академической музыкальной культуры.

Практическая значимость исследования

Материалы исследования представляют интерес для широкого круга исследователей в областях культурологического, искусствоведческого, философского знания. Они могут найти применение в сфере среднего и высшего

образования в области культуры и искусства и стать дополнением таких курсов, как «Культурология», «Массовая музыкальная культура», «История искусств», «История музыкально-театрального искусства», «История музыкального искусства», «Эстетика», «Организация культурно-просветительской деятельности», «Эстетический предмет в искусстве» и др. Анализируемые в исследовании произведения помогают пробудить интерес к творчеству как самого Э. Сати, так и композиторов, вдохновленных его наследием.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры культурологии и изобразительного искусства ФГБОУ ВО Ивановского государственного университета, Шуйского филиала, научных конференциях различного уровня: III Российский эстетический конгресс» (г. Владимир, 2023); XV, XVI, XVII Международных научных конференциях «Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых» (Москва – Иваново – Шуя 2022 – 2024); Международной научно-практической конференции «Художественно-эстетическое пространство современности в образовании и культуре» (г. Владимир, 2021); «Современный художественно-эстетический опыт и образование в сфере культуры и искусства» (г. Владимир, 2022); «Проблемы образования и культуры в сфере музыки и сценических искусств» (г. Владимир, 2023); «Инновационное развитие современной науки: новые подходы и актуальные исследования» (г. Москва, 2024); «Эстетические, педагогические и социокультурные аспекты непрерывного образования в сфере музыки и театра: современные стратегии и практики» (г. Владимир, 2024); Научной конференции «Глобальный кризис и софийная метафизика» (г. Шуя, 2024).

В области исследования диссертант имеет многолетний педагогический и исполнительский опыт (неоднократное исполнение в различных концертных программах сочинений Э. Сати и композиторов, творчество которых рассматривается в работе).

Положения, выносимые на защиту:

1. Массовая музыкальная культура – одна из наиболее значимых составляющих феномена массовой культуры в целом. Это сложное и многогранное явление постоянно трансформируется под влиянием парадигмальных изменений в культуре. Кризисная ситуация культуры рубежа XIX – XX веков во многом способствовала ее возникновению, технический прогресс XX века – развитию. Возрастающая роль цифровых технологий в культуре современности, смешение традиционных элементов с новыми цифровыми практиками, призывает к переосмыслению как массового, так и всего музыкального искусства. Подвижность массовой музыкальной культуры создает новые горизонты для исследований, многие ее направления остаются малоизученными. К данной категории относится сфера массовой фоновой музыки, основания которой заложены в экспериментальной творческой практике Э. Сати.

2. Творчество Э. Сати представляет собой уникальный феномен, который оказал значительное влияние на развитие как академической, так и массовой музыкальной культуры XX века. При этом элементы, близкие массовой культуре, выявляются в его «академических», традиционных опусах. В частности, ранние фортепианные циклы, - «Гимнopedии» и «Гноссиенны», - демонстрируют черты, свойственные массовой фоновой музыке. Прямое обращение Э. Сати к развлекательным музыкальным жанрам, в том числе в академических сочинениях, позволяет отвести ему ключевую роль в процессе становления массовой музыкальной культуры.

3. «Меблировочная музыка» стала одним из самых дальновидных экспериментальных проектов композитора. Ее можно считать первой концепцией фоновой функциональной музыки и отправной точкой в ее истории. Ряд характерных черт позволяет рассматривать феномен фоновой музыки в контексте массовой музыкальной культуры. Принцип репетитивности, заложенный в «меблировочной музыке» Э. Сати, стал основой для композиционной техники музыкального минимализма, которая оказалась очень эффективной в создании киномузыки.

4. Эксперименты Э. Сати оказали прямое влияние на становление ряда направлений в сфере академической и массовой культуры. Тенденция к упрощению музыкального языка и формы заложила основы для таких феноменов музыкального искусства XX века и современности, как минимализм, киномузыка. Принцип фоновости сочинений, заложенный в «меблировочной музике», реализовался в концепции коммерческого производства музыкальной продукции «Muzak» и активно демонстрирует свою актуальность в Аудиомаркетинге - одном из самых масштабных направлений современной массовой музыкальной культуры.

5. Инновационный подход Э. Сати к композиции, минималистские техники и эксперименты с формой и звуком определили вектор творческих исканий многих музыкантов. Среди тех, кто воспринял и развил идеи Э. Сати, выделяются такие фигуры, как Брайан Ино, Джон Кейдж и представители американского минимализма, включая Стива Райха, Филипа Гласса и Терри Райли. Их творчество сыграло ключевую роль в формировании музыкального ландшафта второй половины XX века и продолжает оказывать влияние на современную музыкальную культуру.

Структура диссертационного исследования определена его целью и задачами. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, включающей 215 наименований (из них 32 на иностранных языках), и приложения, включающего 29 наименований.

Общий объем диссертационного исследования составляет 220 страниц.

ГЛАВА 1

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XIX - XX ВЕКОВ

§ 1.1. Основные тенденции и направления в Европейской музыкальной культуре конца XIX – первой трети XX вв.

Конец XIX и первая половина XX века – время кардинальных перемен практически во всех сферах: социальной, политической, экономической, художественной. В частности, музыкальную культуру этих лет характеризует решительный разрыв с традициями прошлого. Интересующий нас период в данном исследовании ограничим временными рамками с 1890-х по 1920-е годы.

Существует множество подходов к определению и интерпретации понятия музыкальной культуры. Теоретики и ученые предлагают разные взгляды на этот феномен, основываясь на своих научных дисциплинах, культурных традициях и исторических контекстах. Одним из классических подходов является определение музыкальной культуры как системы, включающей в себя не только музыкальные произведения, но и всю совокупность процессов, связанных с их созданием, исполнением, восприятием и распространением. Такой подход был предложен советским музыкантом А. Сохором, который подчеркивал важность комплексного изучения всех этих элементов для понимания сущности музыкальной культуры [139, с.62].

Музыкальная культура, будучи частью общей художественной культуры, объединяет духовные и материальные стороны человеческого опыта посредством музыкального языка, который непрерывно эволюционирует и приспосабливается к изменениям в обществе. Культуролог И.А. Корсакова определяет понятие «музыкальная культура», как феномен культуры, формирующийся под влиянием ценностей, содержания и мировоззрения общества, а также способов передачи культурного опыта. Она способствует возникновению новых форм жизни, развитию культурной среды и является способом коммуникации в обществе. [75, с. 3-4]

Понятие «европейская музыкальная культура» подробно раскрывает музыкант А.И. Вейценфельд. Под ней он подразумевает все национальные культуры, корни которых лежат в европейской традиции, в том числе и культуру эмигрантов. Английский музыкант Ч. Бёрни, путешествуя по Европе в начале 1770 и в 1772 году, пришел к выводу, что основные центры музыкальной жизни

сосредоточены в Италии, Франции и Австро-Венгрии. Советский музыковед В. Конен также отмечает достаточно узкий круг сосредоточения музыкальной культуры в Европе вплоть до начала XIX века [71]. В дальнейшем музыкальная география расширяется: Ф. Шопен и Ф. Лист привнесли в европейскую музыку элементы венгерского и польского фольклора, чешская школа отделилась от австрийской традиции, национальное движение получило огромный размах, став характерной чертой музыкальной культуры. Выделим в этой связи композиторов Норвегии (Э. Григ), Финляндии (Я. Сибелиус), Испании (И. Альбенис, Э. Гранадос, М. де Фалья), Англии (Б. Бриттен), Венгрии (Б. Барток, З. Кодай), Румынии (Ж. Энеску) [71]. При этом особая роль в истории музыки нового времени, по мнению музыковеда И.В. Нестьева, принадлежит французской, австрийской, венгерской и немецкой школе [59].

На рубеже XIX—XX веков русская музыкальная культура пережила значительный подъем, связанный с развитием национальных традиций и появлением новых жанров и стилей. Основу национальной школы заложил М.И. Глинка, а его последователи, включая «Могучую кучку» (М.А. Балакирев, М.П. Мусоргский, И.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков), активно использовали народные мотивы и фольклор. П.И. Чайковский внес огромный вклад в мировую культуру своими операми, балетами и симфониями, сочетающими романтизм и реализм. С.В. Рахманинов прославился мощной и эмоциональной музыкой, а начало XX века принесло новые направления, такие как авангард, представленный И.Ф. Стравинским и А.Н. Скрябиным.

Для адекватного анализа процессов, протекающих в музыкальной сфере, необходимо рассматривать их в контексте общей культурно-исторической парадигмы соответствующего периода, ведь на стыке XIX–XX веков культурная жизнь Европы претерпела значительные изменения. Влияние демократических идей способствовало развитию новых форм литературного и музыкального творчества в Германии, Австрии и Франции. Композиторы и музыканты стремились к свободе самовыражения, отходя от академических канонов.

Появление импрессионизма и экспрессионизма отражало стремление передавать личные эмоции и переживания через искусство.

В философии и эстетике произошёл отказ от материалистических теорий и объективно-научного подхода. Возросло значение субъективного идеализма, который ставил внутренний опыт выше объективной реальности. Развивались иррациональные учения, такие как экзистенциализм и феноменология, акцентирующие внимание на индивидуальном опыте и свободе выбора.

Эти перемены сформировали новый взгляд на мир и человеческое существование, оказывая глубокое влияние на культуру и мышление европейских стран.

Романтическое противопоставление личности и общества в начале XX столетия приобретает иной смысл. Заметное воздействие на искусство второй половины XIX века оказали пессимистические идеи А. Шопенгауэра (1788-1860), видевшего мир как порождение «мировой воли», которой не может противостоять «воля к жизни» отдельного человека. Труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление» содержит мысль о том, что музыка в меньшей степени, в отличие от других искусств, зависит от внешней среды. Музыка, по мнению философа, невыразима в своей иррациональности, непознаваема. В противовес учению Шопенгауэра Ф. Ницше (1844-1900) выдвигает идею о сверхчеловеке, наделенном огромной волей и являющимся носителем новых ценностей и морали. Интуиции и внутреннему созерцанию отведена особая роль в трудах немецкого ученого Э. Гуссерля, итальянца Б. Кроче. Постижение окружающего мира, согласно французскому философи А. Бергсону (1859-1941), возможно только в качестве стихийного «жизненного порыва», неподвластного рациональному контролю.

Не вызывает сомнения, что все перечисленные учения идейно подкрепляли художественные течения рубежа веков. Ощущение тревоги перед лицом грядущих перемен обусловило остроту чувств переживаний индивидуума, который, как и в эпоху романтизма, является центром эстетической системы (музыкальное воплощение этих настроений можно обнаружить в симфониях австрийского

композитора Г. Малера). Основа Европейской культуры, господствовавшая с эпохи Возрождения – гуманизм – исчерпывает свой ресурс. Конфликт индивидуума и общества в начале XX века обретает новый облик. Острое выражение субъективных эмоций одинокой личности в конце 1900-х годов нашло свое отражение в экспрессионизме, наиболее ярко проявившемся в изобразительном искусстве, театре, литературе (Ф. Кафка) и музыке (представители «новой венской школы» А. Шёнберг, А. Берг и А. Веберн).

О кризисе культуры рубежа высказывались отечественные религиозные философы Н.А. Бердяев, о. С. Булгаков. Так, сложившуюся ситуацию в искусстве Н.А. Бердяев называет глубочайшим потрясением тысячелетия, вызванным усталостью и истощением жизненных сил европейской культуры. Поиск новых направлений, стремление искусства выйти за собственные пределы и преодолеть границу между видами искусств – процессы, характеризующие действительность современную Н.А. Бердяеву. Таким примером для него было творчество А.Н. Скрябина, в котором воплотилась идея синтеза искусств, где звук, свет и цвет сливаются в единое целое, создавая ощущение мистического опыта.

Для о. С. Булгакова искусство начала XX века, несмотря на богатство и обилие новых форм и художественных техник «опускается до мертвого натурализма или самоубийственной тенденциозности; мистическое по самому своему существу, оно больше всего страдает от религиозной беспочвенности века» [23, с. 348]. По мнению философа, в недостатке духовного осмысления кроется причина увядания современной ему культуры.

Обращаясь к осмыслению кризиса в сфере музыкальной культуры рассматриваемого нами периода, стоит отметить изменение музыкальной парадигмы, которое, согласно австрийскому музыковеду, музыкальному критику и педагогу Гвидо Адлеру происходит каждые 150 лет: меняются композиторские техники, способы извлечения, исполнения музыки и т.д. В широком понимании классическая музыка – достаточно жесткая парадигма, связавшая вертикаль (аккорды) и горизонталь (мелодическую линию), в которой аккордам отведена

функциональная роль. В книге французского музыканта и теоретика Ж.Ф. Рамо «О природных основаниях гармонии» представлено рациональное основание этой функциональной системы, для которой характерно главенство тоники и подчинение ей всех второстепенных гармоний – доминанты и субдоминанты. В музыке же XX века происходит кардинальная трансформация ряда музыкальных элементов. Ю.Н. Холопов называет этот процесс сменой эстетических парадигм, веком великого перелома в музыке, который имел стремительный, взрывной характер. Музыкoved отмечает, что при первом соприкосновении с *Новой музыкой*, она казалась беспорядочной смесью звуков, бессмысленным нагромождением нот и абсурдным чередованием аккордов. В этом звучании невозможно услышать музыкальную красоту, возникает острое чувство неприятия, отторжения, иногда даже протesta: «Такая музыка! Дома кошки лучше играют!» — восклицали зрители на одном из концертов Прокофьева в 1910-х годах. С позиции традиционной музыкальной парадигмы, эта музыка воспринималась как нечто чуждое и неприемлемое — «не музыка», а лишь хаос и сумбур [161].

Музыка XX века, как отмечает И.А. Корсакова, представляет собой своего рода интеллектуальный переворот. Хотя с точки зрения формальных аспектов, таких как гармония и тематическая структура, произведения могут оставаться неизменными, фокус внимания композитора и слушателя смещается в совершенно иную область.

Сферу музыкального искусства начала XX века накрыли две большие волны – Авангард-I (\approx 1908-1925) и Авангард-II (\approx 1946-1968) – стихийные мощные всплески творческой энергии, благодаря которым возникла новая система отношений между звуками, новый музыкальный язык. Композиторы постоянно находятся в поиске новых структур и способов выражения, фиксируя результаты своих экспериментов и размышлений в литературных трудах. В качестве примеров можно привести следующие работы: К. Дебюсси: «Господин Крош – антидилетант»; А. Шёнберг: «Учение о гармонии», «Стиль и мысль», «Структурные функции гармонии»; Б. Барток: «Проблема новой музыки», «Румынская народная

музыка», «Музыкальные языки, очерки и лекции»; П. Хиндемит: «Инструкция по композиции. Теоретическая часть», «Концентрированный курс традиционной гармонии; с упором на упражнения и минимумом правил», «Начальное обучение музыкантов»; А. Онеггер: «О музыкальном искусстве», автобиография «Я-композитор»; Ф. Пуленк: «Эммануэль Шабрие», «Письма», «Дневник моих мелодий»; А. Берг: «Вера, Надежда, Любовь. Сочинения о музыке», «Теодор В. Адорно. Переписка»; Д. Мийо: «Исследования, Авелин», «Заметки об Эрике Сати», «Моя счастливая жизнь» и др.

Отличительной чертой искусства рассматриваемого периода является плорализм. Музыкальная палитра XX века отличается многообразием и стремительной сменой различных художественных тенденций. К основным этапам развития композиционно-стилевых систем рубежа XIX-XX веков можно отнести поздний романтизм, модернизм и первую волну авангарда. Резкая реакция на устаревшую систему ценностей романтизма с его излишним индивидуализмом в выражении стало почвой для укрепления антиромантизма – одной из самых значимых тенденций в художественной культуре и искусстве XX века. В целом же для европейской композиторской культуры начала века стали характерны ощущение кризиса привычных выразительных средств, поиски новых способов музыкального выражения.

Как отмечает музыковед Е.Д. Кривицкая, возникновение модернизма связано с досадой и усталостью от эклектизма XIX века, которую испытывали художники, что побудило их к поискам оригинальности [83]. Стремление создать нечто принципиально новое и осознанный разрыв с традициями романтизма неотделимы от понятия модернизма в музыке. Возникли композиторские школы, демонстрирующие новаторские устремления по отношению к господствовавшим в искусстве романтической эпохи. Опусы импрессионистов, нововенцев, композиторов группы «Шести», представителей многочисленных течений авангарда появились как следствие убежденности в том, что выразительные

возможности музыки за последние три столетия истощены, и музыкальному искусству необходимо коренное обновление [83].

Начало XX в европейском музыкальном искусстве связано с понятием «*новая музыка*» (нем. Neue Musik, фр. nouvelle musique), введенным в обиход в 1919 году немецким музыкальным критиком Паулем Беккером. Музыкoved Г. Данузер предлагает периодизацию новой музыки и выделяет в ней два периода:

1. «Экспрессионистский модернизм», представленный А. Шёнбергом, И. Стравинским, Б. Бартоком, а также радикальными движениями авангарда – футуризмом и дадаизмом (довоенный период);
2. Послевоенный период (укрепляют свои позиции молодые музыканты – П. Хиндемит, Э. Кшенек, К. Вайль).

Цель данного раздела исследования – дать общую характеристику художественно-эстетических процессов в европейской музыкальной культуре 1890-х – 1920-х гг., поэтому ниже мы затронем лишь некоторые направления, оказавшие наиболее заметное влияние на дальнейшее развитие культуры: импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, неофольклоризм, неоклассицизм.

Импрессионизм (франц. impression – «впечатление») первоначально – новаторское направление во французской живописи последней четверти XIX века. Крупнейшие его представители – К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуар, П. Сезанн, А. Сислей. Термин возник в 1874 году. Своим происхождением он обязан названию картины К. Моне «Впечатление. Восход солнца в Гаврском порту» (рис. 1.1.1). Таким образом, импрессионизм связан, прежде всего, с французской традицией.

Первое применение понятия «импрессионизм» к музыкальному искусству приписывается О. Ренуару, который употребил его в беседе с Р. Вагнером во время работы над созданием портрета композитора (1882). Музыкальный импрессионизм противостоит позднему романтизму, поскольку изобразительность, «звукописание» в нем превалирует над эмоционально насыщенной выразительностью, а модальность – над романтической тональностью с ее напряженными тяготениями.

Музыка, которую принято относить к импрессионизму, отличается светлым колоритом, преобладанием чистых тембров, прозрачной, тонко детализированной фактуры, свободой от жестких формальных схем и пластичным, непринужденным развертыванием музыкальной мысли.

Родоначальником музыкального импрессионизма принято считать К. Дебюсси. Г. Шнеерсон подчеркивает: «Если импрессионистская эстетика явила достоянием значительной группы крупных французских художников второй половины XIX столетия, породив одно из самых заметных движений в живописи нового времени, то зарождение и первые шаги музыкального импрессионизма, по существу, связаны с именем только одного Клода Дебюсси» [174, с. 17].

Х. Ортега-и-Гассет рассматривает К. Дебюсси как представителя новой музыкальной эры, противопоставляя его Людвигу ван Бетховену. По мнению философа, музыка Бетховена сложнее с точки зрения формы, выразительности и технических приемов, а также она глубже погружает композитора и слушателя в мир человеческих эмоций, делая его произведения ближе к массам. Однако средства, используемые в новом искусстве, хотя и кажутся простыми, отражают совершенно иной духовный настрой, отличный от массового сознания.

Размышления Х. Ортеги-и-Гассета приводят нас к выводу, что новое искусство не ставит своей целью доступность. Напротив, художественное восприятие такого искусства отдаляет людей от повседневности. Эта идея лежит в основе важной тенденции в искусстве XX века — дегуманизации, начало которой положил импрессионизм. Неслучайно исследователь В. Гурков отмечает, что эстетические новшества Дебюсси освободили искусство от монотонности самоуглубленной субъективности, открыв новый мир с уникальной эстетической «территорией» [39]. Соответственно, К. Дебюсси дегуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства.

С. Яроцинский, - крупнейший исследователь творчества К. Дебюсси, - подчеркивает преобладание в его сочинениях музыкальных красок над рисунком и формой [182]. Сам композитор утверждал: «Я все больше и больше убеждаюсь в

том, что музыка по своей сущности не может быть втиснута в строгую и традиционную форму. Музыка – это краски в биении ритмов» [цит. по 59, с. 59]. Действительно, его творчество лишено «сырой, обнаженной вагнеровской страсти», - пишет С. Исаакоф, - оно напоминает абстрактное полотно, состоящее из мерцающих каскадов изящных звуковых арабесок» [63, с. 165]. При этом сам композитор полагал, что термин «импрессионизм» чрезмерно акцентирует внимание на внешней стороне дел и, тем самым, ведет к односторонним, вульгарным интерпретациям.

Особая творческая взаимосвязь с импрессионизмом наблюдается и у Э. Сати (подробнее об этом – см. Глава 2). Именно он, по мнению Ж. Кокто, «незаметно для всех отворил ворота, через которые Дебюсси направится к славе» [131, с. 161]. Импрессионистские тенденции обнаруживаются в музыке М. Равеля («Игры воды», «Дафнис и Хлоя»), а также у ряда композиторов за пределами Франции, где распространившийся в начале XX века импрессионизм приобрел специфические национальные черты. В Италии их можно проследить у О. Респиги («Фонтаны Рима»), в Испании – в сочинениях М. де Фальи («Ночи в садах Испании»), в Польше – у К. Шимановского («Мифы», «Метопы», «Маски»), в России - у А. К. Лядова («Волшебное озеро»), И. Ф. Стравинского («Фантастическое скерцо», «Фейерверк», «Жар-птица»), Н. Н. Черепнина («Зачарованное царство») и др.

В 1909 году в противовес импрессионизму в австро-немецком искусстве возник **экспрессионизм** (от лат. *expressio* – «выражение», «выразительность»). Сам термин не сразу утвердился в научной мысли: в начале 1910-х гг. он охватывал более широкий круг авангардных явлений в искусстве, связанный с теми или иными деформациями видимой действительности: сюда относили фовистов, кубистов, некоторых постимпрессионистов. Современное понимание экспрессионизма сложилось лишь в более поздний период.

Характерному для импрессионизма переливу оттенков и красок, экспрессионисты противопоставили открытую, кричащую, иногда шокирующую выразительность. Культурологически ранний экспрессионизм связан с поздним

романтизмом, символизмом, постимпрессионистом и фовизмом, а также с философской мыслью того времени (идеи С. Кьеркегора, Э. Гуссерля, А. Бергсона, З. Фрейда, Ф. Ницше). Экспрессионизм стал одним из ведущих направлений в первые десятилетия XX века. В начале 1910-х годов в печати появляются первые поэтические сборники Ф. Верфеля, Г. Тракля, Э. Штадлера, начинает публиковаться Ф. Кафка, создаются ярчайшие образцы экспрессионизма в музыке (А. Шёнберг), драматургии (В. Хазенклевер, Г. Кайзер, О. Кокошка и др.), живописи (О. Кокошка, А. Кубин, П. Клее). Интересно, что, по мнению М. С. Друскина, экспрессионизм не является ни творческим методом, ни стилевым направлением: для него это в большей степени – одно из духовных движений начала XX века, которое отразилось в художественных формах и оказало заметное влияние на ход развития искусства [43].

Искусство экспрессионизма развивалось на фоне разрушительных социально-политических событий (в частности, Первая мировая война). Оно стало выражением сути своего времени и отразило процесс деформации культурных ценностей. Современный культуролог В. П. Руднев видит одну из главных особенностей экспрессионизма в том, что объект подвергается особому эстетическому воздействию, в результате которого суть объекта, самое важное в нем заостряется до предела, и происходит своеобразное экспрессионистское искажение (в качестве примера он приводит картины Э. Мунка, О. Кокошки [129]). (рис. 1.1.2).

Эмоциональная палитра экспрессионизма – настроения подавленности, страха, тревоги, отчаяния, тоски. При соприкосновении с его художественно - образным миром становится очевидной тенденция к демонстрации болезненных состояний души, сферы иррационального. Здесь находят отражение процессы, характерные для общественного сознания европейца, которые привели к возникновению фрейдовского психоанализа, показавшего главенство «теневой», иррациональной сферы бессознательного над психической жизнью современного цивилизованного человека. Отсюда – свойственная искусству экспрессионизма

напряженность, эмоциональный накал, выражаемый в дисгармоничных, часто гротеских, причудливо искаженных формах.

Музыкальный экспрессионизм выработал собственную систему художественного выражения, которая стала одной из самых радикальных в начале XX века. Любопытную метафору приводит И. А. Корсакова, называя музыкальное искусство экспрессионизма крайней точкой отчаяния и безнадежности [75].

Основу музыкального языка составляет речевая интонация, и, как следствие, уход от кантиленности в мелодизме, диссонирующие интонации, резкие скачки. Мелодия становится краткомотивной, неустойчивой, незавершенной. На смену традиционной ладовой системе приходит атональность: согласно Т. Адорно, в экспрессионизме исчезли мажорный и минорный лады, их заменила хроматическая гамма. Появились такие гармонические структуры, где поддержка основного тона стала невозможной. Таким образом, исчезло то, что составляло основу музыкального мышления со времен предшественников Баха до современности [1].

Многообразные литературно-музыкальные связи – одна из характерных черт художественной культуры рассматриваемого периода: именно они формируют уникальную интеллектуально-эстетическую среду, в которой возникает нововенская школа: содружество композитора А. Шёнберга и его учеников.

Немецкий музыкант Г. Эйслер в эссе «Общественные основы современной музыки» наряду со школой И. Стравинского выделяет школу А. Шёнберга как оказавшую наибольшее влияние на музыкальное искусство этого периода. Стиль А. Шёнберга, по мнению Г. Эйслера, в крайней степени передает огромный спектр негативных эмоций и чувств, среди которых основным содержанием его музыки является страх. Предчувствовавший еще до изобретения самолетов страх людей, прячущихся в бомбоубежищах, «он – лирик газовых камер Освенцима, концентрационных лагерей Дахау, бессильного отчаяния маленьких людей под сапогом фашизма, - пишет Г. Эйслер, - в этом его гуманизм» [59, с. 18]. Музыка А. Шёнберга – «истинное отражение эпохи начала XX века: трагическое крушение

духовности, разорванность сознания, трагизм и пессимизм одинокой личности», - заключает И. А. Корсакова [75, с. 81].

По мнению Т. Адорно, А. Шёнберг – самый яркий представитель новой музыки, творчество которого, с одной стороны, демонстрирует разрыв с музыкальной традицией, с другой стороны, все же оказывается в сфере традиционного искусства. Сам А. Шёнберг в ранний период творчества (с 1897) называл себя «брамсианцем» и испытывал влияние И. Брамса, Р. Вагнера, Ф. Листа, А. Брукнера, Х. Вольфа. В качестве примера он приводил струнный секстет оп. 4 «Verklärte Nacht» («Просветленная ночь») по одноименному стихотворению Р. Демеля (1899). А. Шёнберг констатирует, что построение тем здесь основано на «вагнеровских образцах и последовательности блуждающих гармоний, с одной стороны, и на брамсовской технике вариационного развития (...) с другой» [59, с. 128]. И. И. Соллертинский, в статье, посвященной А. Шёнбергу, указывает на то, что и в более поздние годы (атональный и додекафонный периоды) композитор по-прежнему испытывает вагнеровское влияние [59]. Стремление А. Шёнберга сформулировать принципы, на которых будет основана музыка будущего, привело его к изобретению новой композиционной системы – додекафонии, главная идея которой заключается в равнозначности всех двенадцати тонов звукоряда. Таким образом, фундаментальное различие между консонансом и диссонансом, находящееся в основе западноевропейской музыкальной традиции, разрушается. Метод додекафонии проявился в творчестве А. Шёнберга в период 1920-1923 гг.

Показательными примерами экспрессионизма в музыке Л. Акопян называет произведения А. Шёнберга конца 1900-х – 1910-х годов (5 пьес для оркестра соч. 16, «Ожидание», «Счастливая рука», «Лунный Пьеро»), датируемые тем же периодом и более поздние опусы А. Берга (4 пьесы для кларнета и фортепиано соч. 5, 3 пьесы для оркестра соч. 6, оперы «Воццек» и «Лулу» и др.), в меньшей степени А. Веберна (прежде всего, 6 пьес для оркестра соч. 6). Некоторые черты экспрессионизма присущи позднему творчеству Г. Малера, операм Р. Штрауса

«Саломея» и «Электра», ряду ранних сочинений П. Хиндемита. Среди отечественных композиторов следует отметить А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева.

Как отмечает философ В.В. Бычков, своими эстетическими принципами искусство экспрессионизма напоминает последнее проявление культуры перед глобальной урбанизацией, наступлением техногенной цивилизации и рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека. Согласно В.В. Бычкову, экспрессионизм стал последней попыткой культуры сохранить свои позиции посредством художественных форм, соответствующих духу времени [92].

Реакция на систему устаревших романтических ценностей стала почвой для возникновения тенденции антиромантизма, наиболее радикально проявившая себя в **футуризме** – «искусстве будущего», ориентированного на выработку радикально новой эстетики, отвечающей потребностям индустриального общества. По мнению Н.А. Бердяева, именно футуризм стал наиболее выдающимся проявлением кризиса в искусстве, разрушающим старую эстетику и стирающим границу, отделяющую человеческий образ от окружающего мира.

Основоположником направления является итальянский писатель Филиппо Томмазо Маринетти (итал. Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944). Опубликованный им в газете «Le Figaro» 20 февраля 1909 года «Манифест футуризма» стал характерной формой футуристического пафоса, частью эстетики нового направления (рис. 1.1.3). Программы, изложенные в этом и других манифестах, затронули все стороны общественной жизни и культуры, превратив это футуристическое движение в интеллектуальное, философское и социальное явление эпохи.

Футуризм отвергал романтическую традицию с присущей ей ценностью личности и ее психологией, культурно-историческими связями и провозглашал кульп урбанизированного быта, прогресса, электричества, машины в качестве главных «действующих» лиц для искусства новой эры. Основной идеинный посыл футуризма – это разрушение старого, отжившего в искусстве, в традиционной

культуре, отторжение ценностей буржуазно-капиталистического общества. В большей степени новое движение проявилось в поэзии, отчасти в театре и живописи, косвенно – в музыке, точнее – в шуме.

Первым музыкантом, примкнувшим к футуристам, стал Франческо Балилла Прателла (итал. Francesco Balilla Pratella, 1880-1955), ученик итальянского оперного композитора П. Масканьи. «Манифест музыкантов-футуристов», созданный им 11 октября 1910 года, подвергает критике итальянскую музыку, обвиняя в отсталости в сравнении с футуристской эволюцией музыки в других странах. Примерами положительного опыта отказа от традиций Ф. Прателла называет творчество Р. Штрауса (Германия), К. Дебюсси (Франция), Э. Элгара (Англия), Я. Сибелиуса (Швеция, Финляндия). В России таким примером для него является «обновленный через душу Николая Римского-Корсакова» М. Мусоргский. Ситуацию в Италии Ф. Прателла рассматривает как ультраконсервативную, называя музыкальные учебные заведения «питомниками бессилия» и обвиняя профессоров в увековечивании традиционализма и враждебном отношении к любому усилию расширить музыкальное поле. Так, оперы Дж. Пуччини и У. Джордано автор манифеста характеризует, как «низкие, рахитичные и вульгарные» [64, с. 265].

Манифест от 11 марта 1913 «Искусство шумов» итальянского художника и композитора Луиджи Руссоло (итал. Luigi Russolo, 1885–1947) призывал посвящать сочинения продуктам индустриализации: машинам, пароходам, поездам. По этому принципу создавались шумовые «произведения», являющие собой какофонию звуков, ассоциировавшуюся со стремительным движением окружающего мира. Л. Руссоло не ограничился теоретизированием: он изобрел новые инструменты – интонарумори (intonarumori), представляющие собой модуляторы шума, имитирующие звуки реального мира (взрывы, шипение, жужжание, гул толпы) (рис. 1.1.4). Л. Руссоло утверждал: «Всякое проявление нашей жизни сопровождается шумом. Шум близок нам. Шум имеет власть напоминать нам жизнь. Звук, наоборот, чуждый жизни, всегда музыкальный, нечто обособленное,

случайный элемент, сделался для нашего уха тем же, что представляет для нашего глаза слишком знакомое лицо. Шум, смутный и неправильный, вырывающийся из смысла жизни, никогда не открывается нам целиком и обещает много неожиданностей. Мы уверены, что выбирая и координируя шумы, обогатим человечество неподозреваемым наслаждением» [64, с. 210-215].

Первый концерт «оркестра» интонарумори состоялся 11 августа 1913 в Милане (дирижировал сам Л. Руссоло). Позднее в 1921 году состоялся большой концерт футуристической музыки для 27 интонарумори и оркестра, событие привлекло внимание С. Дягилева, И. Стравинского, М. Равеля, Д. Мийо.

Идеи Л. Руссоло оказали значительное влияние как на современников, так и на гораздо более позднее поколение музыкантов. В 1916 году Д. Мийо включил сирены в музыку к «Хоэфорам», Э. Сати в 1917 использовал сирены, пишущие машинки и револьверы в балете «Парад» и т.д. Музыка Л. Руссоло, состоящая исключительно из натуральных шумов, предваряет конкретную музыку П. Шеффера, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, а также находится у истоков саунд-арта, ставшего не просто категорией экспериментальной музыки, а полноценным направлением искусства в 90-е годы XX века.

Русская версия футуризма, известная как русский кубофутуризм, возникла в начале 1910-х годов и была тесно связана с литературным движением. Художник и музыкант М. Матюшин продвигал концепцию «расширенного видения», объединяющую звук и цвет, «Симфония №1» А. Лурье (1913) считается одной из первых попыток воплотить идеи футуризма в музыке. Поэт А. Кручёных экспериментировал с голосом и звуком, его работа «Победа над солнцем» (1913) стала символом русского футуризма в театре и музыке.

Направленный против культурного опыта предшествующего времени, футуризм стал первым в истории культуры и искусства XX века движением, цель которого – начало «с нуля». Подобная модель была характерна для последующих художественных бунтов, которым, однако, не удалось превзойти присущий футуризму радикализм.

Отметим, что идеи близкие футуризму нашли отражение в памфлете Ж. Кокто «Петух и Арлекин» (1918), (рис. 1.1.5) некоторые положения которого стали программными установками объединения французских композиторов группы «Шести». Язык, которым написаны афоризмы памфлета (всего их 76), близок манифестам итальянских футуристов: «Соловей поет дурно» (№ 11), «Дурная музыка, презираемая высокими умами, очень приятна. Что неприятно, так это хорошая музыка» (№ 40), «Надо, чтобы музыкант излечил музыку от ее сложностей, ее хитростей, ее карточных фокусов, чтобы он заставил ее по возможности стоять лицом к лицу перед слушателем» (№ 42) [70, с. 609-612].

Еще одним отрицающим романтическую традицию направлением стал **неофольклоризм**. Наряду с экспрессионизмом и футуризмом он предвещал грядущий перелом в существующем мироустройстве. Предпосылки неофольклоризма прослеживаются в становлении национальных европейских школ.

В отличие от футуризма, неофольклоризм не уповал на технический прогресс, а был устремлен в прошлое, к истокам культуры человечества. Его особый философско-эстетический смысл – превосходство коллективного над индивидуальным, примитивного над изысканным, повторяющегося над непостоянным. Таким образом, утверждались идеи круговорота природы, родовой общинной жизни, подчиняющей личное существование, обновления европейской цивилизации благодаря потенциальному, скрытому в стихийных импульсах праистории.

Характерная черта этого направления – использование, иногда – открытие древнейших слоев фольклора из географически труднодоступных, глухих уголков. Интерес к национальным традициям побуждал музыкантов к активным этнографическим исследованиям. Так, в 1906 году Б. Барток и З. Кодай начали заниматься собирательством и изучением фольклора. Музыкантов привлекала не только венгерская музыка: изучив пять языков, Б. Барток впоследствии побывал с экспедициями в Румынии, Сербии, Словакии, Турции, Украине, а также в ряде арабских стран. Во время экспедиций Б. Барток и З. Кодай ходили по венгерским

деревням и селам с фонографом, который использовался для записи на восковые валики исполнителей народных песен. После этого следовала работа по расшифровке материала, которого за одно путешествие набиралось по несколько тысяч образцов.

Особое значение для неофольклористов представляет то, что народный материал не подчиняется законам европейской профессиональной музыки: благодаря этому они выводят новые принципы голосоведения, фактуры, новые инструментальные решения, вместо цитирования применяют свободное комбинирование фольклорных элементов. Архаическим попевкам и наигрышам композиторы придают особый смысл, острую современную динамику. То есть, новизна работы с фольклорным материалом заключалась в противопоставлении традиционному фольклорному направлению. Основной принцип в данном случае – это синтез фольклорных истоков с современными технико-стилевыми тенденциями и приемами.

Специфические признаки неофольклоризма кристаллизовались в творчестве Б. Бартока и И.Ф. Стравинского. Это – новое отношение к жанру и следующая из этого свежесть, острота, новизна в «старом», исконном; новое отношение к тематизму – микротематизм; мелодическая вариативность, переменность метроритма; новое понимание музыкальной формы с преобладанием вариантовариационных принципов развития; использование новых ладовых основ.

В частности, у И.Ф. Стравинского в «Хороводе царевен» из «Жар-птицы» преодолевается прямое цитирование, выявляются способы продления и сжатия попевки. В «Весне священной», в свою очередь, народные напевы типизируются, превращаются в наигрыши-формулы, сохраняя национальный генезис, но утрачивая этнографическую принадлежность. Этим И.Ф. Стравинский отвергает т.н. «этнографизм» и утверждает право композитора на собственное видение фольклора⁴.

⁴ История зарубежной музыки: учеб. для муз. вузов. Вып. 6: Начало XX века - середина XX века / Ред. В.В.Смирнов. СПб.: Композитор, 2001. С.38-39.

К концу 20-х годов XX века в европейской культуре произошел поворот от новаторских крайностей к более традиционным средствам выражения. Здесь мы наблюдаем «маятниковую» закономерность в художественной эволюции, суть которой состоит в следующей за взрывом реакции возвращения. **Неоклассицизм** – стилевое направление, черты которого можно выделить в творчестве ряда композиторов XX века: Р. Штрауса («Мещанин во дворянстве»), К. Дебюсси (Сюита для фортепиано, вокальные циклы на стихи французских поэтов Возрождения), М. Равеля («Гробница Куперена», «Сонатина»), И.Ф. Стравинского («Пульчинелла»), Э. Сати («Сократ», «Бюрократическая сонатина»), С. С. Прокофьева («Классическая симфония»). Кроме того, неоклассицизм обнаруживает себя в творчестве Л. Русселя, Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, ряда других французских композиторов, деятельность которых связана с периодом между мировыми войнами, в творчестве М. Регера, а также в некоторых произведениях А. Шёнберга, М. де Фальи, О. Respigi, Ж. Энеску, А. Казеллы. По мнению В. Каратыгина М. Регер является наиболее типичным воплощением «нового классицизма» («редкостный, исключительный мастер полифонии этот молодой вождь германского неоклассицизма!») [66, с.205].

Процесс становления неоклассицизма историк-музыковед В.П. Варунц условно делит на два этапа: первый из них (период становления) охватывает период до окончания первой мировой войны, второй (собственно неоклассицизм) приходится на межвоенный период. Появившись почти одновременно в целом ряде европейских стран, неоклассицизм охватил большую часть художественного мира и стал наиболее распространенным течением в межвоенные годы. В.П. Варунц справедливо отмечает, что большинство композиторов этого периода в той или иной степени соприкоснулись с ним. По его мнению, неоклассицизм образовал некий стилистический и художественный фон, на котором разворачивалось музыкальное искусство первой четверти XX века [24].

Неоклассицизм в музыке характеризуется ясностью и уравновешенностью форм, сдержанной экспрессией, отсутствием динамических и темповых

крайностей, четкой ритмической организацией, преобладанием диатоники над хроматикой. В ряде случаев неоклассицизм стал формой укрепления национальных традиций (возрождение итальянского искусства XVII-XVIII веков у А. Казеллы и О. Респиги, обращение к старинным богослужебным формам в сочетании с архаическим фольклором у К. Шимановского и З. Кодай, развитие немецкой традиции у П. Хиндемита).

Манифестом неоклассицизма в музыке Ю.В. Келдыш, а вслед за ним В.П. Варунц называют открытое письмо итальянского музыканта Ф. Бузони к немецкому теоретику и музыканту П. Беккеру (1920) под названием «Новый классицизм». Под «младоклассицизмом» Ф. Бузони понимает использование всех достижений предшествующих эпох и включение их в совершенную форму, восстановление главенства мелодии, как носительницы идеи, отказ от «чувственного», путь к объективности, стремление к абсолютной музыке времен И. С. Баха и В.А. Моцарта. На фоне напряженности и нестабильности начала XX века появление неоклассического направления стало стремлением противопоставить существующей реальности вечные эстетические идеалы, найти духовную опору и утвердить идеи эстетического порядка и гармонии, характерные для классицизма и барокко.

Среди композиторов, отразивших в своем творчестве черты неоклассицизма, особо выделяется И.Ф. Стравинский. Он является наиболее последовательным приверженцем данного направления. Неоклассическая фаза его творчества началась в 1920-х годах, когда он обратился к музыкальному наследию Европы классических и доклассических эпох, черпая оттуда вдохновение для создания произведений, которые были одновременно современными по духу и стилю.

При этом стоит отметить, что диапазон стилистических моделей в музыке И.Ф. Стравинского обширен, и столь же велика степень их переосмысления, однако, его творчество представляет собой не просто адаптацию старых форм под новые условия, а создание новой музыки на базе проверенных временем элементов, обогащенной искусственной игрой художника.

В отношении неоклассицизма было выдвинуто немало негативных оценок со стороны современников. Так, композитор Э. Кшенек считал музыку неоклассицизма невыразительной и бесплодной в попытке восстановить изначальный смысл музыки. Один из создателей современной итальянской оперы Л. Даллапиккола, констатируя тотальное увлечение неоклассицизмом и попытки музыкантов сочинять «подделки» под И.Ф. Стравинского, открыто заявляет о своей ненависти к проявлению неоклассицизма в Италии и нежелании работать в данном направлении [24]. Наконец, Т. Адорно считал, что неоклассическое стремление к красоте ограничивает настоящую автономию произведения искусства и представляет собой попытку заменить реальные общественные процессы красиво оформленной иллюзией. Рассуждения по этому поводу содержатся в работах «Философия новой музыки» и «Эстетическая теория». Тем не менее, несмотря на критику, неоклассицизм смог на длительный период времени утвердиться не только в европейской, но и в мировой музыкальной культуре.

Одним из ключевых процессов на рубеже веков стало зарождение и активное развитие феномена массовой музыкальной культуры. Примечательно, что истоки этого явления частично восходят к творчеству музыкантов, принадлежащих к академическим традициям. Их новаторские идеи и эксперименты оказали значительное влияние на формирование популярных музыкальных жанров и стилей, которые впоследствии стали неотъемлемой частью повседневной жизни общества. Таким образом, взаимодействие академического искусства и массовой культуры привело к появлению новых выразительных средств и форм, отвечающих запросам широкой аудитории.

§ 1.2 Феномен массовой музыкальной культуры

Стремительное развития общественной жизни, характерное для рубежа XIX – XX веков, заложило основу для значимых и в настоящее время явлений и процессов, фундаментализация которых по-прежнему находится в поле научных

интересов среди культурологов, философов, социологов, искусствоведов. Одним из таких феноменов является массовая культура, становление которой - результат значительных социокультурных трансформаций прошлого столетия.

Многогранность, многоплановость, многообразие и, как следствие, сложность массовой культуры обусловили неоднозначность ее трактовки, разнообразие точек зрения, множество контекстов и ракурсов изучения. К концу XX в. *масскульт* (Д. Макдоナルд) являлся не только неотъемлемым общественным фактором, но и пространством осмысления в различных областях социогуманитарного знания.

Понятие массовой культуры, так же как и культуры традиционной, носит полисемантический характер. Данная многозначность обусловлена тем, что массовая культура в научном дискурсе рассматривается как трёхкомпонентная категория, включающая в себя:

- культуру как духовную ценность, отражающую систему смыслов, норм и образов, значимых для общества;
- культуру как специфику предмета, возникшего в условиях становления социального феномена массы и ориентированного на её восприятие;
- массовость как способ и степень распространения, характеризующую масштабы охвата и доступность культурных форм.

Западная литература в большинстве прибегает к таким терминам, как «массовая» и «популярная», где под первым подразумевается культура массового общества. Американский писатель, социолог, теоретик массовой культуры Д. Макдоナルд считает, что «массовая культура» — более точный термин, поскольку ее отличительной чертой является то, что она представляет собой исключительно и непосредственно товар для массового потребления. [199, с. 59].

