

Єлизавета Ареф'єва Elizaveta Arefieva

Доктор філософії, докторантка, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв

Ph.D. in Cultural Studies, doctoral student, senior teacher, Department of musical art, Kyiv National University of Culture and Arts

e-mail: liza.arefieva34@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5060-2251

Культурогенез виконавської діяльності в музиці ХХ століття

Cultural Genesis of Concert Performance in the Twentieth-Century Music

Анотація. Культурогенез у музиці пов'язаний із різними системами актуалізації музичного феномену — стильового, жанрового ресурсу музики в єдності з природними вимірами звуковидобування, з рухом музичного часу. Виконавська діяльність структурується як по вертикалі, так і по горизонталі. По горизонталі — це засвоєння етнокультурних, аматорських, стильових, жанрових, полікультурних, мультикультурних, метахудожніх, герметичних художніх кодів, технік, систем інтерпретації, а по вертикалі — це опрацювання в своєму плато формотворення, якщо застосувати терміни Ж. Дельоза, єдності людини і світу, єдності з абсолютним, яка є системоутворюючою, структуротворюючою. Так, механізм вертикального самостояння людини у світі є гарантом здатності людини знайти інтенсивну метрику музичної матерії поруч зі всіма іншими можливостями — міксами, конфігураціями композитності в музиці. Музика залишається сама собою при всіх інноваціях психоделізму і всіх трансформаціях мелосу, фольклору, що відбулися у ХХ столітті.

Ключові слова: культура, музика, виконавське мистецтво, культурогенез, художній образ.

Постановка проблеми. Культурогенез можна уявити як орієнтацію на ту чи іншу систему гри, що є засадничою для виконавської системи. Якщо це автентичний гурт фольклорного типу, до складу якого входять професійні виконавці, випускники консерваторії, — то це один тип музикування, один тип медіації і модальності музичного образу, що формується у межах сьогодишньої культури. Якщо це фольклорний гурт, зібраний із виконавців-аматорів, які від початку засвоїли народні традиції виконання і які їдуть на фестивалі фольклорної музики, — то це інша автентика виконання. Так, виникає новий спосіб «туристичної музики», коли західні дослідники фольклору знаходять на Чернігівщині аматорські гурти, привозять їх на арт-фестивалі або сцену презентації фольклорних реалій, дають можливість побачити втрачені інтонації співу.

У такому протистоянні професійної реконструкції і аматорської глибинної ментальної пам'яті, амнезису інтонацій, які збереглися, виникає напружена мутація систем виконання як певна матриця культурогенезу. Якщо просунутися далі і побачити аматорський вимір цього простору, то тут розгортаються складнощі інтерпретації, коли аматор стає не менш професійним, ніж професіонал, який пройшов школу консерваторії, і, навпаки, професіонал дуже швидко спускається на рівень аматора, бо аматорство поєднується з цікавою парадигмою свята сім днів

на тиждень, парадигмою свободи без правил, вільним інтонуванням тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурологічні проблеми культуротворення досліджували у своїх роботах М. Бахтін, Ф. Джеймсон, Ю. Легенький, Е. Морен, М. Фуко [7; 2; 6; 8; 9] та ін. Мистецтвознавчі виміри виконавського мистецтва були визначені в роботах О. Зінкевич, Л. Кияновської, О.Козаренка, та ін. [3; 4; 5]. Однак проблема аналізу культурогенезу виконавського мистецтва в музиці ще мало вивчена.

Мета статті: визначити культурні виміри еволюції виконавського мистецтва в музиці ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. На виконавську культуру в музиці ХХ століття вплинув досвід афроамериканських виконавців, школи північноамериканської композиторської та виконавської діяльності, яка на рівні джазу, року, блюзу структурує абсолютно інші образні конфігурації, які мають новітні ознаки виконавчої діяльності в музиці. Якщо говорити про професійну виконавську діяльність, то, звичайно, вона чітко має свій архів — арт-хаус, де зберігається класичне виконавство. Діяльність сучасних виконавців відкрита в різні контексти комунікативних популяцій музики. Ці контексти формуються як своєрідні алюзії, полістилістика, полісценізм, де реалізуються парадигми знаково-символічної структури музикування, що утворює той

парадигмальний синтез, який переводить культурогенез виконавської діяльності в постмодерний простір культури.