В наиболее распространенной трактовке массовая культура — это совокупность культурных продуктов, создаваемых для широкой аудитории с целью удовлетворения её повседневных потребностей в развлечении, информации и

эмоциональном удовлетворении. Она ориентирована на массовое потребление и отличается доступностью, простотой восприятия и коммерческим характером.

Массовую культуру можно рассматривать как своего рода универсальное явление, противоположное высокой, элитарной культуре. В этом контексте чаще всего используется термин «популярная».

Культуролог Е. Шапинская весьма аргументированно определяет массовую культуру как исторический феномен, возникший в период индустриализации и значительно расшириившийся в эпоху информационных технологий.

Научно-технический прогресс изменил не только социальный, но и психологический климат в мире, во всех сферах жизни и в аспектах самоопределения личности возрос фактор интеллектуального начала. Появление технических средств массового распространения произведений культуры и новых видов искусства, таких как кино, радио, телевидение – факторы, способствовавшие заметному расширению границ художественного начала в жизни и эстетического мышления в целом.

В статье «Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте» (2011) культуролог А.Я. Флиер заключает, что массовая культура играет главную роль в современном социокультурном контексте, становясь универсальной культурой повседневной жизни [151].

По убеждению Д. Макдональда, за последние два столетия западная культура фактически представлена двумя формами: традиционной, которую можно обозначить термином «высокая культура», и новой формой, предназначеннной исключительно для коммерческого распространения. Согласно Д. Макдональду, последняя укладывается в понятие «массовая культура», или точнее масскульт, так как она, строго говоря, культурой не является [101].

В научной мысли отсутствует единое мнение и точка зрения касательно времени появления массовой культуры как отдельного феномена. Так, по мнению американского социолога Д. Уайта, гладиаторские бои – это один из первых элементов массовой культуры ввиду масштабности зрительского охвата. Т. Адорно

усматривает в английских романах, написанных в период становления капитализма (рубеж XVII-XVIII вв.) прототип современного масскульта, так как, будучи ориентированными на рынок, они имели очевидную коммерческую направленность. Культуролог Н.И. Киященко относит к массовой культуре любовные романы писателей Древнего Рима, а на времена правления Калигулы и Нерона, по его мнению, пришелся период, подготовивший распад империи посредством именно массовой культуры. Любовные и приключенческие литературные сочинения Средневековья Н.И. Киященко также причисляет к проявлению массовой культуры. Согласно ученому, с естественно-исторической точки зрения «масса» — это не некая по отношению к человечеству инертная сила, а субъект культуры - основы культуротворческой жизнедеятельности, в рамках которой возникает и высокое искусство.

Массовая культура, создаваемая массами с момента начала социального расслоения общества, является его неотъемлемой компонентой. Среди отличительных черт массовой культуры, Н.И. Киященко выделяет следующие: приближенность к элементарным потребностям человека, растущую потребность в ее продуктах, обращенность в природную, инстинктивную сферу, зависимость от господствующих общественных сил, упрощенность в производстве продукта потребления [67].

Однако, несмотря на различные точки зрения на периодизацию происхождения и становления массовой культуры, самая распространенная связана с теми условиями, которые возникли для ее формирования в начале XX века в США и Западной Европе и не обнаруживаются ранее.

Согласно Х. Ортеге-и-Гассету, в XIX веке появляется новый тип человека — *человек массы*, который формирует культуру, соответствующую ценностям широких слоев населения. При этом те запросы и потребности, которые раньше были доступны лишь избранным, становятся массовыми.

Апогей, которого достигло стремление к рациональности в философии и прагматической модели поведения американского общества, отразившийся в том

числе в прагматистской педагогике, (Дж. Дьюи), во многом обусловил появление современного варианта массовой культуры и искусства, так как именно США, по мнению Н. И. Киященко, есть цитадель индустриализма, сформировавшего «массовое общество», и «массового человека», который управляет инстинктами и примитивными эмоциональными импульсами.

Представители Франкфуртской школы социальных исследований, в частности, Т. Адорно и М. Хоркхаймер, спасаясь от гитлеровских репрессий и, в связи с этим осуществивших переход 1940-х гг. в США, анализировали популярную культуру и массмедиа в том числе под впечатлением от американского масскультта. В работе «Диалектика просвещения» (1947г.) философы излагают точку зрения, суть которой заключается в том, что аутентичный опыт, органичный для настоящей подлинной культуры, обнаруживает свою несостоенность в условиях коммерциализации, а индустриальный способ производства культуры противопоставил стандартизацию характерной прежде уникальности.

Британский историк Э. Хобсбаум характеризует искусство XX века как зависимое от технологической революции, особенно это касается сферы коммуникации и воспроизведения: «Оно (искусство) преобразовано этой революцией. Потому что вторая сила, революционизировавшая культуру, а именно общество массового потребления, невообразима без технологической революции: без кино, без радио, без телевидения, без портативного звука в вашем кармане» [160, с.23]. В частности, это касается сферы музыкального искусства, которая впервые в истории в XX веке вышла за пределы исключительно физической коммуникации между исполнителем и слушателем.

Основываясь на выводах исследователей о факторах, способствовавших возникновению феномена массовой культуры на рубеже XIX–XX веков, в данном исследовании принимается эта периодизация в качестве исходной точки для анализа развития массовой культуры. Мы рассматриваем массовую культуру как специфическую форму культурного развития в условиях индустриального и постиндустриального массового общества.

Важнейшим импульсом в истории массовой культуры стало развитие промышленности и переход к индустриальной экономике, что в свою очередь обусловило рост городского населения. Рассуждая об исторических предпосылках возникновения массовой культуры, Д. Макдональд отмечает, что она возникла лишь тогда, когда сформировались современные «массы». Их появление стало следствием промышленной революции, вырвавшей людей из привычных деревенских сообществ, и сосредоточила их в городских центрах вокруг фабрик. Благодаря массовому производству товаров численность населения Запада за последние двести лет выросла значительно сильнее, чем за два предыдущих тысячелетия [101]. Рабочие классы нуждались в новых формах досуга и развлечения после тяжёлого рабочего дня. Это создало спрос на доступные и массовые виды искусства.

Важнейшую роль сыграли изобретения, позволившие создавать и распространять культурные продукты в больших масштабах: книгопечатание (XV век), фотография (XIX век), кинематограф (конец XIX века), радио (начало XX века).

Немецкий теоретик культуры З. Кракауэр, многие работы (эссе) которого посвящены теме массового искусства и технического прогресса, размышляет о фотографии, которой до середины XIX столетия занимались преимущественно бывшие художники: сама еще столь обезличенная технология былаозвучна окружающему пространству, «где все еще улавливались остатки смысла» [82, с. 22]. Но с развитием техники художественная фотография потеряла свою уникальность, став не произведением искусства, а лишь его копией, превращаясь в продукт капиталистического производственного процесса. Эту мысль продолжает философ В. Беньямин, рассуждая об определенной присущей произведению искусства ауре, утраченной в эпоху, когда возникла возможность его технического воспроизведения [16].

Помимо размышлений о фотографии, З. Кракауэр посвятил очерки литературе, вкус к которой теперь определяется простыми потребностями

читателя, где такие факторы, как качество текста и пытливость ума в стремлении найти ответы утратили свое прежнее значение. Мыслитель пишет: «Современный читатель, этот залог великого успеха книги, следя инстинкту самосохранения, больше всего на свете желает утопить мучительные вопросы на дне молчания. Он совершенно оправданно, а может и нет, боится услышать ответ и оттого нуждается в барьерах, препятствующих познанию. Его требование – индифферентность» [82, с. 58].

Лаконичность и простота, доступность, как новые категории культуры, ценность которых обнаруживает себя на первом плане в новой реальности, обусловили бурное развитие прессы. Так, к 1931 г. в Германии появилось более четырех тысяч новых газет, многие из которых были посвящены вопросам политики и, пользуясь высоким спросом читателя, распространялись огромными тиражами.

Любопытную мысль высказывает профессор МГИМО, виднейший специалист по Германии Н.В. Павлов о том, что ее (Германии) история одновременно является историей средств массовой информации. Это кажется вполне закономерным, если принять во внимание тот факт, что изобретение печатного пресса в 1440-е гг. принадлежит немецкому первопечатнику И. Гутенбергу, вклад которого в процесс массового производства стал отправной точкой в истории СМИ и до конца XIX века именно пресса являлась их единственным источником.

Господство печатных газет было вытеснено появлением новых медиаисточников, среди которых важнейшее место заняли кинематограф (в 1895 в Париже и Берлине состоялись первые публичные кинопросмотры) и радио (в 1923 состоялась первая радиопередача посредством станции «Функшунде АГ Берлин). Справедливым для ситуации в Германии можно считать утверждение немецкого философа и психолога К. Ясперса о том, что книга уступила место газете, помимо политических изданий получили распространение развлекательные ресурсы, центральной темой которых нередко становились сплетни и скандалы.

Кинематограф, как еще очевидное отражение духа времени, стал, подобно прессе, не менее значительной частью массовой культуры. Расцвет киноиндустрии пришелся также на период Веймарской республики и ознаменован появлением таких фильмов, как «Кабинет доктора Калигари» (1920), «Носферату. Симфония ужаса» (1922), «Последний человек» (1924), «Метрополис» (1927) и «М» (1931).

В 1929 году состоялся показ первого звукового кино. Будучи одним из ведущих историков кинематографа З. Кракауэр сформулировал теорию о взаимозависимости киноиндустрии и психологии масс: по его мнению, кино – это ее отражение и одновременно - мощный инструмент воздействия.

В Берлине к началу 1920 годов посетителями кинотеатров числилось ежедневно около двух миллионов зрителей, предназначенные массе развлечения стали частью культуры, а берлинские кинотеатры - не просто кинозалы, а настоящие дворцы, наружный шик которых – «главная примета этих театров для масс» [82, с. 219].

Особым смыслом у З. Кракауэра наделен город, как символ некоего «мирового города», в стенах которого сосредоточены и отчётливо отражены все современные социокультурные, экономические, политические процессы: берлинские кинотеатры и прочие развлекательные центры, пресса, парижский рынок, скука, сопровождающая человека во время пребывания в городе. Именно здесь формируется так называемая гомогенная публика мирового города, придерживающаяся схожих взглядов, вне зависимости от своего социального положения. З. Кракауэр констатирует: «Поздно лить слезы и сетовать на обращение к массовому вкусу. Духовные богатства, приобщаться к которым массы не спешат, отчасти сделались прежде всего историческим фондом, поскольку претерпела изменения экономическая и социальная действительность, чьим достоянием они являются» [82, с. 220].

Идея немецкого философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера перекликается с мыслью З. Кракауэра: «То, что дух, особенно как разум (*ratio*) формирует для себя, что он создал в технике, экономике, международных отношениях, во всем

преобразовании жизни, нашедшем свое символическое выражение в образе большого города, — все это оборачивается против души, против жизни, подавляя и понуждая культуру к закату и распаду» [155, с. 120 - 121].

Тот факт, что именно в научной мысли Германских ученых периода Веймарской республики (1918-1933) проблема массовизации общества, как части процесса упадка культуры, нашла глубокое отражение, обусловлено особой сложившейся общественной ситуацией. Начиная с 1918 года и в течение дальнейших нескольких десятков лет на долю Германии выпало огромное количество социально – экономических, военных и политических потрясений: поражение в войне и подписание унизительного Версальского мирного договора, экономический кризис с его гиперинфляцией, голод и рост смертности населения - все эти факторы оказали непосредственное влияние на мироощущение жителей Германии, ощущавших тяготы времени острее многих стран. Как справедливо отмечает исследовательница трудов К. Ясперса О. Власова, именно в период Веймарской республики «Германия погрузилась в культуру массового потребления» [28, с. 107].

Возникшие начиная с 1930-х гг. многочисленные теории массовой культуры заняли прочное место в Западной культурологической и социологической мысли, когда появились технологии массовой трансляции произведений искусства. Однако, как новый вид и способ производства культуры, масскульт обратил на себя внимание исследователей до того, как приобрел определенные рамки: в этой связи А.В. Костина упоминает работы Ж. до Местра, Л.Г.А. Бональда, Э. Берка, А. до Токвиля, в которых предпринимается попытка осмысления феномена «омассовления» духовной жизни [78, с.12].

Первые попытки сделать массовую культуру предметом научной мысли связаны с именами французских социологов Г. Тарда («Мнение и толпа» 1892) и Г. Лебона («Психология масс» 1895 г.), труды которых положили начало психологии масс, как самостоятельной науки. Любопытную мысль касательно «французского» следа в данном вопросе высказывает Н.И. Киященко, говоря о характерной черте

французов предвидеть новое в культуре и искусстве. В этом же контексте стоит характеристику, которую дает Парижу Н.А. Бердяев. «Бердяевский» Париж – есть средоточие мирового опыта нового человечества

Кроме того, Революция 1789 года стала событием, определившим важность изучения психологии толп и обусловившим дальнейшие исследования в этой области.

Несмотря на сходство в исследуемой проблематике, подходы Г. Тарда и Г. Лебона обнаруживают противоречия. Обладая верой в интеллектуальный прогресс, Г. Тард полагал, что грядущий XX век будет принадлежать космополитической публике – людям, так или иначе соединенными средствами массовой коммуникации.

Толпа для Г. Тарда - есть негативное явление, характеризующееся иррациональностью и деструктивностью. Для Г. Лебона толпа – есть движущая сила революции, способная на разрушение и самопожертвование в равной степени. Значимым достижением Г. Тарда является разделение двух видов больших социальных групп: толпы и публики, первая, по его мнению, представляет собой социальную группу, состоящую из индивидов, объединённых общим источником информации, толпа же – социальная группа прошлого. Эти группы представляют собой два полюса социальной эволюции, где будущее принадлежит публике. По мнению Г. Тарда, для формирования публики требуется значительный прогресс в духовной и общественной сферах, который превосходит развитие толпы. Такое идеализированное влияние, такое заражение без прямого контакта, которое подразумевает эта абстрактная, но вместе с тем вполне реальная группа людей, эта возвышенная толпа, словно возведённая в квадрат, могла возникнуть лишь после многих столетий более простой и грубой социальной жизни [91].

Психоаналитическую интерпретацию теории Г. Лебона дал австрийский психиатр З. Фрейд («Психология масс и анализ человеческого Я», 1921), благодаря чему появилась «психология масс», как дисциплина. Масса по З. Фрейду – это комплекс отдельных частей, связанных либидиозной идентификацией между

собой. Позднее, масса как социально-психологической феномен, стала объектом исследования у французского психолога С. Московичи («Век толп, 1981), в которой он на основе идей Г. Лебона, Г. Тарда и З. Фрейда сформулировал концепцию психологии толп и новый закон социальной психологии, который гласит, что все являющееся коллективным – бессознательно и все, что бессознательно – коллективно. Согласно С. Московичи, первая часть утверждения отсылает к Г. Лебону, вторая — к З. Фрейду [106].

В 1920-х годах началось широкое научное осмысление феномена массовой культуры, и особого внимания в этом процессе заслуживают труды Х. Ортеги-и-Гассета. Его работы сыграли важную роль в формировании этико-эстетического подхода к анализу явлений массовой культуры. В своих сочинениях Х. Ортега-и-Гассет рассматривал массовую культуру через призму её влияния на общество, акцентируя внимание на вопросах моральных и культурных ценностей. Он исследовал, каким образом массовая культура воздействует на индивидуальность и общественное сознание, а также на то, как она формирует вкусы и предпочтения широких слоёв населения. Работы Х. Ортеги-и-Гассета заложили основу для дальнейшего изучения массовой культуры с точки зрения её воздействия на нравственные и культурные аспекты общества.

Основные идеи, касающиеся массового общества в целом, а также массовой культуры и искусства, изложены в трудах «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1929). Демонстрируя социокультурный подход в исследовании феномена массовой культуры, философ ввел понятие «человека массы» в научный оборот и выделил свойственные ему черты: ощущение легкости жизни и доступ практически ко всем благам, осознание собственного могущества и превосходства, желание быть таким же, «как и все», нежелание иметь собственное мнение, леность ума.

Философ делает вывод о том, что ставший сегодня массой мир обязан своим торжеством длительному европейскому прогрессу, в результате которого сформировался высокий уровень жизни, обеспечивший представителю среднего

класса комфортное существование, оставив в прошлом непрерывное преодоление трудностей. Ф. Ницше, прежде Х. Ортеги-и-Гассета осознавший опасность развития массовой культуры и искусства для художественной сферы и творчества, назвал современного человека «стыдом и позором» истории, вынеся вердикт буржуазно-мещанской культуре, где человек низведен до уровня «стадной» посредственности. Мыслитель констатирует: «Нет пастыря, есть одно лишь стадо! У всех одинаковые желания, все равны, тот, кто мыслит иначе, добровольно идет в сумасшедший дом» [110, с. 14].

Еще одним мыслителем, предвосхитившим взгляды представителей элитарной концепции культуры, к которым можно отнести Х. Ортегу-и-Гассета, был немецкий историк, философ, культуролог О. Шпенглер, раскрывающий проблемы культуры и цивилизации в работе «Закат Европы» через противопоставление духовно-идеалистической стороны общества - материалистической, утилитарной. Элитарная концепция культуры предполагает, что культура доступна только узкому кругу людей с высоким уровнем знаний и способностей. Она противопоставляется массовой культуре и акцентирует внимание на высших формах искусства, науки и философии, считая их достоянием избранных.

Цивилизация для О. Шпенглера – закат культуры, машина, «которая все делает по образу машины» [90, с. 12], не оставляя места человеку - творцу культуры. Мысли Н.А. Бердяева созвучны с О. Шпенглером в рассуждениях об удалении духа из современного искусства, о возросшей роли машин и о роковом, неотвратимом процессе повсеместной механизации. В современной О. Шпенглеру эпохе он видит процесс увядания «фаустовской» культуры, где на место ремесленного мастерства приходит универсальность машины, становящейся центром притяжения для человека. По Шпенглеру – это процесс гибели культуры, когда «высокая культура уходит в прошлое, когда люди лишаются земли, дома, своего дела, индивидуальных пристрастий и погружаются в поток массы» [28, с. 111].

Духовная ситуация возрастающего господства массовой культуры охарактеризована также К. Ясперсом, отмечавшим, что мир оказывается под властью посредственных людей, лишённых уникальности, индивидуальных черт и подлинной человечности. Его высказывание перекликается с «ортеговской» характеристикой действительности, в которой приоритетное положение занимает человек без примет и отличий. К. Ясперс считал, что современное искусство сместилось от своей первоначальной функции — выражения глубоких духовных и экзистенциальных вопросов — к развлечению и удовлетворению массовых потребностей. Этот переход отражает изменение общества, где ценность искусства определяется не глубиной, а способностью доставлять удовольствие и отвлекать. Подобная трансформация ведет к обеднению духовного содержания искусства и потере его способности вдохновлять и побуждать к самопознанию.

Традицию, заложенную Х. Ортегой-и-Гассетом, продолжил немецкий и английский философ, социолог К. Манхейм, с работами которого связан новый этап в теоретизации вопросов массовой культуры. Процесс «омассовления» общества и связанная с ним деиндивидуализация, а также возрастающая роль нового типа культуры ведут, по мнению ученого, к изменению политического строя и возникновению тоталитарных политических систем. В дальнейшем, в исследованиях представителей Франкфуртской школы и других немецких мыслителей масса рассматривается как некий социальный фундамент фашизма.

Радикально критическая точка зрения на Масскульт Д. Макдональда исключает возможность испытать потребителям его продукции эмоциональный катарсис или эстетическое переживание. Согласно философи, это требует усилий, в то время как «поточная линия выдает однообразный продукт, чья скромная цель даже не развлечение, потому что оно тоже подразумевает жизнь и, следовательно, усилие, но просто расслабление. Продукт может быть стимулирующим или наркотическим, но должен быть легкоусваиваемым. Он ничего не требует от аудитории, потому что полностью подчинен зрителю. Но он ничего и не дает» [101].

Таким образом, у большинства крупных мыслителей первой половины XX столетия массовая культура представлена как вульгарная и бездуховная, искусственно навязанная обществу посредством средств массового реплицирования. Распространение этого нового типа культуры ведет к отчуждению, вымещению трансцендентного из сферы искусства, к уплощению и упрощению культуры в целом.

Подобная радикально-критическая оценка во многом была обусловлена тем, что в массовой культуре мыслители видели не только новый тип культуры и производства ее объектов, но, что важнее, - инструмент управления обществом и часть тоталитарной политической системы.

Следует отметить, что данная точка зренияозвучна той, что сложилась в отечественной научной мысли в 1960-х гг., когда вопросы массовой культуры стали предметом осмысления. В связи с данным утверждением культуролог А. В. Костица приводит работы Г. Ашина, В. Глазычева, Ю. Давыдова, Г. Шестакова, А. Кукаркина и др., где масскульт рассматривался как феномен-следствие кризиса системы капитализма и подвергался критике. Согласно их мнению, массовая культура – это средство манипуляции массовым сознанием.

На основе исследований А.В. Костицой можно заключить, что начиная с 70-х гг. произошли значительные изменения в западных социологических и культурологических представлениях относительно массовой культуры. Философы Э. Тоффлер, Д. Белл, Э. Шилз и другие, придерживаясь позитивистской точки зрения, выдвигают идею о том, что переход от индустриального общества к постиндустриальному сопровождается выравниванием культурной среды: ценности, некогда доступные лишь узкому кругу, становятся доступны широким слоям населения. Сама же массовая культура трансформируется, вследствие чего приобретает черты, ранее присущие высокой и народной культуре.

Д. Макдональд в конце 1950-х и первой половине 1960-х годов активно исследовал влияние массовых коммуникаций и популярной культуры на социум. Одной из ключевых его публикаций стала статья «Масскульт и мидкульт» [101],

опубликованная в 1960 году. В ней автор вводит понятие «мидкульта» — промежуточного культурного слоя, который находится между элитарной и массовой культурой («масскультом») и представляет для высокой культуры наибольшую опасность. По мнению философа, отличительная черта мидкульта заключается в заимствовании негативных характеристик масскульты — стандартизация, предсказуемость реакций аудитории, зависимость исключительно от коммерческой успешности — маскируя их под видом причастности к высоким эстетическим идеалам. Если цель массовой культуры ясна и прямолинейна — развлечь публику любой ценой, то стратегия мидкульта двулика: формально признавая ценности высокой культуры, фактически оно лишь поверхностно имитирует их, искажая и упрощая до уровня массового потребления [101]. В качестве одного из примеров произведения мидкульта Д. Макдональд приводит повесть «Старик и море» Эрнеста Хемингуэя, как технически достаточно оснащенное, «чтобы произвести впечатление на средние умы, не беспокоя их» [101].

В конце 80х гг. массовая культура стала объектом изучения философов постмодернистского направления, среди которых Р. Барт, Ж. Батай, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, У. Эко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Их основная установка может быть сформулирована следующим образом: учитывая те факты, что массовая культура — явление, не поддающееся методу классического анализа и многие из ее функций имеют по большей части социальное значение, она не может рассматриваться с точки зрения аксиологии и подвергаться критике.

Сегодня в западной и отечественной философской и культурологической литературе отсутствует единое мнение по ряду вопросов, касающихся массовой культуры, включая её сущность, исторические условия формирования и роль в современном обществе. Исследования в этой области характеризуются разнообразием подходов и методологий, признавая факт культурного многообразия как естественного состояния культуры в постиндустриальном обществе.

Поскольку в дальнейших разделах данного исследования речь будет идти о музыкальном искусстве в контексте массовой музыкальной культуры, стоит подробнее остановится на научном осмыслении данного феномена, значимое место которого в культурно-историческом процессе XX века не вызывает сомнений.

Под массовой музыкальной культурой мы понимаем отдельный сегмент музыкальной культуры, направленный на широкую аудиторию и характеризующийся доступностью, популярностью и коммерческой успешностью. Определение массового музыкального жанра, предложенное А.И. Вейценфельдом, согласуется с точкой зрения Н.И. Киященко о массовой культуре. Среди основных характеристик этого жанра исследователь выделяет доступность для широкой публики, простоту восприятия, понятность содержания, актуальность и практичность. К данным характеристикам следует добавить коммерческую ориентированность массовой музыкальной культуры и ее зависимость от технологий.

История массовой музыкальной культуры охватывает развитие музыки, которая создается, распространяется и потребляется широкой аудиторией, начиная с XIX века. Ее эволюция тесно связана с техническими и социальными изменениями. Ключевыми этапами этого процесса можно считать технические инновации. В конце XIX – начале XX века происходит активное развитие полиграфической техники: появляются первые ротационные прессы, которые изначально использовались для печати газет и журналов, постепенно эти машины начинают адаптироваться для других видов печатной продукции, включая ноты. Кроме того, начинается массовое производство пианино. Все указанные обстоятельства сделали музыку доступнее для среднего класса.

В начале XX века мир вошел в новую эру звукозаписи и радиовещания, что существенно изменило музыкальную индустрию и культуру. Изобретение граммофонов и пластинок позволило музыке тиражироваться и становиться массовой продукцией, доступной для воспроизведения в любой момент.

Параллельно с этим набирали популярность такие жанры, как джаз и блюз, основанные на афроамериканских традициях.

Настоящей революцией стало появление радио. С начала 1920-х годов оно стало основным инструментом распространения музыки, делая ее доступной для миллионов слушателей по всему миру. Радиопередачи объединили людей разных слоев общества, музыка стала неотъемлемой частью повседневной жизни. Эти изменения оказали ключевое влияние на процесс массовизации музыкального искусства.

Потребность в развлекательной музыке была присуща и высшему обществу XVII-XVIII. Композиторами - современниками И.С. Баха, А. Вивальди, Ф.Й. Гайдна, В.А. Моцарта было создано немалое количество музыкальных произведений определённого стандарта. Констатируя, с одной стороны, многовековую историю развлекательного искусства, ориентированного на самую широкую (массовую) аудиторию, стоит отметить, что в то же время, до начала XX века, европейская музыкальная наука практически не изучала бытовую развлекательную музыку как отдельный социокультурный феномен.

Однако, признак масштабности распространения не позволяет в полной мере отнести тот или иной вид культуры к массовой: так, В.Д. Конен приводит в пример средневековую Литургию, которую, на первый взгляд, можно рассматривать как первый жанр массовой музыкальной культуры Европы. Исследовательница задается вопросом: «Есть ли во всей обширной западноевропейской культуре вид искусства, который по масштабу распространения и впечатляющей силе массового воздействия превосходил бы музыку христианского собора того времени? Заключенной в литургии идее, характерной для нее эстетике были подчинены души миллионов людей» [72, с. 7]. Но данным примером, В.Д. Конен лишь подчеркивает противоречивость и многогранность феномена массовой культуры.

С одной стороны, эстетика, идеальная и духовная значимость средневековой Литургии, при внешней массовой форме, не может являться частью того типа культуры, которую принято называть массовой, а с другой, по мнению культуролога

К.Э. Разлогова, – церковная культура была прямым аналогом массовой и создавалась, в отличие от народной, специалистами (отцами церкви, священниками) для народа.

В течение длительного периода для европейского искусствоведения музыка являла собой сочетание двух пластов творчества: высокого, («классика», «академическая музыка», «серьезная музыка») и народного.

Однако, к концу XIX века стало ясно, что существующая классификация недостаточна для значительной части музыки, которая не относится ни к академическим жанрам, ни к фольклору: песни, романсы, танцевальная и легкая инструментальная музыка. Долгое время музыковеды, культурологи и историки искусства не рассматривали развлекательную музыку как объект изучения, и только в XX веке «легкий жанр» был признан отдельным социокультурным явлением, достойным внимания. Это отчасти объясняется расширением функций и предназначения музыки, появлением легких театральных жанров (таких как водевиль, ревю, бурлеск, мюзикл), немого кино и киномузыки, а позже — развитием коммуникаций, средств массовой информации и телевещания.

Западные ученые, среди которых Д. Макдоналд, К. Дальхаус и др., ввели в научную практику принцип дифференциации музыкальной культуры на «элитарную» и «массовую».

В отечественной практике в числе первых можно упомянуть классификацию писателя и журналиста Л.С. Мархасёва, выявившего условно первично – жанровый уровень массовой музыки: песня, танец, оркестровая миниатюра, театральные элементы. Типологии массовой музыкальной культуры можно отметить в работах музыковедов А. Сохора, А. Цукера, В. Конен.

Для А. Сохора массовая музыка – есть общедоступный продукт для широкого круга вне зависимости от их слушательской подготовки. Дифференциация происходит по типам направленности музыки на слушателя: массово – концертные и массово – зрелищные жанры; массово – бытовые и массово – обрядовые; массово – декоративные, к которой относится «функциональная» (в т.ч. фоновая) музыка.

Значительный вклад в классификацию массовой музыкальной культуры внесла В.Д. Конен, введя термин «Третий пласт» для определения массовой музыки, первые же два, по ее мнению, — это академическая музыка и фольклор. Эта теория стала основой для ряда исследований в области проблематики массовой культуры (работы В.Н. Сырова, А.И. Вейцефельда и др.)

В. Д. Конен обратила внимание на то, что массовая музыка — это самостоятельное явление, которое не стоит воспринимать как «упрощённую» академическую или «обеднённую» народную. Она подчеркнула её культурную ценность и роль в жизни общества. Основываясь на рассуждениях Конен, можно сделать о том, что в массовой музыке важны не только художественные, но и социокультурные аспекты. Её способность отражать дух времени, влиять на массовое сознание и объединять разные социальные группы не вызывает сомнений.

Если рассматривать массовую музыкальную культуру с позиции социальной психологии, то можно прийти к выводу о том, что не каждый человек готов испытать сложные и глубокие чувства, эмоции, переживания. Это, в большей степени, сфера не массовых жанров, а высокого искусства, и неоспорим тот факт, что значительная часть людей не стремится к восприятию сложного содержания «серьезного» искусства.

Опираясь на опыт мировой философской и культурологической научной мысли, среди наиболее значимых исследований следует выделить труды немецкого социального философа, социолога, теоретика искусства (главным образом музыки) и литературы, виднейшего представителя Франкфуртской школы социальных исследований — Т. Адорно (нем. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno 1903- 1969). Его работы демонстрируют междисциплинарный подход в процессе анализа массовой музыкальной культуры с философской, социологической, культурологической и искусствоведческой позиций.⁵

Основу теоретического дискурса Франкфуртской школы составляет традиция, начатая Х. Ортегой-и-Гассетом и являющая собой критический взгляд на

⁵ Более подробно тема осмыслиения массовой музыкальной культуры в критической мысли Т. Адорно была изложена в статье автора: [49]

различные проявления массовой культуры. На этой почве зиждется и основная идея «франкфуртцев», заключающаяся в радикальной критике и демонстрации критического мышления в отношении философии, социальных и политических теорий.

Этим обусловлена оппозиция, в которой критическая теория «франкфуртцев» находилась ко многим процветавшим в XX век течениям, среди которых логический позитивизм, позитивистская социология, капитализм, откупающийся от нас «по дешевке товарами массового потребления» [42, с. 26]. Методологической основой критической теории является синтез социологии К. Маркса, диалектики Г. Гегеля и психоанализа З. Фрейда.

Личный особый интерес Т. Адорно к вопросам музыкальной культуры связан с его сопричастностью к данному виду искусства: после окончания гимназии Т. Адорно поступил в консерваторию, а затем, во время учебы во Франкфуртском университете, помимо философии, психологии и социологии, он изучал музыковедение. Среди его учителей были А. Берг и Э. Штойерман. Мать Адорно, М. Кальвелли-Адорно делла Пиана, была оперной певицей. Кроме того, стоит упомянуть композиторское наследие Т. Адорно, которое включает песни, камерную инструментальную музыку, хоровую и оркестровую музыку.

Среди основных работ Т. Адорно, затрагивающих вопросы массовой культуры, выделяются следующие труды: «Философия новой музыки» (1949), «Диалектика Просвещения» (1947), «Социология музыки» (1962) и «Эстетическая теория» (1970). В 2002 году Калифорнийским университетом была опубликована книга под названием «Очерки о музыке», авторами которой являются С. Х. Гиллеспи и Р. Лепперт. Книга содержит двадцать семь эссе, объединённых в четыре раздела, каждый из которых посвящен разным аспектам музыкального искусства: «Поиск музыки: общество, современность, новое», «Культура, технологии, слушание», «Музыка и массовая культура», «Композиция, композиторы и произведения». Труды «Философия новой музыки» и «Социология музыки», считающиеся ключевыми в научном мире, дают комплексное понимание «новой

музыки» XX века. В XXI веке эти работы обретают новую значимость, становясь основой для современных обсуждений в сфере философии искусства. [1, с.7].

Мировоззрение Т. Адорно воплотилось в «негативной диалектике», которая представляет собой самый радикальный вариант критической оценки мира. В его видении мира, как и у других представителей Франкфуртской школы, доминируют отчуждение, трагический разрыв между обществом и индивидом, а также постепенная деградация культуры, даже среди социальных элит.

В 1920 – х годах в печати появились первые очерки Т. Адорно, связанные с вопросами массового музыкального искусства, основная часть эссе была опубликована в промежуток времени между 1932 и 1941 годами. Все работы выходили в журнале *Zeitschrift für Sozialforschung*⁶. К данным публикациям относятся: «Прощай, джаз», «Музыка на заднем плане», «Форма грампластинки», «О социальном положении музыки». В последнем Т. Адорно констатирует симптом нейтрализации культуры и искусства через их превращение в предметы потребления. Суть его мысли сводится к тому, что вся музыка сегодня выявляет противоречия и недостатки общества, она превращена в товар, стоимость определяется рынком. Подобная коммерциализация ведет, по мнению Т. Адорно, к полному отчуждению от субъекта. Философ пишет: «Музыка коммерциализирована, и в этом ее отчуждение от субъекта теперь полное, а если некоторая музыка и избегает полной коммодификации, то только для того, чтобы быть изгнанной из общества, которому она не нужна» [183, с. 377].

Кроме того, в данном эссе философ формулирует свою позицию в отношении крупнейших европейских композиторов века: рассуждает о различиях, которые он позже проследит более подробно в отношении А. Шенберга и И. Ф. Стравинского, а также делает краткие заметки о А. Берге, А. Веберне, Б. Бартоке, П. Хиндемите, Г. Эйслере и К. Вайле.

⁶ *Zeitschrift für Sozialforschung* («Журнал социальных исследований»), издаваемый Франкфуртским институтом с 1932 по 1941 год, стал главным органом Франкфуртской школы. Основные темы включали критику общества, культурный анализ, изучение капитализма и фашизма, а также вопросы свободы и справедливости. Несмотря на короткий период существования, журнал значительно повлиял на развитие социологии и философии XX века.

С использованием псевдонима Гектор Ротвейлер в 1936 выходит эссе «О джазе», далее – в 1938 - «О характере фетиша в музыке и о регрессии прослушивания», посвященное значительным переменам в музыкальном искусстве. Из содержания эссе следует вывод о превращении музыки в товар массового потребления, что обеспечило ей уверенное место в системе массового коммерческого производства. В 1941 году издается эссе «О популярной музыке», это был последний Нью-Йоркский номер журнала института социальных исследований. Здесь же Т. Адорно опубликовал обзор двух недавно изданных джазовых монографий. В 1947 году был опубликован очерк «10 сочинений для кино».

Размышления Т. Адорно о так называемой «легкой музыке», изложенные в эссе «О социальном положении музыки», выявляют ее прогрессивную социальную функцию, заключенную в удовлетворении непосредственных потребностей общества в форме развлечения. Это музыка, которая откликается в настоящий момент, без устремления к будущему.

В то же время, являясь чистым товаром, именно она представляется, по мнению Т. Адорно, особенно чуждой обществу среди всех музыкальных произведений. Для мыслителя «легкая музыка», полностью превращенная в товар, является как бы управляемым продуктом мечты, мечтой наяву, возникающей не из самих людей, а доводимой до них промышленностью. Наставая на том, что популярную музыку нельзя изучать так, как если бы это была художественная музыка, Т. Адорно призывает к исследованию повторяющихся типов легкой музыки с учетом изменений, происходящих в результате исторических обстоятельств современности, призывая, тем самым, к новой музыкальной социологии.

Продолжая размышлять о популярной музыке в одноименном эссе, Т. Адорно сосредотачивается на влиянии популярной музыки на уровень формирования субъекта, утверждая, что в высшей степени стандартизированная и, по сути, состоящая из клише популярная музыка, унижает индивидуальность субъекта в пользу идентичности с ложным коллективом.

В качестве примеров стандартизированной музыки Т. Адорно приводит многочисленные популярные мелодии, однако, ни одна из них не получает подробного анализа, что связано с принципом одинаковости и повторяемости. Здесь Т. Адорно указывает на книгу Э. Сильвера и Р. Брюса «Как написать и продать песенный хит» (1939). А несколько лет спустя Р. Брюс опубликовал еще более красноречивый вариант «Как написать хит и продать его», в котором он комментирует, что музыка, несмотря на ее определение как одного из искусств, на самом деле считается товаром и покупается, эксплуатируется, распределяется и продается почти так же, как и другие товары, включая мыло, продукты питания, косметику, сигареты и автомобили. Следует отметить, что в современной действительности, когда искусственный интеллект уверенно интегрируется во все сферы жизни человека, в том числе в процесс создания музыки (в качестве примера приведем сервис *Suno AI*), написанное Р. Брюсом может восприниматься как позитивный призыв к действию или рекламный слоган новых технологий.

Р. Лепперт приводит любопытные выдержки из данной работы, в том числе начало, суть которого гласит, что написание песни во многом похоже на выпечку пирога и доступно практически каждому. На первый взгляд кажется, что это просто вопрос выбора правильных ингредиентов и их соединения по какому-то предписанному рецепту (к чему он добавляет, что на самом деле это не так просто). А также некую формулу успешной песни, включающую такие условия, как танцевальность, краткость, шаблонность, простота, запоминаемость темы, простота и понятность большинству идеи, лаконичность названия и т.д. Для Т. Адорно стандартизация, ограничивающая хитовую песню, одновременно бесчестит музыку. Такая музыка не просвещает, а обезболивает.

Критика массового музыкального искусства Т. Адорно основывается на убеждении, что музыка для масс — это продукт, предназначенный для продажи, а механизация процесса создания музыки играет ключевую роль в её превращении в товар. Культурная индустрия обладает мощной способностью разрушать как музыкальные вкусы, так и человеческую субъективность.

Основные положения, которые можно вывести из критического взгляда Адорно в отношении массовой музыкальной культуры, можно свести к следующим утверждениям:

- будучи навязанным, массовое искусство преграждает путь человека к свободе;
- коммерциализация и ее широкое распространение, монополия в сфере культуры и искусства отнимает у человека право на выбор;
- развитие массовой культуры суть зеркальное отражение кризиса «высокого» искусства.

В контексте последнего утверждения обратимся к сравнению Т. Адорно двух противоположных стилей письма: представителей нововенской школы и И.Ф. Стравинского. Данный анализ демонстрирует кризис австрийской и немецкой музыки. Философ заключает, что только «автономная» музыка, содержащая художественную истину (для Т. Адорно – это музыка нововенцев), может считаться настоящим искусством. Массовой музыке, включая музыку И.Ф. Стравинского, окрашенную в тона тоталитаризма, эти критерии не соответствуют.

Однако против такой радикальной критики Т. Адорно можно привести тот факт, что в результате художественного плорализма XX века возникло множество новой музыки: в сферах джаза, рока и электронной музыки существует немало примеров сложных и самостоятельных композиций, которые, несмотря на свою популярность и коммерческий успех, содержат ту самую «адорновскую» художественную правду.

Анализ массовой музыкальной культуры показал её значимость и выявил, что многие произведения, несмотря на различия в содержании, темах и эмоциональных образах с «серьёзной» музыкой, обладают высокой эстетической ценностью и являются важной частью мирового музыкального наследия.

А.О. Бельтиков, автор диссертации «Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании)», утверждает, что нельзя однозначно характеризовать продукты массовой культуры как серийные, развлекательные и бездуховные. Категории антихудожественности и

неорганичности тоже не вполне применимы к ней. Напротив, именно массовая культура сегодня сохраняет вековые законы эстетики, где форма остается связанной с содержанием, а архаические формы и высокая европейская культура продолжают развиваться. Это наблюдение далеко не всегда справедливо для современной элитарной культуры [12].

На рубеже XIX и XX веков массовая музыкальная культура стала мощным источником вдохновения для композиторов, работающих в рамках академической традиции. Несмотря на то, что эти мастера редко стремились непосредственно создавать произведения, ориентированные на массового слушателя, все же они оказались под влиянием новых музыкальных течений и форм, характерных для массовой аудитории. Их творчество стало своеобразным мостиком между высоким искусством и популярными жанрами, демонстрируя глубокое взаимодействие и взаимопроникновение различных культурных пластов.

Находясь в Америке в 1893 году, чешский композитор А. Дворжак вынес вердикт набиравшей популярность джазовой музыке: «Теперь я абсолютно убежден, что будущее музыки в этой стране за теми песнями, которые называются негритянскими» [63, с. 22]. В первой четверти XX века джазовые элементы начали использовать К. Дебюсси, М. Равель, Д. Мийо, П. Хиндемит, И.Ф. Стравинский, Э. Сати.

К первым формам массовой музыкальной культуры исследователи, как правило, относят развлекательные музыкальные жанры (песни, романсы, танцевальную и легкую инструментальную музыку) и возникший в афроамериканских общинах Нового Орлеана в начале XX века джаз.

Однако, еще в конце XIX века наметились пути для реализации идеи о музыке повседневности, автором которой стал Э. Сати. Стремление к простоте в музыкальной форме, ясность, мелодичность и легкость восприятия, характерные для фортепианных пьес «Гимнopedии» и «Гноссиенны» транслируют идею о доступности музыки как для восприятия, так и для исполнения, что роднит их с произведениями массовой музыкальной культуры. А созданная Э. Сати

«меблировочная музыка» предвосхитила современную фоновую музыку, ставшую важной составляющей массовой культуры XX века. В следующем разделе мы подробно рассмотрим музыкальное творчество Э. Сати в контексте массовой культуры и выявим те точки соприкосновения и пути влияния, которые нашли отражение в культуре современности.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

«Массовая музыкальная культура в контексте европейской культуры рубежа XIX – XX веков»

Изложенное в **первой главе** подводит нас к пониманию того, насколько сложны и многогранныы были культурные процессы на рубеже XIX–XX веков и позволяет сделать основные выводы:

1. Важнейшим явлением для рубежа XIX–XX веков стала кардинальная трансформация в сфере музыкальной культуры. На первый план выходят национальные музыкальные школы, ранее находившиеся на периферии европейской музыкальной жизни. Этот процесс отражает расширение границ культурного пространства и свидетельствует о стремлении к интеграции различных музыкальных традиций.

2. В начале XX века мы наблюдаем кризис культуры, вызванный множеством факторов, включая социальные, экономические и политические изменения. Переломное состояние культуры находит свое выражение в различных формах искусства. Художники начинают активно искать новые пути самовыражения, стремясь преодолеть ограничения традиционных форм и жанров. Одним из ярких проявлений художественной ситуации начала XX века стало движение авангардистов, радикальным образом отвергшее романтическое наследие прошлого.

3. Изучение культурной динамики на рубеже XIX–XX веков позволяет нам выделить Антиромантизм в качестве одной из ключевых тенденций. В рамках этого движения формируются различные художественные течения, среди которых особое значение приобретают импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, неофольклоризм и неоклассицизм. Эти направления оказывают глубокое влияние на культурные процессы XX века, формируя новый художественный язык и расширяя границы восприятия искусства.

4. В музыкальном искусстве также происходит смена парадигмы, которая затрагивает все аспекты музыкального творчества: от звука и гармонии до ритма и композиционных техник. В этом отношении показательны эксперименты с новыми

формами и средствами выразительности, что приводит к появлению множества инновационных произведений. Среди наиболее влиятельных фигур этого периода выделяются А. Шёнберг, И.Ф. Стравинский и Л. Руссоло.

5. Наряду с серьезными сдвигами в области музыкальной академической традиций, мы обнаруживаем возросшую роль феномена массовой культуры. Этот тип культуры отличается широким распространением своих продуктов и ориентированностью на массовые аудитории. Возникнув в условиях индустриального общества, массовая культура получает активное развитие благодаря научно-техническому прогрессу и новым технологиям распространения информации.

6. Исследования феномена массовой культуры в трудах ряда мыслителей позволяет выявить ряд ее отличительных особенностей. Среди них отметим ориентацию на базовые потребности человека и способность удовлетворять их через простые и доступные формы; взаимосвязь с инстинктивной сферой и зависимость от социальных условий, в которых она функционирует; упрощённость производства и потребления. Все указанные характеристики массовой культуры позволяют ей быстро адаптироваться к изменяющимся условиям и требованиям рынка.