Однак, щоб відійти від такого широкого контексту культурогенезу в музиці, зокрема у виконавському мистецтві, можна зазначити дві маніфестні або протестні форми, які ідуть знизу і зверху. Знизу — це треш-культура з її актуалізацією бруталності низової культури, яка підживлює рухи, що формуються як антисистема. Зверху — це гламур-культура, яка є стилізаторським напрямом, що стає верхівкою елітарності, пов'язаної з утворенням певних кіл арт-споживачів. Рецепція гламуру орієнтована на егалітаризм естетичних вподобань віртуальних суспільств на віртуальних майданчиках у соцмережах та інших формах сучасної комунікації.

Це комунікація не лише музична, а й спілкування за інтересами, за стильовими вподобаннями, за образом світу, який утворюють еліти постмодерної культури. Гламур-культура швидко втрачає класичний образ, який несе в собі висоту духовності. Так, гламур і треш-культура стають вимірами масової культури, де масовість музики перебуває у стадії перманентних трансформацій, змін. Маргіналії музичної культури намагаються просунути в мейнстрим, адже мейнстрим існує у вигляді певних популяцій, які формуються як певний неусталений етос, культивований у пострадянській системі культури, зокрема, у діяльності музичних виконавців, художників, дизайнерів тощо.

Весь цей простір можна зазначити як символічний, міфологічний, екранний, комунікативний, корпоративний, простір освіти, простір виховання, але за цим всім стоїть спосіб існування і формування митця, спосіб його творчої самореалізації, який фактично і є засобом ідентичності людини і соціуму, засобом ідентичності митця і культури. Власне, тип ідентичності формує тип культурогенезу того чи іншого корпоративу, того чи іншого виду мистецтва, зокрема музики і виконавства.

Культурогенез або системогенез культури пострадянського суспільства не можна назвати закономірним, системотворчим, він є експресивним, вибуховим, але це симбіоз різних креативних інтенцій як поліпарадигмальний синтез, що відбувається шляхами регресії, відходів назад, апеляції до протестної реальності нонконформізму тощо. Це призводить до знищення мистецької школи, а інколи й до повної її втрати, але також має наслідком і локальне оновлення, регенерацію традицій, що виникають в резерваціях, в тих локальних групуваннях, які стають новітніми салонами, маетками культивациі національної культури.

Так, зародження рок-культури в СРСР пов'язують з діяльністю груп «Акваріум» Б. Гребенщикова, «Кіно» В. Цоя, «Воплі Водоплясова» О. Скрипки, «Машини часу» А. Макаревича та ін. За півстоліття відбулася радикальна еволюція художнього образу та виконавського простору цих метафізичних засад протестної культури. Виконавська діяльність в музиці формується в реєстрі можливостей від знищення або самоліквідації групи («Кіно») до камерних ретроінсталяцій (діяльність

Гребенщикова та Макаревича) або симбіозу з класичним виконавством (демарш поп-гламур-кітч Скрипки). Адаже, на відміну західних груп, які стали вже арт-хаусом, в пострадянському просторі ще жевріє мистецький культурний потенціал.

Отже, протестні імперативи і протестні настанови нонкофомізму, що формувалися у 1960–1970-ті роки, не вписуються в контекст парадигми рілі (складки), яку Ж. Дельоз визначає як безконфліктне перетікання однієї структури в іншу. Не вписуються вони і в модель генетичного алгоритму, який свідчить про алгоритмізацію творчості, пошуки нової раціональної парадигми, нового культурного універсуму, нової природності тощо. Комунікативні границі музичного простору вдосконалюють простір існування людини на межі культури та безкультурності. Період протестних рухів закінчився, адже проблема зла, агресії, жорстокості постійно присутня в обговореннях творів молодих митців.