ГЛАВА 2.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Э. САТИ КАК «ОТПРАВНАЯ ТОЧКА» В СТАНОВЛЕНИИ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 2.1. Э. Сати: мировоззрение, черты стиля

«Эрик Сати был неописуемым человеком.

В том смысле, что его невозможно писать»

Жан Кокто. Из книги «Бремя бытия», 1947.

Искусство многих художников рубежа XIX-XX вв. в настоящее время находится в стадии фундаментализации и представляет большое поле для исследований. Зачастую осмысление, анализ и классификация творчества автора с его художественно - эстетическими принципами, стилистическими особенностями, мировозренческими и идеальными установками происходит уже не при жизни самого художника: таким примером является наследие французского композитора Э. Сати.

Исследователи творчества Э. Сати отмечают эксцентричность композитора, его независимый ум, переменчивость взглядов, контрастность творческих и интеллектуальных исканий. При этом не однажды он сталкивался с обвинениями в творческой скучности: «Сати похож на человека, который знает только тринадцать букв алфавита и пытается с их помощью писать книги вместо того, чтобы признать свою неполноценность», - писал испанский поэт Контамин де Латур [цит. по 63, с. 277].

Публичное признание Э. Сати получил будучи уже зрелым мастером (это случилось после того, как М. Равель и К. Дебюсси 16 января 1911 года устроили в его честь концерт). Эксперименты Э. Сати предвосхитили стилистические открытия, закрепленные не только за его современниками, но и за представителями следующих поколений музыкантов, в том числе за пределами Франции. Неслучайно Ф. Пулленк писал: «Нет ни одного композитора, вплоть до

Стравинского, для которого эстетика Сати не послужила бы толчком к чему-то новому» [126, с. 34].

Как отмечалось ранее, интерес к Э. Сати среди исследователей нашел отражение впервые у П. Тамплие в 1932, затем в 1948 вышла биография композитора под авторством Р. Майерса. Всплеск исследовательской активности в отношении творчества Э. Сати начался с 70-х годов. Отечественное искусствоведческое сообщество достаточно ограниченно включило Э. Сати в контекст своих работ в 70-е годы. Во вступительном разделе к диссертации уже было отмечено, что музыка Э. Сати стала широко известна в России лишь в 1988 году, когда Дж. Кейдж исполнял ее на своих концертах. Возможно, с этим и связан тот факт, что в отличии западноевропейского - отечественное музыкование долгое время отводило творчеству Э. Сати весьма скромное место. В первую очередь, это подтверждено небольшим количеством разделов в специализированной литературе и отсутствием монографий. Так, из достаточно известных и доступных можно привести книгу виднейшего советского музыканта Г.М. Шнеерсона «Французская музыка XX века» (1970). Третья глава, - «Сати, Кокто и «Шестерка», - представляет собой описание общего культурного контекста послевоенного времени во Франции, ознаменованного процессом смены идеино – эстетических установок в искусстве и литературе и провоцировавшим в нем решительные перемены. У Г.М. Шнеерсона Э. Сати предстает композитором оригинального таланта, человеком острого и независимого ума, идеяным вдохновителем и вождем французской «Шестерки», которая, в свою очередь – есть ядро нового музыкального движения и отражение новых художественно – эстетических принципов. Наряду с данным аспектом деятельности Э. Сати в разделе отражены основные биографические сведения и вехи творчества.

В гораздо более лаконичной форме представлен творческий портрет Э. Сати в книге М. Друскина «О западноевропейской музыке XX века» (1973). В частности, в разделе «Из истории французской музыки» Э. Сати представлен читателю, как «чудак, фронтирующий переменчивостью своих вкусов» [43, с. 110], влияние на

современников которого оказывали не его художественные свершения, а лишь беспокойно-ищущая личность. Можно предположить, что М. Друскин в оценке Э. Сати ссылается на французского музыковеда П. Ландорми, выступающего с резкой критикой в адрес композитора в третьем томе сочинения «Французская музыка» [43, с. 109]. Однако, несмотря на общий негативно - критический характер высказываний М. Друскина об Э. Сати, он отмечает его острое социальное чутье, позволившее в балете «Парад» («Parade», 1917) «выразительно передать атмосферу опустошения духовной жизни в американализированном капиталистическом городе, а в опере «Сократ» запечатлеть поиски новой человечности» [43, с. 110-111].

Гораздо более объективную оценку художественно – эстетических взглядов и принципов Э. Сати в контексте его композиторского творчества дает музыковед Г. Филенко. В книге 1983 года «Французская музыка первой половины XX века» музыканту отведена целая глава, содержание которой отражает его основные библиографические вехи, культурный контекст эпохи, хронологию неустанного художественного поиска, жанрово - стилистические особенности и специфику музыкального языка сочинений того или иного периода [149].

Как справедливо отмечает Е. Мирошникова, автор перевода книги М.Э. Дэвис об Э. Сати на русский язык, в очерке Г. Филенко о композиторе рассказано подробно настолько, насколько это было возможно в пределах общей монографии: «очень корректно, без истерики, без ярлыков был дан очень хороший разбор его биографии и творчества» [166]. Также следует отметить, что долгое время данный материал был единственным наиболее полным и доступным на русском языке.

Отдельной фигурой в осмыслении творчества Э. Сати является Ю.Ф. Ханон, позиционирующий себя не только как исследователь творчества, но и художественный последователь композитора.

Однако, в последние десятилетия, начиная с 2016 года (когда отмечалось 150 лет со дня рождения композитора), фигура самого Э. Сати и его многогранное творчество привлекает молодых исследователей, заслуженных деятелей культуры и искусства, представителей научного сообщества (рис. 2.1.1).

Значительную роль в продвижении сочинений Э. Сати сыграл Дж. Кейдж, организовавший 1948 году в колледже «Блэк Маунтин» исполнение известных на тот момент сочинений Э. Сати, а затем, в 1963 году - первое полное исполнение пьесы «*Vexations*» (*Пер. с фр: «досады», «неприятности», «раздражения»*). Далее – «*Досады*») в The Pocket Theatre, New York (*Пер. с англ. «Карманый театр», Нью-Йорк*). С 6 часов вечера 9 сентября 1963 года до 12:40 вечера следующего дня Дж. Кейдж представил первое полное исполнение «*Досад*», используя команду из десяти пианистов, работающих посменно, сыграв все 840 повторов без перерыва. Представление длилось 18 часов 40 минут и освещалось восемью критиками из "New York Times". Кроме того, Дж. Кейдж не просто пропагандировал музыку Э. Сати, но и противопоставлял ее математически выверенным композиционным принципам ведущих представителей музыкального авангарда XX века – А. Шёнберга, П. Булеза и К. Штокхаузена. В конце 60- х годов, помимо контекста исполнения «*Досад*», имя Э. Сати зазвучало в сфере набирающей колossalные обороты массовой музыкальной культуры: в исполнении рок группы «Blood, Sweat & Tears» вышла аранжировка «Гимнопедий», занявшая в их одноименном альбоме место главной композиции и принесшая музыкантам престижную премию «Грэмми». Можно сказать, что данное обстоятельство сблизило академичную музыку Э. Сати с массовой культурой и сделало ее частью музыкального мейнстрима.

Из всего материала, созданного об Э. Сати, мы выделили две основные мысли. Первая мысль, объединяющая мнения многих исследователей, касается уникальности личности самого Э. Сати. Он был человеком, обладающим ярко выраженной эксцентричностью и непредсказуемым характером. Его взгляды и убеждения часто менялись, что отражалось в творчестве. Э. Сати отличался от других композиторов своего времени тем, что он не боялся экспериментировать и выходить за рамки традиционных музыкальных форм. Его поведение было столь же необычным, как и его музыка.

Вторая важная мысль связана с тем, что Э. Сати обладал удивительной способностью предвосхищать будущее развитие музыкального искусства. Его эксперименты с формой, гармонией и ритмом оказали значительное влияние на последующих композиторов и музыкантов. Э. Сати создавал музыку, которая казалась непривычной и новаторской для своего времени, но впоследствии стала основой для новых направлений в искусстве.

Следует отметить, что в творчестве и жизни Э. Сати, которые были неотделимы друг от друга, отчётливо воплотился дух времени оного из самых насыщенных и стремительно развивающихся периодов в культуре рубежа XIX – XX вв. Искусствовед Н.Г. Кононенко, относя нарочитую монотонность, ограниченность средств музыкальной выразительности, частое отсутствие развития и риторики к свойствам музыки Э. Сати, определяет их как особую авторскую концепцию, отражающую процесс становления культурного метасознания времени [73]. Художник Г. Фурнье, говоря о любви художников-современников к музыке Э. Сати высказывает мысль, что он будто «уловил определённый скрытый экзистенциализм» своей эпохи [131, с. 180].

Учитывая обширность биографической информации о композиторе, представляется целесообразным сконцентрироваться на ключевых этапах его творческого пути, художественных и стилистических особенностях, а также на тех аспектах его творчества, которые послужили фундаментом для формирования массовой музыкальной культуры.

Творческий путь Э. Сати стоит рассматривать как единый процесс, направления которого определялись характерным для него постоянным переосмыслением эстетики и целей музыки с учетом присущей модернизму реакционностью на художественную практику XIX века.

Наиболее подробную периодизацию творческого пути Э. Сати приводит Р. Орледж, разделяя его на 11 периодов:

1. 1884-1885. Салонная музыка в стиле его мачехи Э. Барнетш. Первым сочинением композитора стала пьеса Allegro, которую Э. Сати впервые подписал именем *Erik*.

2. 1886-1890. Сочинения, вдохновленные Григорианским хоралом: «Оживы» («Ogives», 1886) «Три Сарабанды» («Trois Sarabandes», 1887), а также экзотическими ладами народной музыки, услышанной на Всемирной выставке 1889 года - «Гносливые». Именно в этот период состоялся композиторский дебют Э. Сати, связанный с изданием двух его пьес – «Вальс – балет» («Valse-ballet», 1885) и «Вальс – фантазия» («Fantasie-valse», 1885). Увлечение готическим искусством и начавшиеся в 1840-х годах реставрационные работы по восстановлению таких памятников, как собор Парижской Богоматери и аббатство Сен-Дени, стали для Э. Сати вдохновением к поиску нового направления творчества. Сочинения данного периода отмечены новыми элементами гармонического языка и расширением понятия формы. Также следует отметить, что в партитурах многих сочинений Э. Сати впервые дает необычные текстовые указания исполнителям, которые станут еще одной характерной чертой его стиля: *très luisant* («блестяще», «сверкая»), *postulez en vous-même* («заглянув внутрь себя»), *avec une légère intimité, sans orgueil* («с легкой интимностью, без гордости») и т.д.

В этот же период Э. Сати становится частью богемной жизни Монмартра и поступает на работу в качестве пианиста в кабаре «Черный кот» («Le Chat Noir») (рис. 2.1.2). Новая реальность спровоцировала Э. Сати резко сменить свой внешний облик, отпустить бороду и волосы, а также полностью уничтожить свой гардероб. Как вспоминает К. де Латур, Э. Сати, «бывший робким и сдержаным, вдруг высвободил хранившийся до того под спудом экстравагантный юмор» [42, с. 38]. В дальнейшем, подобная социально обусловленная кардинальная смена внешнего вида станет заметной характерной чертой музыканта.

3. 1891-1895. Музыка периода принадлежности Э. Сати к ордену Розы и Креста. Во многом, это продолжает тенденцию увлечения музыканта готикой и приводит к сближению с единомышленниками, к числу которых относился

основатель тайного оккультного общества – Каббалистического ордена Розы и Креста - Ж. Пеладан (полное имя Жозеф Анри Ронис де ла Бретоннёр, Joséphin Henri Ronis de la Bretèche, 28 марта 1858 Лион – 27 июня 1918 Невшатель-сюр-Эн, французский писатель, оккультист и мистик) (рис. 2.1.3).

Анализируя эстетические установки Ж. Пеладана, специалист по эстетике Н. Маньковская определяет его фигуру, как воплощение мистической ветви французского символизма [97]. Сам же он представлял себя как основатель новой религии, способной соединить розенкрейцерство и католицизм силами искусства. В деятельность ордена была включена организация выставок и музыкальных вечеров, привлекших интерес многих литераторов и музыкантов: в общество были вхожи поэты С. Малларме, П. Верлен, живописец Г. Моро, К. Дебюсси, и др. Наряду с музыкой И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Вагнера исполнялась и новая музыка, представителем которой в ордене стал Э. Сати. Непосредственно для «Розы и Креста» в 1891-1892 гг. было создано несколько сочинений, в том числе и музыка к пьесе Ж. Пеладана «Сын звезд» (*«Le Fils des étoiles»*, 1891), гармония которой предвосхищает «квартовые созвучия» в музыке Н.А. Скрябина, А. Шёнберга и Д. Мийо. В 1893 году религиозные стремления Э. Сати привели к попытке создания Митрополитской церкви искусства в противовес ордену Ж. Пеладана. Заметными сочинениями данного периода являются «Готические танцы» (*«Danses Gothiques»*, 1893), балет «Успуд» (*«Uspud»*, 1892), «Прелюдия у Героических врат неба» (*«Prélude de la porte héroïque du ciel»*, 1894) и «Месса для бедняков» (*«Messe des pauvres»*, 1893 - 1895).

Этот этап в творческой биографии Э. Сати отнесен важным событием, имевшим взаимное влияние на эстетические взгляды обоих его участников. Речь идет о встрече с музыкантом К. Дебюсси в 1891 году. В сохранившихся документах, таких как личные заметки Э. Сати и воспоминания современников, содержится множество свидетельств их теплых дружеских отношений и творческого обмена идеями. (рис. 2.1.4).

Из письма Э. Сати к Дебюсси от 17 августа 1903 года: «Господин Эрик Сати работает в настоящий момент над забавным произведением, которое называется «Два отрывка в форме груши». Господин Эрик Сати без ума от этого нового изобретения своего ума. Он много о нем рассказывает и говорит о нем много хорошего. Он полагает, что это произведение превосходит все, что было сочинено до сегодняшнего дня; возможно, он заблуждается, но переубеждать его не следует: все равно не поверит. Вы, зная его хорошо, можете сказать, что об этом думаете: он наверняка послушает Вас как никого другого, столь дружески он к Вам относится» [131, с. 194-195].

Ранее, в первой главе данной работы мы кратко освещали дискуссионный вопрос о роли Э. Сати в появлении музыкального импрессионизма. Следует отметить, что многие современники и исследователи признают именно за ним роль, как минимум, предшественника эстетики К. Дебюсси и импрессионизма в целом. Среди них Ж. Кокто, М. Равель, считавший Э. Сати «крестным отцом» оперы «Пеллеас и Мелизанда», Ф. Пулленк, не подвергавший сомнению факт влияния Э. Сати на К. Дебюсси и др. С. Элиот в статье «Сати и Дебюсси. История дружбы и соперничества» называет «Сарабанды», «Три Гимнopedии» и «Три Гноссиенны» первыми импрессионистским опытами [181]. Создание этих сочинений за пять лет до первых сочинений К. Дебюсси в новой эстетике служит доказательством, что именно Э. Сати раньше К. Дебюсси осознал необходимость поиска собственного пути для французской музыки через преодоление влияния «вагнеризма». Из лекции Ж. Кокто об Э. Сати (1920): «Все сочиняли в духе Вагнера. «Написал бы Вагнер подобный аккорд?» – строго спрашивал Пеладан у Сати, когда тот принес ему одну из «Песен розенкрайцеров». «Конечно, конечно», – отвечал Сати, насмешливо прищуриваясь за стеклами пенсне и прекрасно понимая, что ни за что не написал бы. <...> В 1891 году Сати сочинил музыку к одной из «вагнерушек» Пеладана и незаметно для всех отворил ворота, через которые Дебюсси направится к славе» [131, с. 264]. Реакцией Э. Сати на музыку «Пеллеаса и Мелезанды» стало его желание продолжить творческий поиск уже в совершенно ином направлении.

Любопытную мысль, вслед за французским композитором А. Русселеем высказывает Г. Филенко, полагая, что в «Пеллеасе» К. Дебюсси с присущей ему гениальностью и завершенностью реализовал то, о чём Э. Сати лишь смутно мечтал.

Тем не менее, в некоторых произведениях Э. Сати можно найти черты импрессионизма. Например, его ранние фортепианные циклы («Сарабанды», «Оживы», «Гимнopedии», «Гностсиенны») обладают мягкой, плавной мелодикой и атмосферой, напоминающей картины импрессионистов. Эти произведения передают ощущение покоя, тишины и задумчивости, что характерно для импрессионистской музыки. Эта точка зрения совпадает с выводами, которые делает М.В. Порубина: наряду с фортепианными сочинениями ряд вокальных миниатюр и сценических произведений, написанных в конце 1880-х – 1890-е годы, воплощают новые эстетические идеи и технические приемы, ставшие характерными для импрессионизма. Особое внимание Э. Сати уделил поиску нового звучания, музыка демонстрирует такие черты, как «динамика в статике», «медитативность» [120].

Важнейшей вехой данного периода для нашего исследования является сочинение пьесы «Досады» - предшественницы «меблировочной музыки», о которой речь пойдет в следующем разделе.

4. 1897. К характерным чертам данного года творчества Э. Сати Р. Орледж относит большую ритмическую и фактурную гибкость, широкое развитие принципа репетитивности. Прием музыкального заимствования стал основным способом сочинения. В качестве примера приведем «Холодные пьесы» («Pièces froides», 1897). В этот год состоялась премьера двух «Гимнopedий» в оркестровке К. Дебюсси, благоприятно воспринятых публикой. Данное обстоятельство вновь побудило Э. Сати к созданию музыки, чему предшествовала пауза в его композиторской деятельности.

5. 1898-1904. Э. Сати находится в поиске новых направлений, чтобы избежать влияния К. Дебюсси. Композитор стремится к преодолению

импрессионистской звучности через упрощение и лаконичность музыкального языка и форм. Очевидным становится влияние кабаре. В маленькой сюите «Джек в стойле» («Jack-in-the-Box», 1899) улавливается влияние мюзик-холла. Как отмечает Р. Орледж, в своей неуверенности Э. Сати прибегает к самозаимствованию, что можно проследить в цикле «Три пьесы в форме груши» («Trois morceaux en forme de poire», 1903). Хотя сам он назвал эту последнюю работу самым ярким поворотным моментом в истории его жизни, она скорее представляла собой краткое изложение его достижений на данный момент: простой музыкальный язык, упрощенная фактура, однообразный характера звучания.

Может создаться впечатление, что здесь Э. Сати нарочно уходит от задачи эмоционального вовлечения слушателя в процесс музыкального исполнения. К этому периоду относится опера-миниатюра для театра марионеток «Женевьевы Брабантская» («Geneviève de Brabant» 1899 - 1890). Как отмечает М. Дэвис, в этой «кукольной опере» четко различаются два стиля Э. Сати: музыка кабаре и розенкрайцеровская медитативность.

Важнейшей вехой в данном периоде Э. Сати является его поворот, обращение к популярной музыке: помимо рассматриваемых в данном контексте «Джека» и «Женевьевы» стоит упомянуть пьесу «Смерть мсье Муша» («Petit prélude de 'La Mort de Monsieur Mouché» ,1900) и присущие ей синкопы музыкального жанра регтайм, который принято считать предшественником джаза. Материалы пьесы утеряны, сохранились наброски. Примечательно, что они были сделаны до того, как впервые в Париже была исполнена американская синкопированная танцевальная музыка (май 1900). Таким образом, можно утверждать, что Э. Сати был одним из первых композиторов, начавших работать с новым американским музыкальным языком. Близкий к кругу фовистов живописец и график, современник Э. Сати и поклонник его творчества Г. Фурнье, отмечает факт первопроходства музыканта в обращении к «новой» музыке. Кроме того, он раскрывает обстоятельства, при которых Э. Сати познакомился с «черной американской музыкой» [131 с.177]. Есть предположение, что И.Ф. Стравинский

показал Э. Сати джазовые записи, привезенные ему из Америки в 1916 году. Это было за пару лет до создания И.Ф. Стравинским «Истории солдата», где он использовал джазовые элементы. «Джаз нам рассказывает о своих горестях, — говорил Э. Сати, — а всем на это наплевать. Вот этим он и хорош» [174, с. 164].

Также в этот период Э. Сати сочиняет вокальные пьесы легкого непринужденного характера, отчасти, для укрепления своего финансового положения. Звучащие в исполнении П. Дарти - звезды кабаре и мюзик-холла - песни быстро обрели популярность и статус «хита», в особенности композиции «La diva de l' Empire» (1904) и «Je te veux» (1897).

6. 1905-1912 годы в жизни Э. Сати связаны с музыкальным учебным заведением Schola Cantorum, созданным композиторами Венсаном д'Энди, Шарлем Борде и Александром Гильманом для обучения музыкантов в духе традиций французской музыки, особенно той, которая была связана с церковной музыкой и полифонией. В класс А. Русселя и В. д'Энди по контрапункту и композиции Э Сати привело желание заполнить пробелы в своем музыкальном образовании. Полученные навыки позволили музыканту соединять различные контрапунктические техники, оставаясь в то же время в своем стиле с присущими ему диссонансами, юмором и ироничностью. Результатом работы Э. Сати в области неакадемического контрапункта стало сочинение «Неприятные суждения» («Aperçus désagréables», 1908-1912) и фуга «В лошадиной шкуре» («En habit de cheval», 1911). Г. Филенко описывает стиль этого периода как новое направление в творческих поисках Э. Сати, характеризующееся обнажённостью, упрощённостью и сведённым к двухголосию линеаризмом, нередко с использованием биладовости и битональности. Впоследствии, сам Э. Сати был разочарован своим решением поступить в Schola Cantorum, признаваясь в этом в письме к своему брату Конраду: «Зачем было связываться с д'Энди? Раньше вещи получались чарующие и проникновенные... Теперь молодежь устроила «анти-д'эндистское» движение и исполняет сарабанды, «Звездного сына» и прочее – творения, когда-то считавшиеся плодами дремучего невежества» [131, с.170].

Значимым и переломным событием для музыканта стал концерт 16 января 1911 года, на котором М. Равель исполнил Вторую Сарабанду Э. Сати, тем самым «открыв» его парижской публике. В течение года интерес к композитору поддерживался положительными рецензиями на его музыку, различными очерками и публикациями, нотными изданиями. Кроме того, в этот же период Э. Сати сам активно ведет публицистическую деятельность, появляется его первое произведение – «Воспоминания склеротика». Подобное публичное признание обусловило дальнейший творчески-активный период.

7. Отрезок времени с 1912 по 1915 Р. Орледж связывает с юмористическими фортепианными циклами, первый из которых - «Три подлинные дряблые прелюдии (для собаки)» (*Trois véritables préludes flasques (pour un chien)*, 1912). К этому периоду М. Дэвис относит новаторские идеи Э. Сати о соединении «высокой» и «низкой» музыки, выражаяющиеся в диалоге средневекового и современного, элитарного и массового, эзотерического и повседневного. Большинство исследователей называют юмор, ironию и сарказм главенствующими художественным - эстетическими установками и стилевыми чертами творчества Э. Сати. Следует отметить, что именно в сочинениях данного периода все перечисленное проявилось в высшей степени: обилие текстовых юмористических ремарок, причудливые названия. В качестве примера приведем «Засушенные эмбрионы» (*Embryons desséchés*, 1913) «Наброски и надоедливые приставания деревянного толстячка» (*Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois*, 1913) «Автоматические описания» (*Descriptions automatiques*, 1913). В целом, признавая значение и важность произведений «юмористического» периода, отметим, что сочетание текста, музыки и изобразительного искусства открывает новую концепцию композиции.

8. 1915-1917. Взаимодействие Э. Сати с Ж. Кокто оказалось весьма плодотворным в сфере театрального искусства. Сближение Э. Сати с представителями новых авангардных движений футуризма, кубизма, дадаизма и сюрреализма способствовало проникновению свойственных им черт в его музыке.

В языке, формах и содержании музыки Э. Сати этого времени можно обнаружить особенности, схожие с эстетикой кубизма в живописи и сюрреализма в поэзии. Использование в балете «Парад» шумовых эффектов - продолжение идей Л. Руссоло, изложенных в Манифесте от 11 марта 1913 «Искусство шумов». В духе футуристических манифестов позднее изложены и лозунги Э. Сати касательно его «меблировочной музыки».

Вслед за М. Дэвис можно утверждать, что результатом коллaborации Э. Сати и Ж. Кокто стало явление модного модернизма, идея которого как раз и заключалась в синтезе «элитарного» с «массовым» и демонстрации развлекательного, доступного, модного. К концу 1920-х годов этот стиль стал популярным как во Франции, так и в США, воспринимаясь как живая альтернатива более замкнутому и абстрактному модернизму [44].

Данный период, связанный с сочинением балета «Парад» и первых опусов «меблировочной музыки» является важнейшим с точки зрения влияния Э. Сати на становление некоторых направлений массовой музыкальной культуры. Так, в «Параде» стремление композитора к синтезу «высокого» и «низкого» достигает своего апогея, а концепция «меблировочной музыки», в свою очередь, станет своего рода опорой моста, соединяющего первые опыты Э. Сати в данной области с современной фоновой функциональной музыкой, представленной таким масштабным направлением как Аудиомаркетинг.

9. Период 1918–1920 годов связан с воплощением серьезного замысла, лишенного привычного юмора и иронии. Это выразилось в музыкальной драме «Сократ», написанной по заказу княгини Э. де Полиньяк. Сочинение представляет собой философско-дramатические сцены по мотивам «Диалогов» Платона. Многие исследователи признают новаторство «Сократа» в области камерной музыки. Проявившееся уже в ранних фортепианных сочинениях стремление Э. Сати к простоте пришло здесь к своей вершине. Стиль и эстетика «Сократа» роднит Э. Сати с идеями неоклассицизма о возвращении к простоте и ясности. Современники отмечают, что Э. Сати был полностью поглощён работой над «Сократом»; он

настолько идентифицировал себя с главным героем этого, что вкладывал в его реплики собственные размышления [131].

Реакция на «Сократа» не была однозначной: ожидавшие от сочинения очередной порции иронии и юмора не поняли его, в прессе появились резко критические рецензии. Однако, многими «Сократ» был воспринят восторженно: вдохновленный К. Бранкузи, французский авангардный скульптор и друг Э. Сати, сделал скульптурный портрет Сократа (рис. 2.1.5), Ж. Брак, в 1921 году написал картину «Гитара и стакан», имеющую также названия «Натюрморт на партитуру Сати» или «Сократ» (рис. 2.1.6). Посетивший первое исполнение И.Ф. Стравинский вынес положительный вердикт, поставив Э. Сати в один ряд с композиторами Ж. Бизе и Э. Шабрие. Ж. Кокто свидетельствовал о произведении так: «В «Сократе» есть такие места, что начинаешь думать: уж не птица ли сочинила эту музыку? Она слишком проста для слуха, привыкшего к пряным созвучиям. Вот в чем беда. Сати не надевает на свой гений ни нарядного платья, ни украшений. Его гений является обнаженным, и в этом не никакого бесстыдства. Нагота – высшее целомудрие музыки Сати» [70, с.760]. Некоторые очевидцы исполнения «Сократа» вспоминали, как «слезы стояли в глазах большинства тех, кто слушал о смерти Сократа» [70, с.760].

В ряде исследований «Сократа» принято относить к «меблировочной музыке», что связано с использованием принципов повторяемости, остинатности, монотонности. Для сочинения характерна «лоскутная» техника: как отмечает А. Селиванова, здесь «каждая часть состоит из небольших эпизодов, которые чередуются между собой и время от времени повторяются. Сати, будто забавляясь, будто для большей загадочности, заранее подготовил эти «лоскутики» и разбросал по разным местам, выложив разноцветную мозаику» [132, с.167].

В этот же период Э. Сати вновь возвращается к фортепианным циклам («Ноктюрны» - «Nocturnes», 1919), а также продолжает работу с популярными жанрами массовой музыки (балет «Эксцентрическая красавица» - «La Belle Excentrique», 1920).

Данный период времени для Э. Сати также примечателен формированием группы молодых композиторов, вдохновителем которой он являлся вместе с Ж. Кокто. Отправной точкой в стремлении музыкальной молодежи Франции к преодолению «дебюссизма» и воплощению идей, представленных Ж. Кокто в 1918 в брошюре – манифесте «Петух и Арлекин», стал балет «Парад». Текст манифеста явно демонстрировал негативное отношение к импрессионизму, немецкому романтизму и Л. ван Бетховену. Ж. Кокто призывал: «Излечить музыку от ее сложностей, ее хитростей, ее карточных фокусов» [70, с.610]. Название «Шестерка» для объединения предложил музыковед и критик А'нри Колле, первое упоминание в прессе датируется 16 января 1920 года, когда в еженедельнике «Comoedia» вышла статья «Пять русских и Шесть французов».

10. 1921–1923. Э. Сати в основном работал над статьями и оперой «Поль и Виржини» («Paul & Virginie», 1920-1923) либретто для которой написали Ж. Кокто и Р. Радиге, однако, музыка так и не была написана. В 20-е годы положение Э. Сати в модных парижских стало заметным во многом благодаря стараниям продюсера, мецената, дизайнера костюмов и ювелира - Графа Э. де Бомона (*фр. Étienne Jacques Alexandre Marie Joseph Bonnin de La Bonninière de Beaumont, 8 марта 1883 г. – 1956 г. Париж*). 7 июня 1921 года он организовал концерт музыки Э. Сати, на котором в числе прочих сочинений также исполнялась оркестровая версия «Сократа», на этот раз благосклонно принятая публикой. М. Дэвис считает, что парижская элита с радостью принимала классицизм в любом его проявлении и опиралась на классическую культуру, противопоставляя её культуре Германии, которую они воспринимали как варварскую.

В данный период времени Э. Сати принимал активное участие в авангардном движении «Дада», увлеченый идеями свободы творческого выражения и отрицания канонов академического искусства. С дадаистами Э. Сати связывало стремление представителей движения к эпатажу и упрощению выразительных средств, а также использование художественных приемов, выходящих далеко за традиционные рамки. Ф. Пикабия, - французский авангардный художник,

писатель-публицист, автор идеи создания дадаистского балета «Отмена спектакля» (1924) и большой поклонник Э. Сати, - считал: «Эрик Сати – самый интересный из современных французских композиторов; он интереснее, а еще моложе и живее многих молодых господ, которые плывут по жизни как монгольфьеры!» [131, с.164]. Стоит отметить, что предвосхищение некоторых идей дадаизма связаны с пьесой «Ловушка Медузы» (*«Le Piège de Méduse»*, 1913), либретто для которой было написано самим Э. Сати. Здесь традиция комедии дель арте преломляется сквозь призму театра абсурда. В балете «Парад» (1917) также можно выделить художественно-выразительные приемы, характерные для дадаизма.

11. 1924 год в жизни Э. Сати примечателен его возвращением на театральную сцену с балетом «Меркурий», а также дадаистским балетом «Спектакль отменяется» и оркестровым киноантрактом «*Cinéma*». В то время еще молодой и неизвестный режиссер Рене Клер сделал кинематографические вставки в балет, ставшие для Э. Сати отправной точкой для нового эксперимента: «покадрового» сочинения музыки для кино.

В последних работах Э. Сати предвкушал скандал, который должен был спровоцировать балет «Спектакль отменяется», выстраивая боевые позиции против теперь уже укоренившихся врагов Ж. Кокто и Ж. Орика, а также недавно основанной группе сюрреалистов во главе с литератором и ее основателем А. Бретоном. «С *«Relâche»* мы вступаем в новый период», говорю это нескромно, но говорю. Пикабиа разбивает яйцо, и мы отправимся «вперед», оставив позади себя Кокто и других «тупых» людей» [202, с.3].

Таким образом, Р. Орледж приводит самую подробную периодизацию творческого пути композитора, в то время как большинство исследователей делят его карьеру на два, три, четыре или пять основных периодов. Кроме того, существуют и односторонние подходы. Следует отметить, что среди них единого мнения касательно того или иного периода и существуют несколько различных точек зрения. Так, например, П. Тамплие и О. Вольта делят творческий путь Э. Сати на две части, переломный момент которого связан с переездом в пригород Парижа

Аркей (*фр. Arcueil*) в 1898 году. Философ и музыковед В. Янкелевич и композитор Ш. Кехлин, также придерживающиеся двухпериодного деления, называя переломным год вступления Э. Сати в *Schola Cantorum* - 1905. Несколько иной взгляд на двусторонний подход использует американский писатель Р. Шаттак в книге «Годы банкета» [206]. Здесь он говорит, что Э. Сати сделал две карьеры в качестве композитора: одну в девятнадцатом, другую в двадцатом веке (после 1910 года).

Пианист А. Корт предложил трёхпериодный подход к изучению творчества Э. Сати, выделив в нём три ключевых этапа. Весь третий период, охватывающий 1916–1925 годы, по мнению А. Корт, характеризуется созданием «меблировочной музыки». Хотя количество композиций, непосредственно относящихся к этой категории, невелико — всего пять опусов, созданных между 1917 и 1923 годами, — принципы функциональности и фоновости проявляются почти во всех произведениях этого периода.

Анализ музыкального творчества Э. Сати позволил нам выявить обобщающую характерную особенность, которая выражается в объединяющем принципе **фоновости**. Являющийся одним из признаков массовой музыкальной культуры, этот принцип лежит в основе большинства инструментальных сочинений Э. Сати. Фоновость подразумевает создание музыки, которая ненавязчиво сопровождает повседневную жизнь, становясь незаметным, но важным элементом окружающего звукового ландшафта. Этот подход проявляется в повторяющихся структурах, отсутствии ярких эмоциональных всплесков и минимализме выразительных средств, что характерно для многих произведений Э. Сати. Таким образом, можно допустить новый подход к изучению творчества композитора, основанный на принципе фоновости.

Вторая интерпретация, требующая внимания в контексте данного исследования, принадлежит американскому ученому С.М. Уайтингу. Ее суть заключается в непрерывной связи Э. Сати со сферой массовой, популярной, развлекательной культуры на протяжение всей карьеры. Выросший в богемной

атмосфере Монмартра с его артистическими кабаре и кафе-концертами, Э. Сати долгое время воспринимался критиками как фигура, чья связь с этой средой могла негативно сказаться на его репутации. Тем не менее, Уайтинг утверждает, что двадцатилетний период жизни Э. Сати в Монмартре оказал решающее влияние на формирование его эстетики и композиторских методов. В своем исследовании он подробно описывает профессиональную деятельность Э. Сати как популярного музыканта и показывает, как элементы развлекательной музыки кабаре нашли отражение в его серьезных композициях. Творчество Э. Сати, охватывающее широкий спектр от загадочных «Гимнopedий» до эксцентричных сюит 1910-х годов и авангардных балетов 1920-х, может показаться разрозненным и противоречивым. Однако, осмысление радикальной переоценки Э. Сати традиционных музыкальных канонов становится проще, если учесть влияние богемной среды Монмартра, в которой он формировался как художник [212].

Кроме того, как отмечает Р. Орледж, многие друзья Э. Сати в Аркей знали его как автора популярных песен, а не как серьезного композитора. О взаимосвязи с массовой культурой в сочинениях начиная с 1900 мы уже упоминали ранее и следует отметить, что она сохранилась вплоть до последних сочинений, дух которых пронизан эстетикой мюзик-холла и цитатами популярных песен.

Как отметил британский музыкант-минималист и теоретик искусства М. Найман, Э. Сати изобрел своеобразный музыкальный стиль музыкального поп-арта, вкладывая в свои произведения звуки своего музыкального окружения - популярные песни, песни кабаре, марши, патриотические песни, гимны и т.д. [201, с.39].

Многочисленные противоречивые интерпретации карьеры Э. Сати являются свидетельством разнообразия его творчества, обогащенного другими видами искусства. Человек идей, предшественник многих художественных явлений от неоклассицизма до минимализма – таким Э. Сати предстает в большинстве исследований. Можно сделать вывод, что это стало объединяющей мыслью большинства работ о композиторе. Будучи первым, кто отверг влияние Р. Вагнера

на французскую музыку, он обошел импрессионизм и чарующую оркестровую звучность К. Дебюсси и М. Равеля, а его искусство больше заимствовано у художников (особенно кубистов), чем у любого композитора.

Полноценный взгляд и анализ творчества Э. Сати невозможен без учета категорий скуки и юмора, которые лишний раз демонстрируют парадоксальность и нетривиальность его художественной практики.

В качестве примера уместно привести ранние фортепианные циклы, представляющие собой медленные, гипнотизирующие пьесы, наполненные простыми гармониями и повторениями. Такие произведения могут казаться скучными для тех, кто ожидает от музыки сильных эмоций и драматизма, однако именно эта простота и монотонность являются ключевыми элементами стиля Э. Сати. Он сознательно использовал скуку как художественный прием, чтобы подчеркнуть бесмысленность и абсурдность некоторых аспектов жизни. Например, в пьесе «Досады» Э. Сати предлагает исполнителю повторять одно и тоже музыкальное предложение 840 раз подряд. Репетитивность в «Досадах» поднимает вопросы о роли «скуки» в искусстве. Для музыканта скука была чем-то таинственным и глубоким. Она служила эффективным средством мистификации и способом вызвать раздражение у буржуазии, как видно из цикла «Спорт и развлечения» (1914), открывающегося хоралом, в котором, по словам самого Э. Сати, заключено всё, что он знал о скуке, и который он посвятил всем, кто его не любит (рис. 2.1.6). Вместе с тем, учитывая склонность Э. Сати к юмору в своих произведениях и высказываниях, «Досады» можно интерпретировать как своего рода музыкальную шутку, вызывающую веселое восхищение автора, когда он задумывается о реакции исполнителей на запутанную нотную запись.

По мнению музыковеда Э. Рей, юмор Э. Сати получил различные интерпретации: как дымовая завеса для его собственных технических недостатков, дадаистский жест антиискусства, розыгрыш неисправимого фумиста или средство поддержания позиции иронической отстраненности от духовных кризисов своего времени. Во всем этом может быть доля правды, однако, это только отчасти

объясняет искусство, в котором сосуществуют смысл и бессмыслица, серьезность и юмор, тайна и мистификация. Возможно, Э. Сати стремился превзойти такую двойственность «выйдя за пределы смысла и бессмыслицы», как Ницше и мастера Дзен стремились выйти «за пределы добра и зла», - пишет С. Виттингтон [213].

§ 2.2. Культурологические аспекты творчества Э. Сати (на примере его инструментальных композиций)

Анализ творчества Э. Сати показывает, что большая часть его произведений представлена инструментальной музыкой. Периодизация, предложенная Р. Орледжем, выявляет изменения в музыкальном языке, стиле, формах и жанрах различных этапов его творчества. Однако, при этом можно обнаружить общие художественно-эстетические принципы, присущие многим его сочинениям.

Несмотря на то, что сам Э. Сати, по свидетельству современников, не был блестящим пианистом, большинство его инструментальной музыки написано именно для фортепиано. Среди ее обширного наследия для культурологического анализа нами были выбраны его ранние фортепианные циклы «Три Гимнопедии» (1888) и «Три Гносиенны» (1890), в которых уже можно обнаружить черты массовой музыкальной культуры. Кроме того, многие культурологические аспекты балетов Э. Сати также требуют рассмотрения, так как большая часть из них связана с более поздними периодами творчества, а художественный язык имеет выраженное влияние массовой музыкальной культуры. Для анализа были выбраны балет «Парад» (1917), «Приключения Меркурия» (1924) и «Спектакль отменяется» (1924).

Ранее мы упоминали понятие, введенное Д. Макдональдом для характеристики промежуточного типа культуры - мидкульт,⁷ в контексте которого справедливо рассматривать творчество Э. Сати. Как и все произведения мидкульта,

⁷ Подробно об этом во II параграфе I главы данного исследования

сочинения Э. Сати во многом сохраняют черты высокой культуры, но своей незамысловатостью и простотой неуклонно стремятся в сторону массового слушателя.

Таким образом, изложенное далее позволит рассмотреть как раннее, так и позднее музыкальное творчество Э. Сати с позиций масскультта (мидкультта). «Меблировочная музыка», являющаяся отправной точкой ряда направлений современной массовой музыкальной культуры, будет рассмотрена в параграфе 2.3.

Гимнопедии. Гноссиенны. «Три Гимнопедии» были сочинены Э. Сати в период с февраля по апрель 1888 года и связаны с началом работы композитора в кабаре «Черный кот» (фр. Le Chat Noir) в качестве второго пианиста. И. Соколов называет данный цикл пьес визитной карточкой: «Кто не знает ничего из музыки Сати, знает «Три Гимнопедии» 1888 года» [136, с. 77]. Действительно, именно «Гимнопедии» со временем были аранжированы в различных вариантах, первый из которых принадлежит К. Дебюсси. Оркестровое исполнение 1 и 3 Гимнопедий состоялось в 1897 году в зале Эрар под управлением Гюстава Доре и сделало музыку Э. Сати известной довольно широкому кругу. Это было единственное оркестрованное произведение в карьере К. Дебюсси.

Каждая из пьес имеет посвящение: 1 – Мадемузель Жанне де Бре, 2 – Конраду Сати, 3 – Шарлю Леваде. Название в переводе с древнегреческого языка звучит как «нагие игры». *Гимнопедией* называли спартанский праздник, состоявший из военных плясок, музыкальных и гимнастических упражнений. Вопрос, что побудило Э. Сати дать циклу столь необычное название по-прежнему остается спорным. Характер движения в «Гимнопедиях» в большей степени напоминает медленный вальс, музыка состоит преимущественно из консонансов. Из новых черт относительно более ранних пьес можно отметить форму: здесь Э. Сати продолжает развивать трехчастность, но с большим количеством нюансов.

Цикл пьес «Три Гноссиенны» был сочинен в 1890 году. Ряд исследователей полагает, что вдохновением для Э. Сати послужило посещение Всемирной выставки в Париже в 1889. В то время как Дебюсси был пленен представленным на

выставке традиционным индонезийским оркестром, Э. Сати впечатлился звуками румынского ансамбля, попытку передать звучание которого он и предпринял в «Гноссиеннах». Название пьес столь же нетривиально, как в случае с его более ранними «Оживами» и «Гимнопедиями». По предположению А. Корт — это имеет прямое отношение к названию города Кносса на о. Крит. Всего Э. Сати было сочинено 6 «Гноссиен»: № 5 - 8 июля 1889, № 4 – 22 января 1891, № 6 - январь 1897. Пьесы в цикле «Три Гноссиенны», как и «Три Гимнопедии» имеют посвящения: 1 – Ролану Манюэлю (*фр. Alexis Roland-Manuel, 22 марта 1891 г. - 1 ноября 1966 г., композитор и музыковед*), 2 – Антуану де Ла Рошфуко.

В обоих циклах пьес отчётливо претворяется один из основных художественно-эстетических принципов Э. Сати: естественная склонность к упрощению и лаконичности. Ж. Кокто сформулировал данный в принцип в понятии «новой простоты», противопоставленной эпохе утонченности. Тяга Э. Сати к новизне способствовала его быстрой реакции на меняющиеся обстоятельства, в которых он оказывался на шаг впереди многих современников и зачастую становился зачинщиком новых идей.

Подобно практически всем модернистам, он полностью отверг концепции романтической выразительности и тематического развития XIX века, однако одной их характерных черт его эстетики является главенство мелодии. Во время сочинения «Сократа» (1917) Э. Сати сделал заявление о природе своего искусства на обложке одной из записных книжек:

- серьезное изучение мелодии всегда станет отличным упражнением для изучающего гармонию;
- мелодия не подразумевает своей гармонии, так же как пейзаж не подразумевает своего цвета;
- гармонический потенциал мелодии безграничен, поскольку мелодия — это всего лишь выражение внутреннего общего состояния;

- не забывайте, что мелодия — это Идея, контур; настолько, насколько это форма и предмет произведения. Гармония — это освещение, экспозиция предмета, его отражение [приводится по: 202, с. 69-70].

«Гимнопедии» и «Гносиенны», для которых характерен лаконизм высказывания и простота вкупе с тонкой образностью, подобно «Сократу» могут послужить примером в данном случае.

«Забудьте об обнаженной чувственности и эмоциональном накале: Сати сделал искусство из беспечности», — пишет о композиторе С. Исакофф, ставя его в один ряд с признанными мелодистами — Ф. Шопеном, Ф. Мендельсоном, И. Брамсом, Р. Шуманом [63, с. 275]. И это представляется вполне справедливым, принимая во внимание простоту и ясность мелодического языка, напевного и по-своему выразительного в его ранних фортепианных произведениях. Г. Филенко отмечает главенство мелодии над гармонией во всех сочинениях Э. Сати периода «мистификаций и эксцентричности», длившегося с 1897 по 1915 гг.

В цикле «Три Гносиенны» Э. Сати впервые применяет принцип особого взаимодействия слова и музыки — лингвистического с нелингвистическим. Н. Баркалая отмечает сложность языка композитора вопреки кажущейся простоте, которая зачастую улавливается именно благодаря слову — спутнику всех его сочинений, особенно инструментальных [11].

Перевод ремарок в «Гносиеннах» звучит следующим образом:

№ 1. *Très luisant* - очень сверкающее (блестящее); *Questionnez* - вопросительно (дословно: задайте вопрос); *Du bout de la pensée* - крайне задумчиво (дословно: с самого края мысли); *Postulez en vous-même* - самоутверждающее (дословно: заявите внутри самого себя); *Sur la langue* - на языке - дословно⁸

№ 2. *Ne sortez pas* - не уходите/не выходите – дословно; *Dans une grande bonté* - очень щедро; *Plus intimement* - более душевно (интимно); *Avec une légère intimité* - с небольшой долей близости/задушевности; *Sans orgueil* - не надменно.

⁸ Причем именно в физическом плане, не в значении «говорить на языке». У *langue* еще есть значение «разговор», как, например, в выражении *prendre la langue* - вступить в разговор. Но скорее всего здесь прямое значение, а не переносное, как и ниже в случае с *ouvrez la tête* - откройте голову.

№ 3. *Conseillez-vous soigneusement* - дайте себе обдуманный совет; *Munnisez-vous de clairvoyance* - наделите себя проницательностью (дословно - вооружитесь проницательностью); *Seul, pendant un instant* - в одиночестве, на мгновение; *De manière à obtenir un creux* - словно опускаясь вниз (дословно- словно опускаясь во впадину); *Très perdu* - очень растерянно; *Portez cela plus loin* - пронесите как можно дальше; *Ouvrez la tête* - здесь дословно: «откройте голову»⁹; *Enfouissez le son* - заройте/спрячьте звук – дословно.

Резюмируя значения слова в фортепианных сочинениях Э. Сати, в числе которых «Гноссиенны», «Сын звезд», «Три пьесы в форме груши» и др., Н. Баркалая определяет слово, как «партитуру роли», преподносимую автором исполнителю. Исследовательница заключает: «Слово Сати есть не что иное, как часть его музыкальной партитуры. Оно не является чем-то отдельным и определяет характер музыки не в меньшей степени, нежели мелодика, гармония или ритм. Это своего рода словесная агогика. Композитор пытается преодолеть возможности классической нотной записи» [11, с. 57].

Большинство исследователей творчества Э. Сати сходятся в мнении в том, что упрощение – один из его ведущих композиционных и эстетических принципов. Однако, за кажущейся простотой и лаконичностью скрывается трудность в исполнении, интерпретации. В музыке «Гноссиенн» и «Гимнопедий» нет бушующего порыва человеческих страстей, пронзительно – выразительных мелодических оборотов. Скорее – это созерцание внешнее и внутреннее. Выявление подобных характеристик сочинений Э. Сати вновь подводит нас к размышлениям Х. Ортеги-и-Гассета о музыке К. Дебюсси. Мыслитель приписывает Дебюсси идею дегуманизации музыки, но учитывая хронологию, именно Э. Сати заслуживает титул первопроходца в сфере ортеговской «новой музыки».

⁹ В основном употребляется только в прямом значении (причем в большинстве источников, когда речь идет о трепанации), однако, есть несколько примеров в переносном значении «заставить кого-то взглянуть на что-либо с принципиально с другой стороны». Еще возможное значение «высказаться, излить душу». Но последние два очень редкие. (прим. автора)

Ряд исследователей видит в ранних фортепианных циклах Э. Сати идеи будущего импрессионизма, неоклассицизма и других авангардных течений. В то же время, в них заложены и другие принципы, позволяющие провести параллели с массовой музыкальной культурой, противопоставленной академической, «высокой», «элитарной» культуре. Данное утверждение выглядит обоснованным, если принять во внимание следующие обстоятельства.

Как уже было отмечено в первой главе, простота, упрощение и лаконизм – принципы свойственные массовой культуре в целом. Музыкальный материал «Гимnopедий» и «Гносиенна» ненавязчив и понятен слушателю, чему способствует прозрачность фактуры, краткость мелодического развертывания. Кроме того, отсутствие контрастов между пьесами позволяет восприниматьцикл как единое целое. По мнению И. Соколова, Э. Сати доказал, что музыку можно создавать без контраста. Пианист сравнивает «Три Гимнопедии» с простотой григорианских хоралов, отличия которых следует искать внутри [136].

Благозвучное, светлое и простое звучание пьес Э. Сати скорее всего не вызвало бы критики, будь они сочинены несколькими десятилетиями ранее. Однако в годы критического философского осмысления феномена массовой культуры и нарождающихся антиромантических тенденций в искусстве, ситуация кардинально изменилась. Один из самых радикальных критиков массовой музыкальной культуры Т. Адорно выделил «художественную правду», как важнейшую категорию своей эстетики. По его мнению, она присуща только истинному музыкальному искусству, существует лишь относительно места и времени ее создания и применения и использует автономную музыку, независимую от социально-экономических давлений¹⁰.

Стремление к красоте согласно Т. Адорно, урезает подлинную автономию произведения, и стоит отметить, что именно по этой причине Т. Адорно подвергал критике неоклассицизм, как попытку своего рода подмены истинных процессов, происходящих в обществе красивой картинкой и считал ее проявлением массовой

¹⁰ Подробно об этом во II параграфе I главы данного исследования

культуры. Отсюда и неравноценность музыкальной целостности и эстетики. В связи с этим Т. Адорно пишет: «Хорошая музыка больше не предлагает нам красоту традиционного изобразительного искусства. Вместо этого, произведение должно быть достаточно сложным композиционно, должно включать в себя и отображать противоречивые требования, которые мы накладываем на искусство» [2, с. 21]. Несмотря на то, что непосредственно музыка Э. Сати не вошла исследовательский фокус Т. Адорно, можно предположить, что, став предметом его анализа, она была бы рассмотрена как образец массовой музыкальной культуры.

Принцип репетитивности, повторяемости также зачастую характерен для массовой культуры. В этой связи стоит вспомнить эссе Т. Адорно «О современной музыке»:¹¹ «Три Гимнопедии» и «Три Гнossиенны» основаны именно на таких принципах, словно навсегда ускользающих от разрешения. Повторение, конечно, не редкость в музыке и не обязательно лишает слушателя привычного ощущения линейности, протекания времени. Однако, с этой целью, как настаивал Т. Адорно, повторение имеет смысл только в том случае, если оно проясняет различия и раскрывает нюансы. Динамический контраст, который присутствует в рассматриваемых нами пьесах так же подвержен многократному повторению.

Все вышеперечисленные принципы применимы к идеям о *фоновой музыке* и ее назначении. Первая намеренная попытка Э. Сати создать специальную музыку, которую можно не слушать, выразилась в сочинении им «*меблировочной музыки*» (1917 – 1923). Однако, если анализировать рассматриваемые фортепианные пьесы 80 – 90 х годов в данном контексте, то во многом они отвечают идеям, заложенным в «*меблировочной музыке*». Паттерность, отсутствие контрастов, размеренность и консонантность звучания, а также не обременительность для слушателя своим художественно-эмоциональным содержанием – все эти качества музыки «работают» в пользу ее «*фоновости*» и незаметности.

Любопытную мысль высказывает Е. Мирошникова касательно присутствия джазовых гармонических элементов в «Гнossиеннах». Писательница отмечает: «В

¹¹ Подробно об этом во II параграфе I главы данного исследования

ладовой по структуре пьесы он придумал гармонию, которую ему вменяли в вину, а она по сути является джазовой. Учитывая то, что Э. Сати написал это в конце 80-х гг., а первые пластинки с джазом появились во Франции в середине 90-х годов 19 века, он, будучи стопроцентным французом предвосхитил джаз» [166]. Дальнейшие множественные аранжировки «Гимnopедий» и «Гноессиен», выполненные в стилево-жанровых направлениях джазовой музыки, а также многократное использование в кинематографе (в том числе, с сфере массового, коммерческого кино) - еще два аргумента, позволяющие рассматривать указанные пьесы в контексте массовой культуры.

В инструментальном наследии Э. Сати помимо пьес для фортепиано, значительный интерес с точки зрения культурологического анализа представляют его балеты.

«Парад». Справедливым будет утверждение, что период 1915 – 1917 гг., связанный с работой над балетом «Парад», стал для Э. Сати важной вехой творчества (рис. 2.2.1). Его искусство масштабировалось, принесло композитору определенную (пусть и скандальную) известность, став новой страницей музыкальных экспериментов своего времени. Данному обстоятельству послужил творческий замысел двух столпов европейской культуры начала века – С. Дягилева и Ж. Кокто. Необычайное чутье С. Дягилева в отношении художественной перспективности того или иного явления (включая композиторское творчество), позволило принять Э. Сати в свою проектную деятельность. Кандидатура Э. Сати была предложена С. Дягилеву Ж. Кокто, ставшего, по сути, движущей силой работы над балетом.

«Парад» был поставлен труппой С. Дягилева по сценарию Ж. Кокто на музыку Э. Сати, декорационные решения принадлежали П. Пикассо, хореографические - Л. Мясину. Слияние в балете «Парад» одновременно пяти мощных культурных сил сделало его значимым проектом в диалоге Русского балета и Парижской культуры, стремящихся обрести новые формы и средства выражения. Г. Филенко пишет о «Параде», как о некоем музыкально - театральном

художественном манифесте нового искусства [149, с. 70]. М.А. Ариас–Вихиль, называя Э. Сати «отцом Авангарда» и «Парижским открытием Дягилева» причисляет «Парад» к вершинам авангардного искусства и отправной точкой нового направления – «балет авангарда», «цирковой балет», «балет – коллаж» [7, с. 15].

Действие разворачивается на цирковой арене и представляет собой последовательность номеров, решенных хореографически. Следует отметить, что хореографические новаторства заключались в достоверности воспроизведения движений цирковых артистов (фокусника, акробата и т.д.) артистами балета. Оформление спектакля соответствовало духу кубизма и было представлено разноуровневыми конструкциями, изображающими американские небоскребы и костюмами геометрических форм, стеснявших движения артистов.

Премьера балета состоялась 18 мая 1917 года в Театре Шатле, автором пояснительной статьи в духе манифеста выступил Гийом Аполлинер, называя «Парад» явлением более правдивым, чем жизнь. Для Г. Аполлинера балет действительно стал сверхреализмом, новым течением в искусстве, получившим название - *сюрреализм*. В простой, но в то же время экспрессивной музыке Э. Сати, по мнению Г. Аполлинера, отчётливо улавливается «чудесно прозрачный дух самой Франции». Мысли М. Дэвис созвучны аполлинеровским: в партитуре «Парада», по ее мнению, дух Франции «сочетается со своим вульгарным близнецом в музыке Сати» [44, с. 126]. Французское проявляется в симметричной структуре сочинения: три раздела, каждый из которых посвящен отдельному персонажу, имеют вступление и заключение (хорал и фуга). Однако, подавляющее большинство музыкального материала связано со сферой развлекательной культуры: характерна частая смена картин со стилистически разнородным материалом. Музыка «Парада» схожа с культурой мюзик-холла (*англ. music-hall – музыкальный зал, вид эстрадного театра*), для которой характерна частая смена лаконичных, простых ненавязчивых мелодий с элементарным аккомпанементом. О принадлежности музыкальной палитры балета к практике мюзик-холла говорит

факт использования Э. Сати *рэгтайма* для характеристики персонажа Малышки-Американки. Рэгтайм являлся одним из самых востребованных стилей американской популярной музыки, а в основе «Пароходного рэгтайма» в «Параде» лежит известная в то время песня «Этот таинственный рэг» И. Берлинга и Т. Снайдера.

Для придания действию реалистичности, а также в стремлении приблизить художественное действие балета к настоящему звучанию окружающей среды, Ж. Кокто добавил в партитуру немузикальные шумы: свистки, корабельную сирену, звук печатной машинки, выстрелы. Это дополнило список радикальных новшеств балета «Парад». Несмотря на утилитарность своего назначения, посредством внедрения этих шумов Ж. Кокто реализовал актуальные тенденции становления нового музыкального языка. В данной связи уместно обратиться к наблюдению Н. Кононенко: «В эпоху урбанизации и развития культа машин, - пишет исследовательница, - музыкальный тезаурус проходит очередной виток семантического обновления, связанного с активным смысловым взаимообменом музыки с качественно неоднородной шумовой материей» [73, с. 108]. В контексте культурологического осмысления балета «Парад» следует обратиться к эстетике футуризма, как самого радикального проявления антиромантических тенденций, в котором шум приобрел особое значение¹². Призыв Л. Руссоло посвящать свои сочинения машинам, пароходам, поездам реализовался в принципе создания шумовых произведений, являющих собой какофонию звуков. Такое звучание вызывало ассоциации со стремительным движением окружающего мира. Однако, по сравнению с попыткой Л. Руссоло сформировать совершенно новое семейство звуков (например, грохот, взрывы, треск, шипение, ворчание, бульканье, визг, жужжание, стоны), попытки Ж. Кокто привнести в «Парад» несколько механических индустриальных звуков довольно банальны.

¹² Подробно об этом в I параграфе I главы данного исследования

Можно сказать, что опыт внедрения шумов в музыкальную партитуру «Парада» в какой-то мере отвечает идее Э. Сати о музыке, естественным образом вписанной в общий звуковой ландшафт.

Насыщенная радикальными новаторскими элементами, премьера спектакля спровоцировала скандал и вызвала шок у публики: музыка, синтезировавшая в себе регтайм, мелодии варьете, фугу и вальс не соответствовала привычным художественно-эстетическим представлениям. Кроме того, легкомыслие и незамысловатость сюжета были восприняты как проявление антипатриотизма – крайне негативного явления в условиях продолжающейся первой мировой войны и череды неудач французской армии. Именно поэтому создатели балета «удостоились» самых радикальных высказываний: «Долой русских», «грязные боши» («грязные немцы»), «Сати и Пикассо - боши» и т.д. В печать выходили критические рецензии, однако, помимо радикальных критиков «Парада» выдвинулась целая группа молодых деятелей, принявших его «новую простоту».

Г. Филенко подчеркивает, что в балете воплотился новый способ отражения современности в искусстве. Более того, «Парад», по сути, прокладывает путь к соединению грубой, но живой городской музыки и повседневной жизни с профессиональными формами искусства [149].

Всего два года спустя «Парад» все же нашел нашёл своего зрителя среди лондонской публики и стал самым успешным спектаклем С. Дягилева на лондонской сцене. Кроме того, музыка балета послужила образцом для молодых композиторов и соединила развивающийся мир джаза с классическими жанрами искусства и балетной музыкой. Очевидно, что «Парад» стал значимой вехой во французской культуре, спровоцировав дальнейшую деятельность музыкантов «Шестерки» и ряд других художественных явлений.

Приключения Меркурия. Балет с подзаголовком «Пластические позы в трех картинах» был создан в период обращения Э. Сати к эстетике дадаизма и вновь объединил группу деятелей, ранее принимавших участие в создании «Парада». Исключением стал лишь Ж. Кокто, место которого в качестве центробежной силы

занял П. Пикассо, отвечавший за декорации, костюмы и либретто. Важно отметить, что именно художественная составляющая стала эстетическим центром балета, которую писательница и поэтесса Гертруда Стайн определила как «чистую каллиграфию» [44, с. 154].

В балете отсутствовала какая-либо последовательность событий, скорее, это была череда визуальных эффектов. Э. Сати сам отмечал декоративность спектакля и его принадлежность к мюзик-холлу без претензии на художественность: «Вы можете представить себе изумительный вклад Пикассо, который я попытался выразить в музыке. Моей целью было сделать музыку неотъемлемой частью действий и жестов людей. Подобные позы вы можете увидеть на любой ярмарочной площади. Спектакль довольно просто соотносится с мюзик-холлом, без стилизации или какой-либо связи с художественными вещами» [202, с. 232].

Инициатором создания балета стал граф Э. де Бомон, устроив Парижские вечера в театре *«La cigale»*. Этот проект был попыткой составить конкуренцию С. Дягилеву, занимавшему на тот момент ведущую позицию в модернистском французском театре. Для реализации столь амбициозной задумки Э. де Бомон привлек уволенного к тому времени из труппы С. Дягилева Л. Мясина, Ж. Кокто дадаистского поэта Т. Тцару, композиторов Д. Мийо и А. Соге, художников Ж. Брака, А. Дерена и М. Лорансен. План воссоединения в *«Приключениях Меркурия»* Л. Мясина, П. Пикассо и Э. Сати для их первого сценического сотрудничества со временем скандального балета *«Парад»* должен был стать кульминацией первого сезона Бомоновских вечеров.

В балете представлены три картины на сюжеты из мифологии в современном прочтении, жанровую основу музыки составили танцы (полька, вальс, кекуок) и песенные мелодии мюзик-холла. *«Приключения Меркурия»* - еще один пример сближения высокой и массовой культуры – метода, утвердившегося в творчестве Э. Сати.

Постановка осуществилась 1 мая 1924 года и ознаменовала собой возвращение Э. Сати на театральную сцену, однако, как отмечает Г. Филенко, здесь

композитору не удалось сказать ничего нового по сравнению с «Парадом». Произведение было воспринято негативно и некоторыми соратниками Э. Сати, в частности, композитором, членом «Шестерки» Ж. Ориком. Подобно «Параду», новый балет вновь вызвал скандал, которому во многом поспособствовали личные неприязни, возникшие между основателями нового движения сюрреалистов – А. Бретоном, Л. Арагоном и Э. Сати. Во время представления возникла настоящая стачка, сопровождающаяся криками соратников А. Бретона и Л. Арагона: «Браво Пикассо, долой Сати!». Однако, данное событие послужило заметным информационным поводом для прессы – в популярнейшем журнале *Voque* появилась статья о «Меркурии», что укрепило позиции Э. Сати в модной парижской среде.

Балет «Спектакль отменяется» был поставлен 29 ноября 1924 и является последним сочинением Э. Сати (рис. 2.2.2). Будучи уже тяжело больным человеком, он, совместно с Ф. Пикабиа, создал одно из самых интересных произведений. Формально это был балет, однако дать этому действу такое название можно с трудом: по словам Е. Мирошниковой, это была гремучая смесь низкопробного ревю и экспериментальных идей авторов, зрители кричали и выходили из зала. Кроме того, авторы задумали снять кино и показать людям в антракте фильм, известный в настоящее время как «Антракт», к которому Э. Сати должен написать музыку. Сценарий и декорации принадлежат Ф. Пикабиа. Балет являлся неотъемлемой частью фильма «Антракт», к съемке которого был привлечен тогда еще молодой и малоизвестный Рене Клер. Название можно считать дадаистским розыгрышем, так как французское слово «*relâche*» использовалось на афишах для обозначения отмены спектакля или закрытия театра.

Действо было задумано писателем и поэтом Б. Сандраром, Ф. Пикабиа и Р. Де Маре – директором труппы «Шведских балетов», с которой Э. Сати планировал сотрудничество с 1921 года. Постановки «Шведского балета» уже были известны в Париже: в октябре 1923 был поставлен балет «Продавец пьес» (муз. Ж. Тайфер) и «Сотворение мира» (Д. Мийо).

Идея Ф. Пикабии заключалась в создании провокационного представления, своеобразной «бессмыслицы», где сочетались различные виды искусства: театр, балет, музыка, скульптура, живопись и кино.

В спектакле «Спектакль отменяется» использовались две кинопроекции: первая — в начале спектакля, вторая — во время антракта. Этот фильм, названный «Антракт», снимался с участием множества дадаистских и сюрреалистских художников, главного балетмейстера «Шведского балета», а также самих Э. Сати и Ф. Пикабии. Р. Клер благодаря этому проекту приобрел широкую известность, а со временем фильм занял своё место в золотом фонде кинематографа XX века.

Можно сказать, что «Спектакль отменяется», в котором слились почти все направления творчества Ф. Пикабии, стал наивысшей точкой его творческой деятельности. Он проявил себя как организатор, художник-постановщик, автор костюмов, либретто балета и сценария фильма, а также как актёр. Представление «Спектакль отменяется» — это настоящий синтез искусств, где каждое стирает границы другого, подобно тому, как исчезают рамки авторства Ф. Пикабии, Э. Сати и Р. Клера. Дадаистская и футуристическая сценография, созданная Ф. Пикабией, вместе с его участием в балетном и композиторском творчестве полностью соответствовали его замыслу — создать произведение, целиком отвечающее эстетике «дада» (рис. 2.2.3).

Балет не имеет сюжетной линии, артисты выступают в современной одежде. Некоторые хореографические номера исполняются в тишине, иногда танцоры двигаются без музыкального сопровождения или музыка звучит тогда, когда нет танца.

Вызывающим было и оформление действия: в первом акте задник состоял из 370 зеркал и надписи с советом «сваливать» если кому-то не нравится, во втором — надпись сменилась на «Эрик Сати — величайший музыкант в мире». Визуальный ряд спектакля в большей степени напоминал хаотичный набор случайных действий, например, на сцене то и дело возникала фигура пожарного, выливавшая ведро воды то в одну, то в другую бочку и т.д. В финале на сцену выезжали Э. Сати

с Ф. Пикабиа в настоящем автомобиле марки «Ситроен». В программке к премьерному показу «Спектакль отменяется» можно было прочитать следующие слова, принадлежащие Ф. Пикабиа и Э. Сати: «Когда люди освободятся от скверной привычки всё на свете объяснять? «Спектакль отменяется» — это непрерывный балет, имеющий своей целью самую претенциозную абсурдность, перенесённую в театр: «жизнь такая, какой я её люблю, жизнь без завтра, жизнь только сейчас, всё сегодня, всё для сегодня, ничего для вчера и ничего для завтра» (анонс «Шведского балета», «Спектакль отменяется», ноябрь 1924 года) [118].

Премьера должна была состояться 27 ноября 1924 года, однако в указанный день исполнитель главной роли — Жан Берлен — заболел. У входа в театр Елисейских полей появилась вывеска «*Relâche*» - «отмена спектакля», что было воспринято публикой как дадаистский розыгрыш. Премьера состоялась 3 декабря и зрителям наконец-то было представлено эффектное действие.

В начале следовал краткий пролог в виде фильма, который должен был настроить на дальнейшее происходящее. Затем перед зрителями предстал большой черный задник с дисками из металла, отражающими яркий свет лампочек. Здесь Э. Сати использовал популярную студенческую песню весьма сомнительного содержания «Торговец репой», что вызвало бурную негативную реакцию со стороны публики. И на протяжении всего спектакля подчеркнуто упрощенную музыку сопровождали смех и выкрики.

Первый акт представлял собой несколько одновременно разворачивающихся событий: в прямом и обратном направлении по авансцене двигался человек (Мэн Рэй), периодически измеряя размеры участка сцены. Другая фигура - пожарный - постоянно курил и переливал воду из одно ведра в другое. Параллельно с этим на сцену из зала выпрыгнула женщина, за ней последовала группа мужчин (артисты «Шведского балета»), тотчас принявшихся раздеваться (под одеждой были трико).

Затем последовал антракт, в котором состоялся показ фильма «Антракт». На экране возникла фигура танцовщика в марлевой юбке, затем - шахматистов в лице Мэн Рэя, М. Дюшана и Э. Сати в роли судьи. Последние расположились на крыше

театра Елисейских полей, снятой снизу: зрители проследовали через Луна-парк, обогнули Эйфелеву башню одновременно с похоронной процессией. В процессии участвовал катафалк с запряжённым в него верблюдом, увешанным всякой всячиной, в числе которой инициалы Ф. Пикабия и Э. Сати. Движение процессии завершилось тем, что гроб упал с катафалка и перед зрителями возник оживший покойный. В окончании фильма через бумажный экран с надписью «FIN» («конец») прорывается директор труппы Шведского балета Р. де Маре, который тут же получает удар ногой по лицу и улетает «обратно» вглубь экрана.

Р. Клер вспоминает незамедлительную реакцию и последовавшее за этим участие зрителей. Когда фильм начался, послышался смех, за которым стал слышен нарастающий гул, крики и шипение, «сливающиеся с мелодичным шутовством самого Сати, который, несомненно, как знаток оценил звуковое сопровождение, которое привнесли протестующие в его музыку». К величайшему удовольствию режиссера, в этой суматохе становится довольно трудно определить, что является фоном чего [210, с. 40].

«Антракт» представляет собой единственную документальную видеозапись, где можно увидеть Э. Сати. Его личность произвела на Р. Клера особое впечатление: на протяжении своей творческой режиссерской карьеры, он каждый раз использовал кадр с узнаваемой фигурой Э. Сати с зонтиком в котелке, для этой роли у Р. Клера был специальный актер.

Некоторые идеи, реализованные в балете «Спектакль отменяется» уже были намечены и даже в какой-то степени воплощены в «Параде», однако здесь гораздо больше нелепости, декоративности и различных экстравагантных приемов. Как справедливо отмечает Г. Шикина, последний балет Э. Сати является обобщением провокационных тенденций, проявившихся ранее в «Параде» и воплощением их на новом уровне.

По мнению М. Дэвис, Ф. Пикабия этим балетом выражал свою агрессивную художественную точку зрения, в то время как для Э. Сати это была возможность показать, что эстетика дадаизма не влияет на структуру партитуры сочинения:

музыка Э. Сати достаточно последовательна и логична. Кроме того, она весьма традиционна, тональна, содержит легко узнаваемый музыкальный материал популярных песен (в т.ч. непристойного содержания), что роднит ее с произведением массовой музыкальной культуры.

Э. Сати ожидал скандала во время премьеры и дальнейшей критики, однако болезненно отреагировал на таковую со стороны его соратников - Ж. Орика, Ф. Пуленка и А. Ролан-Манюэля. Последний опубликовал критическую заметку: «*До свидания, Сати*», в которой назвал действие «Спектакль отменяется» «музыкальным банкротством», «эстетическим самоубийством» и обвинил Э. Сати в культивировании дурного вкуса [44]. Из близкого музыкантского круга Э. Сати одним из немногих, кто оказал поддержку, был Д. Мийо. Следует отметить, что он всегда был на стороне Э. Сати в его самых смелых экспериментах, понимая инновационность и чувствуя перспективность заложенных в них идей. Возможно, этому способствовала дальновидность и чутье Д. Мийо, ведь именно он оценил балет «Спектакль отменяется» с музыкой к фильму «Антракт» и участвовал в представлении «меблировочной музыки» в 1917 году.

Давая характеристику балета «Спектакль отменяется», Г. Филенко называет его лишь «бледной копией» «Парада», подчеркивая скудость и примитивность музыки кафе - концертов. Как и в случае с балетом «Приключения Меркурия» здесь вновь не обнаруживается никакой новизны.

Есть и иные точки зрения. Например, Л. Кокорева, характеризуя «Спектакль отменяется» как «апофеоз дадаизма» и «Антракт» в «Спектакле, который отменяется», признает этот проект подлинным авангардным спектаклем с уникальной музыкой, сценарием и постановкой. Она также считает, что музыка «Антракта» предвосхитила одно из ключевых течений в искусстве XX века — минимализм [68].

Рассматривая «Спектакль отменяется» в контексте массовой культуры, мы видим продолжение идеи Э. Сати о синтезе культур, которую он начал разрабатывать ещё в своих ранних фортепианных циклах. Эта концепция,

предполагающая сближение различных культурных слоев и музыкальных традиций, позволила Э. Сати создать новое художественное пространство, где элитарная культура встречается с популярной. Кроме того, несмотря на множественные обвинения со стороны критиков и соратников Э. Сати в творческом оскудении, работой над балетом «Спектакль отменяется» он смог открыть новые перспективы и пути развития искусства – музыки кино.

§ 2.3. «Меблировочная музыка» в контексте истории массовой фоновой музыки

Множество фактов, о которых было упомянуто выше, свидетельствуют о том, что музыкальное творчество Э. Сати лежит одновременно в плоскости академического искусства и «третьего пласта» (В. Д. Конен) массовой музыкальной культуры. Среди его внушительного композиторского наследия особенно выделяются опусы так называемой «меблировочной музыки», хотя количественно они составляют самую малую его часть.

Создание «меблировочной музыки» можно считать отправной точкой в истории фоновой функциональной музыки, которая не утратила актуальности и в современном пространстве: пройдя стремительный путь от «меблировочной» через «Muzak» и Эмбиент, данный тип музыки сегодня представлен масштабным направлением Аудиомаркетинга, в которое входит аудиобрендинг, аудиореклама, музыка для видеоигр, звуковой дизайн и многие другие направления, связанные с аудивизуализацией. Большинство из них представляют собой результат коммерциализации искусства и значительную часть современного рынка.

Первым образцом «меблировочной музыки», созданным Э. Сати задолго до изобретения им самого термина, можно считать пьесу «Досады». Будучи новаторской по своему гармоническому языку, она воспринималась почти как атональная. «Досады», в отличие от самой «меблировочной музыки», музыка вовсе не массовая: ее новаторская атональность (в то время как массовая музыка

тональна) свидетельствует о том, что это экспериментальное сочинение, а заложенный принцип репетитивности свидетельствует о связи с будущим минимализмом.

Р. Орледж, приписывая Э. Сати заслугу в том, что ему удалось обмануть ход времени (например, повсеместный медленный темп и цепочки аккордов в розенкрайцеровских пьесах создают впечатление вневременной неподвижности) называет «Досады» лучшим примером такого обмана. Как рассказывает Гэвин Брайарс в своей статье «Досады и их исполнители» (*«Vexations and its Performers»*, 1983), произведение может оказывать странное, галлюцинаторное воздействие как на исполнителя, так и на аудиторию; особенно это касается первых, которым приходится бороться с заумной энгармонической записью Э. Сати, где одни и те же аккорды пишутся по-разному (рис. 2.3.1).

Преднамеренное запутывание нотной записи заставляет исполнителя заново сопоставлять произведение с каждым повторением, опыт предыдущего проигрывания бесполезен. Э. Сати назвал это определенной «формой паралича».

С. Виттингтон делает интересное наблюдение, утверждая, что нотная запись окружает музыку таинственностью, превращая её в нечто вроде мистического учения, магического заклинания, алхимической формулы или зашифрованного сообщения, буквально эзотерического, доступного лишь тем избранным, кто способен разобраться в лабиринте случайностей. Лабиринт издавна служил метафорой духовного пути, полного испытаний и трудностей.

Намерение Э. Сати, по-видимому, состоит в том, чтобы удалить музыку как можно дальше от обыденности посредством ее внешней странности. В то же время, принимая во внимание присущую Э. Сати склонность к юмористическим проявлениям в своих высказываниях и музыке, можно осмыслить «Досады», как музыкальную «шутку», которая вызывает неподдельный восторг Э. Сати, когда он размышляет о чувствах, вызванных у потенциального исполнителя непонятной нотацией. Говоря о «Досадах», Э. Ванель проводит параллель с фильмами Энди Уорхола, о которых лучше говорить, чем смотреть. Примечательно, что Энди

Уорхолл посетил премьеру «Досад» в период, когда занимался монтажом фильма «Спи», известного своей монотонной структурой.

Стремление Э. Сати добиться эффекта фона выразилось в особом музыкальном языке. Помимо основных характерных черт его языка – простоты, лаконичности, стремления к малым формам, короткомотивности, отсутствии цезур, - особое значение у Э. Сати получил принцип репетитивности. Именно он станет фундаментом для минимализма и лежит в основе пьесы «Досады». Множество исследователей творчества Э. Сати считают ее одним из первых его (минимализма) образцов.

Существует психобиографическое прочтение «Досад», которое приводит С. Виттингтон: Э. Сати, мучимый противоречивыми желаниями духа и плоти и глубоко встревоженный катастрофическим ходом своих отношений с художницей Сюзанной Валадон, выражает свою досаду в музыке. Можно представить, что Э. Сати сидит за пианино в своей крошечной квартирке (шкаф был бы ближе к истине) на улице Корт, час за часом играя «Досады» в поиске духовного утешения, участвуя, возможно, в своего рода музыкальной психотерапии. Такая интерпретация подтверждается близкородственными «Готическими танцами», которые Сати описывает как своего рода религиозное служение «для большего спокойствия моей души», написанное, как говорится в первом танце, «во времена великих страданий» [212].

Но для Э. Сати, скорее, именно смех и улыбка могут быть самыми эффективными средствами психотерапии. Таким образом, юмор может быть истолкован в названии, которое посредством замены букв преобразует классическую тему и вариации (*theme and variations*) в «тему и досаду» (*theme and vexations*). И, несмотря на рассуждения Дж. Кейджа, который заметил, что «текстовые замечания в «Досадах» не юмористичны; они в духе дзен-буддизма», все же имеют ироничный тон. Для Э. Сати типично, что те самые слова, которые делают «Досады» одной из его самых радикальных работ, также ставят под сомнение серьезность произведения.

Важное значение для концепции «Досад» имеет отношение между репетитивностью формы произведения и легко забываемым характером его материала, это роднит пьесу с другими образцами «меблировочной музыки». «Досады» задерживаются в памяти как смутное впечатление, подробности стираются, как только слышатся: трудно представить, что кто-то идет домой и насвистывает «мелодию» после представления.

Прежде всего, эта музыка не должна быть интересна и привлекать внимания себе как к музыке, иначе слушатель или исполнитель может попытаться обнаружить значение, выражение, тематическое развитие или любые другие качества, которые интеллект привык искать в музыке.

Повторяемость, как главный принцип, в соответствии с предположениями композитора, должен заставить слушателя перестать отдавать внимание музыке и вместо этого отнестись к ней как к удобному элементу окружающей среды. Кроме того, репетитивность в «Досадах» затрагивает вопросы о значении феномена «скуки» в искусстве - категории, имевшей место в научной мысли М. Хайдеггера, З. Кракуэра, анализировавшего через призму категории скуки явления массовой культуры XX века и др. В беседе с Дж. Кейджем и А. Гилмором, Р. Шаттак высказывает следующую мысль касательно исполнения пьесы: «Когда вы играете «Досады» снова и снова, вашей первой реакцией, очевидно, будет скука. Но если вы делаете это достаточно долго, скука становится изысканной. На самом деле, это очень тонкий момент, и наш вечный страх испытать скуку, вероятно, связан со страхом перед старостью. Э. Сати удалось выполнить обе задачи: он смог победить миф о возрасте и быть энергичным и полным сил, несмотря на него» [186, с. 24-25].

Как отмечает А. Гилмор, исполнение «Досад» в том виде, который предписал Э. Сати, можно рассматривать как самый возмутительный акт по отношению к публике – ввести ее в состояние скуки. С А. Гилмором соглашается Р. Шаттак: «Это не единственный путь, но он более тонкий, чем прямой скандал, раздевание на публике, ругательства и др. Гораздо тоныше и возмутительнее просто надоест им и при этом сделать это посредством музыки» [186, с. 25].

Существует множество точек зрения на «Досады», начиная от предположения, что это может быть одним из величайших перспективных экспериментов Э. Сати до описания его английским композитором и контрабасистом Гэвином Брайарсом как «своего рода «Кольцо Нибелунга бедняков»¹³ [185, с. 12].

Смысл «меблировочной музыки» и предпосылки ее создания кроются во многом также в личных обстоятельствах автора: его действительно беспокоило отсутствие специальной музыки для общественных пространств. В этой связи стоит процитировать письмо Э. Сати Ж. Кокто: «Моя «Мебельная Музыка» по сути индустриальна. Обычно, зачастую, музыку применяют в таких обстоятельствах, в которых самой музыке НЕЧЕГО ДЕЛАТЬ. В этих-то случаях и исполняют «Вальсы», «Фантазии» из опер и другие подобные вещи, написанные ради иных целей. Мы же хотим создать музыку, предназначенную для удовлетворения насущных нужд. Искусство к этим нуждам не относится. «Мебельная Музыка» создает вибрацию; другой цели у нее нет; она выполняет ту же роль, что и свет, отопление и вообще комфорт в любых его формах» [131, с. 167].

Художник Ф. Леже делится воспоминаниями об одном любопытном случае в ресторане, когда на назойливо и громко звучащую музыку Э. Сати отреагировал следующим образом: «Все-таки нужно создать меблировочную музыку – музыку, которая стала бы частью окружающей звуковой среды, сумела бы ее отобразить. Думаю, такая музыка должна быть мелодичной, но при этом не слишком навязчивой: она приглушит стук столовых приборов, не перекрывая его. Она заполнит неловкие паузы в разговорах. Она избавит собеседников от необходимости произносить пустые, избитые фразы. К тому же она скроет бесцеремонно вторгающийся в разговоры уличный шум» [131, с. 173].

Таким образом, опусы «меблировочной музыки» — это первый образец сочинений, имеющих конкретное предназначение, поскольку все они напрямую или опосредованно (что следует из контекста названия пьес) содержат указания

¹³ Речь идет о тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» (нем. Der Ring des Nibelungen), общее время исполнения которой длится более 15 часов.

касательно места их звучания (исполнения). В немногочисленных исследованиях, затрагивающих композиции «меблировочной музыки» она попадает в классификацию функциональной фоновой музыки. В связи с этим понятия «фоновая» и «функциональная» требует некоторых пояснений.¹⁴

Стоит отметить, что практическая ориентация музыки обнаруживает себя на протяжении всей истории человечества. В Древней Греции идея о космическом происхождении музыки сосуществовала с идеей о ее практическом назначении. В Средние века и эпоху Возрождения процесс формирования потребительской музыкальной культуры продолжился в творчестве вагантов, миннезингеров, менестрелей, трубадуров, труверов. Как было отмечено ранее, потребность в развлекательной музыке была присуща и высшему обществу XVII-XVIII веков, композиторами было создано немало стандартизованных сочинений для различных нужд повседневности.

Э. Ванель приводит высказывание музыковеда Рут Халле Роуэн, суть которого о том, что в начале 17 века музыка заключала в себе три функции: служение в церкви, театральное развлечение и частную камерную практику, где слово «камера», «палата» (англ. chamber) в основном обозначает «управление княжеской резиденцией». Хотя термин «камерная музыка» приобрел множество определений, очевидно, что он получил свое название от своей функции.

В качестве дополнения к двум светским функциям театра и камерной музыки существовала также «musique de table», музыка, исполнявшаяся во время еды для развлечения знати, примером которой является сборник «Tafelmusik» (нем. Застольная музыка), опубликованный немецким композитором Г.Ф. Телеманом. Позднее, «Tafelmusik» привлекала внимание И. Канта, по мнению которого данная концепция не относится к изящным искусствам, и в большей степени заключает своей целью только простое наслаждение. По мнению Э. Ванеля, суждение И. Канта не исключает функциональную музыку из области художественной деятельности, а просто определяет ее как низший вид производства. Идея о том,

¹⁴ Подробно об этом в III параграфе I главы данного исследования.

что застольная музыка не может вызвать той рефлексии, которая возможна только при восприятии плодов свободных искусств, Э. Ванель разделяет с французским теоретиком и композитором Шарлем-Анри Бленвилем, который в своих «Замечаниях о музыкальном духе искусства» («L’Esprit de l’art musical») в 1754 году подчеркивал строгое разделение между различными музыкальными жанрами и констатировал тенденцию к их постоянному смешению, что приводило к нарушению их функций. В некотором смысле, это побудило Э. Сати задумать «меблировочную музыку» [210].

Справедливо будет отметить, что социальная роль музыки значительно возросла в XX веке, и во многом определяющим в этом процессе стало появление фоновой музыки. Стремительные качественные изменения в сфере технологий реплицирования музыки сделали ее инструментом «озвучивания» социума.

Музыка становилась естественным и постоянным спутником жизни. В США это произошло несколько раньше, чем в Европе, где уже в начале века музыкальные композиции сопровождали бытовые занятия людей: покупки в магазине, времяпрепровождение в ресторане и т.д.

Фоновой музыке присущи такие характеристики, как доступность для всех слушателей и широкая аудитория, невовлеченность в процесс восприятия, простота содержания, прикладной и утилитарный характер. Она не требует глубокого интеллектуального или эмоционального погружения в звучание произведений.

Указанные признаки дают основание рассматривать данный тип музыки в контексте массовой музыкальной культуры. Подтверждение этого мы находим в научной практике в трудах А. Н. Сохора, К.З. Акопяна, Э. Хобсбаума, Т. Адорно и др. А.Н. Сохор относит фоновую музыку к одной из разновидностей массовой культуры. Согласно его классификации, такая музыка попадает в третий блок жанров массовой культуры: первый включает в себя массово – концертные и массово-зрелищные жанры, второй – массово-бытовые и массово-обрядовые, третий – массово-декоративные, к которым относится музыка, звучащая на

производствах и в различных общественных местах [139]. Основным опасением, связанным с использованием в качестве фона музыки с глубоким смыслом и содержанием, заключается в потенциальной девальвации «высокого» искусства. А.Н. Сохор настаивает на создании специальных композиций либо использовании изначально музыки «легких» жанров.

Любопытно, что один из выдающихся критиков массовой музыкальной культуры Т. Адорно в своих многочисленных трудах также не обошел стороной феномен фоновой музыки. В 1834 году в печать вышло эссе «Музыка на заднем плане» («Music in the Background», 1934), предметом анализа которого стала именно музыка кафе и ресторанов – мест, для которых по мнению Э. Сати требовалось сочинить специальные композиции.

Однако, дискурс Т. Адорно относительно фоновой музыки совершенно не учитывал концепцию, разработанную Э. Сати. Здесь философ рассуждает об аранжировках различных образцов академической музыки (Дж. Пуччини, Э. Григ, П.И. Чайковский) и ставит вопрос об уместности их исполнения в качестве фоновых композиций.

Учитывая обычно присущую Т. Адорно резко-критическую точку зрения на различные новые культурные явления (стили и жанры, композиционные приемы и техники, новые условия существования искусства в условиях культурной индустрии и т.д.), его отношение к явлению фоновой музыки не выходит за ее рамки.

В связи с этим приведём некоторые цитаты из эссе: «музыка в кафе равносильна составлению букетов из мертвых цветов»; «если профессиональная музыка остается в уютном крае Орфея, то эхо фоновой музыки доносится из скорбного пристанища Эвридики»; «в кафе и барах с собственной музыкальной группой всегда собирается больше людей, чем в тех, где нет ничего, кроме акустических систем. Для слушателя эта музыка бесплатна, она включена в стоимость кофе, шоколада, вермута, слушатель ее почти не замечает. А если и замечает, то у него поднимается настроение – он чувствует себя гостем дорогого

заведения. <...> Главная особенность фоновой музыки заключается в том, что ее не нет необходимости слушать. <...> Когда музыка в кафе смолкает, кажется, что скромный официант погасил несколько электрических лампочек. Фоновая музыка – это акустический источник света» [183, с. 507-508].

К.З. Акопян среди значимых социокультурных процессов современной действительности выделяет «комузыкаливание» социума, тотальное озвучивание жизни человека и проникновение звука практически во все социальные сферы. Для ученого такой процесс схож с явлением настоящей музыкальной пандемии.

В книге «Разломанное время - Культура и общество в двадцатом веке» Э. Хобсбаум дает оценку множественным культурным процессам XX века. Одним из таких он называет изменение в сфере музыкального слушания. Преодоление сугубо физической коммуникации между исполнением и слушателем привело к тому, что в наше время звуки часто передаются опосредованно – с помощью механического воспроизведения или дистанционно. Э. Хобсбаум констатирует: «Музы по-разному пережили беньяминовскую эпоху воспроизводимости и глядят в будущее также по-разному» [160, с. 24-25].

Теоретическое осмысление феномена «меблировочной музыки» как особой концепции началось сравнительно недавно. Проанализировав ряд литературных источников, посвященных творчеству Э. Сати, можно прийти к выводу, что эта часть наследия композитора представляет лишь сноску и, соответственно, не имеет большого веса в истории музыки и искусства XX века. Не будучи ориентированной на концертное исполнение и лишенная временных границ, такая музыка едва ли могла стать частью исполнительского репертуара. Как замечает музыковед У. Меллерс, эта музыка не обладает никакой художественной ценностью и является лишь музыкой «для масс» со сниженным интеллектуальным и эмоциональным потенциалом [цит. по 210, с. 13].

Однако, за последнее десятилетие «меблировочная музыка» получила новые точки обзора и стала рассматриваться в различных ракурсах. Наиболее весомыми

выглядят исследования, выявляющие ее взаимосвязь с современными культурными практиками и технологиями.

Ранее мы упоминали книгу Э. Ванеля «Triple Entendre - Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus» («Тройной смысл – Меблировочная музыка, Музак, Музак-плюс», 2013), на страницах которой исследуется отношение «меблировочной музыки» к индустриальной и функциональной музыке в том виде, как они развивались в 1940-х годах, а также влияние концепций Э. Сати во второй половине XX в. на художественные практики Дж. Кейджа, особенно его попытки сформулировать «Muzak-плюс» [210].