Так, на Заході — це різні варіації репу, де майже 90 % виконавців є аматорами з дуже звуженим інструментальним діапазоном, адже наділені природними здібностями інтонувати. Ці митці буквально зривають ігровий простір шоу своїми імпровізаціями, утворюють образні конфігурації, які легко назвати креативом, але ніякою креативністю вони не вирізняються. Чому? Бо несуть в собі категорії зла, агресії, жорстокості, які культивуються, стають певними естетичними маркерами, які ми сприймаємо як своєрідну війну світів, конфлікт онтологій, естетику неусталеного виконавства. Фактично конфлікт онтологій виконавства все більше і більше зсувається в простір аматорського мистецтва камерних груп, що втрачають свою традиційну форму мистецьких групувань.

Звичайно, існують симфонічні та інші вистави, що несуть в собі традицію (на Заході їх багато, у нас менше), але треш-культура стає тим загальним тлом, на основі якого формуються уподобання виконавських стратегій. Так, опера стає одним із найцікавіших полігонів сучасного постмодерного сценізму. Сучасну оперу можуть грати на вокзалі, як це було у Відні, на ландшафті, у нетрадиційних рекреаціях, дець на смітнику. Також починають переписувати змістовний каркас оперних лібрето в абсолютно неадекватній формі. Все це свідчить про те, що демаркація між добром і злом розмивається. Досить гостро постає питання: що таке зло в мистецтві? Чому воно є привабливим?

Утім, культурогенез виконавської діяльності зберігається в рамках інерції традиції, що не втратила школу і міцну форму методик виховання виконавця, і в контексті хижацького виживання потрапляє зараз на терен псевдоконкуренції і втрати підтримки культури суспільством. Це стосується й театру, і музичних ансамблів, хоча стовище шоу-бізнесу і масова культура кращі. Проте культура класична стає арт-хаусом, архівом в гарному смислі цього слова, потребує рекультивації, регенерації і державної програмної підтримки. Якщо цього не відбувається, то виконавська майстерність різко деградує.

Широке тло культуроцентричних парадигм, моделей соціокультурних відносин проектується в простір, який можна зазначити як перехід від тоталітаризму до посттоталітаризму. Фактично, посттоталітарний простір як феномен культуротворчості ще не є сформованим в пострадянських реаліях культуротворення, тому треш-культура тут існує імпліцитно, як засада формотворчих інтенцій, адже гостро стоїть проблема сакрального мистецтва, девальвації святинь. Святість людського існування і проблема антигероя, проблема карнавального часу, де антигерой на певний час стає системотворчим епіцентром і декілька років грає роль героя, а всі люди стають закладниками його гри — це характерна риса для пострадянських країн.

М. Бахтін зауважує ознаки гротескного реалізму як спонтанність єднання верху і низу. Не можна нескінченно дивитися на екран і не стати часткою цього екрана, як не можна ходити до церкви і не стати часткою простору сакрального простору храму. Ми потрапляємо в ситуацію сучасного ритуалу, де агресія, або «тіло без органів», за А. Арто, або те, що можна назвати — театр жорстокості вже без інтелігентських алюзій варіюються в новітніх популяціях треш-гламурної естетики поп-пси. Існують новітні приклади, які можна назвати каткомбною культурою або криптокультурою. У всякому випадку, ця своєрідна реальність розчиняється в просторі музикування зі всіма її атракторами, сюжетами і диспозиціями, намаганням адаптувати впливи мас-медіа і перетворити їх на своєрідний атракціон. Адже якщо атракціон у театрі або в масовому просторі тоталітарних країн був домінуючим елементом, то зараз він перетворився на атрактор — зону гармонізації *estesis* в хаосогенному просторі середовища, де людина лише намагається бути гармонійною і мріє отримати рекреаційний простір. Це вдається і не вдається. В цьому і полягає вся складність тих процесів, які формуються як культурогенез, єдність онтологічних предикацій виконавських і медіативних, комунікативних реалій мистецтва, зокрема музики.