В 2021 году вышла книга польской исследовательницы современных аудиальных практик Сильвии Макомаски. В работе под названием «Muzyka na periferiach uwagi: od "musique d'ameublement" do audiomarketingu» («Музыка на периферии внимания. От Меблировочной музыки к аудиомаркетингу», 2021) представлена авторская теоретическая модель «акустические обои» [195].

Она основана на особом типе восприятия музыки, задействующем так называемое экстенсивное внимание. Для данного типа восприятия характерен довольно широкий диапазон, но поверхностная обработка поступающей информации. Книга С. Макомаски, в отличии от работы Э. Ванеля, в большей степени затрагивает психолого-физиологические аспекты восприятия фоновой музыки, нежели подвергает последнюю культурологическому анализу. Однако, в работе достаточно убедительно проводится взаимосвязь между концепциями фоновой функциональной музыки, отправной точкой в истории которой исследователь считает «меблировочную музыку» Э. Сати.

С. Макомаска выделяет четыре основные художественные и функциональные концепции фоновой музыки, согласно которым может быть достигнут эффект «акустических обоев»: «меблировочная музыка», «Muzak», Эмбиент и Аудиомаркетинг. Первые две, по мнению ученой, являются наиболее эффективными и показательными.

Следует отметить, что «Muzak» – это полноценный продукт коммерческого производства (культурной индустрии) музыки и в основе его разработки лежит идея коммерциализации.¹⁵ В то время как в «меблировочной музыке» заложена идея о создании особого типа композиций, которые не требуют пристального внимания (слушания).

Основываясь на исследования С. Макомаски и Э. Ванеля, можно сделать вывод о том, что «меблировочная музыка» стала первой намеренной попыткой достичь эффекта незаметного акустического фона.

В строгом смысле к опусам «меблировочной музыки» относятся пьесы, написанные в период 1917 – 1923 гг. Для них характерна общность музыкального языка и средств музыкальной выразительности: монотонные короткомотивные музыкальные фразы без кульмиационного стремления и дальнейшего разрешения, способные повторяться неограниченное количество раз. Эта музыка должна была стать частью окружающей среды, смешиваясь с другими немузыкальными шумами пространства. Партитура пьес 1917 года содержит характерные для Э. Сати комментарии, однако в этом случае они служат лишь указанием касательно места их воспроизведения.

Сборник 1917 года включает две пьесы для флейты, кларнета и струнных (в первой пьесе к ним добавляется труба), которые имитируют декоративные элементы: «Tapisserie en fer forgé» («Кованый железный gobelen») и «Carrelage phonique» («Акустическая напольная плитка»). Э. Сати предполагал, что «Кованый железный gobelen» мог бы использоваться для звукового оформления пространства вестибюля резиденции, чтобы встречать гостей на торжественном приеме. «Акустическая напольная плитка», обладающая настойчивым и резким характером, могла сопровождать обед или свадебное празднование.

Второй опус под названием «Sons industriels» («Индустриальные звуки»), созданный в 1920 году, также состоит из двух композиций и предусматривает

¹⁵ Более подробно концепция «Muzak» рассматривается в III главе данного исследования.

исполнение фортепианным дуэтом, тремя кларнетами и тромбоном – «Chez un Bistrot» («В бистро») и «Un salon» («Гостиная»).

Пятая композиция «меблировочной музыки», «Tenture de cabinet préfectoral» («Облицовка стен в кабинете главного офицера»), написанная в 1923 году для небольшого оркестра, была заказана госпожой Эжен Мейер-младшей. Это произведение должно было служить звуковым фоном в библиотеке её дома

Главным объединяющим принципом пьес стала бесконечная повторяемость, которая должна была заставить слушателей рано или поздно привыкнуть к постоянному звучанию и не обращать на него внимания. Музыка должна была стать лишь частью окружающего пространства.

Единственное исполнение «меблировочной музыки» при жизни композитора состоялось 8 марта 1920 года в парижской «Galerie Barbazanges» («Галерея Барбазанж»). В качестве мебели музыка была лишь одним из нескольких компонентов многогранного вечера.

Эксперименту Э. Сати предшествовала выставка детских рисунков под названием «Хорошие обещания», затем зрители были приглашены послушать музыку И.Ф. Стравинского и членов «Шестерки». Кроме того, на вечере планировалась постановка пьесы друга П. Пикассо, поэта, художника, писателя и критика, - Макса Джейкоба «Ruffian toujours, truand jamais». Именно для двух антрактов этой пьесы Э. Сати и написал «Chez un ‘bistrot» («В баре» - первый антракт) и «Un salon» («Гостиная» или «Салон» - второй антракт).

Несмотря на названия пьес, диктующих контекст их исполнения, Э. Ванель подвергает директивы Э. Сати сомнению. По его мнению, расположение бара и гостиной, как указано в названиях, соответствует конкретным декорациям двух разных действий в пьесе М. Джейкоба. Возможно, Э. Сати сочинил эти пьесы не для того, чтобы украсить мероприятие как таковое и улучшить его атмосферу, а использовал возможность сценических декораций, указанных в пьесе для демонстрации своей музыки в «реальных» бытовых условиях (т. е. гостиной и бара).

Однако, не актеры пьесы, а именно зрители должны были стать частью эксперимента Э. Сати в качестве слушателей «меблировочной музыки». Для прояснения ситуации и подготовки публики, актер Пьер Бертен представил следующий анонс исполнения специальной музыки в антрактах и призвал не обращать на нее внимания: «Эта музыка, специально написанная для пьесы Макса Джейкоба, претендует на то, чтобы внести свой вклад в жизнь точно так же, как приватный разговор, картина галереи или стул, на котором вы можете сидеть или не сидеть. Господа Эрик Сати и Дариус Мийо будут в вашем распоряжении в случае необходимости получения какой-либо информации и готовы принять денежное вознаграждение с вашей стороны» [210, с. 16].

В то время как в других «традиционных» музыкальных представлениях вечера использовался оркестр на сцене, для произведений Э. Сати инструменты были размещены в четырех углах комнаты. Подобное распределение сразу наполняло пространство звуком и ослабляло слушательский фокус. Можно сказать, что это был первый преднамеренный опыт стереофонии - (от др.-греч. στερεός «стереос» — «твёрдый, пространственный» и φωνή — «звук») метода воспроизведения звука для достижения эффекта «звуковой перспективы».

Тем не менее, несмотря на тщательную оркестровку и пояснения к программе вечера П. Бертена, представление с треском провалилось. Д. Мийо, верный соратник Э. Сати и исполнитель партии фортепиано вспоминал, что все предупреждения оказались тщетными. «Программка к концерту предупреждала публику, что на исполнение в антракте ритурнелей надо обращать не больше внимания, чем на люстры или кресла, - вспоминает Д. Мийо, - но несмотря на все наши предупреждения, едва зазвучала музыка, все бросились к креслам. Напрасно Сати кричал: «Разговаривайте же, ходите, гуляйте, не обращайте внимания» ..., публика умолкла...Она слушала... Все было погублено...Сати не учел очарования собственной музыки!» [102, с. 151].

Современная слушательная аудитория находится в условиях, где технологии записи и трансляции и фоновое прослушивание музыки, радио и телепередач

являются неотъемлемой частью повседневности. Несмотря на то, что все это в большой степени вытеснило и отчасти заменило традиционную эстетику концертного созерцания, публика может воспринимать звук как в активном, как и в пассивном смысле. Однако, в 10-х годах XX века в культурном пространстве Парижа, когда Э. Сати и Д. Мийо обращались с просьбой к публике не обращать внимания на музыку, такой призыв звучал как непреодолимое противоречие.

Э. Ванель раскрывает основные интерпретационные тенденции, сформировавшиеся в попытках осмыслиения «меблировочной музыки». Первая, предложенная Р. Шаттаком и Р. Орледжем, основывается на сходстве художественных позиций Анри Матисса и Э. Сати. Согласно этой точке зрения, в идее «меблировочной музыки» Э. Сати близок А. Матиссу, который стремился создать искусство, свободное от отвлекающих элементов, подобное удобному креслу [202].

Вторая тенденция основана на идее, что Э. Сати хотел изобрести лишь музыку для удовольствия, в связи с этим Э. Ванель приводит цитату Лотара Кляйна, предположившего, что слушание музыки должно было похоже на сидение на удобном диване.

Однако, обе идеи достаточно спорны: «меблировочная музыка» не сводится к функциям предметов мебели или средством расслабления людей. Ее основное назначение - дополнять окружающую среду, а возможно даже формировать ее путем создания особой атмосферы.

Осмысление «меблировочной музыки» позволяет рассматривать ее как отдельный феномен в творчестве Э. Сати и одновременно как первую концепцию функциональной музыки, созданной с конкретным предназначением. В этой связи кратко остановимся на явлении, получившем развитие в Германии всего несколькими годами позже, чем попытка Э. Сати реализовать свою идею. Речь идет о концепции функциональной музыки *«Gebrauchsmusik»*. Термин переводится с немецкого языка как «музыка для использования», «функциональная музыка» или «прикладная музыка». Он был введен немецким композитором П. Хиндемитом в

начале XX века для обозначения музыки, которая создается специально для определенных практических целей.

Во времена Веймарской республики музыковеды, композиторы и критики начали подвергать сомнению предположение, что музыка онтологически автономна. В качестве вызова эстетике искусства ради искусства конца XIX века и возник термин «*Gebrauchsmusik*», который стал циркулировать для обозначения музыки, являющейся частью повседневной жизни.

Концепция «*Gebrauchsmusik*» нашла отражение в докторской диссертации немецкого музыковеда Генриха Бесселера «Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert» (с нем. «Вклад в историю стиля немецкой сюиты в 17 веке»). В 1926 году он писал: «Совершенство воспроизведения считалось бы несущественным, слушатели не составляли бы безграничную толпу, воспринимающую то, что исполняется с пассивной преданностью. <...> Такое искусство всегда соответствовало бы конкретной потребности, оно не должно было бы находить свою публику, а вырастало бы из нее. Таким искусством является «*Gebrauchsmusik*» [цит. по 208, с. 29]

Г. Бесселер стремился разделить всю музыку на две отдельные категории: «*Gebrauchsmusik*», сравнивая ее с языком народа, и автономную музыку. Представление Г. Бесселера о полезной музыке закрепилось в немецкой музыкальной культуре 1920 – 1930 гг. и переросло в политическую идеологию, а понятие «*Gebrauchsmusik*» получило толкование как инструмент политического управления. Ряд политических деятелей и композиторов отмечали необходимость в социально – направленной музыке, которую стало бы возможным исполнять на массовых мероприятиях политического толка. Ведущими представителями концепции «*Gebrauchsmusik*» стали П. Хиндемит и К. Вайль.

Можно привести ряд доводов, указывающих на связь между концепцией Э. Сати и «*Gebrauchsmusik*». Во-первых, в обоих случаях форма концертного исполнительства утрачивают свою актуальность, демонстрируется призыв к иному,циальному от концертного, восприятию музыки. Во-вторых, обе концепции

отрицают романтический идеал искусства. Однако, в случае с «Gebrauchsmusik» уровень вовлеченности в музыкальный материал превосходит уровень полного отстранения и отсутствия в «меблировочной музыке» Э. Сати, где фактор фоновости является определяющим.

В связи с осмыслением «меблировочной музыки» в контексте массовой культуры, стоит отметить её коммерческий потенциал. Как уже отмечалось ранее при обсуждении характеристик массовой культуры, этот процесс является одним из ключевых признаков. Развитие культурной индустрии в начале XX века превратило произведения искусства в продукты массового коммерческого производства. Хотя «меблировочная музыка» не соответствует в полной мере требованиям культурной индустрии, усилия Э. Сати по продвижению своего творчества с помощью рекламных слоганов можно интерпретировать как попытку ее коммерческой популяризации. Рекламный буклет был разработан композитором для несостоявшейся премьеры «меблировочной музыки» весной 1918 года. Ниже приведем его содержание:

Меблировочная музыка для фуршетов, посиделок и т.д...

Что такое Меблировочная музыка? — одно удовольствие!

Меблировочная музыка заменяет вальсы, оперные фантазии» и т. д.

Не дайте себя обмануть! Это действительно что-то!!!

Не входите в дом, в котором не используется Меблировочная Музыка!

Больше никакой «фальшивой музыки»: теперь музыкальное оформление!

Музыкальное сопровождение дополняет декор;

Это освобождает вас. Это на вес золота. Это новое. Это не нарушает условностей;

Это не утомит вас. Это французское. Это не изнашивается, не стареет. Это не скучно.

Если вы возьмете это, все станет лучше!

Слушайте в свое удовольствие

Изысканное мастерство и индивидуальное изготовление в соответствии с высочайшими требованиями».

Исходя из некоторых лозунгов (например, «Не входите в дом, в котором не используется Меблировочная Музыка!») выдвинутых Э. Сати, можно сделать вывод о том, что он видит «меблировочную музыку» как продукт коммерческого потребления, причем, ориентированный на финансово обеспеченную буржуазную аудиторию.

Р. Орледж заметил, что в то время, как Э. Сати был в контакте с дадаистами и вращался в «более возвышенных социальных кругах», получая удовольствие от «шокирования общества своими большевистскими симпатиями», композитор также, казалось, «все больше беспокоился о своей жизни». последние годы, чтобы сделать свою музыку новой, шикарной и парижской» [202, XXXV].

В лозунге «Это не утомит вас. Это французское. Это не изнашивается, не стареет. Это не скучно» вновь встает вопрос о значении скучки. Для Э. Сати отрицание того, что «меблировочная музыка» скучна, не приводит к тому, что она интересна. Напротив, она намерена положительно использовать скучку. Для слушателей, отмечал он, «скуча загадочна и глубока», и, что любопытно, они оказываются перед ней «беззащитными». Скука, по существу, связана с повторением, что подобным образом проявляется в «Досадах».

Идея Э. Сати о музыке, вписанной в окружающее пространство и формирующей его коррелирует с возникшей в 40-х годах XX века концепцией функциональной фоновой музыки «Muzak». Зачастую, она определяется как «музыка лифтов и супермаркетов», однако распространение и функционал «Muzak» вышел далеко за эти пределы. По словам президента компании, данный музыкальный продукт призван осуществлять функцию подобную кондиционированию воздуха в окружающей среде.

Возможно, изобретение Э. Сати «меблировочной музыки» имело тот самый эффект «замочной скважины», о которой писал Ж. Кокто. Этот скромный по масштабам первоначальный эксперимент с фоновой функциональной музыкой

превратился в середине XX века в крупный коммерческий проект под названием «Muzak». Сегодня он продолжает активно развиваться в области аудиомаркетинга и связанных с ним направлений.

В следующем разделе исследования будут более подробно рассмотрены пути влияния идей Э. Сати на различные явления и творчества музыкантов массовой и академической культуры XX века и современности.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

«Творческое наследие Э. Сати как «отправная точка» в становлении массовой музыкальной культуры»

Предпринятая нами во **второй главе** попытка культурологического анализа творческого наследия Э. Сати дает возможность сделать ряд выводов и наблюдений.

1. Подробное изучение литературных источников, посвященных творчеству Э. Сати позволяет отметитьcanoобразный характер исследовательского интереса к его деятельности. В 1970-х годах западная литература обогатилась рядом монографий, однако в советской и российской музыковедческой традиции его имя долгое время оставалось в тени и упоминалось лишь в отдельных разделах исследований по истории зарубежной музыки. Нельзя не отметить ключевую роль Джона Кейджа в популяризации музыки Э. Сати, который высоко оценил его вклад в развитие музыкального искусства. Мы отметили, что интерес к фигуре Э. Сати значительно возрос в последние десятилетия. Начиная с 2016 года, его творчество стало привлекать всё большее количество зарубежных и российских исследователей. Современные музыковеды и историки культуры начали пересматривать и переоценивать его наследие, находя в нём новые грани и смыслы.

2. Обращение к трудам западных учёных помогло нам обнаружить разнообразные подходы к периодизации творчества Э. Сати, варьирующиеся от одностороннего взгляда С.М. Уайтинга до детального анализа Р. Орледжа, который выделяет здесь 11 этапов. На основе этих данных мы предложили новую концепцию, согласно которой фоновость выступает ключевым принципом как в ранних, так и в поздних произведениях Э. Сати. Данный признак, присущий массовой музыкальной культуре, является основополагающим для многих его инструментальных композиций. Фоновость предполагает создание музыки, которая ненавязчиво вписывается в повседневный контекст, становясь неотъемлемой частью звукового окружения, при этом оставаясь малозаметной. Эта

концепция воплощается через использование повторяющихся структур, отсутствие резких эмоциональных колебаний и ограниченность выразительных средств, что свойственно многим произведениям Э. Сати. Такой подход открывает новые перспективы для исследования его творческого наследия, основанные на понимании принципа фоновости.

3. Анализ творческого пути Э. Сати демонстрирует взаимодействие его музыки с массовой культурой, включая тенденцию к стиранию границ между массовым и элитарным искусством. Особенно ярко это проявляется в балетах «Парад» и «Спектакль отменяется». Ранние фортепианные произведения Э. Сати, такие как «Гносиены» и «Гимнопедии», хотя и сохраняют связь с академическими традициями, содержат элементы, сближающие их с массовой музыкальной культурой. В этих композициях композитор стремится к простоте и лаконизму, избегая сложных музыкальных конструкций и контрастов. Музыка становится доступной и ненавязчивой для восприятия. Эти особенности позволяют рассматривать «Гносиены» и «Гимнопедии» в контексте фоновой музыки.

4. Анализируя идею Э. Сати о создании специальной музыки для окружающего пространства, воплощенную в сочинениях «меблировочной музыки», можно сделать вывод о том, что она оказала ключевое влияние на звуковое пространство XX века и современности. Эта концепция стала отправной точкой для разработки фоновой функциональной музыки, которая впоследствии получила широкое распространение в различных сферах жизни. Идея Э. Сати впоследствии нашла отражение в таких явлениях как «Muzak», Эмбиент, Аудиомаркетинг. Некоторые точки пересечения выявляются между немецкой концепцией «полезной музыки» «Gebrauchsmusik» и «меблировочной музыкой», однако, первая не является фоновой.

5. Можно сделать вывод, что «меблировочная музыка» Э. Сати стала одним из самых смелых экспериментов. Созданная в рамках авангардной художественной практики, она не могла быть явлением массовой культуры, но в то же время, мы

выявили в ней ряд принципов, лежащих в основе музыкальных направлений массовой культуры. Объемное исследование «меблировочной музыки» позволило нам выделить ее задачу, которая заключается в заполнении пустоты окружающего мира звуковыми элементами, гармонично вписывающимися в повседневную жизнь людей. Среди отличительных черт музыкального языка «меблировочной музыки» отметим отсутствие резких контрастов, сложных мелодических линий и эмоциональных всплесков, что позволяет ей оставаться незаметной, но при этом присутствовать в пространстве, формируя определенный звуковой ландшафт.

6. В ходе проведенного нами культурологического анализа музыкального творчества Э. Сати, были выделены две ключевые особенности, которые помогают понять его деятельность в культурно-историческом контексте того времени и выявить влияние на современную культуру. Первая особенность связана с амбивалентностью его музыкальной деятельности, которая находится на пересечении академической и массовой культуры. Вторая характеристика определяется как « дальновидность » его творческих взглядов и перспективность некоторых музыкальных экспериментов, которые нашли отражение как в художественной среде, современной самому Э. Сати, так и в рамках современной культурной парадигмы.

ГЛАВА 3.

ВЛИЯНИЕ Э. САТИ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВВ.

§ 3.1. Развитие идей Э. Сати в направлениях фоновой функциональной музыки

Ряд вопросов о степени влияния Э. Сати на те или иные художественные явления был дискуссионным при жизни композитора и остаётся таковым в современной исследовательской практике. К данному дискурсу можно отнести связь идей Э. Сати с импрессионизмом, предвосхищение неоклассицизма, черты которого И. Соколов обнаруживает в «Гимнopedиях» и «Оживах» (1886 – 1889), протодадаистские элементы («Ловушка Медузы», 1913), возникновение «модного модернизма» (под влиянием идей Ж. Кокто), тенденция к синтезу «высокой» и «массовой» культуры, «меблировочность» ряда сочинений, не принадлежащих к опусам «меблировочной» музыки как таковой (например, в «Досадах», «Параде», «Сократе»), первенство в процессе внедрения джазовых направлений в музыкальную практику и т.д. Подробно о взаимовлиянии и взаимопроникновении идей в художественном поле периода рубежа веков, на который пришлось творчество Э. Сати, было рассмотрено во второй главе.

В данном разделе исследования мы обратимся к тем явлениям и направлениям академического и массового музыкального искусства, которые получили развитие уже после смерти Э. Сати.

Фоновая функциональная музыка¹⁶.

XX век стал временем значительных изменений в культурной парадигме как на отечественном, так и на мировом уровне. На протяжении столетия происходила трансформация основных функций культуры и искусства, что привело к постепенному смещению акцентов от классического просветительства к

¹⁶ Материалы данного параграфа впервые были представлены в статьях автора: [48;51]

доминированию развлекательно-компенсаторных функций, свойственных массовой культуре. Ключевым фактором этой эволюции стало усиление роли экрана в области культуры и коммуникации, включая распространение информации, в том числе художественной. Экран начал играть важную роль наряду с письменной речью и печатью, и вся современная культура оказалась под влиянием аудиовизуальных форм коммуникации.

Очевидно, что, начиная с середины XX века, культура практически стала неразрывно связана с техникой и технологией, а в последней трети минувшего столетия возник новый, экранный тип культуры. Культурологи А.В. Прохоров и К.Э. Разлогов характеризуют современное состояние культуры как примат аудиовизуальной (звукозрительной) коммуникации. По мнению ученых, экранная, или аудиовизуальная культура, представляет собой новую коммуникативную парадигму, дополнившую традиционные способы взаимодействия между людьми – устную и книжную культуру. Зародившись одновременно с появлением кино в конце XIX века, экранная культура на протяжении XX столетия превратилась в основной механизм формирования и передачи социальных норм, обычаев, традиций и ценностей.

Исходя из этого, ряд направлений фоновой функциональной музыки, о которых речь пойдет ниже, можно рассматривать как пример аудиовизуального синтеза, характерного для современной экранной массовой культуры. К ним относятся все ответвления Аудиомаркетинга – звуковое сопровождение рекламы и видеоигр, аудиобрендинг. Музыка кино, рассматриваемая нами как одно из направлений, история которого связана с творческой деятельностью Э. Сати, является не только одним из примеров, а кульминацией и завершением этапа становления экранной культуры.

Ранее мы подробно рассматривали «меблировочную музыку» Э. Сати, как отправную точку в истории фоновой функциональной музыки. Данное понятие требует пояснений.

Как было отмечено во Введении к диссертации, понятием «фоновая музыка» можно обозначить звуковой ряд, предназначенный исключительно для сопровождения различных ситуаций, не предполагающий целенаправленного восприятия. Такая музыка способна интегрироваться в окружающее пространство, дополнять атмосферу мероприятий, служить фоном повседневной деятельности или выступать элементом художественного выражения в кинематографе и театре.

Что же касается понятия «функциональная музыка», оно чаще всего относится к специализированному звуковому контенту, используемому в торговых точках и производственных зонах с целью повышения эффективности труда сотрудников либо стимулирования покупательской активности клиентов. Также существует определение функциональной музыки, как средства психотерапевтического воздействия, применяемого в сфере психологии.

Фоновая и функциональная музыка – связанные, но не тождественные понятия¹⁷. Практически любая музыка - функциональна, так как предполагает какое-либо назначение: например, трудовые, хороводные, свадебные песни, музыка обряда и культа и т.д. Но в этих случаях музыка - неотъемлемая часть процесса. Фоновость же предполагает особый тип восприятия музыки, не неся определенной смысловой нагрузки, а служащая дополнением к какому-либо процессу, пространству. Ее отсутствие или наличие не является обязательным условием. Фоновая музыка может быть средством для достижения какого-то определённого состояния, создавать атмосферу, дополнять.

Таким образом, оба понятия могут быть использованы в равной степени: фоновая функциональная музыка или просто фоновая музыка. Фоновая музыка – функциональна. Функциональная музыка – не обязательно фоновая.

Как было отмечено ранее, качественные изменения в технологии звукозаписи и трансляции музыки в XX веке значительно расширили не только ее слушательский охват, но заметно повлияли на функциональность. Значимой ролью музыки стал акустический фон как в индивидуальном акустическом пространстве

¹⁷ В контексте данного утверждения вспомним концепцию функциональной музыки *Gebrauchsmusik*, не являющуюся фоновой (см.об этом III параграф II главы).

(изобретение индивидуальных средств прослушивания музыки – плееров), так и в общественных местах.

Идея о создании специальной фоновой функциональной музыки нашла отражение в сочинениях «меблировочной музыки» Э. Сати и заметно масштабировалась в XX – XXI веке.

Первая связь между «меблировочной музыкой» и развитием функциональной музыки была установлена в 1953 году Д. Мийо, который увидел в широком распространении фоновой музыки подтверждение тому, что эксперименты и идеи Э. Сати в этой области оказались востребованными. Если бы кто-то усомнился в обоснованности этой концепции, «будущее должно было показать, что Сати был прав», — предположил Д. Мийо. «Действительно, — рассуждает Мийо, — в наше время люди обычно читают и работают под звуки радио, и во всех общественных местах, больших магазинах и ресторанах покупатели залиты нескончаемым потоком музыки. В Америке столовые оборудованы достаточным количеством автоматов, чтобы каждый клиент мог за скромную сумму в пять центов обставить свое уединение музыкой или обеспечить фоном для своего разговора с гостем. Разве это не «*musique d'ameublement*», слышанная, но не услышанная?» [52, с. 46].

«Muzak». Первоначальной реализацией идей Э. Сати стала концепция фоновой музыки под названием «*Muzak*» (Рис 3.1.1). Название образовано от сочетания слов «музыка» и «Кодак». Созданием этого термина мы обязаны генералу Джорджу Оуэну Сквайеру, который в 1920 году запатентовал идею распространения новостей, музыки, лекций, развлечений и рекламы через домашние электрические сети и основал компанию «Wired Inc.» Сам Дж. Сквайер был далеко незаурядной личностью: получил докторскую степень по электротехнике в Университете Джона Хопкинса в 1893 году, а позже разработал способ тайно передавать радиосообщения на поле боя, используя живые деревья в качестве антенн. В начале XIX века он изобрел систему мультиплексной телефонии и телеграфии с помощью электрических волн, направляемых по проводам —

передачи множества радиосигналов по внешним электрическим, телеграфным и телефонным линиям. Дж. Сквайер понял, что его изобретение можно использовать для доставки музыки, новостей и других программ непосредственно в дома и на предприятия. Уникальность этой технологии заключалась в том, что она не использовала радио, которое в те годы находилось на начальной стадии развития, что давало ей значительное коммерческое преимущество.

В 1922 году права на патенты Дж. Сквайера приобрела компания «North American Company», создавшая «Wired Radio Inc.» для трансляции музыки своим клиентам. Интересно, что плата за эту услугу входила в общие счета за коммунальные услуги.

Быстрое развитие радиотехнологий привело к тому, что в начале 1930-х годов этот способ передачи информации стал широкодоступным. Это подтолкнуло Дж. Сквайера изменить название компании и переориентироваться на продажу музыки организациям. В 1934 году он переименовал компанию в «Muzak Inc.», и с тех пор бренд «Muzak» стал общим названием целого жанра музыки.

Стремительное развитие компании с одноимённым названием привело к успешной коммерциализации ее музыкальных продуктов. Была создана технология, способная массово распространять и интегрировать музыку в окружающее пространство, сводя уровень слушательского внимания к минимальному.

В качестве музыкального материала, используемого компанией для трансляций, выбирались популярные композиции. Для создания необходимого типа звучания в соответствии с эстетическими установками концепции, музыка звучала в специально созданных стандартизованных аранжировках продолжительностью от 2 до 3,5 минут. Как правило, это были легкие, ненавязчивые (преимущественно инструментальные) композиции. Музыка звучала на протяжении 15 минут, после чего прекращалась на такой же промежуток времени.

По мнению ученых, подобная цикличность звучания способна уменьшить утомляемость рабочих и сделать звуковой «стимул» эффективнее. Вопрос, насколько подобное использование музыки является сферой искусства был и остается дискуссионным, однако, очевидным является факт принадлежности «Muzak» к области массовой музыкальной культуры.

Помимо художественно-эстетических установок в пользу данного утверждения говорит ориентация к массовому реплицированию и масштабной коммерциализации. «Muzak» – наиболее репрезентативный образец коммерческого производства музыки, являющейся частью культурной индустрии. Можно сказать, влияние «Muzak» оказалось ключевым в процессе развития функциональной фоновой музыки.

Распространение «Muzak» - прямой результат военной промышленности. Во время Второй мировой войны научные исследования музыки, как средства повышения производительности труда, очевидно повлияли на переход «Muzak» от простого развлечения к функциональности.

Кроме того, подобные исследования функциональности музыки в основном основывались на вере или убежденности в терапевтическом использовании музыки. Кроме самой компании «Muzak», к исследованиям проявляли интерес сначала британское правительство, а затем американский Совет по военному производству, а также звукозаписывающие и звуковоспроизводящие компании.

Именно при их поддержке во время войны акустики и ученые изучали возможности применения музыки в промышленности, определяя в этом контексте критерии, которые легли в основу последующего развития «Muzak».

В конце 1940-х специалистами компании «Muzak» был разработан научно-ориентированный подход к созданию музыкальной продукции – «Stimulus Progression» (англ. – Прогрессия стимулов) (рис. 3.1.2). Этот проект стал ведущей концепцией «Muzak», основной задачей трансляции запрограммированной музыки в общественных пространствах стало поддержание необходимого уровня эмоционального возбуждения реципиента. Данный подход предусматривал

значительные финансовые вложения в исследования. В процесс разработки новых способов программирования музыки были вовлечены представители различных научных сфер: инженеры, психологи, специалисты в области акустики, аудиоархитекторы.

Новая система программирования музыки должна была способствовать повышению уровня производительности на заводах и фабриках у рабочих. С этой целью были определены временные промежутки для «музыкальной стимуляции»: 11 часов утра и 16 часов дня было признано наиболее критическим, так как, по мнению ученых, именно в это время среди рабочих наблюдалась наименьшая физическая и эмоциональная активность. С. Макомаска приводит выводы исследователей, подтверждающих позитивное воздействие стимулирующей музыки. Согласно их мнению, стимуляция противостоит негативным тенденциям провалов в работе, способствует росту эффективности и преодолению кризисных моментов [197, с. 48].

Кроме технических вопросов, связанных с трансляцией музыки, немаловажное значение имело ее качество и необходимые характеристики, отвечающие поставленным целям. Опыт в области музыкального программирования в комплексе с проведенными исследованиями в области промышленной психологии, продемонстрировал, что наилучшими образцами являются известные, легкие, композиции.

С. Макомаска приводит утверждения музыканта, продюсера и главного программиста компании «Muzak» Бена Сельвина, согласно которым фоновая музыка для рабочего пространства должна быть аранжирована и интерпретирована определенным образом. Предпочтение должно быть отдано инструментальной музыке, лишенной изысканности и витиеватости, а также частых тональных и тембровых изменений. Таким образом, музыкальная библиотека «Muzak» состояла преимущественно из аранжировок известных мелодий и объединяла репертуар, получивший массовое признание у слушателей и представляющий собой музыкальный мейнстрим Америки.

Для того чтобы музыкальный материал отвечал указанным требованиям, потребовалось собственное музыкальное производство, в связи с чем в середине 1930-х годов компания «Muzak» занялась созданием собственной музыкальной библиотеки. Для этого использовалась новая технология высококачественной записи звука на диск.

Деятельность компании можно охарактеризовать как масштабный успешный коммерческий проект, а так же как один из примеров нарождающейся аудиовизуальной культуры. Так, используя комплексный подход к производству и продаже музыки, специалисты «Muzak», с целью рекламного продвижения и визуализации своей продукции создали разноцветный каталог, в котором каждый цвет предназначался для определенной группы потребителей: банков, ресторанов, почтовых отделений, медицинских учреждений, розничных магазинов и частных домов. Кроме того, компанией использовались многочисленные рекламные слоганы, напоминающие «манифестарные» утверждения Э. Сати касательно его «меблировочной музыки». В этой связи приведем следующие:

- Muzak наполняет гробовую тишину;
- Muzak — это больше, чем музыка;
- Muzak расслабляет, снимает усталость и повышает производительность. Она создает тонкий стимулятор, который бодрит сотрудников и создает атмосферу, способствующую хорошим рабочим привычкам (рис. 3.1.3).

В середине 1940х годов «Muzak» начал продажи музыки для лифтов, транспорта и других общественных пространств и за компанией надолго закрепилось значение «музыка лифтов».

Следует отметить, что деятельность «Muzak» неоднократно подвергалась критике и обвинениям, которые касались шаблонности и предсказуемости музыки. Так, Э. Ванель приводит комментарии Алана Брэдшоу и Морриса Б. Холбрука о том, что «Muzak» полон «неисчислимо безвкусными инструментальными глупостями», раздаваемыми массам и представляет собой образец возвышения

коммерции над искусством, пронизывающее нашу культуру потребления [цит. по 210, с. 48].

В 1968 году небольшая компания «Yesco» (Young Electric Sign Company) начала конкурировать с «Muzak», предлагая предприятиям продукт, который стал называться музыкой переднего плана (foreground music). В отличие от фоновой музыки (background music), которая служит для создания ненавязчивого настроения, музыка переднего плана предназначена для привлечения внимания слушателя. Такая музыка могла быть более сложной, яркой и зачастую включала вокальные партии. Она ориентировалась на создание эмоционального отклика.

Хотя «Yesco» в основном известна своими световыми вывесками и наружной рекламой, в 1960-х годах компания начала предлагать услуги музыкального сопровождения в рамках своего стремления к созданию уникальных решений для бизнеса. В попытке конкурировать с «Muzak», «Yesco» делала акцент на более активных, заметных музыкальных стилях, что кардинально отличалось от стандартных, «нейтральных» плейлистов «Muzak». Специалисты компании экспериментировали с созданием персонализированных плейлистов для ресторанов, отелей и магазинов, учитывая демографию и предпочтения аудитории.

Однако, несмотря на попытки «Yesco» закрепиться в музыкальном бизнесе, их основная деятельность всегда оставалась сосредоточенной на визуальных технологиях, таких как вывески и наружная реклама. «Muzak», в свою очередь, продолжал лидировать в сфере фоновой музыки до конца XX века. Сегодня обе компании стали частью более крупных корпораций (Muzak — Mood Media, Yesco — YESCO Electronics), но их историческая конкуренция 1960-х годов остаётся интересным примером того, как компании пытались адаптироваться к новым вызовам рынка.

Эмбиент. Еще одним концептуальным направлением в области функциональной фоновой музыки является Эмбиент. Однако, вопрос классификации данного музыкального направления является дискуссионным. Является ли Эмбиент в той же мере фоновой функциональной музыкой и относится

ли он всецело к какому-либо конкретному типу культуры? Несмотря на то, что в задачи данного исследования не входит глубокий искусствоведческий анализ какого-либо музыкального направления и Эмбиента, в частности, данные вопросы все же требуют пояснения.

Ряд исследователей проводит корреляцию между «меблировочной музыкой» Э. Сати, «Muzak» и Эмбиентом. В данной связи вспомним труды Э. Ванеля [210], С. Макомаски [195;196;197], В. Сабо [207;208] и др.

Эмбиент долгое время находился вне поля зрения отечественных исследователей, несмотря на признание этого жанра в мировой культуре. В популярных словарях современной культуры разделы об эмбиенте зачастую отсутствуют. Лишь Л. Акопян кратко касается этой темы в контексте электронной музыки, характеризуя её как «особую область творчества». Он также отмечает Брайана Ино как мастера, отличающегося изысканностью и тягой к экспериментам [5, с. 698-699].

В западной научной мысли Эмбиент и связанный с ним круг вопросов (классификации, разновидностей, генезиса и т.д.) являются предметом активного интереса. Примером служит книга ирландского музыкального критика, журналиста и исследователя Марка Прендергаста «Век эмбиента: от Малера до Моби – Эволюция звука в эпоху электроники» [204], диссертация доцента факультета изящных искусств колледжа Хэмпден-Сидней (*штат Вирджиния, США*) Виктора Луи Франко Сабо «Эмбиент как популярный жанр: историография, интерпретация, критика» [208], а также внушительное количество статей.

Требующим отдельного рассмотрения является вопрос о принадлежности эмбиента к массовой или академической культуре. Л. Акопян рассматривает данное направление в контексте электронной музыки, которая изначально была одним из значимых явлений в послевоенном Авангарде. Под данным значением принято понимать музыку, в создании и воспроизведении которой ключевую роль играют электромузикальные инструменты (электрофоны) и другая электронная (в настоящее время — компьютерная) техника [5, с. 698]. Предсказанная итальянским

музыкантом и теоретиком Ф. Бузони в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (1907), посредством созданных волн Мартено (или электрофона) (рис. 3.1.4) (1928) электронная музыка зазвучала в творчестве представителей ранней волны авангарда. Для нового инструмента писали Э. Варез, А. Жоливе, Ш. Кеклен, Д. Мийо, А. Онеггер, О. Мессиан и др.

На протяжении долгого времени эксперименты в электронной музыке оставались занятием узкого круга музыкантов и не имели широкого распространения. Однако ситуация кардинально изменилась после Второй мировой войны, когда изобретённый в 1930-х годах магнитофон получил массовое распространение. Электронная музыка начала оформляться как отдельное направление композиторской деятельности. Использование электронных технологий для создания звуков привело к целому ряду музыкальных революций. Новые технические возможности позволили создавать прежде несуществующие звуки и развивать их при помощи необычных инструментов. Более того, благодаря этим нововведениям заниматься музыкой смогли люди без специального музыкального образования.

В начале 70 х годов электронные технологии заметно распространились в сфере массовой музыки и в настоящее время являются неотъемлемой частью ее производства. В данной связи Л. Акопян как раз упоминает Эмбиент и его создателя Брайна Ино [5, с. 699].

Автор диссертации «Эмбиент-музыка как популярный жанр: историография, интерпретация, критика» Л. Сабо уже в самом названии демонстрирует принадлежность Эмбиента к сфере массовой культуры, ссылаясь на то, что с момента своего появления новое музыкальное направление в значительной степени развивалось посредством массового распространения и продвижения записей через средства массовой информации.

Л. Сабо рассматривает Эмбиент на пересечении трех контекстов:

- коммерческое распространение записей в стиле Эмбиент, предназначенных для личного прослушивания;

- контекст эстетики минимализма, в котором репетитивность формы создает условия деконцентрированного режима прослушивания;
- контекст восприятия эмбиентной музыки «контркультурными» потребителями, для которых прослушивание определенной музыки является средством поддержания социальной идентичности и образа жизни.

Таким образом, исследование Л. Сабо выявляет противоречивость феномена Эмбиента. Его корреляция с минимализмом, контркультурой и рассмотрение жанра в контексте экспериментальной музыки не позволяют отнести эмбиентную музыку к исключительно популярным жанрам.

Это подтверждается и самой музыкальной практикой: как и большинство музыкальных направлений XX – XXI века, первоначальный «классический» Эмбиент Б. Ино получил немалое количество производных: неиндустриальный электронный, гитарный, индустриальный, дарк эмбиент. «Индустриальный эмбиент», для которого характерно наличие элементов «конкретной музыки»¹⁸, урбанистическое звучание и присутствие машинных шумов и минорно-мрачное звучание, свойственное дарк эмбиенту, едва ли могут стать музыкой окружающей среды, предназначеннной для массового слушателя [147].

Ниже приведем наиболее часто встречающиеся определения Эмбиента.

Кембриджский словарь описывает эту музыку как жанр, который зачастую лишен мелодии и ритма, созданный для того, чтобы помогать людям расслабляться или формировать определенное настроение.

Автор краткой статьи под названием «Промышленная культура» Дмитрий Толмацкий, к которой по его мнению относится и Эмбиент, основными его признаками называет отсутствие четкой мелодии и ритма и атмосферное, прозрачное и обволакивающее звучание [147].

Л. Сабо приводит следующее определение: «Эмбиент-музыка — это ненавязчивая электронная музыка, созданная с использованием устойчивых тонов,

¹⁸ Конкретная музыка (*фр. musique concrète*) — это направление в музыке XX века, основанное на использовании предварительно записанных звуковых материалов, которые подвергаются обработке и комбинируются для создания новых произведений. Термин был введен французским композитором и теоретиком Пьером Шеффером в конце 1940-х годов, который стал одним из основоположников этого жанра.

которая создает атмосферу, настроение или ощущение места, часто с успокаивающим эффектом» [208, с. 6].

Отечественный информационный ресурс «Академик» дает характеристику Эмбиента как музыкального жанра, включающего элементы различных стилей, среди которых джаз, нью-эйдж, электронная музыка, рок, рэгги, современная академическая музыка и др. Примечательно, что среди наиболее значимых работ в жанре Эмбиент наряду с композициями Б. Ино и других представителей, упомянуты «Три Гимнopedии» и «Досады» Э. Сати.

Подобное определение схоже с тем, как рассматривает эмбиент-музыку М. Пендергаст. По его мнению, Эмбиент – это, скорее, метажанр, в котором нашли отражение все виды искусства и популярной музыки.

Оираясь на исследования Л. Сабо, посвященных подробному исследованию истории, эстетики и социальной значимости Эмбиента, можно вывести следующие ключевые различия между концепциями «Muzak» и Эмбиент.

Исторические предпосылки эмбиентной музыки, как части индустриальной культуры, кроются в традициях радикальной литературы и художественных перформансов, берущих свое начало в футуризме – одном из самых радикальных проявлений раннего авангарда. Таким образом, Эмбиент в большей степени является одним из направлений экспериментальной авангардной музыки, не ориентированной на массового слушателя. Музыкальные продукты «Muzak», в основе которых преимущественно популярная музыка, в том числе из наследия классической академической традиции, – гораздо более традиционны и рассчитаны на массовое реплицирование.

Композиционный приема, заложенный в Эмбиенте – репетитивность, на который неоднократно указывает Л. Сабо, также позволяет отнести направление к экспериментальным.

Несмотря на общую эстетическую установку «Muzak» и Эмбиента, заключающуюся в создании определённой атмосферы и настроения, последний в большей степени направлен на внутреннее состояние слушателя. Эмбиентная

музыка способна отчасти обеспечивать уверенность и, возможно, даже комфорт в процессе ее восприятия. Гул и повторение помогают сделать музыку ненавязчивой и отвести ее на второй план в слуховом поле слушателя. Подобные приемы, по мнению Л. Сабо, могут создать пространство для самоанализа слушателя и его физического отстранения [208].

Наконец, если рассматривать «Muzak» и Эмбиент в контексте коммерческого использования музыки в качестве определенных бизнес-инструментов, то опыт первого исполнения «Музыки для аэропортов» Б. Ино показал свою несостоятельность в конкурентной борьбе по коммерческому использованию подобной музыки в массовом пространстве¹⁹.

Однако, сам альбом «Музыка для аэропортов» следует рассматривать как фоновую функциональную музыку в контексте массовой музыкальной культуры. В пользу этого утверждения говорит идея о массовом транслировании в общественных пространствах, ненавязчивость звучания, попытка использования в коммерческих целях.

Аудиомаркетинг. Как справедливо отмечает С. Макомаска, музыка задолго до появления новейших музыкально-маркетинговых технологий была частью маркетинговой коммуникации. Особенно это ощущалось в крупных городах. В качестве примера Эндрю Х. Грегори приводит определённые уловки продавцов с улиц Лондона, имеющих отличительный звук, по которому именно их товар можно было идентифицировать на переполненном рынке [195].

Ярчайшим примером использования музыки в качестве рекламы является кофейная кантата, написанная И.С. Бахом по заказу кафе Циммермана в Лейпциге с целью популяризации кофейного напитка.

В крупнейших городах США уже во второй половине XIX века живая музыка становилась важнейшим атрибутом торговых центров. Например, в так называемом «Чугунном дворце» («Cast-Iron Palace»), открытом в Нью-Йорке в 1862

¹⁹ Более подробно творчество Б. Ино рассматривается в следующем разделе исследования. Анализ сочинения Ино «Музыка для аэропортов» в контексте фоновой музыки и идейных взаимосвязей с творчеством Э. Сати ранее был изложен в статьях автора: [46;49;50;51].

году американским предпринимателем Александром Терни Стюартом, регулярно звучала органная музыка. Еще один видный Американский предприниматель Джон Уонамейкер для одного из своих универмагов в Филадельфии в 1909 выкупил орган (рис. 3.1.5), который изначально был сконструирован для Всемирной выставки 1904 г. Первое органное представление состоялось 22 июня 1911 года в день коронации короля Британии Георга V.

Д. Уонамейкер являлся инициатором и спонсором бесплатных «концертов в нерабочие часы» («*after-business-hours concerts*»), ставших историческими событиями. К концертной деятельности привлекались ведущие мастера органного исполнительства, в числе которых Марсель Дюпре и Луи Вьерн, Надя Буланже, Марко Энрико Босси, Альфред Холлинз и другие. Сегодня орган Уонамейкера — крупнейший работоспособный орган в мире.

По мнению руководства универмагов, подобные решения музыкального оформления пространства оказались довольно эффективным инструментом, способствующем росту покупательской активности.

Фоновая функциональная музыка, как явление массовой музыкальной культуры, продемонстрировала перспективность заложенных в ней маркетинговых идей. Впервые воплотившись в концепции «Muzak» идея коммерческого использования музыки с целью повышения покупательской активности и привлечения наиболее широкой массы покупателей к своей продукции, реализовалась в направлении *Аудиомаркетинга*.

Однако, данное явление нельзя назвать новаторским по отношению к предшественникам, скорее, его следует рассматривать как определенную точку развития, где важнейшую роль играют современные цифровые технологии в tandemе с достижениями в области различных научных исследований.

Термин «аудиомаркетинг» сочетает два слова: аудио, которое происходит от латинского *audire*, («слышать», «слушать») и маркетинг.

Ф. Котлер определяет маркетинг как социальный процесс, в котором люди и группы получают то, в чем они нуждаются и чего хотят достичь посредством

создания, предложения и обмена продуктов. Этимология слова «аудиомаркетинг» указывает на то, что звуковые практики рассматриваются как маркетинговые инструменты, которые систематически и намеренно внедряются в структуру рынка с целью эффективного влияния на поведение покупателей.

С. Макомаска определяет Аудиомаркетинг, как стратегию управления звуковым пространством в самом широком смысле этого слова (включая виртуальное пространство) в соответствии с принципами акустической инженерии. Она включает в себя проектирование, создание и модификацию акустического пространства с помощью запрограммированной музыки с использованием научных и технических знаний. Цель Аудимаркетинга - модифицировать или изменить реакцию и поведение аудитории в направлении, соответствующем ценностям и интересам продавца [195].

В настоящее время интерес к аудиомаркетинговым технологиям находится на высоком устойчивом уровне: на значимых бизнес-ресурсах можно найти немалое количество материалов, связанных с теорией и практикой Аудиомаркетинга. В качестве примеров можно привести статью «Слушай и трать: как музыка влияет на продажи и популярность бренда» [141], «Аудиомаркетинг: новое слово в коммуникациях с потребителем» [145], «Функциональная музыка как элемент фирменного стиля» [109].

Мировая практика демонстрирует массу предложений в области услуг по развитию бизнеса с учетом технологий Аудиомаркетинга. (рис 3.1.6) Так, крупнейшая в мире на рынках платформ электронной коммерции американская компания «Amazon» предлагает специально разработанные сервисы по разработке аудиорекламы [184]. В России ведущую роль на рынке предоставления музыки для бизнеса является стриминг-сервис для бизнеса «Muzlab», создающий плейлисты, способные управлять поведением покупателей [199]. Цель подобного использования музыки – увеличение так называемого «среднего чека», а также потока потребителей и времени, которое они проводят в заведении. Кроме того, компания занимается брендированием плейлистов с помощью рекламы, отбивок и

«джинглов» (от английского *jingle*) — простых коротких мелодий с легко запоминающимся текстом.

Подобная деятельность подразумевает комплексный подход с участием маркетинговых и социологических исследований. Чтобы определить соответствие музыки бизнес-целям, аудиомаркетологи сервиса «Muzlab» исследуют целевую аудиторию компании, принимая во внимание её социальные и демографические особенности, а также анализируют поведение потребителей в социальных сетях. В личном кабинете можно создавать индивидуальные плейлисты, а через медиапланер загружать рекламные материалы и планировать их показ согласно графику.

В статье, опубликованной в СКБ Контур под названием «Аудиомаркетинг: новое слово в коммуникациях с потребителем» говорится, что грамотное использование аудиомаркетинга может привести к увеличению количества импульсивных покупок на 30-40% и изменению продолжительности пребывания покупателя в торговой точке на 25-35% [145].

К сфере Аудиомаркетинга можно отнести специфическую деятельность компаний, предоставляющих музыкальные плейлисты для коммерческого использования. Как правило, такие организации берут на себя ответственность за соблюдение авторских прав на использование музыки. Подобную деятельность осуществляют крупнейшие западные и отечественные компании и сервисы, среди которых «Яндекс», «Muzlab», «ЗвукБизнес», «Spotify», «NeoSounds», «Soundtrack your brand» и др., предлагающие специально разработанные сервисы по предоставлению музыки для торговых залов, кафе, ресторанов, отелей и других общественных пространств.

Одним из направлений Аудиомаркетинга является *аудиореклама*. Зарекомендовав себя как эффективный инструмент в продвижении тех или иных товаров и услуг на рынке и получивший общемировую практику использования, аудиореклама сформировала собственные принципы, правила и инструменты.

Маркетинговая компания «Генератор продаж» выделяет ряд жанров аудиорекламы, среди которых наиболее распространеными являются радиорепортаж, радиожурнал, радиообъявление, рекламная песенка-шлягер (джингл), радиоконкурс, радиоигра, рекламный призыв, интервью. В большинстве жанров подразумевается использование музыкального сопровождения [57].

Объясняя суть и возможности использования аудиорекламы, компания «Amazon» утверждает, что это может быть важной частью маркетинга, а интеграция аудиорекламы в стратегию цифрового контента дает множество преимуществ.

В данном направлении также работают компании по созданию аудиорекламы с целью продвижения самых разнообразных товаров, услуг, событий, мероприятий. В качестве примера можно привести деятельность компании «Аудио-Реклама.ru», позиционирующей себя как студию международной звукозаписи и предлагающей комплексное продюсирование медиапроектов.

Еще одним направлением, напрямую связанным с Аудиомаркетингом, является *аудиобрендинг*. Под данным понятием следует понимать использование звуков для создания или подчеркивания идентичности компании. Автор ряда работ по теории и практике звукового дизайна, профессор Института кино и телевидения А. А. Деникин приводит следующее определение:

Аудиобрендинг (от аудио и англ. Brand, звуковой брэндинг) – инструмент звуковой (аудиальной) маркетинговой поддержки бренда. Подразумевает использование фонограмм для придания уникального звучания бренду. Основным составляющими являются:

- имиджевая музыкальная композиция;
- музыкальный логотип;
- джингл;
- фоновая функциональная музыка;
- аудиореклама;
- корпоративный гимн;

- звукошумовая композиция [41, с. 378].

С. Макомаска отмечает, что использование таких понятий, как брендированная музыка, звуковой брендинг или аудиобрендинг в качестве синонимов аудиомаркетинга является чрезмерным упрощением.

Данное утверждение является справедливым: очевидно, что термин «аудиомаркетинг» раскрывает гораздо более широкий аспект использования музыки в маркетинге, нежели упомянутые термины, которые лишь подчеркивают роль аудио материала в выстраивании стратегии деятельности бренда.

Эффективность аудиорекламы (к которой можно также отнести и аудиобрендинг) и ее преимущества перед графическими элементами рекламы подтверждается рядом исследований. Так, согласно докладу компании «Spotify» за 2020, аудиореклама лучше запоминается и лучше мотивирует [119].

Во второй половине XX века сфера фоновой функциональной музыки расширилась, когда в обиход киноиндустрии в 1969 вошли такие понятия, как «звуковой дизайн» и «звуковой дизайнер».

По определению А. Деникина, звуковой дизайн (или саунд-дизайн) – это особый вид дизайнерской работы, связанный с созданием звуков и акустических пространств, звуковым оформлением аудиовизуальных проектов, а также разработкой шумового сопровождения для экранных и мультимедийных продуктов, главным образом предназначенных для коммерческой и массовой эксплуатации [41].

Термины были напрямую связаны со сферой звукорежиссуры и деятельностью звукорежиссера, соответственно. Однако, в настоящее время данные понятия разграничены: звукорежиссер работает преимущественно с готовым аудиоматериалом, в то время как звуковой дизайнер самостоятельно подбирает и генерирует музыку, звуки и шумы в соответствии с нужным контекстом и таким образом, по выражению А. Деникина, «способствует созданию образной сферы аудиовизуального проекта» [41, с. 10].

История возникновения звукового дизайна уходит своими корнями в древние времена, когда с помощью использования звука в ритуальных действиях можно было достичь с помощью звука нужной атмосферы и даже определенного психического состояния. Уже в ранней театральной практике можно наблюдать синтез слова, действия, музыки, звука и шума.

Первым задокументированным концептуальным решением по использованию шумов и внедрению их в сценические постановки стал манифест «Искусство шумов» Л. Руссоло. Идея, изложенная в документе, практически реализовалась в футуристическом концерте в театре Стокки 2 июня 1913 года, где был представлен инструмент «Взрыватель» (Scoppiatore) - первый из группы интонарумори. К 30-м годам число инструментов насчитывало около 50.

Эксперимент Э. Сати по внедрению шумов в музыкальную партитуру балетов «Парад» и «Спектакль отменяется» для достоверной передачи звучания окружающего пространства можно также отнести к первым опытам в области звукового дизайна.

Музыка для видеоигр – еще одно направление фоновой функциональной музыки, сформировавшееся под влиянием развития цифровых технологий. Деятельность, связанная с производством и продажей видеоигр, является высоко-прибыльной сферой бизнеса. В последние десятилетия увлечения компьютерными и мобильными играми приобрело массовый характер и популярность видеоигр в современном обществе постоянно возрастает.

Звуковое сопровождение, включающее музыку и шумы, и его производство так же является развитым направлением Аудиомаркетинга – в более широком, и звукового дизайна – в более узком смысле.

С точки зрения функциональности, аудио сопровождение игр, как и в случае с другими направлениями фоновой музыки, способствует созданию определенной атмосферы и эмоциональной настройке пользователя (игрока). Кроме того, звук зачастую передаёт информацию пользователю об игровом процессе.

Таким образом, мы можем констатировать возросшую роль звука и музыки в окружающем пространстве, что спровоцировало появление не только ряда новых направлений в области функциональной фоновой музыки, но и способствовало созданию целых систем по их разработке. Кроме того, появились новые профессии и направления деятельности— саундизайнер, аудиоинженер, аудиомаркетолог.

Осмысление Аудиомаркетинга, как отдельного социокультурного феномена, предполагает междисциплинарный подход. Данное явление может рассматриваться в разных исследовательских контекстах. Аудиомаркетинг и его направления связаны со сферой экономики, социологии, психологии, культурологии, эстетики, искусствоведения и опираются на технический прогресс и достижения в области цифровых технологий.

Аудиомаркетинг и сопутствующие ему технологии представляют собой расширение идеи «Muzak», превращая её из продукции одной компании в полноценную область научно-практической деятельности. Теперь это не просто стратегия или концепция конкретного бренда, но целая сфера, охватывающая различные аспекты взаимодействия музыки и бизнеса. С культурологической точки зрения, аудиомаркетинговые технологии являются одним из ключевых проявлений современной массовой музыкальной культуры, основанной на идее коммерциализации музыки и ее повсеместным присутствием в обществе.

Одной из основных характеристик аудиомаркетинга и его составляющих является фоновость – принцип, заложенный в «меблировочной музыке» Э. Сати. Любой аудиоконтент, распространяющийся в общественном пространстве, носит индустриальный характер, он так или иначе интегрирован в общий шум. В отличие от «меблировочной музыки», задача которой была стать музыкой-обстановкой, подходящей для определенного пространства, функция Аудиомаркетинга, в первую очередь — это коммерциализация, стимулирование рыночных отношений, увеличение прибыли компаний.

Однако, несмотря на функциональные различия с «меблировочной музыкой» Э. Сати, концепцией «Muzak» (направленной в большей степени на

стимулирование производительности труда), Эмбиента (создания определённой атмосферы и ощущения места), Аудиомаркетинг в настоящее время – это широко развитая система фоновой функциональной музыки. В том или ином виде - будь то аудиореклама или аудиобрендинг, Аудиомаркетинг интегрирован практически во все сферы жизни общества и является неотъемлемой частью звукового ландшафта современности.

Киномузыка.

К многочисленным художественным «предвосхищениям» Э. Сати можно отнести еще одно направление аудиовизуальной культуры – *киномузыку*. С одной стороны, его можно рассматривать как одно из ответвлений фоновой функциональной музыки, поскольку в кино звуковое сопровождение зачастую несет значимую смысловую (функциональную) нагрузку в неменьшей степени, чем сам видеоряд.

С другой стороны, сформировавшееся в сфере киномузыки такое явление как «оригинальный саундтрек» (*англ. Original Soundtrack, часто сокращается как OST*), было выделено в отдельный жанр. Это связано с тем, что такая музыка, специально написанная для какого-либо продукта киноиндустрии (фильма, сериала и т.д.) нередко превосходит по популярности фильм, обретая самостоятельную жизнь уже преимущественно в области музыкальной культуры.

Кино, как и другие виды искусств, имеет свою типизацию и в зависимости от нее может рассматриваться как в контексте элитарной, так и массовой культуры. Будучи выдающимся достижением культуры и искусства XX века, кино осмысляется в самых разнообразных ракурсах. Его истории, теории и практике посвящено значительное количество научных трудов.

Вопрос, к какому типу культуры следует отнести киномузыку требует отдельного изучения посредством углубленного подхода, что не представляется возможным в рамках настоящего исследования. В данном разделе киномузыка рассматривается нами как одно из направлений фоновой функциональной музыки и сфера, отправной точкой которой стали эксперименты Э. Сати.

Корреляция между творчеством Э. Сати и последующим развитием киномузыки в XX веке нередко обращает на себя внимание исследователей. Примером могут послужить статьи Н.Г. Кононенко [73], А. Е. Кром [84;85;86;87], диссертация Ю.В. Михеевой [105].

Как отмечает Н. Кононенко, идея фоновой музыки Э. Сати оказалась созвучна тенденциям режиссёрских предпочтений касательно звукового сопровождения, лишенного стилистической оригинальности. Несмотря на то, что минималистичность композиций Э. Сати на момент их создания еще не приобрела функциональности, подразумеваемой кинематографом, именно Э. Сати является автором первой кинопартитуры в минималистической репетитивной технике, ставшей впоследствии основой при создании киномузыки. Новый композиционный прием Э. Сати впервые применил в пьесе «Досады»²⁰, а затем он же стал основой для опусов «меблировочной музыки».

В творческой биографии композитора был лишь один эпизод работы в сфере кинематографа, связанный с созданием музыки для фильма Рене Клер «Антракт» (рис. 3.1.6)²¹ однако, можно нередко встретиться с упоминанием его имени как первого автора саундтрека к фильму или одного из первых «мультимедийных» композиторов. «Антракт» был задуман как кинетическое представление, сопровождавшее балет «Спектакль отменяется», поставленный Ф. Пикабиа. Фильм длился всего около 20 минут и представлял собой набор сюрреалистичных и абсурдистских образов, включая сцены погони, похорон и даже танец на крыше.

«Антракт» Р. Клер и Э. Сати стал настоящим прорывом в мире кинематографа с точки зрения звукового оформления. До появления этого фильма немое кино сопровождалось живой музыкой, исполняемой тапёром, который подбирал мелодии, соответствующие происходящим на экране событиям. Работа Э. Сати над звуковым сопровождением «Антракта» отличалась принципиально новым подходом: он впервые предложил идею покадрового сочинения музыки для

²⁰ Подробнее об этом в III параграфе II главы данного исследования.

²¹ Подробнее об этом II параграфе II главы данного исследования.

фильма. Э. Сати создавал свои композиции буквально с секундомером в руке, синхронизируя каждую ноту с конкретным кадром.

Однако подлинным новшеством стало то, что Э. Сати разработал технику «кубиков» — небольших музыкальных фрагментов, которые могли повторяться многократно, позволяя легко адаптировать музыку под реальную продолжительность эпизодов. Это позволило гибко подстраиваться под длину кадров и скорость проекции, что было критически важно в эпоху, когда технология синхронной записи звука ещё не существовала.

Как указывает А. Деникин, с возникновением звукового кино музыка стала делиться на внутrikадровую, конкретную, мотивированную, и закадровую, которую называют «авторской» или «партитурной». Композиторы используют разные виды музыкального материала, чтобы предложить свою интерпретацию экранной реальности через музыкальные образы и приёмы выразительности [41].

Можем отметить, что работа над «Антрактом» неоднократно становилась предметом исследовательского анализа. Так, Э. Ванель приводит комментарии Р. Шаттака, охарактеризовавшего музыку «Антракта» как состоящую из коротких музыкальных единиц, лишенных какой-либо сильной тональной окраски, каждая из которых повторяется восемь раз. По его мнению, эта музыка механистична и характеризуется бесконечными повторениями без вариативности. В этой же связи Э. Ванель приводит мнение Дугласа Галлеза, автора статьи «Satie's Entr'acte: A Model of Film Music» («Антракт Сати: модель киномузыки», 1976), в которой он характеризует музыку, как лишенную страсти, живописности и драматизма, часто холодную и отстраненную [цит. по 210, с. 40].

С. Уайтинг дает музыке к «Антракту» следующую характеристику: «Двадцать две непрятательные танцевальные пьесы Э. Сати были организованы в необычный комплекс зеркальных и взаимосвязанных структур, более утонченных и (что несколько парадоксально для произведения такого дадаистского и гедонистического духа) более логически единые, чем все, что он создал до этого до этого» [212, с. 552].

Анализ работы Э. Сати над «Антрактом» позволил выявить новаторские подходы, существенно повлиявшие на дальнейшее развитие киномузыки и звукового дизайна в целом, открыв новые горизонты для взаимодействия музыки и кино.

Отметим, что музыка самого Э. Сати оказалась очень востребованной в киноиндустрии, как в коммерческой, так и в сфере авторского и документального кино. Наибольшую популярность завоевали его «Гимнопедии» и «Гноссиенны». Как отмечает Н.Г. Кононенко, простота структур и медленные темпы, характерные для пьес, способствуют созданию эффекта «статического созерцания» [73, с. 112]. Как отмечает А. Кром, музыка Сати способна создать атмосферу, задать определенный эмоциональный настрой с помощью простых выразительных средств, что обуславливает ее популярность в сфере современного кинематографа [85]. Его фортепианные сочинения имеют свежее, современное звучание, отнюдь не демонстрируя временной отсылки к периоду их создания.

Ниже приведен лишь неполный список фильмов, в которых используется музыка Э. Сати в качестве музыкального оформления.

- Луи Маль «Блуждающий огонек» (1963) - Гноссиенна № 3, «Мой ужин с Андре» (1981) – Гимнопедия № 1;
- Терренс Малик «Пустоши» (1976) - «Три пьесы в форме груши»;
- Карлос Саура «Элиза, жизнь моя» (1977) - Гноссиенна № 3;
- Дмитрий Сидоров, «Взгляды. Феноменология». (2002) – музыка Э. Сати звучит на протяжении всего фильма;
- Гаспар Ноэ, «Любовь» (2015) – Гноссиенна № 3;
- Ким Ки Дук, «Самаритянка» (2004) – Гимнопедия № 1;
- Сериал Пуаро Агаты Кристи 9 сезон (2003-2004) Гноссиенна № 1;
- Джон Куран «Разрисованная вуаль» (2006) - Гноссиенна № 1;
- Изабель Койшет «Эллегия» (2007) - Гноссиенна № 3, № 4;
- Жако Ван Дормаль «Господин Никто» (2009) – «Je te veux», Гноссиенна № 3;
- Роджер Дональдсон «Человек ноября» (2014) - Гноссиенна № 3;

- Сериал «Молодой Морс» (2012-2023) - Гносиенна № 1, № 3.

Можно сказать, что с развитием звукового кино и киноиндустрии в целом, деятельность по созданию музыки к фильмам выделилась в отдельную область композиторского творчества. Имена многих музыкантов стали известны массовому слушателю именно благодаря их работам в кино. Среди наиболее известных авторов отметим Джерри Голдсмита («Гремлины», «Полтергейст», «Основной инстинкт», три «Рэмбо». И даже сам «Чужой»), Генри Манчини («Завтрак у Тиффани», «Розовая пантера», «Полуночный ковбой», «Шарада»), Ханса Циммера («Человек дождя», «Король Лев», «Гладиатор», «Темный рыцарь», «Симпсоны в кино», «Пираты Карибского моря».), Алана Сильвестри («Назад в будущее», «Форрест Гамп», «Мстители»), Джеймса Хорнера («Титаник», «Аватар», «Коммандо», «Чужие», «Храброе сердце»), Нино Рота («Ромео и Джульетта», «Крестный отец», «Восемь с половиной»).

§ 3.2. Последователи Э. Сати в академических и неакадемических музыкальных направлениях

На протяжении нашего исследования мы неоднократно обращались к определенным идеям Э. Сати, которые впоследствии развились и превратились в самостоятельные направления в музыке. Основное внимание, согласно целям и задачам данной работы, было удалено тем аспектам творчества Э. Сати, которые проявили себя и были реализованы в рамках массовой музыкальной культуры.

Однако, наряду с ними, деятельность композитора распространилась и оказала существенное влияние на ряд академических музыкальных и художественных направлений второй половины XX – первой четверти XXI века. Кроме того, в сфере музыкального искусства данного периода отчетливо выделяются деятели, не просто испытавшие в той или иной степени влияние Э. Сати, но и являющиеся его идейными последователями.

Подобную корреляцию можно провести с учетом различных аспектов. Так, например, Дж. Кейдж, - выдающийся популяризатор музыки Э. Сати, - значительную часть своего творчества посвятил претворению его идей в сфере экспериментальной музыки.

Представитель музыкального постминимализма и один из самых знаменитых современных авторов киномузыки Людовико Эйнауди – в своей благозвучной и незамысловатой музыке демонстрирует связь с лаконизмом ранних фортепианных пьес Э. Сати и репетитивной техникой его «Досад», «меблировочных» пьес, музыке к балету «Спектакль отменяется».

Подобные параллели обнаруживаются в творчестве основателя жанра Эмбиент Б. Ино, а также представителей Американского минимализма: Ла Монте Янга, Терри Райли, Стив Райха и Филиппа Гласса.

Среди отечественных представителей музыкальной культуры, демонстрирующих связь с Э. Сати, особое место занимает композитор, художник и писатель Юрий Ханон. Будучи инициатором исполнения музыки Сати и его современников, он также является автором единственной отечественной монографии о композиторе «Воспоминания задним числом» [156].

Э. Сати, который при жизни далеко не всегда находился в музыкальном мейнстриме Европы и не пользовался высоким авторитетом в широких музыкальных академических кругах, (в отличие от М. Равеля, К. Дебюсси, И. Стравинского) тем не менее оказывал существенное влияние на современников. Кроме того, музыкант сыграл не последнюю роль в формировании творческих объединений, развитии новой композиторской техники и музыкальных направлений.

Подтверждением этому служат высказывания многих современников, друзей и соратников Э. Сати. Показательны слова Ф. Пулена, считавшего, что Э. Сати открыл совершенно новый путь не только для него и многих других молодых композиторов, но и в целом - к новой французской музыке. Ф. Пулэнк пишет: «Разумеется, я не говорю, что все музыканты моего поколения находились под

влиянием Сати. Онеггер, например, избежал этого влияния полностью, но Орик, Мийо, Соге и я не можем не считать Сати своим вождем. Кроме того, Сати — совершенно особое явление, потому что он оказывал влияние и прямо, и косвенно — я хочу сказать, как своей музыкой, так и своими суждениями — на совершенно различных композиторов, таких как Дебюсси, Равель, Стравинский и многие другие» [126, с. 33-34].

Наряду с группой «Шести», (рис. 3.2.1) в формировании которой Э. Сати сыграл ключевую роль, внимания заслуживает так называемая Аркёйская школа (*фр. École d'Arcueil*) — еще одна группа молодых композиторов, возникшая в последние годы жизни композитора (рис. 3.2.2). Название связано с местом Аркёй-Кашан (*фр. Arcueil*), куда Сати переехал из Парижа в 1898 году и жил там вплоть до своей смерти в 1925 году. Аркёй являлся южной промышленной окраиной Парижа и представлял собой бедный рабочий поселок, в котором, по мнению самого Сати, «находится таинственная обитель Госпожи Нищеты» [цит. по 149, с. 60].

Инициатором создания творческого объединения выступил Д. Мийо — единственный музыкант из «Шестерки», не прервавший своего общения с Э. Сати несмотря на конфликт последнего с другими членами группы. Однако, как полагает Ю. Ханон, создание нового объединения музыкантов можно рассматривать как очередной фумистский²² жест и попытку выдать несерьезное за нечто стоящее и тем самым досадить Ж. Орику, Ф. Пуленку и Ж. Кокто [156].

В группе состояли: Анри Соге, Роже Дезомье, Максим Жакоб и Анри Клике-Плейель, отношение к объединению имели также Жак Бенуа-Мешен и Робер Коби. Первый концерт, ставший своего рода презентацией молодого творческого кружка, состоялся 20 октября 1923 года в Театре Елисейских полей и стал единственным коллективным выступлением школы. После смерти Э. Сати в 1925 Аркёйское объединение музыкантов фактически прекратило свое существование.

²² «Фумизм» (от фр. *fumisme*, «дымизм») Это условно-декадентское течение в парижском искусстве, просуществовавшее с конца 1870-х годов до первой четверти XX века. Фумизм можно охарактеризовать как «искусство пускать дым в глаза». Продолжением направления можно считать дадаизм.

Анри Соге (настоящее имя Пьер-Анри Пупár, фр. Pierre-Henri Poupart, 18 мая 1901 – 22 июня 1989) – композитор, получивший наибольшую известность из четырех членов Аркёйской школы. Можно сказать, что именно А. Соге принадлежит роль проводника многих сочинений Э. Сати в культурное пространство середины XX столетия. Как композитор А. Соге реализовался преимущественно в музыкально-театральном искусстве, основные жанры его композиторского творчества – это балеты и оперы.

Стоит отметить, что Э. Сати на собственный вопрос «кто я такой» иронично отвечал: «Кто угодно вам скажет, что я не музыкант» и, соответственно, он отрицал наличие какой-либо собственной композиторской школы, убеждая в «отсутствии Сатизма». Действительно, Э. Сати не был учителем ни А. Соге, ни ллллкому-либо еще из представителей Аркёйской школы. Более того, он совершенно не думал о педагогической деятельности, призывая свое молодое творческое окружение к поиску самостоятельного вектора в искусстве: «Ищите сами. Делайте все не так, как я, а наоборот. Не слушайтесь никого!» [цит. по 174, с. 297]. Г. Шнеерсон подчеркивает, что молодых музыкантов захватывали смелые эксперименты Э. Сати, свободные от традиционных принципов европейской музыки, правил контрапункта, оркестровки и исполнительской техники, которым их учили в консерваториях [174].

В воспоминаниях и размышлениях об Э. Сати, А. Соге пишет: «Все, что приближает нас к Сати, все, что с ним соприкасается, есть магия, в том числе – есть искусство и пример, я бы даже сказал – его уроки, хотя он никогда не преподавал; думать и говорить об этом могут все, что угодно, особенно в связи с упоминанием Аркёйской школы, к которой я имел честь принадлежать: это была всего лишь небольшая группа музыкантов, собравшихся вокруг доброго «аркёйского мэтра» и давших ему это имя, подняв перчатку, брошенную некоторыми ироничными критиками» [131, с. 183].

Однако, именно Э. Сати в значительной мере способствовал будущей музыкальной карьере А. Соге, представив начинающего композитора наиболее влиятельным представителям культурного пространства Парижа: С. Дягилеву, графу Э. де Бомону и директору Шведского балета Р. де Маре. Результатом встреч стал заказ С. Дягилева балета «Кошка» (1927), принесший А. Соге популярность и признание.

Чувство благодарности, испытываемое А. Соге к своему наставнику стало своего рода лейтмотивом его творческой деятельности. Э. Сати посвящены некоторые сочинения, среди которых «Ярмарочные фигляры» (1945) по сценарию Бориса Кохно. А. Соге активно пропагандировал творчество Э. Сати, публикуя статьи в журналах, выступая с лекциями, участвуя в радио и телевизионных передачах.

В конце 1950-х годов А. Соге продемонстрировал Дж. Кейджу партитуру пьесы «Досады» и опусы «меблировочной музыки», проложив для этих ранее незаметных сочинений дорогу в сферу новых музыкальных и художественных практик последующих десятилетий. Данное событие закрепилось как важная веха в истории экспериментальной музыки, музыкального минимализма, развития фоновой функциональной музыки.

Джон Кейдж. (англ. John Milton Cage Jr.; 5 сентября 1912 или 5 октября 1912 — 12 августа 1992 Нью-Йорк, США). Одна из самых противоречивых и в то же время значимых фигур в истории музыкальной культуры XX века авангардно-модернистской ориентации» [92, с. 229]. Деятельность Дж. Кейджа осуществлялась одновременно в нескольких направлениях - композиторском, исполнительском, литературном, кулинарном, микологическим. Кроме того, творческая практика во многом определялась его увлечением восточными учениями — индийской философией, затем дзэн-буддизмом, под влиянием которого Дж. Кейдж начал использовать принцип случайности, непреднамеренности. Важную роль для Дж. Кейджа сыграла древнекитайская гадательная книга «И-цзин» («Книга перемен»), предполагающая случайный выбор из множества равнозначных вариантов. С её

помощью композитор определял параметры звуковых событий — высоту, длительность и громкость. Именно так в его сочинениях, начиная с «Концерта для подготовленного фортепиано с камерным оркестром» и «Музыки перемен», возникает новый принцип организации — алеаторика (от лат. alea — игра в кости, случай, жребий), то есть музыка, построенная на методе случайных действий. Широта личностных устремлений и интересов Дж. Кейджа нашла отражение и в его музыкальном творчестве, представленном в самых разнообразных жанрах и техниках: музыка для подготовленного фортепиано (рис. 3.3.2), ансамблей ударных и других инструментов, камерная и оркестровая, конкретная и электронная, графическая и записанная на магнитную ленту. Додекафонная, модальная, сонорная и алеаторная техника, а также использование таких приемов как остинато, коллаж, репетитивность характерны для Дж. Кейджа.

В истории музыкальной культуры имя Дж. Кейджа связано со сферой экспериментальной музыки. Под данным понятием принято подразумевать музыкальные сочинения, использующие новые композиторские приемы и техники, инструменты, способы и методы исполнения (воспроизведения) и т.д.

Одной из основных сфер его музыкальной деятельности стала работа со звуком, которая заключалась и в поиске нового звучания традиционных инструментов (как в случае с подготовленным пианино), и в применении сонорной техники. В качестве примера можно привести цикл «Семь хайку» для фортепиано (1952), музыкальный материал которого представляет собой «точки, россыпи звуков, пятна, то шелковые, то бархатные, то «колючие» тембровые звучности, лишенные тонально-функциональных тяготений» (М.В. Переверзева). Данный звукотворческий подход был во многом обусловлен тем фактом, что еще во время обучения у А. Шёнберга Дж. Кейдж обнаружил у себя отсутствие чувства гармонии: «Когда я проучился у него два года, Шёнберг сказал: «Чтобы писать музыку, нужно иметь чувство гармонии». Я пытался объяснить ему, что у меня нет чувства гармонии. Он говорил на это, что без чувства гармонии я буду постоянно натыкаться на некое препятствие, на стену, которую невозможно преодолеть. Я

отвечал, что в таком случае посвящу жизнь тому, чтобы биться головой об эту стену» [цит. по 157, с. 46].

Однако, как отмечает С. Исакофф, Дж. Кейджу удалось не просто преодолеть этот барьер, но и переосмыслить сам процесс композиции. Его звуковое восприятие учитывало все окружающие звуки – работу холодильника, шум ветра, вой пожарных сирен и т.д.

Одной из ключевых точек работы Дж. Кейджа в данном направлении стало представление пьесы 4'33 (1952), в которой пианист просто сидел у рояля, ничего не исполняя, а зрителям предлагалось в течение данного временного периода вслушаться в окружающие звуки.

Интересное рассуждение о сочинении Дж. Кейджа, как о поворотном событии в музыке XX века, приводит И.А. Корсакова. Согласно ее мнению, музыка XX века пережила те же изменения, что и герой экзистенциалистской философии: достигнув крайней точки отчаяния и безысходности в экспрессионистском искусстве, она внезапно обретает свободу, отрываясь от земного. Воплощением же этого процесса стала пьеса 4:33, символизирующая освобождение духа от материи, дематериализацию и свободное парение чистого сознания [76].

Сам Дж. Кейдж признавался, что пьеса тишины – его лучшее и любимое сочинение, свободное от его симпатий и антипатий, поскольку «музыка должна быть свободна от чувств и мыслей композитора». Кейдж признается: «Я знал и хотел привести других к пониманию того, что звуки, их окружающие, создают музыку более интересную, чем та, которую можно услышать в концертном зале» [цит. по 77, с. 93].

Особое место в наследии Дж. Кейджа занимают его лекции и литературные работы, сыгравшие заметную роль в культуре XX века. Для многих почитателей творчества Дж. Кейджа его книги (в частности, «Тишина») имели большее значение, нежели музыка. О. Манулкина называет «Тишину» «библией поколения шестидесятых», «откровением для следующих поколений» [96, с. 94]. Их знакомство с книгой вызвало переворот в сознании и стало переломным моментом

в биографии. Сопоставить по качеству эффекта, вызванного «Тишиной» можно «Весну священную» И.Ф. Стравинского.

Несмотря на то, что Дж. Кейджу отведена роль одного из пионеров экспериментальной музыки, первые шаги в этом направлении предпринимались задолго до него. Достаточно вспомнить художественную практику футуриста Л. Руссоло, «Поэму огня» А. Скрябина, различные эксперименты Э. Сати, связанные с поиском новых форм, средств и способов сочинения и исполнения музыки.

Как отмечает Л. Акопян, Дж. Кейдж, считавший Э. Сати одним из главных композиторов столетия и символом передовых тенденций в искусстве, связан с ним не только идеино, но и определёнными обстоятельствами своей биографии: отсутствием систематического музыкального образования, длительным существованием на периферии музыкальной жизни. Обоих художников отличала склонность «к тихой, простой и статичной музыке», а также своеобразный юмор и созерцательное отношение к миру [5].

В Э. Сати Дж. Кейджа привлекало многое: он находил его творчество интересным и очаровательным, не утратившим своей актуальности. Сближало музыкантов также увлечение эстетикой дадаизма, идея фоновой музыки, значение ритма, гармонии, звука в музыке, поиск новых композиционных приемов и техники.

Будет справедливым отметить, что Дж. Кейдж не просто высоко ценил Э. Сати как новатора-авангардиста, но и активно пропагандировал его творчество, воплощая идеи сквозь призму собственных художественно-эстетических установок. Корреляцию между музыкантами также можно провести в связи с работами Дж. Кейджа с подготовленным пианино: несмотря на то, что именно он считается автором этой идеи, Э. Сати еще в 1913 году исполнял на таком фортепиано некоторые из своих произведений. В частности, пьеса «Плот медузы» предполагала использование листов бумаги, положенных на струны.

Важнейшим обстоятельством, подтверждающим приверженность Дж. Кейджа идеям Э. Сати, служит активная популяризация его музыки и в какой-то степени научное осмысление ее определенных аспектов.

И. Г. Соколов, которому довелось побывать на творческой встрече с Дж. Кейджем в 1988 году, ясно осознал его роль в возрождении музыки Э. Сати. По мнению И. Г. Соколова, Дж. Кейдж чувствовал близость Э. Сати с современными направлениями в культуре, которые увлекали самого Кейджа: концептуальное искусство, минимализм, ирония [136].

Летом 1948 года, вскоре после того, как он попал под влияние дзен-буддизма, Дж. Кейдж организовал фестиваль Э. Сати в экспериментальном и ныне не существующем музыкальном центре «Black Mountain» в Северной Каролине. «Любительский фестиваль музыки Эрика Сати» представлял собой серию небольших концертов, зачастую проходящих в его небольшом кабинете.

В рамках фестиваля Дж. Кейдж прочитал лекцию «В защиту Сати», суть которой заключалась в мнении музыканта о том, что «пристрастие Бетховена к гармонии и риторике расстроило и едва ли не разрушило здоровое развитие западной музыки» [157, с. 61].

Он полагал, что музыкальное устройство произведений Э. Сати связано преимущественно с ритмом, а не с гармонией и данное обстоятельство определяет истинный курс музыки будущего. Дж. Кейдж обнаружил в музыке Э. Сати и А. Веберна путь к отходу от традиционных тональных структур музыки к форме, скорее статичной, а не прогрессивной. Дж. Кейдж констатирует: «Музыка Шёнберга традиционна. Она замечательнейшим образом продолжает музыку прошлого. А Веберн с прошлым порвал. Он производил впечатление человека, который мог порвать с прошлым. Потому что он расшатал дискурсивную основу звука ради утверждения звука как такового. А у Шёнберга главенствует интервал, и этим он привязан к прежним временам. У Сати, [наоборот], все построения основаны на отрезках времени, а не на высоте тона. Вирджил Томсон познакомил

меня с Сати как раз тогда, когда я впервые услышал Веберна. Эти два композитора соединились в моем сознании» [цит. по 77, с. 69].

Он указал своей аудитории в «Black Mountain», что длительность должна рассматриваться как наиболее фундаментальная характеристика звука, поскольку тишина может быть услышана не с точки зрения высоты тона, громкости, тембра, или гармонии, но только с точки зрения продолжительности. Развивая эту идею, Дж. Кейдж продолжил объяснять, что мозаичная техника Э. Сати, основанная на сопоставлении, а не на драматическом развитии отдельных музыкальных фрагментов, позволила французскому композитору порвать с тональными гармоническими структурами, которые господствовали в западной музыке на протяжении последних трех столетий.

В то же время эта техника обеспечила Э. Сати жизнеспособное (и не шенберговское) решение проблем, порождаемых атональностью. В музыке Э. Сати, особенно в музыке розенкрайцеровского периода, каждый звук – это отдельное событие, он свободен сам по себе и не нуждается в другом для своего раскрытия. Здесь, по мнению Дж. Кейджа происходит столкновение с концепцией музыки скорее восточной (статичной), чем западной (динамичной). В музыке этого периода Э. Сати, похоже, стремился создать подобный эффект за счет повторения, сопоставления и накопления созвучий, а не через какую-либо логическую последовательность.

По мнению Дж. Кейджа, которое он высказал в беседе с Р. Шаттаком и А. Гилмором, крайним проявлением принципа простоты ритма и повторяемости в творчестве Э. Сати является пьеса «Досады», исполнение которой должно повторяться 18 часов 40 минут. На вопрос, что происходит, когда столь ритмически простая пьеса повторяется так долго, Дж. Кейдж отвечает, что происходит постоянное изменение скорости, акцентов и всего, что связано с ритмом. Обнажаются те нюансы, которые зачастую остаются незаметны в более сложных ритмических структурах.

Загадочная инструкция (рис. 3.3.3) на единственной странице музыкального сочинения превратила странную фортепианную пьесу в легенду экспериментальной музыки: «Чтобы воспроизвести этот мотив 840 раз подряд, желательно подготовиться заранее, в глубочайшей тишине, с серьезной неподвижностью». Как было упомянуто ранее, при жизни исполнению пьесы не суждено было состояться, но спустя почти 70 лет усилиями Дж. Кейджа исполнение состоялось: 9 сентября 1963 года до 12:40 вечера следующего дня (в общей сложности 18 часов 40 минут).

Чтобы сыграть все 840 повторов без перерыва он собрал команду из одиннадцати пианистов: Дэвид Тюдор, Кристиан Вольф, Филип Корнер, Виола Фарбер, Роберт Вуд, Макрей Кук, Джон Кайл, Дэвид дель Тредичи, Джеймс Тенни, Джошуа Рифкин и Говард Кляйн. Премьера освещалась восемью критиками «Нью-Йорк таймс», работавшими в двухчасовых ретрансляциях. Примечательно, что за вход на мероприятие взималась плата в размере пяти долларов, однако посетители получали по пять центов за каждые двадцать минут, проведенных в качестве зрителя в зале. Оставшимся до завершения представления предполагалась выплата в размере еще двадцати центов.

После исполнения Дж. Кейдж отметил, что этим событием было приведено в движение нечто, выходящее далеко за рамки того, что предполагал кто-либо из музыкантов: «Мы были измотаны, естественно, после столь долгого времени <...> и я проспал очень много времени <...> И когда я проснулся, я чувствовал себя совершенно иначе, чем когда-либо. И более того, окружение, куда бы я ни смотрел, выглядело незнакомым, хотя я и жил там. Иными словами, изменился я и изменился мир» [186, с. 24].

В художественно-эстетических воззрениях Дж. Кейджа также нашла отклик идея Э. Сати о «меблировочной музыке», противопоставленной музыке концертной. Призванная выполнять утилитарную функцию, став частью обычной окружающей среды, «меблировочная музыка» Э. Сати для Дж. Кейджа – одно из самых далеко идущих открытий. Активное продвижение Дж. Кейджем новой

культурной практики, подразумевающей слияние искусства с окружающим пространством, выразилось в его попытке переосмыслить «Muzak». Проявляя интерес ко всем новым направлениям и тенденциям, Дж. Кейдж не упустил из поля своего внимания эту концепцию, которая в 50-е годы уже была интегрирована в общественное пространство. Для Дж. Кейджа, несмотря на обилие критики в адрес «Muzak» со стороны профессионального музыкального сообщества, это была серьезная идея.

Э. Ванель отмечает, что практически вся музыкальная деятельность Дж. Кейджа была направлена на разработку и реализацию формы «Muzak», которая, как и его промышленный аналог, призвана произвести определенный эффект на общество в целом. Э. Ванель называет концепцию Дж. Кейджа «Muzak-Plus», суть которой заключается не в использовании навязанных музыкальных композиций, а в идее о музыке, полагающейся только на постоянный поток толпы слушателей, чье взаимодействие с пространством фактически генерировало бы музыкальное исполнение. Основными принципами должны стать непреднамеренность и случайность. И «Muzak-Plus», и «Muzak» объединяла попытка воздействовать на общество и формировать его с помощью эстетического продукта, призванного раствориться в самой жизни. В том же время между концепциями возникает целый ряд оппозиций: «коммерческое» против «экспериментального», «плохая музыка» против «серьезной музыки», «инструмент принуждения» против «освобождающего опыта» [210, с. 108].

Связь между Дж. Кейджем и часто презираемой формой консервированной музыки не означает, что композитору нравился «Muzak». Напротив, как отмечает Э. Ванель, он часто выражал к этой практике свое отвращение и даже страх, но не к самой музыке, а именно к технологии программирования. В своем творчестве Дж. Кейдж всячески стремился пресечь любую попытку программного мышления или навязывания окружающей среде. Даже жанр хэппенинга, одного из самых необузданых и раскрепощенных форм искусства, появившегося в конце 1950-х

годов (отчасти благодаря влиянию самого Дж. Кейджа), не смог удовлетворить его чувство анархии.

В определённом смысле можно сказать, что Дж. Кейдж переосмыслил концепцию «Muzak», хотя его подход был скорее антиподом традиционной функции «музака». Вместо того чтобы использовать звуки как средство для манипуляции настроением или поведения, Дж. Кейдж обращал внимание на возможность воспринимать любые звуки как самостоятельное эстетическое явление.

В контексте опыта реинтерпретации (П. С. Волкова) в искусстве XX века можно рассматривать сочинение «Дешевая имитация» (англ. Cheap Imitation), 1969), которое, по утверждению Р. Хаскинса, ставит под вопрос твёрдое стремление Дж. Кейджа к непредсказуемости [157]. Речь идет о своеобразном воплощении «Сократа», музыку которого Мерс Каннингем, (англ. Merce Cunningham, 1919–2009), один из крупнейших представителей мировой хореографии II половины XX в., планировал дополнить хореографией. Дж. Кейдж сделал аранжировку для двух фортепиано, однако права на использование оригинальной музыки Э. Сати были отклонены правообладателями. Вместо того чтобы отказаться от проекта, Дж. Кейдж решил создать свою версию — «имитацию» музыки Э. Сати. Основой послужила структура оригинала, Дж. Кейдж использовал мелодическую линию из произведения Э. Сати, но вместо того, чтобы копировать её, применил случайный метод (с использованием И-Цзин) для переработки нот. Таким образом, его музыка сохраняла структуру оригинала, но звучала совершенно иначе.

Название «Дешевая имитация» отсылает не только к ее природе как переработки, но и к минималистическому, экономному подходу к музыкальному материалу. Произведение написано для фортепиано, и его исполнение подчёркивает важность звука как такового, без излишней орнаментации.