Отже творчість дає змогу інтерпретативного цілісного бачення рекреаційної перспективи, де в творчій діяльності існують зони спокою, рекреації, що є нібито незалежними від виконавства, від культури і від часу. Ця реальність набула визначення в класичному кінематографі Сергія Ейзенштейна ознак вертикального монтажу як «атракціон», згодом Дж. Віллок визначає її як «атрактор» — зону гармонії, рекреації, де людина повністю відчуває себе гармонійною, самодостатньою. У просторі атракції людина на певний час утворює естетичний простір самоздійснення, творчості як креативного виміру, що породжує іншу, естетичну, художню цілісність, те, що можна зазначити як надцілісність функціонування художнього образу.

Важливо говорити про більш глибокі, фундаментальні механізми, які можна зазначити як метамову музики або метанаративи — змістовні, оповідальні,

що протистоять будь-якому насильству, агресії та глобалізації в посттоталітарному просторі пострадянських країн.

Якщо герої репу демонструють пристрасність до свободи, яка не є можливою, стають улюбленою фігурою протестних інтонацій, де «білий афроамериканець» з його утисками, його підпільним існуванням відкриває планіду чорного репу як єдину можливість артикуляції своїх почуттів і думок, то це вже симулятивний протест. Це як спосіб повернутися в далеке минуле, що свідчить: утворюється ретроархаїзуючий тип культури хіп-хоп.

Культура хіп-хоп сформувалася на Заході як танцювальний, видовищно-розважальний досвід, який стирає стереотипи, створює новий тип ідентичності. Людина-медіатор, яка починає жити в межах культури хіп-хопу, а в цю сферу втягується сучасна опера, балет і навіть сучасна композиторська творчість, зникає, що все перетворюється на шоу. Виникає новий образ музичного життя, формуються нові пріоритети і реалії виконавства. Не можна сказати, що мультимедіа є панівним інструментом хіп-хопу, завжди існує запит на арт-хаус, на те, що пов'язує з утриманням традиційної, класичної культури, збереженням класичного потенціалу. Адже класика — завжди на межі того, що ми зevamo культурогенез або системогенез — утворення нових спонук, нових реалій культуротворчості. Однак не можна сказати, що вони є гармонійними.

Якщо в ранньому хіп-хопі маніпуляції діджея з програвачем існували переважно у формі технічно-музичних інсталяцій, то реп швидко еволюціонував і перетворився на складні мікси звучання з використанням семплінгу, багатоканального накладання регістрів на комп'ютері і інших розвинутих технік міксування. Просунуті, або авангардні, вже в негативному сенсі, системи мікс, з одного боку, стають технологічними і масовими реаліями протестної культури, з іншого — свідчать про те, що молодь змагається зі злом, опонує будь-якому насильству. Так чи інакше, епатажний стиль і натуралізований екстаз на сцені заперечує насильство, культивує специфічні естетичні форм свободи від будь-яких норм нерегульованої експресії.

Висновки. Виникає певний стилізований формат музикування, де існують певні зони атракторів, які орієнтовані на елітну аудиторію. Можна лише стверджувати, що культурогенез сучасної виконавської діяльності — це системогенез різних культурних практик у стадії глибокого онтологічного конфлікту, асиміляції різних крайнощів. Так, башти і підземелля музичної культури поєднуються, а проміжне тіло стає порожньою формою, яка заповнюється новими атракторами. Виникає той мегакультурний планетарний проект ідентичності протестних і псевдопротестних, комформних і нонкомформних рухів, образів, які утворюються заради культивування культурної цілісності сучасної людини. Дефіцит гуманізму, не справжній гуманізм як псевдодемократизм, лакована гламурна реальність, як і, навпаки, знижена брутальна дійсність — це ті крайнощі, які роблять музичну культуру відкритою до будь-яких трансформацій.

Культурогенез виконавської майстерності є онтологічним предикатом музичної рефлексії, що існує й існуватиме надалі в різних крайнощах і різних контекстах, адже дає можливість вибору, протесту, виходу за межі посттоталітарного і пострадянського простору, можливість створення гармонійної реальності. Її можна

пов'язувати з етнокультурними, національними типами культуротворчості, з певними резерваціями, як це відбулось, зокрема, в контексті музеєфікації етнокультурного буму на Заході, або ж з авангардним, постмодерним простором трансформації музичної матерії нової віденської школи.

Література

1. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
2. Джеймсон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. П. Дениска. Київ: Курс, 2008. 504 с.
3. Зінкевич О. С. Український авангард // Музика. 1992. № 4. С. 4–5.
4. Кияновська Л. Мирослав Скори́к: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполох, 1998. 216 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
6. Легенький Ю. Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові та просторі культури. Київ; Переяслав; Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2023. 383 с.
7. Bakhtite M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale. Paris, Gallimard, 1984. 408 p. URL: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Esthetique-de-la-creation-verbale> (дата звернення: 09.06.2023).
8. Morin E. Method: towards a study of humankind. New York; Berlin, Bern; Frankfurt/M.; Paris; Wien: Lang, 1992. Vol. 1. The nature of nature / transl. and introd. by J. L. Roland Belanger.
9. Foucault M. Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault / Edited by Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications, 1988. 166 p.

References

- Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard [in French].
- Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault* / Ed. by Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications.
- Hnyd, B. (2002). *Vykonavski shkoly Ukrayiny* [Performing Schools of Ukraine]. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm abo lohika kultury piznoho kapitalizmu* [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism] transl. Petro Denysko. Kyiv: Kurs [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrayinskoyi natsyonalnoyi muzychnoyi movy* [The Phenomenon of Ukrainian national musical language]. Lviv: Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka [in Ukrainian].
- Kyyanovska, L. (1998). *Myroslav Skoryk: tvorchy portret kompozytora v dzerkali epokhy* [Myroslav Skoryk: Composer's creative portrait reflected by the era]. Lviv: Spolokh [in Ukrainian].
- Lehenky, Yu. (2023). *Sotsialnyy dyzayn: obraz i dokument v chasovi ta prostori kultury* [Social design: image and document in the time and space of culture]. Kyiv; Pereyaslav; Nizhyn: Vydavets Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Morin, E (1992). *Method: Towards a Study of Humankind*, vol. 1. The Nature of Nature / transl. and introd. by J. L. Roland Belanger. New York; Berlin; Bern; Frankfurt/M.; Paris; Wien: Lang.
- Zinkevych, O. (1992). *Ukrayinskyi avangard* [Ukrainian avant-garde]. *Muzyka*, 4, 4–5 [in Ukrainian].

Arefieva Ye.

Cultural Genesis of Concert Performance in the Twentieth-Century Music

Abstract. Cultural genesis in music is linked to the various systems of actualization of the musical phenomenon—a stylistic, genre resource of music in unity with the natural dimensions of sound production, with the movement of musical time. Performing activity is structured both vertically and horizontally. Horizontally, it is assimilation of ethno-cultural, amateur, stylistic, genre, multicultural, metaartistic, hermetic artistic codes, techniques, and systems of interpretation. Vertically, in the terms of J. Deleuze, it is elaboration of form creation, the unity of individual and the world, unity with the absolute, which is system- and structure-creating. Thus, the mechanism of a person's vertical independence in the world is a guarantor of their ability to find an intensive metric of musical matter alongside all other possibilities—mixes, configurations of composition in music. Music perseveres despite all the innovations of psychedelism and all the transformations of melos and folklore occurring during the 20th century.

Keywords: culture, music, performing arts, cultural genesis, artistic image.