Хотя музыка Дж. Кейджа была основана на оригинальном сочинении Э. Сати, случайные элементы и переосмыщенная структура создают совершенно

новый музыкальный опыт. Это поднимает вопрос: является ли эта переработка самостоятельным произведением или производным от оригинала? Дж. Кейдж как бы приглашает слушателя осмыслить разницу между подлинником и интерпретацией (рис. 3.3.4).

Технология, которую Дж. Кейдж применил в создании «Дешевой имитации», противоречила его художественно-эстетической установке в отказе от оформленных композиций с неизменным звучанием в пользу процесса создания музыки в моменте. Однако, обнаружив и изучив данное противоречие Дж. Кейдж не отказался от этого метода и включил его в свою дальнейшую практику – цикл «Книги песен» (англ. Song book, 1970), в который по принципу непреднамеренного выбора вошли тексты Г. Торо, Э. Сати, М. Дюшана и др.

Поиск свободы в искусстве и множество иных обстоятельств, указывающих на тесную взаимосвязь и точки соприкосновения искусства Э. Сати и Дж. Кейджа, позволяют закрепить за последним важнейшую роль в осмыслении и претворении новаторских идей французского музыканта в истории послевоенного авангардного искусства XX века.

Композиторы – представители минимализма, оформившегося в отдельное направление в Американском искусстве в 60-е годы XX века, испытали заметное влияние экспериментальных идей Э. Сати посредством их воплощения в практике Дж. Кейджа. Новаторские устремления и поиски музыкального выражения молодых композиторов оказались благоприятным фактором для восприятия ими его художественно-эстетических взглядов.

Термином «**Минимализм**» (от англ. minimal — «очень маленький», «наименьший») принято обозначать метод сочинения музыки по принципу «минимизации» ее звуковысотного и ритмического аспектов. Для минималистской музыки характерно использование ограниченного набора звуков и непрерывное повторение паттернов на малоподвижном гармоническом фоне.

Подобно импрессионизму, минимализм впервые проявил себя в живописи, для которой был характерен ограниченный набор художественных средств, и

нередко упоминался в статьях в негативном ключе. Обсуждению в прессе подвергались монохромные работы Р. Раушенберга, который в начале 50-х создал три серии работ: «Белая живопись» — выполненные на белом фоне черные цифры и фигуры; «Черная живопись» — здесь на полотна наклеивались обрывки скомканных газет и покрывались чёрной эмалью; «Красная живопись» — полная абстракция в красных тонах, частично состоящая из газетных вырезок, ржавых гвоздей, потёртых фотографий и прочего мусора.

Следует отметить, что монохромность Раушенберга, как и 4'33 Кейджа не была новым явлением в истории культуры: еще задолго до «Черного квадрата» Малевича (1915 г.), французский деятель Альфонс Алле, - глава школы «фумизма», - создал свой черный квадрат с юмористичным названием «Битва негров в пещере глубокой ночью» (1882). Это была первая работа в его монохромной серии, состоящей из белой - «Анемичные девицы идут к первому причастию в снежную пору», красной - «Уборка урожая помидоров на берегу Красного моря апоплексическими кардиналами», синей - «Оцепенение молодых солдат, в первый раз видящих лазурь Средиземного моря», зеленой - «Сутенеры в самом расцвете сил, лежа на животах в траве, пьющие абсент» и серой - «Группа пьяниц в тумане». Ему же принадлежит «Траурный марш для похорон великого глухого», представляющий собой пустой лист нотной бумаги, без единой ноты. Единственный раз исполнил это произведение Э. Сати, которого с А. Алле связывали дружеские отношения.

Работы Р. Раушенберга, Ф. Стелла, простейшие геометрические фигуры скульптур Д. Джадда и Р. Серра объединила попытка свести художественный материал к простейшим элементам, геометрической ясности и простоте выражения. Подобно всему авангардному искусству минимализм также является реакционным явлением на усложненность и замысловатость популярного в то время абстрактного экспрессионизма в изобразительном искусстве (рис. 3.3.5).

В музыкальном – минимализм был призван составить оппозицию актуальным в европейском искусстве чрезмерно сложным композиторским

техникам и методам. По утверждению Ф. Гласса, в современном композиторском поле существовало две дороги, по которым мог пойти молодой американский композитор: додекафония А. Шёнберга или алеаторика Дж. Кейджа. Однако, минималисты определили третий путь, суть которого, прежде всего, заключалась в отрицании первых двух - чрезмерной сложности, рационализма и индивидуализма музыки сериализма и нарочитой бесструктурности, хаотичности и ритмической аморфности сочинений Дж. Кейджа и его последователей [5, с. 335]. В электронной и конкретной музыке, по мнению минималистов, отсутствовала выраженная художественно-эстетическая концепция, что исключало ее возможность составить оппозицию сериализму и алеаторике.

В музыковедческом контексте термин «минимализм» был впервые употреблен британским композитором-минималистом, критиком и теоретиком М. Найманом (англ. *Michael Laurence Nyman*; род. 23 марта 1944, Лондон). Синонимом, который по мнению Л. Акопяна, более точный и содержательный применительно к музыке, является — «репетитивная музыка» (*repetitive music*, от *repetition* — «повторение»).

Среди пионеров направления особенно выделяется «четверка» музыкантов из США: Ла Монте Торnton Янг (англ. *La Monte Thornton Young*, род. 14 октября 1935), Терренс Митчелл Райли (англ. *Terry Riley*; род. 24 июня 1935), Стив Райх (англ. *Steve Reich*, род. 3 октября 1936), Филип Morris Glass (англ. *Philip Morris Glass*; род. 31 января 1937 года). К первым образцам музыкального минимализма следует отнести «Струнное трио» Л. Янга (1958) и композицию «In C» Т. Райли (1964), которую также называют его (минимализма) манифестом.

В творчестве минималистов обнаруживаются множественные точки соприкосновения с деятельностью Э. Сати. К таковым следует отнести стремление нивелировать границы между академической и массовой культурой. Так, композиторы-минималисты проявляли интерес к року и поп-музыке и вслед за Э. Сати увлекались джазом. Следует отметить участие музыкантов в джаз-бэндах: Т. Райли в качестве пианиста, С. Райха в качестве ударника, а Л. Янга - саксофониста.

Ряд сочинений демонстрирует влияние техники джазовой импровизации с характерной свободой музыкального развертывания, четкой ритмической пульсацией нерегулярностью акцентов. (М.В. Переверзева)

Идея минималистов нашла отклик у набирающего популярность движения хиппи 1960-х годов, а простота выражения и использование электронной музыки обусловило интерес со стороны поклонников массового искусства.

Включение «экзотических» мотивов в свой музыкальный контекст также роднит сочинения минималистов с работами Э. Сати (напр., «Гносиенны»): Л. Янг, Т. Райли и Ф. Гласс вдохновлялись музыкой Индии, С. Райх изучал музыку тропической Африки. Следует отметить, что интерес к философским, религиозным и культурным традициям Востока во многом определил художественно-эстетическую концепцию минималистов: медитативность и ритуальность стали значимыми элементами в творчестве.

Важнейший композиционный принцип - репетитивность, ставший фундаментом для минимализма, получил заметное выражение в творчестве Э. Сати. Именно он лежит в основе «меблировочных пьес», миниатюре «Досады», которую множество исследователей творчества Э. Сати считают одним из первых его (минимализма) образцов.

Как отмечает А. Кром, исполнение «Досад», организованное Дж. Кейджем, стало важнейшей вехой на пути развития американского искусства. Этот опыт стал отправной точкой в новом понимании временной и структурной организации художественного произведения и спровоцировал создание ряда экспериментальных проектов в новом концертном формате.

В качестве примера можно привести пьесу Л. Янга «Композиция 1960 № 7», в основе которой бесконечное вслушивание в один и тот же интервал, сочинение «Хорошо настроенное фортепиано», исполнение которого длилось около 6 часов. В музыкально – театральной практике особой продолжительностью выделяется опера Ф. Гласса «Эйнштейн на пляже» длительностью около 5 часов.

Таким образом композиторы-минималисты вслед за Дж. Кейджем, по выражению С. Исакоффа, «стремились запечатлеть и увековечить в своей музыке конкретный, переходящий момент времени». Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс, Д. Адамс – «все они гипнотизировали слушателей короткими повторяющимися музыкальными отрывками, медленно изменяющимися и мутирующими по мере исполнения» [63, с. 194].

Кульминацией работы композитора с использованием репетитивной техники стала музыка к фильму «Антракт» (1924) Р. Клер.²³ Ю. Михеева отмечает, что хотя музыкальное оформление «Антракта» содержит элементы, напоминающие будущую минималистскую музыку, эти сходства не являются однозначными. Она подчеркивает, что не всякая повторяющаяся (репетитивная) музыка обязательно является минималистской, равно как и не все минималистские композиции основаны исключительно на повторении. В контексте «Антракта» повторение в музыке Э. Сати связано скорее с бунтарским духом сюрреализма и экспериментальным характером раннего киноискусства, чем с философскими основами минимализма [105].

Тем не менее, данный композиционный прием стал одним из основополагающих у композиторов-минималистов, чья деятельность напрямую связана со сферой киномузыки. В этой связи следует особенно упомянуть музыку к фильмам Ф. Гласса, М. Наймана и представителя пост-минимализма Л. Эйнауди (*итал. Ludovico Einaudi; род. 23 ноября 1955*).

Еще одну важнейшую параллель между музыкой минималистов и Э. Сати можно провести, проанализировав ее различные составляющие: медитативный характер, плавность движения, малоподвижность гармонического фона, лаконизм, благозвучность, повторяемость мелодических и ритмических структур, эмоциональное единство, ровность развития и отсутствие кульминации. Все эти характеристики отражают общий художественно-эстетический фон музыки Э.

²³ Подробнее об этом в I параграфе III главы данного исследования.

Сати и композиторов-минималистов. В данном контексте показательна корреляция между фортепианными сочинениями Э. Сати и Ф. Гласса, Л. Эйнауди.

Несмотря на то, что минимализм являлся оппозицией чрезмерной усложненности, демонстрируемой Дж. Кейджем, его художественная концепция складывалась непосредственно под влиянием кейджевской экспериментальной музыки. В частности, это касается осмыслиения звука, как особо значимой категории в музыкальном искусстве.

Таким образом, с одной стороны, минимализм представлял собой новый путь развития музыкального искусства, с другой – практическое осмысление и претворение идей, заложенных в экспериментальных направлениях предшественников и современников: Э. Сати и Дж. Кейджа.

Брайан Ино (англ. Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno; 15 мая 1948, Вудбридж, Суффолк) – еще один выдающийся музыкант в сфере экспериментальной музыки, имя которого нередко связывают с Э. Сати в контексте идеи о фоновой функциональной музыке, нашедшей отражение в жанре Эмбиент.²⁴

Именно Б. Ино стал автором новой концепции и в сентябре 1978 года ввел в обиход термин «эмбиентная музыка» (англ. ambient «окружающий»), чтобы дать определение типу аудиозаписей, предназначенных для создания атмосферы. Данная концепция была задумана как контрастный пример аранжировкам, создаваемым компанией «Muzak». Б. Ино настаивал на художественности, как основополагающем принципе Эмбиента в противовес стандартизации и шаблонности композиций «Muzak».

Основные положения касательно идеи эмбиентной музыки Б. Ино изложил в приложении к альбому «Ambient 1: Music for Airports». По мнению автора, такая музыка должна способствовать снятию напряжения и улучшению настроения.

Представление Б. Ино об эмбиентной музыке подразумевает свободную регулировку фокуса слушательского внимания. Музыкант признался: «Я пытался

²⁴ Подробнее об этом в I параграфе III главы данного исследования.

создать произведение, которое можно было бы слушать и в то же время игнорировать. <...> Я подумал – наверное, тут есть какая-то косвенная связь с композитором Эриком Сати, желавшим создавать «музыку-обстановку», которая могла бы «смешиваться со звуком ножей и вилок за обедом» [цит. по 208, с. 128].

Однако, как замечает Э. Ванель, и Эмбиент, и более привычная функциональная музыка («Muzak») в определенной степени основаны на создании позитивных, гармоничных отношений между человеком и окружающей средой. Соответственно, фундаментально между данными концепциями отсутствует то различие, которое предполагал Б. Ино.

Первым проектом Б. Ино в жанре эмбиент стал альбом «Discreet Music». В 1975 году он был приглашён в студию немецкой группы «Cluster». Прослушивая множество записей, он обратил внимание на одну из них, где использовался эффект зацикливания. Б. Ино взял магнитофонную ленту, сделал из неё петлю и начал экспериментировать, в результате чего получилась музыка, словно застывшая на одном месте (подобные опыты проводились композиторами в 1950-х годах в рамках конкретных и электронных музыкальных направлений). Так родился альбом «Discreet Music». Чтобы описать его звучание Б. Ино предложил термин «эмбиентная музыка» (Ambient Music), который впоследствии был подхвачен журналистами и получил широкое признание.

Создание альбома «Discreet Music» во многом связано с личным опытом Б. Ино. Находясь в больнице после автомобильной аварии, он получил в подарок пластинку с музыкой для арфы XVIII века. Как вспоминал музыкант, ему удалось с трудом поставить пластинку, но громкость оказалась слишком низкой и услышать арфу было сложно. Не имея сил подняться и увеличить громкость, Б. Ино уснул. Позже он рассказывал: «Я начал слушать эту пластинку так, будто никогда прежде не слышал музыки. Это был действительно удивительный опыт, у меня возникло чувство, будто я наблюдал за айсбергами. Иногда, слыша самые громкие фрагменты, я ощущал их как порыв ветра, заглушавший шум дождя, а потом они снова удалялись вдаль. Я начал думать о музыке, которая специально создана для

фона. И я понял, что «Muzak» — это серьёзная концепция, а не просто мусор, как многие думали» [194].

Позднее, находясь в аэропорту, Б. Ино заметил музыку, играющую там, и подумал: «что-то определённо неправильно в том, что никто не думает о музыке, подходящей для подобных ситуаций». Он считал, что всем остальным аспектам уделяют намного больше внимания и ресурсов, часто музыка сводится к тому, что кто-то приносит кассету с любимыми песнями и весь аэропорт заполняется этим звуком.

Эти мысли, напоминающие идеи Э. Сати, предвосхищавшие создание его «меблировочной музыки», привели Б. Ино к созданию альбома *«Музыка для аэропортов»*. Многие люди воспринимают авиаперелеты как стрессовый процесс, связанный с тревогой, ожиданием и напряжением. Согласно замыслу композитора, музыка должна была сглаживать эти негативные ощущения и создавать атмосферу спокойствия и комфорта.

Работая над *«Музыкой для аэропортов»*, Б. Ино использовал короткие записи отдельных звуков или фраз, которые он зацикливал с разной скоростью, зависящей от длины ленты. Различная длина петель приводила к неожиданным пересечениям звуков, в результате чего при каждом повторении возникали новые вариации на уже известные темы. Поскольку Б. Ино не пользовался традиционной музыкальной нотацией, он применял специальные графические символы для обозначения музыкальных структур. В буклете к альбому *«Музыка для аэропортов»* он представил не только концепцию эмбиента, но и разработанную им систему графической музыки (Рис 3.3.6).

Когда музыка Б. Ино впервые зазвучала в нью-йоркском аэропорту Лагuardia в 1980 году, некоторые работники аэропорта и путешественники жаловались, что музыка вызывает беспокойство. В свою очередь из аэропорта Питтсбурга поступили просьбы о восстановлении обычной фоновой музыки, а в 1984 музыка Б. Ино вовсе вызвала протест сотрудников берлинского аэропорта Тегель.

Подобно тому, как полвека назад «меблировочная музыка» Э. Сати не нашла общественного отклика, так и «Музыка для аэропортов» Б. Ино имела оценки, противоречащие замыслу. Однако, наряду с «Muzak», «Muzak-plus» и аудиомаркетинговыми направлениями, Эмбиент стал важнейшим явлением в истории развития фоновой функциональной музыки XX века.

Минимализм, Эмбиент и другие экспериментальные направления в музыкальном искусстве не ограничиваются персоналиями, приведёнными в данном разделе. Очевидно, что влияние идей и творческой практики Э. Сати имеет гораздо более широкий спектр.

Как отмечает Н.А. Толстых, «тексты композитора разрушали традиционную оппозицию музыки академической и развлекательной, музыки для избранных и для слушательской массы», но в то же время, присущий творчеству Э. Сати «контекст, стимулирующий игру цитатами, аллюзиями, постмодернистские смысловые и пространственно-временные смещения» привлекал интеллектуалов и открывал новые перспективы для развития академического направления [148, с. 180-181].

Здесь нами предпринята попытка рассмотреть наиболее значимые и масштабные проявления влияния Э. Сати на музыкантов, которых можно причислить к его последователям.

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

«Влияние Э. Сати на музыкальное искусство второй половины XX – первой четверти XXI вв.»

Анализируя влияние Э. Сати на музыкальное искусство XX века и современности, пути которого были определены в третьей главе, можно прийти к следующим выводам:

1. Несомненно, что в XX веке культурная сфера претерпела значительные изменения: функции искусства изменялись, при этом развлекательная функция заняла центральное место. Особо следует подчеркнуть быстрое развитие массовых коммуникаций. Этот процесс привел к тому, что со второй половины века культура оказалась тесно связанной с технологическими инновациями. Это способствовало возникновению нового типа культуры — экранного. Важно также отметить особую роль фоновой функциональной музыки, которая стала постоянным элементом общественной жизни. Пространство начало «звучать», а в средствах массовой информации образовался непрерывный музыкальный поток. В рамках этой новой культурной парадигмы фоновая функциональная музыка превратилась в одно из ведущих направлений массовой музыкальной культуры.

2. Осмысление термина «фоновая функциональная музыка» потребовало уточнения определений, позволяющих различать понятия «фоновая» и «функциональная». Сравнение концепций «меблировочной музыки» Э. Сати и «Gebrauchsmusik» подводит к выводу, что понятия «фоновая» и «функциональная» музыка не равны, так как функция есть почти у любой музыки (трудовая, обрядовая, танцевальная и т.д.). В этом случае музыка является неотъемлемой частью процесса. В то же время, фоновость предполагает особый тип восприятия музыки, не требующий внимания. Фоновая музыка не несет серьезную смысловую, интеллектуальную и эмоциональную нагрузку, а служит лишь дополнением повседневности.

3. Исследование феномена фоновой функциональной музыки позволило обнаружить самые репрезентативные примеры концептуальных проявлений этого направления массовой музыкальной культуры:

- «Muzak» во многом реализовала идеи, заложенные в «меблировочной музыке» Э. Сати. Многочисленные корреляции между этими концепциями проводят ряд исследователей (Э. Ванель, С. Макомаска). Во многом, успех и масштаб распространения продуктов компании «Muzak» обусловлен развитием технологий трансляции музыки. «Muzak» реализовал идею о фоновой музыке, предназначеннной для определенного пространства (лифты, магазины, рестораны), подкрепив ее научными исследованиями в области акустики, технологий, психологии.
- Эмбиент, как и «Muzak», является концептуальным продолжением «меблировочной музыки» Э. Сати. Вопрос о его принадлежности к какому-то определенному типу культуры остается дискуссионным. Западноевропейские ученые приводят различные обоснования эмбиента как жанра популярной культуры и как направления экспериментальной музыки, не предназначенной для широкой аудитории. Тем не менее, идея основателя жанра – Б. Ино о создании музыки, призванной успокаивать и улучшать настроение, будучи незаметной, позволяет отнести эмбиент к сфере фоновой функциональной музыки, а ряд его композиций – к массовой музыкальной культуре.
- Аудиомаркетинг, который мы определили как наиболее масштабное современное направление фоновой функциональной музыки, также демонстрирует связь с «меблировочной музыкой» Э. Сати. Его можно определить как стратегию управления звуковым пространством в соответствии с принципами акустической инженерии. Предпринятая попытка культурологического осмысления направлений Аудиомаркетинга позволяет сделать вывод о его принадлежности к массовой культуре. Развитие аудиомаркетинговых технологий и инструментов сделало музыкальное сопровождение неотъемлемым повсеместным фоном

повседневности. Основная идея аудиомаркетинга – коммерческое распространения музыки.

4. Киномузыка является еще одной сферой музыкальной культуры, отправная точка которой обнаруживается в экспериментальной творческой деятельности Э. Сати. Работая над фильмом «Антракт» Р. Клер, композитор выработал кардинально новый подход к созданию музыкального сопровождения. Метод покадрового сочинения музыки, используемый в «Антракте», и заложенный принцип репетитивности стали основой для дальнейшего создания киномузыки композиторами-минималистами.

5. Взгляд на практики музыкального искусства XX века и современности открывает широкую панораму, где прослеживается влияние Э. Сати. Обращение к фоновой функциональной музыке, музыке кино, минимализму, направлениям экспериментального толка выявляет очевидное влияние Э. Сати не только на массовую, но и на академическую музыкальную культуру второй половины XX – первой четверти XXI века. Среди его последователей особое место занимает Дж. Кейдж, чьи лекции и концерты во многом обусловили исследовательский и исполнительский интерес к французскому композитору, в том числе в России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История культуры и искусства демонстрирует немало примеров, когда творческие искания и достижения композиторов оставались незамеченными, а порой даже вызывали непонимание и осуждение публики, но в дальнейшем были переосмыслены и, наконец, получили справедливую оценку и заслуженное признание. В этом отношении возросший во второй половине XX века интерес к творчеству Э. Сати и его активное исследование является убедительным примером. Своими новаторскими исканиями в начале XX века Э. Сати предвосхитил многое в мировой музыкальной культуре, как в сфере академического, так и в сфере массового искусства.

Ж. Кокто отмечал, что Э. Сати – гений, способный завести в неизвестность, «он мал как замочная скважина, но надо суметь приложить к ней глаз» [68, с. 757]. Подобными высказываниями Ж. Кокто подчеркивал перспективность творческих идей и замыслов композитора, которые подобно замочной скважине являются своего рода каналом для последующего масштабного воплощения. Художественная практика XX и XXI веков подтвердила мысли Ж. Кокто и закрепила за Э. Сати статус провидца, оказавшего значительное влияние на развитие культуры и искусства.

Анализ творческой практики композиторов рубежа XIX - XX веков позволил выявить ее экспериментальность, стремление к индивидуализации, что привело к кризису традиционных художественных форм, доминировавших в романтизме. Таким образом, в условиях антиромантических тенденций развивалось творчество Э. Сати, ставшее отражением духа эпохи и стремящееся к радикальным изменениям и новизне.

Обращаясь к Э. Сати, нельзя не отметить парадоксальность его художественно-эстетических установок, широту интересов, эксцентричность, любовь к юмору и иронии. Попытка преодолеть любые традиции и каноны стала импульсом для Э. Сати к постоянному поиску новых форм выражения.

Цель исследования, обозначенная во Введении, успешно достигается автором на страницах данной работы. Так, композиторское наследие Э. Сати оказывается успешно интегрированным в масштабную панораму массовой музыкальной культуры и получает достаточное культурологическое осмысление.

Выводы, сделанные в попытке проследить развитие массовой культуры в ракурсе музыкального творчества Э. Сати, демонстрируют интересный пример того, как авангардный композитор оказал влияние на развитие музыки, которая в итоге приобрела массовую популярность. Не вызывает удивления, что Э. Сати часто называют предшественником многих современных музыкальных направлений, включая минимализм, некоторые направления популярной музыки, фоновую музыку.

Его творчество демонстрирует стремление к соединению различных полюсов искусства, стиранию границ между «массовым» и «элитарным», «низким» и «высоким», «академическим» и «популярным». В этом взаимодействии культурных элементов Э. Сати создавал новые художественные формы. Итогом таких поисков стало его обращение к популярной музыке, что особенно заметно в использовании им эстетики кабаре и мюзик-холла. Репрезентативными образцами воплощения данной тенденции стали балеты «Парад» и «Спектакль отменяется».

Тенденция Э. Сати к демократизации «серьезного» искусства также обнаруживается через осмысление особого музыкального языка, легкость, лаконичность и простота которого делает многие его сочинения доступными и для восприятия, и для исполнения. Показательны в этом отношении ранние пьесы – «Гноссиенны» и «Гимнопедии»: медленный темп, простые гармонии и отсутствие выраженной кульминации создают ощущение музыкальной «статичности», что способствует их восприятию как фонового сопровождения.

Важным для исследования стало выявление принципа фоновости в качестве определяющего для многих сочинений Э. Сати. Он проявляется в его идее создания музыки, которая не требует сосредоточенного внимания, а

интегрируется в окружающую среду. Задуманная в «меблировочной музыке» идея фоновой музыки оказала влияние на развитие концепции «Muzak» в XX веке (музыка для лифтов, магазинов и общественных пространств) и Эмбиента. Сегодня концепция «меблировочной музыки» отражена в Аудиомаркетинге, который используется в общественных местах, чтобы улучшить атмосферу или управлять поведением людей.

Даже поверхностный взгляд на музыкальную культуру XX века и современности позволяет сделать вывод о том, что массовая культура является ее неотъемлемой частью, а эксперименты Э. Сати, в частности, его «меблировочная музыка» становятся отправной точкой в истории фоновой функциональной музыки и массовой культуры в общем плане.

Ряд направлений в сфере академической и массовой культуры (минимализм, массовая фоновая музыка, Эмбиент, «Muzak», Аудиомаркетинг), получивших подробное освещение в данном исследовании, подтверждает смелость и актуальность творческих устремлений Э. Сати и доказывает, что интерес к ним остается стабильным вплоть до настоящего времени.

Проблемы, поднятые в данном исследовании, предполагают активное дальнейшее изучение. Так, можно более детально рассмотреть творчество последователей композитора в культурологическом разрезе, проанализировать события и явления, связанные с развитием массовой музыкальной культуры в наши дни.

В проблемном поле дальнейших исследований в этой области автор видит вопросы баланса между искусством и коммерцией: ведь массовая музыкальная культура находится на пересечении искусства и бизнеса. С одной стороны, коммерциализация позволяет музыке быть доступной и масштабной, но она же может ограничивать творческую свободу, заставляя музыкантов подстраиваться под определенные социально-экономические обстоятельства.

Вторым перспективным направлением исследований автор считает вопрос о роли технологических инноваций и их влияния на музыкальную культуру в

целом. В современной действительности меняется способ потребления музыки, посредством стриминг-платформ (Twitch, Spotify) и социальных сетей (VK) выросла доступность музыки, но одновременно с этим мы наблюдаем «перегруженность» информацией.

Новые вызовы перед учеными ставят растущая роль искусственного интеллекта (ИИ), который активно меняет музыкальную индустрию, предлагая новые возможности для создания, анализа, распространения и восприятия музыки. Ученым только предстоит определить, какую роль этот феномен играет в культуре, а также какие этические и эстетические вопросы он поднимает.

Учитывая интерес автора к творчеству Э. Сати, предметом исследования может стать связь между его практикой и ИИ, которая, на первый взгляд, может показаться неочевидной. Однако, при более глубоком рассмотрении можно найти точки соприкосновения. Эти параллели связаны с концептуальным подходом Э. Сати к музыке, его инновациями и влиянием на развитие современной музыкальной культуры, где ИИ стал важным элементом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адорно, Теодор В. Философия новой музыки. Пер. с нем. / перевод. Б.Скуратова. Вст. ст. К.Чухрукидзе. - М.: Логос, 2001. - 352 с.
2. Адорно, Теодор В. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. - М.: Республика, 2001. - 527 с.
3. Адорно, Теодор В. Избранное: Социология музыки / Теодор В.Адорно. - М.; СПб.: Университетская книга, 1998. - 445 с.
4. Акопян, К.З. XX век в контексте искусства: история болезни как повод для размышлений / К.З. Акопян. – Москва: Академический проект: РИК, 2005. – 334 с
5. Акопян, Л.О. Музыка XX века: энциклопедический словарь / Л.О.Акопян. - М.: Практика, 2010. - 855 с.
6. Алексеева, А.Ю. «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана / А.Ю.Алексеева // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. - 2015. - № 3(14). - С. 33-41.
7. Ариас-Вихиль, М.А. Парижское открытие С. Дягилева: «отец авангарда» Эрик Сати и балет-коллаж «Парад» / М.А.Ариас-Вихиль // Артикульт. - 2011. - № 4(4). - С. 13-27.
8. Ашин Г.К., Мидлер А.П. В тисках духовного гнета: (Что популяризируют средства массовой информации США). - М.: Мысль, 1986. - 253 с.
9. Ашин, Г.К. Доктрина "массового общества" / Г.К. Ашин. – Москва: Политиздат, 1971. – 191 с
10. Балаклеец, Н.А. Власть и трансгрессия: феномен масс в современном социальном пространстве [Электронный ресурс] // Философская мысль. - 2018. - №2. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vlast-i-transgressiya-fenomen-mass-v-sovremennom-sotsialnom-prostranstve> (дата обращения: 19.06.2024).

11. Баркалая, Н.О. Музыка и слово в произведениях Эрика Сати / Н.О.Баркалая // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. - 2017. - № 2(21). - С. 55-61.
12. Бельтюков, А.О. Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании): дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Бельтюков Алексей Олегович. - Екатеринбург, 2016. - 192 с.
13. Бельтюков, А.О. Специфика и основания массовой музыкальной культуры XX в [Электронный ресурс] // Теория и практика общественного развития. - 2015. - №12. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifikasi-i-osnovaniya-massovoy-muzykalnoy-kultury-xx-v> (дата обращения: 19.06.2024).
14. Беляев, Д.А. Футуризм и его связь с философско-эстетическими идеями Ф. Ницше [Электронный ресурс] // Вестник ТГУ. - 2008. - №9. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/futurizm-i-ego-svyaz-s-filosofsko-esteticheskimi-ideyami-f-nitsshe> (дата обращения: 19.06.2024).
15. Беляев, Д.А. Художественно-эстетические основания экспрессионизма и их связь с отдельными идеями философии Ф. Ницше [Электронный ресурс] // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. - 2008. - №73-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-esteticheskie-osnovaniya-ekspreszionizma-i-ih-svyaz-s-otdelnymi-ideyami-filosofii-f-nitsshe> (дата обращения: 19.06.2024).
16. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / В.Беньямин. - М.: Медиум, 1996. - 240 с.
17. Бердяев, Н.А. Судьба России/Н.А.Бердяев. - Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000.- 735 с.
18. Бердяев, Н.А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. - (Репринтное издание). - М.: СП Интерпринт, 1990. - 48 с.

19. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр / пер. с фр. О.А.Печенкина. - М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. - 240 с.
20. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е.А.Самарской. - М.: Республика; Культурная революция, 2006. - 269 с.
21. Большая российская энциклопедия 2004-2017 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: <https://old.bigenc.ru/> (дата обращения: 19.06.2024).
22. Бузони, Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства: учебное пособие для спо [Электронный ресурс] / Ф. Бузони; перевод с немецкого В.Коломийцева. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. - 40 с. - ISBN 978-5-507-44662-9. - Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/242966> (дата обращения: 19.06.2024).
23. Булгаков, С.Н. Два града. Исследования о природе общественных идеалов / С.Н.Булгаков - СПб.: РХГИ, 1997. - 588 с.
24. Варунц, В.П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Варунц Виктор Пайлакович. - Москва, 1984. - 208 с.
25. Василец, Л. На грани классики и поп-музыки. Творчество Людовико Эйнауди [Электронный ресурс] / Л.Василец // Академическая музыка XX века в лицах. - 2017. - №6. - Режим доступа: URL: <http://concepture.club/post/akademicheskaja-muzyka-xx-veka-vlicah/statja-6-na-grani-klassiki-i-pop-muzyki-tvorchestvo-ljudovikoejnaudi> (дата обращения 19.06.2024)
26. Вахтина, Е.Ю. Фортепианные сочинения Эрика Сати: парадоксы программности / Е.Ю.Вахтина // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: сборник статей по материалам XXXVI международной научно-практической конференции. - №5 (36). - Май 2020 г. - Москва: Изд. «Международный центр науки и образования», 2020. - С. 58-65.

27. Векслер, Ю.С. Новая музыка как историческая категория в немецко-язычном музыкально-теоретическом дискурсе после первой мировой войны / Ю.С.Векслер // Термины, понятия и категории в музыковедении: Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки, Казань, 02–05 октября 2019 года. - Казань: Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2021. - С. 131-144.
28. Власова, О.А. Карл Ясперс и духовная ситуация его исторического времени / О.А.Власова // Новая и новейшая история. - 2015. - № 2. - С. 104-113.
29. Власова, О.А., Шумаков, В.И. Критика массовой культуры в немецкой культурфилософской рефлексии начала 1930-х годов: К. Ясперс, О. Шпенглер, Э. Юнгер [Электронный ресурс] // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. - 2014. - №2 (30). - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kritika-massovoy-kultury-v-nemetskoy-kulturfilosofskoy-refleksii-nachala-1930-h-godov-k-yaspers-o-shpengler-e-yunger> (дата обращения: 19.06.2024).
30. Волкова, П. С., Горбатова О. В. Диалог искусств: музыка и кинематограф // Теория и практика общественного развития. 2014. №19. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-iskusstv-muzyka-i-kinematograf> (дата обращения: 16.12.2024).
31. Волкова, П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №78. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-reinterpretatsii-opryt-osmysleniya-na-primere-sovremennoogo-iskusstva> (дата обращения: 16.12.2024).
32. Волкова, П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.09/П.С.Волкова. - Саратов, 2009. – 47 с.

33. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. - 2-е изд., доп. / Л.Е.Гаккель. - Л.: Сов. композитор, 1990. - 288 с.
34. Глазычев, В.Л. Проблема 'массовой культуры' / В.Л.Глазычев // Вопросы философии: издается с 1947 года / Ред. И.Т.Фролов. - 1970. - №12. - С.14-22.
35. Глебов, И. Книга о Стравинском / И. Глебов. - Л.: Тритон, 1929. - 406 с.
36. Гордеева, А.А. Каннингем Мерс [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. - Режим доступа: URL: <https://bigenc.ru/c/kanningem-mers-f148ee/?v=6419964> (дата публикации: 28.02.2023).
37. Давыдов, Ю.Н. Три линии — три этапа в развитии общей теории массовых коммуникаций / Ю.Н.Давыдов // США глазами американских социологов / Отв. ред. В.Н.Иванов, Ю.Н.Давыдов. - М., 1998. - 2 кн.: Политика, идеология, массовое сознание. - С.97-129.
38. Дальхаус, К. Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. с нем., послесл., comment. С.Б.Наумовича. - Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. - 420 с.
39. Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. - Л.: Музыка, 1983, - 247 с.
40. Деникин, А.А. О звуке в видеоиграх [Электронный ресурс] // ЭНЖ "Медиамузыка". -2012. - № 1. - Режим доступа: URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_4.html
41. Деникин, А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа / А.А.Деникин - М.: ГИТР, 2012. - 394 с.
42. Джекфрис, С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы / пер. М.Фетисов. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. - 448 с.
43. Друскин, М.С. О западноевропейской музыке XX века / М.С.Друскин. - М.: Советский композитор, 1973. - 272 с.
44. Дэвис, М.Э. Эрик Сати / Мэри Э.Дэвис; перевод с англ. Е.Мирошникова. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. - 183 с.: ил.

45. Дюмениль, Р. Современные французские композиторы группы "Шести" / Р.Дюмениль; перевод с французского И.Зубкова; редакция и вступительная статья М.Друскина. - Ленинград: Музыка, 1964. - 132 с.: ил.: нот.
46. Ермакова, К. Эрик Сати: искусство иронии и парадокса в звуках / К.Ермакова, Т.Мамедова // Первые шаги в науке: Сборник материалов XIII Городской научно-практической конференции научного общества учащихся детских школ искусств, Челябинск, 26 марта 2016 года / Научный редактор И.Г.Дымова. Том Выпуск 11. - Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И.Чайковского, 2017. - С. 51-66.
47. Журавлева, Д.О. Аудиальное воплощение образа аэропорта (на материале двух альбомов в жанре ambient) // История и теория искусств: Материалы 55-й Международной научной студенческой конференции. - 2017. - С. 37-38.
48. Загреднюк, А.Е. Озвученное пространство: феномен фоновой музыки в XX веке / А.Е.Загреднюк // III Российский эстетический конгресс: эстетика во времена глобальных перемен: тезисы докладов участников, Владимир, 18–20 мая 2023 года. - Владимир: ООО "Аркаим", 2023. - С. 170-171.
49. Загреднюк, А.Е., Океанский В.П. Феномен массовой музыкальной культуры в критике Теодора Адорно / А.Е.Загреднюк, В.П.Океанский // Научный поиск: личность, образование, культура. - 2024. - № 1(51). - С. 74-80.
50. Загреднюк, А.Е., Океанский В.П. Культурологические аспекты музыкального творчества Эрика Сати / А.Е.Загреднюк, В.П.Океанский // Научный поиск: личность, образование, культура. - 2024. - № 4 (51). - С. 76-82.
51. Загреднюк, А.Е. Фоновая музыка в контексте массовой культуры XX века / А.Е.Загреднюк // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: материалы XVI Международной научной конференции, Москва-Иваново-Шuya, 25–26 октября 2023 года. - Москва-Иваново-Шuya: Ивановский государственный университет, 2023. - С. 205-209.

52. Загреднюк, А.Е. От Эрика Сати к Брайану Ино: пути развития массовой музыкальной культуры / А.Е.Загреднюк // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. - 2023. - № 3(56). - С. 43-49.
53. Загреднюк, А.Е. Творчество Эрика Сати: к вопросу об эволюции массовой музыкальной культуры / А.Е.Загреднюк // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: Материалы XV Международной научной конференции, Москва-Иваново-Шуя, 22–23 ноября 2022 года / Отв. редактор А.А.Червова. - Москва-Иваново-Шуя: Ивановский государственный университет, 2022. - С. 279-281.
54. Загреднюк, А.Е. Современная музыка в репертуаре пианиста в ВУЗе на примере фортепианных сочинений Людовико Эйнауди / А.Е.Загреднюк // Художественно-эстетическое пространство современности в образовании и культуре: Материалы Международной научно-практической конференции, Владимир, 02–03 ноября 2021 года / Редколлегия: А.В.Данилова (отв. ред.) [и др.]. - Владимир: Аркаим, 2021. - С. 96-102.
55. Загреднюк, А.Е. Аудиомаркетинг как направление современной массовой культуры/ А.Е.Загреднюк// Проблемы становления, развития и модернизации гражданского общества: исторический, экономический, юридический аспекты: Сборник материалов XV международной научно-практической конференции, Иваново, 6 декабря 2024/ Редколлегия: К.А.Полозова (пред.) [и др.].-Иваново: Научный центр по проблемам взаимодействия власти и гражданского общества Ивановского филиала ЧОУ ВО «Институт управления», 2024. – С. 18-31.
56. Загреднюк, А.Е. Семиотический аспект музыкального творчества Эрика Сати на примере меблировочной музыки/А.Е.Загреднюк// Инновационное развитие современной науки: новые подходы и актуальные исследования: Сб. материалов XI Международной научно-практической конференции, Москва, 9 декабря 2024. - АНО ДПО «ЦРОН», 2024. – с.116-121

57. Загреднюк, А.Е., Зубатова А.В. Музыка Эрика Сати в классе фортепианного ансамбля в вузе/А.Е.Загреднюк, А.В.Зубатова// Эстетические, педагогические и социокультурные аспекты непрерывного образования в сфере музыки и театра: современные стратегии и практики»: материалы Международной науч.-практ. Конф., Владимир, 12 ноября 2024 г. / Редколлегия: А.В.Данилова (отв. ред.) [и др.]. - Владимир: Аркаим, 2024. - С. 30-38.
58. Загреднюк, А.Е., Зубкова Е.С. Фоновость в ранних фортепианных пьесах Эрика Сати: на пути к «меблировочной» музыке/А.Е.Загреднюк, Е.С.Зубков// Эстетические, педагогические и социокультурные аспекты непрерывного образования в сфере музыки и театра: современные стратегии и практики»: материалы Международной науч.-практ. Конф., Владимир, 12 ноября 2024 г. / Редколлегия: А.В.Данилова (отв. ред.) [и др.]. - Владимир: Аркаим, 2024. - С. 93-98.
59. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы / Под общ. ред. И.В.Нестьева. - М.: Музыка, 1975. - 255 с.
60. Зиммель, Г. Избранное. Том 1. Философия культуры/Г.Зиммель. - М.: Юрист, 1996. - 671 с.
61. Зуев, С.Э., Васецкий А.А. Культурные индустрии в условиях глобализации [Электронный ресурс] // Управленческое консультирование. - 2010. - №1. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-industrii-v-usloviyah-globalizatsii> (дата обращения: 19.06.2024).
62. Зятюгина, М.В. Девиантность в искусстве авангарда: феномен Эрика Сати / М.В.Зятюгина // Мир человека: нормативное измерение - 8.0. Аномальное: Сборник трудов конференции, Саратов, 08–10 июня 2023 года. - Саратов: Саратовская государственная юридическая академия, 2023. - С. 324-333.
63. Исаакоф, С. «Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками» / С.Исаакофф; пер. с английского Л.Ганкина. - М.: ACT Corpus, 2013. - 480 с.

64. Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: В 2 томах / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библ. Е.Лазаревой. - М.: Гилея, 2020. - 398 с. - 1 т.
65. Кандаурова, Л. Полчаса музыки: как понять и полюбить классику / Л.Кандаурова. - М.: Альпина Паблишер, 2022. - 438 с.
66. Каратыгин, В.Г. Жизнь, деятельность, статьи и материалы / В.Г.Каратыгин. - Л.: Academia, 1927. - 262 с.
67. Киященко, Н.И. Массовая культура и массовое искусство как глобальная проблема XXI века [Электронный ресурс] // Философия и общество. - 2003. - №4. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-kultura-i-massovoe-iskusstvo-kak-globalnaya-problema-xxi-veka> (дата обращения: 27.10.2024).
68. Кокорева, Л.М. Дариус Мийо: жизнь и творчество / Л.М.Кокорева. - М.: Советский композитор, 1986. - 334 с.
69. Кокорева, Л.М. Сати - Мийо. Неизвестные страницы дружбы / Л.М.Кокорева // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. - 2016. - № 4(19). - С. 39-48.
70. Кокто, Ж. Петух и арлекин / Ж.Кокто / Составление М.Д.Яснова; предисл. М.Д.Яснова; примечания М.Д.Яснова; художник И.Г.Мосин. - СПб.: Кристалл, 2000. - 864 с.
71. Конен, В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен; Гос. ин-т искусствознания. – М.: Музыка, 1997. – 639 с.
72. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. - М.: Музыка, 1994. - 160 с.
73. Кононенко, Н.Г. «Незаметная» музыка Эрика Сати. К истории кинематографического слышания / Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сб. статей по материалам международной научной конференции. 9-11 ноября 2017 г. // Ред.-сост. Г.У.Лукина. М.: ГИИ, 2018. - С. 107-118.

74. Коробова, А.Г. Минимализм в контексте музыкального постмодернизма: техника vs эстетика? / А.Г.Коробова // Музыка. Искусство, наука, практика. - 2021. - № 3(35). - С. 39-54.
75. Корсакова, И. А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореф. дис. ... докт. культурологии: 24.00.01/И.А.Корсакова. - Москва, 2014. – 48 с.
76. Корсакова И. А. Кризис музыкального мышления XX века [Электронный ресурс] // Система ценностей современного общества. - 2010. - №15. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-muzykalnogo-myshleniya-hh-veka> (дата обращения: 07.12.2024).
77. Костелянец, Р. Разговоры с Кейджем / Ричард Костелянец. - Москва: Ад Маргинем Пресс: Гараж, 2015. - 400 с.
78. Костина, А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества /А.В.Костина. - М.: URSS, 2016. - 352 с.
79. Костина А.В. Популярная культура и массовая культура: к проблеме определения. - DOI 10.36871/hon.202102005 // Художественное образование и наука. - 2021. - № 2 (27). - С. 42-49.
80. Костюк, Е.Б. Континуум «массового» и «элитарного» в музыкальной культуре постиндустриальной эпохи: дис. ... докт. культурологии: 5.10.1./ Костюк Екатерина Борисовна. – Санкт-Петербург, 2024. - 332 с.
81. Костюк, Е. Б. Диалогичность как константа континуума «элитарного» и «массового» в музыкальной культуре / Е. Б. Костюк, С. С. Комиссаренко // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». — 2023. — № 4. — С. 47–50. —
82. Кракауэр, З. Орнамент массы. Веймарские эссе / З.Кракауэр; пер. с нем. В.Агафонова, А.Кацура, А.Филиппов-Чехов. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2019. - 240 с.
83. Кривицкая, Е.Д. Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. - 2007. - N 4. - С. 172-185.

84. Кром, А.Е. Эрик Сати в Америке: от Кейджа к минималистам / А.Е.Кром // Музыковедение. - 2016. - № 5. - С. 24-32.
85. Кром, А.Е. Эрик Сати в Америке / А.Е.Кром // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. - 2017. - № 2(21). - С. 42-54.
86. Кром, А.Е. Репетитивная техника в киномузыке: от Эрика Сати к Филипу Глассу / А. Е. Кром // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Международной научно-практической. - Краснодар: КГИК, 2018. - С. 32-36.
87. Кром, А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации [Электронный ресурс] // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. - 2017. - №6 (53). - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-muzykalnyy-minimalizm-problemy-retseptsii-i-interpretatsii> (дата обращения: 05.07.2024).
88. Кузуб Т.И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореф. дис. ... канд. культурологии / Кузуб Татьяна Игоревна; Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. - Екатеринбург, 2010. - 24 с.: ил.
89. Кукаркин, А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / А.В.Кукаркин. - 2-е изд., доработ. и доп. - М.: Политиздат, 1985. - 399 с.
90. Культурология. XX век: Антология / Сост. С.Я.Левит. - М.: Юрист, 1995. - 703 с.
91. Лебон, Г., Тард, Г. Психология толп. Мнение и толпа / Г.Лебон, Г.Тард. - М.: Карамзин, 2018. - 400 с.
92. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. - 607 с.
93. Липов, А.Н. «Water Music». Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа. Статья первая [Электронный ресурс] // Культура и искусство. - 2016.

- № 5. - С. 643-661. - Режим доступа: URL

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=68266

94. Лифарь, С. Дягилев и с Дягилевым / С.Лифарь. - М.: Клуб 36`6, 2022. - 560 с.
95. Лобзакова, Е.Э., Порубина, М.В. Фортепианные циклы Эрика Сати 1912-1915 годов: музыкальные опусы или критические памфлеты? [Электронный ресурс] // Южно-Российский музыкальный альманах. - 2021. - №1(42). - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannye-tsikly-erika-sati-1912-1915-godov-muzykalnye-opusy-ili-kriticheskie-pamflety> (дата обращения: 19.06.2024).
96. Манулкина, О.Б. Джон Кейдж и история американской музыки // Научный вестник Московской консерватории. - 2013. - № 2. - С. 83-97.
97. Манхейм, К. Избранное: Диагноз нашего времени / Карл Манхейм; пер. с нем. и англ. - М.: «РАО Говорящая книга», 2010. - 744 с.
98. Маньковская, Н.Б. Эстетическое credo Жозефена Пеладана - "демона" французского символизма 80 / Н.Б.Маньковская // Вопросы философии. - 2016. - № 5. - С. 80-92.
99. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе / Пер. с англ. А.Юдина, Ю.Данько / Под. ред. А.Жаровского. - М.: REFL-book, 1994. - 368 с.
100. Мархасев, Л.С. В легком жанре: очерки и заметки / Л.С.Мархасев. - Л.: Сов. композитор, 1984. - 277 с.
101. Масскульт и мидкульт в переводе А. Фоменко по изданию: Масскульт и мидкульт / Д.Макдональд // Российский ежегодник '90: Выпуск 2. - Москва: Советская Россия, 1990. - С. 243-275.
102. Мийо, Д. Моя счастливая жизнь / Д.Мийо / Перевод с фр. Л.Кокоревой. - М: Композитор, 1999. - 400 с.
103. Мирошникова, Е. В., Зенин, А. В. «Механическая» музыка Стравинского – взгляд Эрика Сати [Текст] / Е. В. Мирошникова, А. В. Зенин

- // «Стравинский жив!»: сб. статей / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. – М.: Композитор, 2019. – С. 171–187.
104. Михайлова, Е. Рэгтайм в балете "Парад" Эрика Сати / Е.Михайлова // Исследования молодых музыковедов. - 2020. - № 6. - С. 217-225.
105. Михеева, Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Михеева Юлия Всеволодовна. - Москва, 2016 - 377 с.
106. Московичи, С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс/С. Московичи/ Перевод Т. Емельянова – Москва: Академический проект, 2011. – 396 с.
107. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. - 672с.
108. Никифорова, Ю. От меблировочной музыки к музыке окружающей среды: от Эрика Сати – к Брайану Ино // Исследования молодых музыковедов. -2020. - № 6. - С. 203-210.
109. Николайчук, Е. Функциональная музыка как элемент фирменного стиля [Электронный ресурс] / Гостиничное дело. - 2019. - №1. - Режим доступа: URL: <https://panor.ru/articles/funktionalnaya-muzyka-kak-element-firmennogo-stilya/2772.html#> (дата обращения: 20.06.2024).
110. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф.Ницше / Перевод В.В.Рынкевича; под редакцией И.В.Розовой. - М.: Interbook, 1990. - 301 с.
111. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки/Ф.Ницше/Перевод Г.А,Рычинский. – М.: АСТ,2023 – 352 с.
112. Орtega-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Хоце Орtega-и-Гассет. - М.: Искусство, 1991. - 588 с.
113. От модерна к авангарду: сборник статей / Отв. ред. С.В.Грохотов. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. - 276 с.: нот.

114. Павлов, Н.В. Германские СМИ: история и современность [Электронный ресурс] / Н.В.Павлов // MGIMO.ru. - 2013. - Март. - Режим доступа: URL:<http://www.mgimo.ru/study/faculty/mo/keuroam/docs/210929>. (дата обращения: 20.06.2024).
115. Пакконен, Ю.С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века / Ю.С.Пакконен // Музыковедение. - 2005. - № 1. - С. 26-37.
116. Переверзева, М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: монография [Электронный ресурс] / М.В.Переверзева. - 2-е изд. - Москва: Издательство Юрайт, 2023. - 292 с. - (Актуальные монографии). - ISBN 978-5-534-10951-1. - Режим доступа: URL: <https://urait.ru/bcode/517977> (дата обращения: 20.06.2024).
117. Петрушанская, Е.М. Forward to past: есть ли будущее у музыкального футуризма? [Электронный ресурс] // Художественная культура. - 2018. - №1(23). - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/forward-to-past-est-li-buduschee-u-muzykalnogo-futurizma> (дата обращения: 10.08.2024).
118. Пикабиа, Франсис [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. - Режим доступа: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пикабиа,_Франсис (дата обращения: 20.06.2024).
119. Полное руководство по аудиобрендингу: как использовать и привлекать клиентов [Электронный ресурс]. - 2022. - Режим доступа: URL: <https://lpgenerator.ru/blog/chto-takoe-audiobrending/> (дата обращения: 20.06.2024).
120. Порубина, М.В. Творчество Эрика Сати: константы и метаморфозы стиля: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3./ Порубина Марина Владимировна. - Ростов-на-Дону, 2024. - 243 с.
121. Порубина, М. В. Ранние фортепианные сочинения Эрика Сати: между традицией и эпатажем [Текст] / М. В. Порубина // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник статей по материалам III

Всероссийской научно-практической конференции. – Краснодар: КГИК, 2021. – С. 185–190.

122. Порубина, М. В. Театральные эксперименты Эрика Сати: в поисках новых музыкальных идей [Текст] / М. В. Порубина // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции 13 марта 2024 г.– Краснодар: КГИК, 2024. – С. 120–125.
123. Порубина, М. В. Трактовка жанра фортепианной миниатюры в творчестве Э. Сати [Текст] / М. В. Порубина // Современное музыкознание в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики: материалы Международной молодежной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 74–84.
124. Порубина, М. В. Поэтика парадокса в системе музыкальных экспериментов Эрика Сати [Текст] / М. В. Порубина // Музыкальные миры Альфреда Шнитке: сборник научных статей. – М.: МГИМ имени А. Г. Шнитке, 2022. – С. 205–212.
125. Привалов, С.Б. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века - XX век. Эпоха модернизма / С.Б.Привалов. - СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2010. - 536 с.: ил.
126. Пулenk, Ф. Я и мои друзья / Ф.Пулenk; вступительная статья и общая редакция Г.Филенко. - Л: Музыка, 1977. - 157 с.
127. Пушкарев, М. Аудиореклама: принципы, правила, инструменты, 2023. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: <https://sales-generator.ru/blog/audioreklama/> (дата обращения: 20.06.2024).
128. Разлогов, К.Э. По ту сторону наслаждения / К.Э.Разлогов // Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры (сост. К.Э.Разлогов). - М.: Рос. ин-т культурологии. - 1994. - С. 21-33.

129. Руднев, В.П. Экспрессионизм // Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. - Москва: Аграф, 1999. - 382 с.
130. Рыбальченко, А.Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20-40х годах XX века [Электронный ресурс] // Вестник Академии русского балета им. А.Я.Вагановой. - 2012. - №27. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/balety-parad-i-goluboy-ekspress-v-svete-evolyutsii-zhanra-v-20-40h-godah-hh-veka> (дата обращения: 20.06.2024).
131. Сати, Э. Заметки млекопитающего: [проза, письма, воспоминания современников] / Эрик Сати; пер. с фр., сост. и comment. Валерия Кислова. - Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. - 416 с.
132. Селиванова, А. Д. «Сократ» Эрика Сати: MUSIQUE D'AMEUBLEMENT или РЕПЕТИТИВНАЯ МУЗЫКА? [Текст] /А. Д. Селиванова // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. –№ 1. – С. 152–174.
133. Сергеева, И.В. Особенности коммуникационных процессов массовой музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. социологических наук:22.00.06 / И.В. Сергеева. - Саратов, 2004. - 16 с.
134. Сиднева, Т.Б. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Т.Б.Сиднева. - Санкт-Петербург, 2014. - 48 с.
135. Сидорова, И.М. Направление «musique d'ameublement» в творчестве композитора Эрика Сати / И.М.Сидорова // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 06 апреля 2022 года. Том Выпуск 15. - Казань: Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2023. - С. 94-101.
136. Соколов, И.Г. Мысли о Сати / И.Г.Соколов // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. - 2016. - № 3(18). - С. 77-85.

137. Соколов, И.Г. Эрик Сати. Раннее творчество. Влияние на музыку XX века. [Электронный ресурс]. Лекция 231. Цикл лекций о музыке «От Баха до наших дней». - Режим доступа: URL : https://vk.com/video498140003_456239623 (дата обращения 04.11.2024).
138. Соколов, И.Г. Эрик Сати. Vexations. Три пьесы в форме груши. [Электронный ресурс]. Лекция 232. Цикл лекций о музыке «От Баха до наших дней». - Режим доступа: URL: https://vk.com/video498140003_456239624 (дата обращения 04.11.2024).
139. Сохор, А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Т.1. Сборник статей / А.Н.Сохор. - Л: Советский композитор, 1980. - 296 с.
140. Стравинский, И.Ф. Хроника моей жизни / Игорь Стравинский / Перевод с французского Л.В.Яковлевой-Шапориной; статья и общая редакция В.М.Богданова-Березовского. - Ленинград: Музгиз, 1963. - 275 с.
141. Степанян, О. Слушай и трать: как музыка влияет на продажи и популярность бренда. - 2020. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: <https://style.rbc.ru/impressions/5f4f6a699a7947dfdfc42618> (дата обращения: 20.06.2024).
142. Стракович, Ю.В. Фоновая музыка: вчера, сегодня, завтра // Художественная культура. - 2013. - № 4(9). [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: [http://artculturestudies.sias.ru/2013-4/istoriya-i-sovremenost/687.html](http://artculturestudies.sias.ru/2013-4/istoriya-i-sovremennost/687.html) (дата обращения: 20.06.2024).
143. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке: монография / В.Н. Сыров ; Нижегор. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, Нижегор. гос. консерватория им. М.И. Глинки. - Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. - 209 с.: ил., портр., нот. ил.
144. Таюшев, С. С. Тенденции массовизации классической музыкальной культуры на рубеже XX - XXI вв.: автореферат дис. ...канд. культурологии.: 24.00.01/С.С.Таюшев. - Москва, 2010. – 26 с.

145. Тимохина, Е. Аудиомаркетинг: новое слово в коммуникациях с потребителем [Электронный ресурс] / Контур/журнал. - 2013. - Режим доступа: [URL:https://kontur.ru/articles/421](https://kontur.ru/articles/421) (дата обращения: 20.06.2024).
146. Ткачук, А. Ю. Рэп как феномен современной массовой музыкальной культуры (на материале Республики Бурятия).: автореферат дис. ...канд. культурологии.: 24.00.01/А.Ю.Ткачук. -Кемерово, 2022. – 22 с.
147. Толмацкий Д. Industrial Culture Extented FAQ [Электронный ресурс]. - 1998. - Режим доступа: URL: <https://rwcdax.here.ru/indrus.htm#1> (дата обращения: 23.08.2024).
148. Толстых, Н.П. Судьба провидца: Фортепианская музыка Эрика Сати в современном академическом музыкальном мире / От модерна к авангарду: сборник статей / Отв. ред. С.В. Грохотов. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. - 276 с.: нот. - (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация). - С. 177-192.
149. Филенко, Г.Т. Французская музыка первой половины XX века / Г.Т.Филенко. - Л.: Музыка, 1983. - 231 с.
150. Флиер, А.Я. Массовая культура / А.Я.Флиер // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. - СПб.: Университетская книга, ООО «Алетейя», 1998. - С. 20-22. - 2 т.
151. Флиер, А.Я. Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте/ А.Я. Флиер // Обсерватория культуры.— 2011 .— №1 .— С. 28-31 .— Режим доступа: URL: <https://rucont.ru/efd/447905> (дата обращения: 10.12.2024)
152. Франтова, Т.В. «Какие музыки мы слушаем сегодня...» (музыка в современном культурном контексте) [Электронный ресурс] // Южно-Российский музыкальный альманах. - 2007. - №1. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kakie-muzyki-my-slushaem-segodnya-muzyka-v-sovremennom-kulturnom-kontekste> (дата обращения: 20.06.2024).

153. Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого Я/З.Фрейд/Перевод А.Н.Анваера. – М.: АСТ,2018. – 320 с.
154. Фромм, Э. Иметь или быть? Ради любви к жизни/Э. Фромм/Перевод с англ.; Предисловие П.С.Гуревича. – М.: Айрис-пресс,2004. – 384 с.
155. Хайдеггер, М. Основные понятия метафизики: мир - конечность - одиночество / М.Хайдеггер / Пер. с нем. В.В.Бибихина, А.В.Ахутина, А.П.Шурбелева. - Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2013. - 590 с.
156. Ханон, Ю. Воспоминания задним числом / Эрик Сати, Юрий Ханон; пер. Е.Львова, Ю.Ханон, А.Икар. - Санкт-Петербург: Центр Средней Музыки: Лики России, 2010. - 676 с.: ил.
157. Хаскинс, Р. Джон Кейдж / Р.Хаскинс / Перевод с английского Галина Шульга. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. - 268 с.
158. Хлыщева, Е. В. Метамодерн как новое мировидение: синтез массового и элитарного [Электронный ресурс] // ВЭ. - 2021. - №2. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metamodern-kak-novoe-mirovidenie-sintez-massovogo-i-elitarnogo> (дата обращения: 20.11.2024).
159. Хлыщева, Е. В. Феномен элитарной культуры: проблема концептуализации [Электронный ресурс] // ВЭ. - 2020. - №1. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-elitarnoy-kultury-problema-kontseptualizatsii> (дата обращения: 10.12.2024).
160. Хобсбаум, Э. Разломанное время - Культура и общество в двадцатом веке / Э.Хобсбаум. - Москва, ACT: CORPUS, 2017. - 384 с.
161. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] // Ю.Холопов. - Режим доступа: URL: <http://www.kholopov.ru> (Дата обращения: 18.06.2024).
162. Хоркхаймер, М., Адорно, Т.В. Диалектика просвещения / М.Хоркхаймер, Т.В.Адорно / Пер. с нем. М.Кузнецов. - М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997. - 312 с.

163. Хрущева, Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее/Н.А.Хрущева. – М.: Рипол-классик, 2022. – 304 с.
164. Хрущева, Н. А. Стравинский & Сати: поэтика «совершенного» и «несовершенного» в новой музыке / Н. А. Хрущева // «Стравинский жив!»: сб. статей / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. – М.: Композитор, 2019. – С. 161–170.
165. Чередниченко, Т.В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т.В.Чередниченко. - 2-е изд. - М.: Музыка, 1987. - 191 с.
166. Черепенин, Н. Эрик Сати – авангардист до авангарда [Электронный ресурс]. Презентация книги Мэри Дэвис в России. - Режим доступа: URL: <https://weekend.rambler.ru/places/39769509-erik-sati-avangardist-do-avangarda-prezentatsiya-knigi-meri-devis-v-rossii/>
167. Чертков, И. Эмбиент. Ч. 1: История и особенности [Электронный ресурс] // Сэмплоделика / Статьи о музыке / Сэмплинг. - 2021. - Режим доступа: URL: <https://vk.com/@musicarticles-embient-1> (дата обращения: 10.08.2024).
168. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX - начала XXI в.: автореферат дис. ...докт. искусствоведения.: 17.00.02/Ф.М.Шак. -Ростов-на-Дону, 2018. – 50 с.
169. Шапинская, Е.Н. Массовая культура: очерк теорий. «Культурные исследования»: широкое понимание культуры в cultural studies [Электронный ресурс] // Культура культуры. - 2016. - №4(12). - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-kultura-ocherk-teoriy-kulturnye-issledovaniya-shirokoe-ponimanie-kultury-v-cultural-studies> (дата обращения: 20.06.2024).
170. Шапинская, Е.Н. Массовая культура: очерк теорий. Новые подходы и оценки [Электронный ресурс] // Культура культуры. - 2016. - №3(11). -Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-kultura-ocherk-teoriy-novye-podhody-i-otsenki> (дата обращения: 20.06.2024).

171. Шаршевский, П.Г. О духовном и светском творчестве Эрика Сати / П.Г.Шаршевский // Искусство. Педагогика. Культура: сборник научных и научно-методических статей, Санкт-Петербург, 09–10 июня 2021 года / Санкт-Петербургское отделение объединения педагогов фортепиано «ЭПТА»; Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры. Том Выпуск 4. - Москва: Каллиграф, 2021. - С. 186-194.
172. Шикина, Г.А. Сати-дадаист: история одного скандала [Электронный ресурс] // Музикальное образование и наука. - 2016. - №1(4). - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sati-dadaist-istoriya-odnogo-skandala> (дата обращения: 20.06.2024).
173. Шикина, Г.А. Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шикина Галина Анатольевна. - Нижний Новгород, 2020. - 336 с.
174. Шнеерсон, Г.М. Французская музыка XX века / Г.Шнеерсон. - 2-е изд., доп. и перераб. - М.: Музыка, 1970. - 576 с.
175. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А.Шоренгауэр / Пер. с нем. Ю.А.Айхенвальд. - М.: АСТ, 2020. - 672 с.
176. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории в 2 т. / О.Шпенглер / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А.Свасьяна. - М.: Мысль, 1998. - 663 с. - 1 т.
177. Шумаков, В.И. Теория массовой культуры Франкфуртской школы в контексте культурфилософской рефлексии начала 1930-х годов [Электронный ресурс] // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. - 2014. - №4-1. - Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-massovoy-kultury-frankfurtskoy-shkoly-v-kontekste-kulturfilosofskoy-refleksii-nachala-1930-h-godov> (дата обращения: 20.06.2024).
178. Щербакова, А. И. Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры: автореф. докт. ... культурологии:24.00.01 / А.И. Щербакова. - Краснодар, 2012. - 52 с.

179. Эко, У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ /Умберто Эко; пер. с итал. Е. Костюкович. — М: Эксмо, 2007. — 592 с.
180. Эко, У. О телевидении. Статьи и эссе 1956—2015/ Умберто Эко; пер. с итал. Я. Арькова, И. Боченкова, М. Визель и др. — М.: Corpus, 2023. — 640 с.
181. Эллиот, С.А. Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества / С.А.Эллиот // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. - 2016. - № 3(18). - С. 25-33.
182. Яроциньский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Перевод с польского Стефан Яроциньский; перевод С.Попкова. - М.: Прогресс, 1978. - 232 с.
183. Ясперс, К. Духовная ситуация времени/Ясперс К; пер. с нем. М.И. Левина. – М.: ACT, 2013. – 288с.
184. Adorno, Theodor W. Essays on Music Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert. Translations by Susan H.Gillespie and others. - University of California Press, 2002. - 743 р.
185. Audio marketing and advertising explained. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: <https://advertising.amazon.com/library/guides/audio-marketing> (дата обращения: 20.06.2024).
186. Bryars, G. Vexations and its Performers // Contact: A Journal for Contemporary Music. -1983. - № 26. - P. 12-20.
187. Cage J., Shattuck R., Gillmor A. Erik Satie: a conversation // Contact: A Journal of contemporary Music. - 1982. - №. 25. - P. 21-26.
188. Cortot, A. ‘Le cas Erik Satie’ // La revue musicale. - 1938. - April-May. - P. 248-272.
189. Davis, Mary E. Erik Satie (Critical Lives). - Reaktion Books, 2007. - 175 p.
190. Fulcher, Jane F. The Composer As Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940 1st Edition. - Oxford University Press, 2005. - 488 p.
191. Gergorin, R. Erik Satie. - ACTES SUD, 2016. - 176 p.

192. Gillmor, Alan M. Erik Satie. - W.Norton & Co In, 1992. - 387 p.
193. Hanlon, A.M. Satie and the French Musical Canon: A Reception Study. Thesis submitted in accordance with the requirements of Newcastle University for the degree of Doctorate of Philosophy. - School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013. – 393p.
194. Lanza, J. Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong. - University of Michigan Press, 2004. - 344 p.
195. MacDonald, I. Before and After Science [Электронный ресурс] // New Musical Express. - 1977. - November 26th. - Режим доступа: URL: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/nme77a.html#night (дата обращения: 10.08.2024).
196. MacDonald, D. A Theory of Mass Culture 1957/ In Bernard Rosenberg and David Manning White (eds.): Mass Culture. The Popular Arts in America. Glencoe, The Free Press, 1965 Pp.59-73.
197. Makomaska, S. Muzyka na peryferiach uwagi: od "musique d'ameublement" do audiomarketingu. - Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2021. - 364 p.
198. Makomaska, S. Erik Satie – the ‘progenitor’ of muzak or the precursor of ‘pipedown’ movement? On the concept of musique d’ameublement // Institute of Musicology, Faculty of History, University of Warsaw Interdisciplinary Studies in Musicology. - 2019. - №19. - P. 135-145.
199. Makomaska, S. “Acoustic wallpaper” under control – the case of musique d’ameublement and Muzak // Interdisciplinary Studies in Musicology. - 2021. - № 21. - P. 39-55.
200. McKinney, David Conley. The influence of Parisian popular entertainment on the piano works of Erik Satie and Francis Poulenc: A Dissertation Document Submitted to the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. - Greensboro, 1994. - 95 p.

201. Muzlab. Стreamинговый аудиосервис для бизнеса. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: <https://platforms.su/platform/15516> (дата обращения: 20.06.2024).
202. Myers, Rollo H. Erik Satie. - D. Dobson, 1948. - 150 p.
203. Nyman, M. Experimental Music: Cage and Beyond. - Cambridge University Press, 1999. - 218 p.
204. Orledge, R. Satie the Composer. - Cambridge: Cambridge university press, 1990. - 437 p.
205. Potter, C. Erik Satie: A Parisian Composer and His World. - Woodbridge: Boydell and Brewer, 2016. - 303 p.
206. Prendergast, M. The Ambient Century: From Mahler to Moby - The Evolution of Sound in the Electronic Age. – London: Bloomsbury Publishing Pod, 2003. - 544
207. Rey, A. Erik Satie, Éditions du Seuil, collection « Solfèges ». - Paris, 1974. - 190 p.
208. Shattuck, R. The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France - 1885 to World War I. Vintage; revised ed. Edition, 1968. - 397 p.
209. Szabo, V.L.F. Unsettling Brian Eno's Music for Airports // Twentieth-Century Music. - № 14/2. - Cambridge University Press, 2017. - P. 305-333.
210. Szabo, V. L. F. Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique: A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of PhD. Cleveland, Ohio B.Mus., Music Theory. - University of Michigan, 2007. - 397 p.
211. Templier, Pierre-Daniel. Erik Satie. - Paris: Rieder, 1932. - 107 p.
212. Vanel, H. Triple entendre. Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus. - University of Illinois press Urbana, Chicago and Springfield, 2013. - 208 p.
213. Volta, O. Erik Satie: Ecrits Editions Champ Libre. - Paris, 1977. - 367 p.
214. Whiting, S. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. - New York: Oxford University Press, 1999. - 604 p.

215. Whittington, S. Serious Immobilities: On the Centenary of Erik Satie's Vexations [Электронный ресурс] // Elder Conservatorium of Music. - University of Adelaide, Australia, 1993. - Режим доступа: [URL](https://www.academia.edu/171971/Serious_Immobilites_On_the_Centenary_of_Erik_Saties_Vexations): https://www.academia.edu/171971/Serious_Immobilites_On_the_Centenary_of_Erik_Saties_Vexations (дата обращения: 10.08.2024).

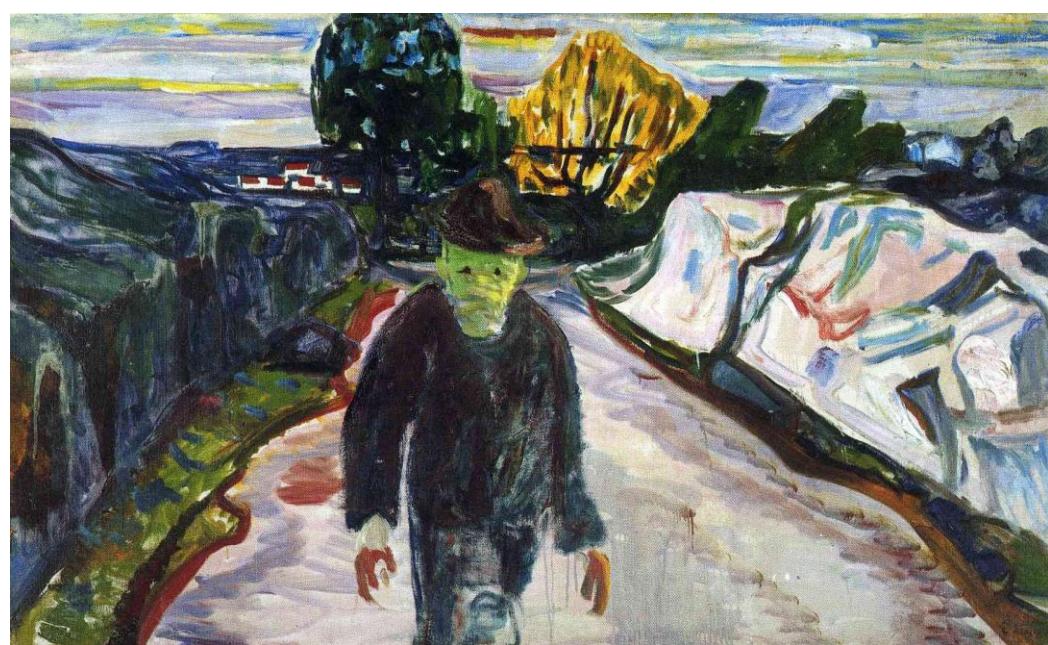
ПРИЛОЖЕНИЕ 1**Иллюстрации****Рис. 1.1.1. К. Моне «Впечатление. Восход солнца в Гаврском порту». (1872)****Рис. 1.1.2. Э. Мунк «Убийца» (1910)**

Рис. 1.1.3. Манифест футуризма в выпуске газеты «Le Figaro» от 20 февраля 1909 г.



Рис. 1.1.4. Луиджи Руссоло и Уго Пьятти с созданными ими интонарумори, 1913 г.

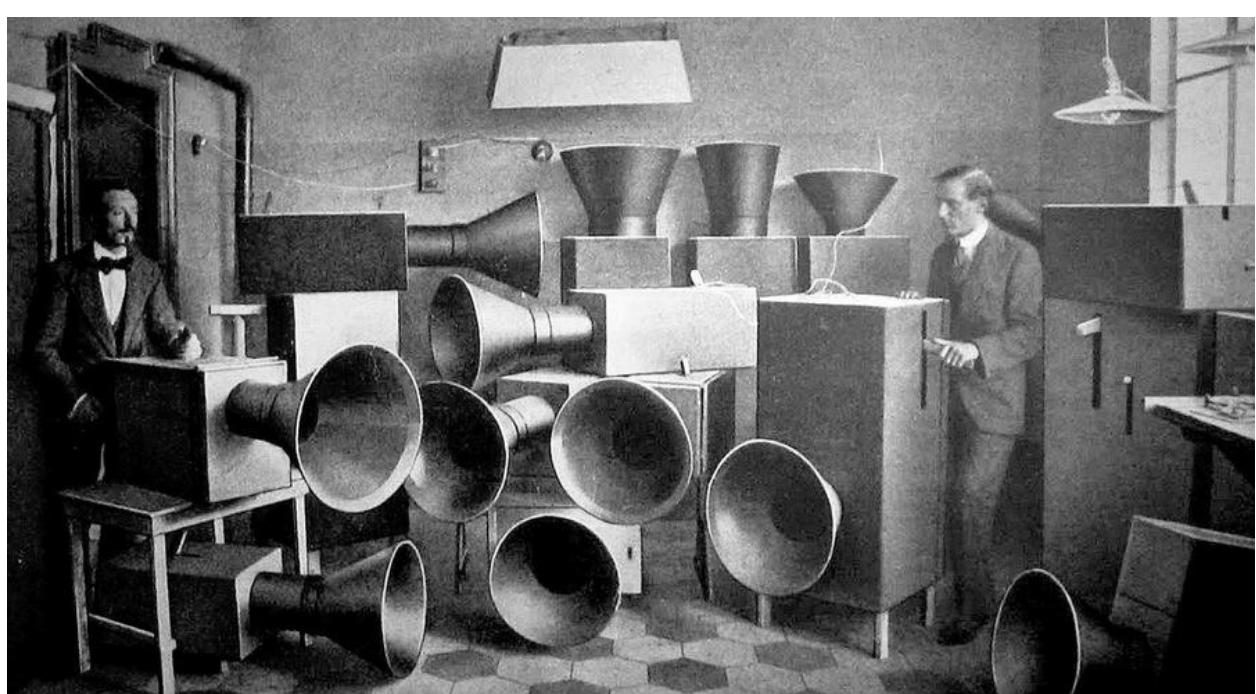


Рис. 1.1.5. Ж. Кокто, «Петух и Арлекин», титульный лист. 1918 г.



Рис. 2.1.1. Афиша одного из концертов фестиваля «Под зонтиком Сати», 12 мая 2016 г.



Рис. 2.1.2. Зал кабаре «Чёрный кот» (фр. Le Chat Noir). 1920 г.



Рис. 2.1.3. Жозефен Пеладан, основатель ордена Розы и Креста.



Рис. 2.1.4. Эрик Сати и Клод Дебюсси. Париж, 1910 год



Рис. 2.1.5. К. Бранкузи. Сократ. 1922.

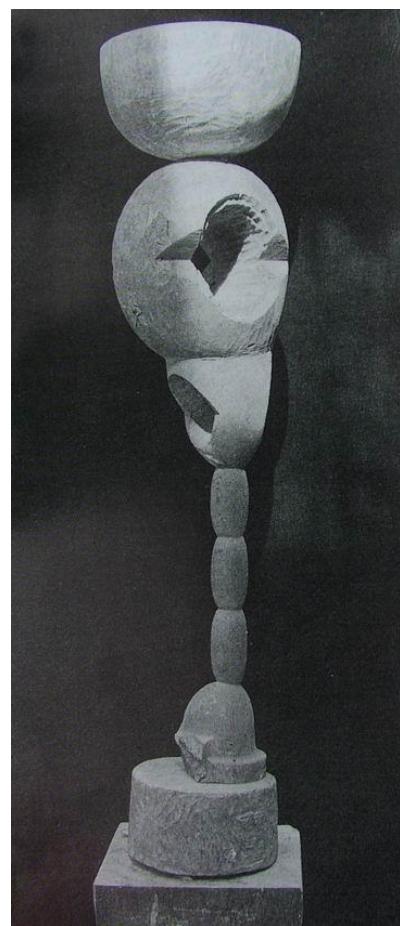


Рис. 2.1.6. Ж. Брак. «Гитара и стакан», другие названия - «Натюрморт на партитуру Сати» или «Сократ». 1921 г.



Рис. 2.1.7. Э. Сати. Предисловие к «Неаппетитному хоралу» из цикла «Спорт и развлечения», 15 Мая 1914 г.

Préface

Cette publication est constituée de deux éléments artistiques : dessin, musique.

La partie dessin est figurée par des traits — des traits d'esprit ; la partie musicale est représentée par des points — des points noirs. Ces deux parties réunies — en un seul volume — forment un tout : un album. Je conseille de feuilleter, à l'oreille, d'un doigt aimable & souriant, car c'est ici une œuvre de fantaisie. Que l'on n'y voit pas autre chose.

Pour les "Requermiers" & les "Abélis", j'ai écrit un chorale grave & conviviale.

Ce chorale est une sorte de préambule amusant, une manière d'introduction austère & infinie.

J'y ai mis tout ce que je connais sur l'Ennui.

Je dédie ce chorale à ceux qui ne m'aiment pas.

Je me retire.

Erik SATIE

Choral inappétissant

Grave

15 Mai 1914
(Le matin, à Jeurs)

 A manuscript page by Erik Satie. At the top is a handwritten preface in French. Below it is a musical score for two voices, labeled "Choral inappétissant" and "Grave". The score consists of two staves of musical notation with various dynamics and markings like "languidement" and "énergiquement". The date "15 Mai 1914" and the note "(Le matin, à Jeurs)" are written at the bottom right.

Рис. 2.2.1. П. Пикассо. Программка балета Парад. 1917 г.



Рис. 2.2.2. Афиша балета «Спектакль отменяется»

LES BALLETS SUÉDOIS DONNERONT
LE 27 NOVEMBRE
AU THÉATRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
“RELÂCHE”
BALLET
INSTANTANÉISTE
EN DEUX ACTES, UN ENTR’ACTE CINÉMATOGRAPHIQUE
ET LA QUEUE DU CHIEN
PAR
FRANCIS PICABIA
MUSIQUE
D'
ERIK SATIE
CHORÉGRAPHIE DE JEAN BORLIN
Apportez des lunettes noires et
de quoi vous boucher les oreilles.
RETENEZ VOS PLACES
Messieurs les ex-Dadas sont priés de venir manifester et surtout de crier : « A BAS SATIE ! A BAS PICABIA ! VIVE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE ! »
“391”
N° 10 PRIX : 2 FRS
Dépositaire “AU SANS PAREIL”
37, Avenue Kléber, PARIS
Le Gérant, PIERRE DE MASSOT

Рис. 2.2.3. Э. Сати, Ф. Пикабия, Р. Клер и Ж. Бьорлен, 1924 г.

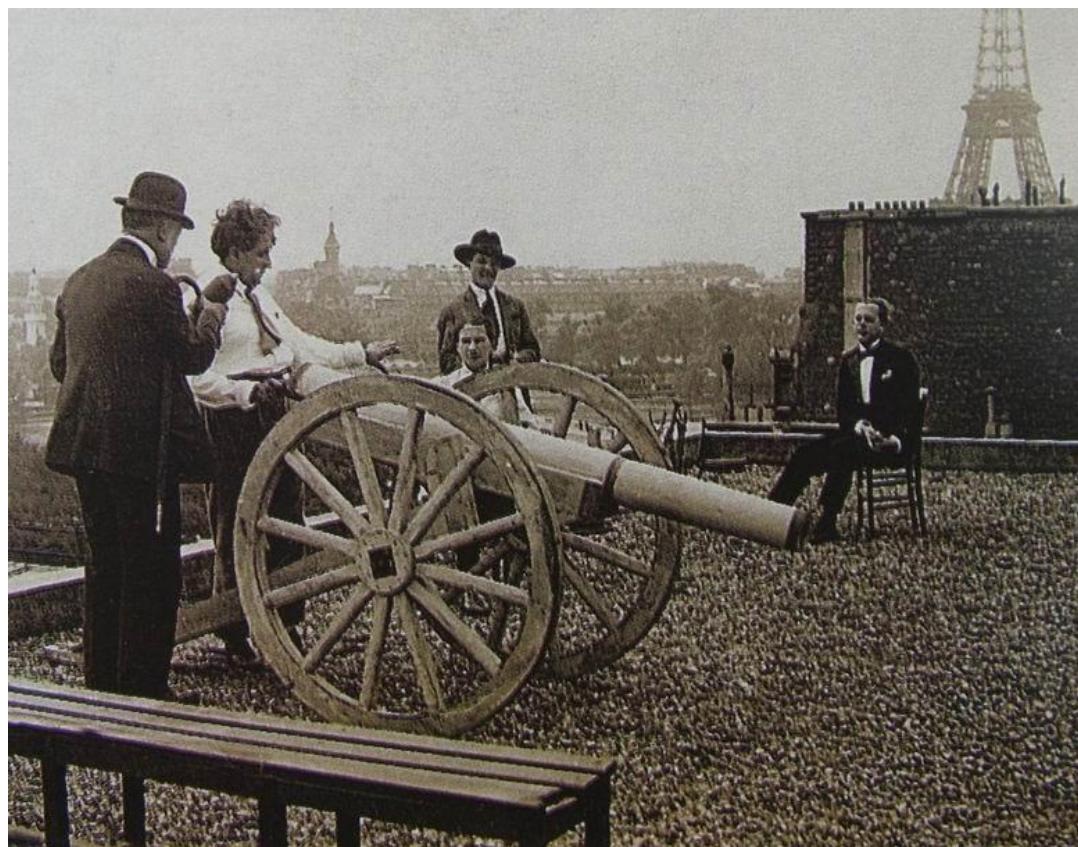


Рис. 2.3.1. Э. Сати. «Досады». Рукопись

Vexations

Pensées 840 faire faire à faire
à faire faire à faire
me faire faire à faire à faire
faire faire à faire à faire

do you like my way of making things?

Music

Рис. 3.1.1. Логотип «Muzak»



Рис. 3.1.2. Логотип «Stimulus Progression» компании «Muzak».



Рис. 3.1.3. Реклама компании «Muzak».



Рис. 3.1.4. Волны Мартено.



Рис. 3.1.5. Орган Уонамейкера, Филадельфия.

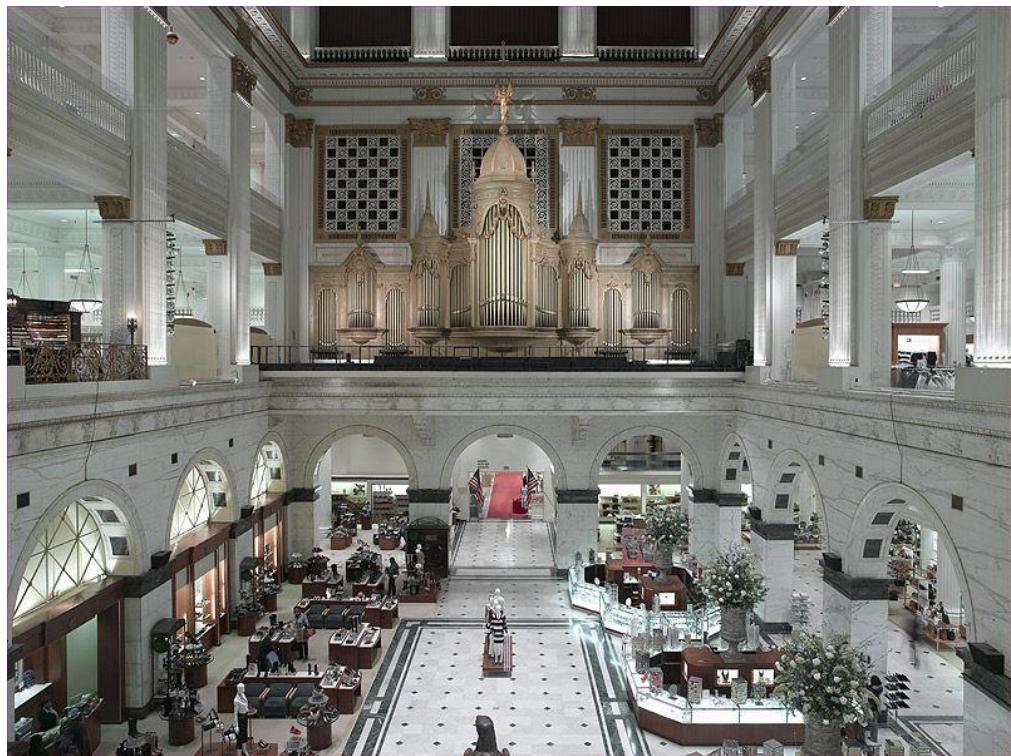


Рис. 3.1.6. Рекламный баннер отечественного сервиса «Sound partner»



Рис. 3.2.6. Обложка к фильму Р. Клера «Антакт».

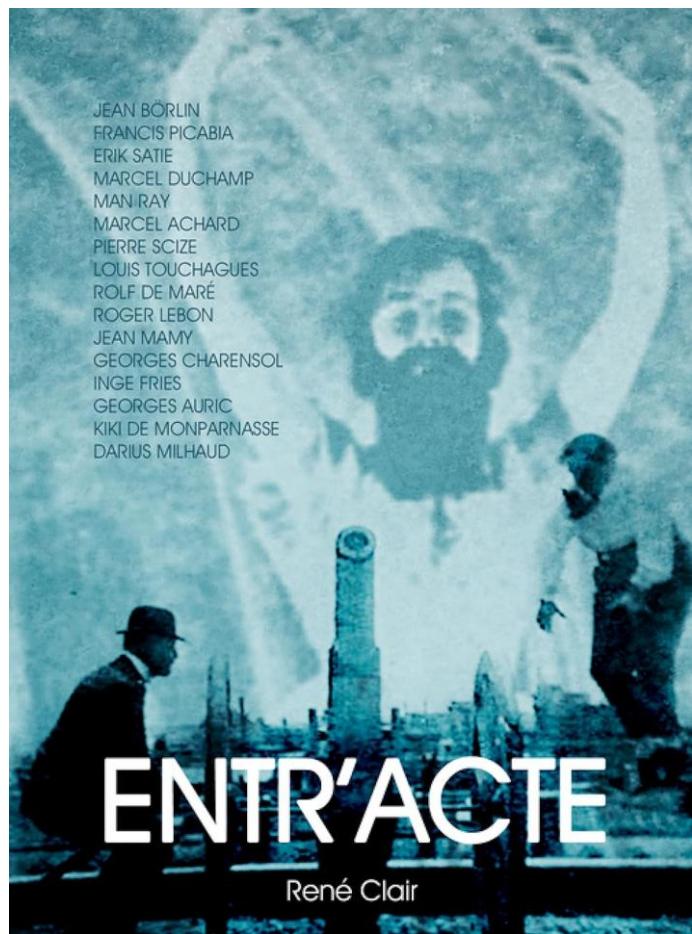


Рис. 3.3.1. Шестерка (фр. Les Six) и Жан Кокто.



Рис. 3.3.2. Джон Кейдж подготавливает пианино.



Рис. 3.3.3. Э. Сати, «Досады» в редакции Арнольда ден Теулинга с указанием к исполнению.

Vexations
For keyboard

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

NOTE FROM THE AUTHOR:

To play this motive 840 times in succession, it would be right to prepare oneself previously, and in the most dead silence, by earnest immobilities.

Très Lent

Erik Satie

Рис. 3.3.4. Дж. Кейдж. «Дешевая имитация» Обложка виниловой пластинки, 1977 г.



Рис. 3.3.5. Д. Поллок. Композиция с красными штрихами, 1950. Работа в стиле «Абстрактный экспрессионизм».

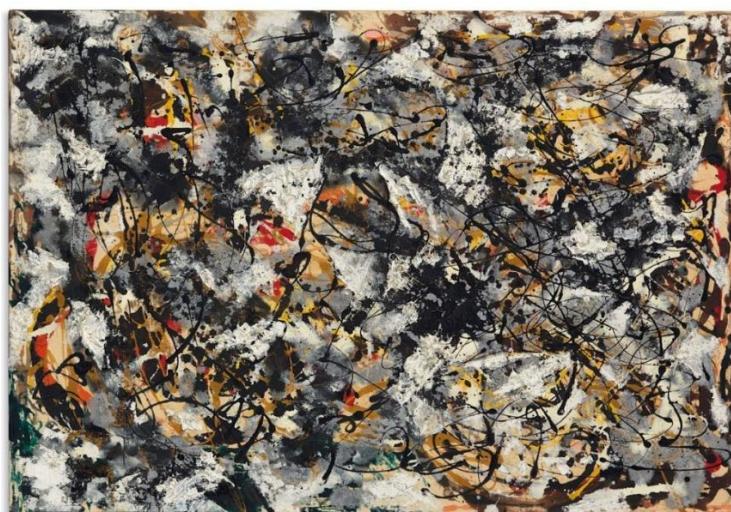


Рис. 3.3.6. Б. Ино. Ambient 1: Music for Airports 1/2.

1/2

11·36

