

8. Gribinenko Yu. O. (2006). Musical polystylistics in the light of the theory of intertextuality. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
9. Dovgan P. V. (2010). Genre-style dynamics of the Ukrainian chamber suite of the 20th century. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
10. Martsenkovsky O. V. (2011). Rethinking of romantic traditions in the piano and chamber works of B. Lyatoshinsky. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
11. Omelchenko T. A. (2008). Ukrainian sonatas for violin and piano of the 70–90s of the 20th century (performing problems of comprehension of the textured and genre-based organization of music themes). Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Perepelitsa M. (2017). Theatricality in non-theatrical musical genres of creativity by Carmella Tsepkoenko. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Savchuk I. B. (2012). Chamber music of the 1920s in Ukraine: An attempt at philosophical understanding. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
14. Slyusar T. M. (2010). Lviv chamber sonata in the historical-style paradigm of genre development. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
15. Chibalashvili A. O. (2015). Conceptual synthesis in modern Ukrainian artistic culture (through the example of chamber music). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3.07.2017 р.

УДК 78:[578+316.776.32]

Куц Євген Вадимович

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
alahomora@gmail.com

МУЗИКА У ДОБУ ВІРУСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (Частина перша)

Мета статті полягає у виявленні імплізивних ефектів миттєвої комунікації у сучасних музичних і парамузичних формах. **Методологія** дослідження передбачає звернення до загальнонаукових методів; до методів теоретичного музикознавства (аналіз елементів музичної виразності й форми) і мікросоціології (аналіз афордансу й інскрипцій); також мають місце полемічний та інтроспективний підходи. **Наукова новизна** полягає у виявленні маркерів віральності сучасних музичних форм; в осмисленні музичної комунікації як діалектики афордансу й інскрипції (сценарію) медіа; у дослідженні рингтону як інтонаційної практики миттєвої комунікації. **Висновки.** Проблематизація теми вірусності в інформаційному полі культури дає змогу вийти на нові кордони концептуалізації поняття медіавірусу як чистого сингулярного смислу, поверхневого ефекту, вільного від усякого значення; як такого, що виникає в результаті вибуху "безумного становлення", коли елімінація часу і простору знеживлює сам процес сигніфікації як функції дистанціювання між означуваним та означником. Музика, як найменш фігуративне з усіх мистецтв (відтак, найбільш схильне до нонсенсу і парадоксу) і як мистецтво нарративне (часове), передбачувано переживає надзвичайно інтенсивний вплив ситуації "миттєвої комунікації", у якій опинився світ сьогодні. У статті зроблено спробу аплікації ідей дромології (Поль Вірільо) до площини меметики у контексті сучасних музично-комунікативних стратегій. У результаті глобальної кризи уваги і "синдрому перемикання каналів" на сцені з'являються музичні й парамузичні форми, що постали в результаті максимальної компактності музичної думки і є наслідком стратегії проміненності як основного маркеру віральності. До таких форм відносяться рингтони, джінгли, аудіо-логотипи. Ключову роль у становленні даних феноменів відіграло зрушення музики від ефірних форм до приватних, в результаті чого ситуація "вимушеної уваги" концертного залу була витіснена тотальною нелінійністю персональних медіа. Вибухова анти-нарративна діяльність віральних музичних форм спонукає до вироблення нових стратегій "неспішних" практик, які дозволили б уповільнити час.

Ключові слова: медіа, медіавірус, меметика, імплізія, афорданс, рингтон.

Куц Евгений Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыка в эпоху вирусной коммуникации

Цель работы заключается в выявлении имплізивных эффектов мгновенной коммуникации в современных музыкальных и парамузикальных формах. **Методология** исследования предполагает обращение к общенаучным методам; к методам теоретического музыковедения (анализ элементов музыкальной выразительности и формы) и микросоциологии (анализ афорданса и инскрипций); также имеют место полемический и интроспективный подходы. **Научная новизна** работы заключается в выявлении маркеров виральности современных музыкальных форм; в осмыслении музыкальной коммуникации как диалектики афорданса и инскрипции (сценария) медіа; в исследовании рингтона как интонационной практики мгновенной коммуникации. **Выводы.** Проблематизация темы вирусности в информационном поле культуры позволяет выйти на новые границы концептуализации понятия медиавируса как чистого сингулярного смысла, поверхностного эффекта, свободного от всякого значения; как нечто такого, возникающего в результате взрыва "безумного становления", когда элиминация времени и пространства лишает жизни сам процесс сигнификации как функции дистанции между означаемым и означающим. Музыка, как наименее фигуративное из всех искусств (следовательно, наиболее склонное к нонсенсу и парадоксу) и как искусство нарративное (временное), предсказуемо переживает чрезвычайно интенсивное воздействие ситуации "мгновенной коммуникации", в которой оказался

мир сьогодні. В статті зроблена спроба аплікації ідей дромології (Поль Вірильо) на плоскість меметики в контексті сучасних музичально-комунікативних стратегій. В результаті глобального кризи уваги і "синдрому переключення каналів" на сцені з'являються музичальні і парамузичальні форми, що виникли в результаті максимальної компактності музичальної мислі і являються наслідком стратегії проминентності як основного маркера віральності. К таким формам належать рингтони, джінгли, аудіо-логотипи. Ключову роль в становленні даних феноменів зіграв зсув музики від ефірних форм до приватних, в результаті чого ситуація "вимушеної уваги" концертного залу була витіснена тотальною нелінійністю персональних медіа. Вривна анти-нарративна діяльність віральних музичальних форм побуждає до розробки нових стратегій "неспешних" практик, що дозволяють замедлити час.

Ключові слова: медіа, медіавірус, меметика, імпульсія, афорданс, рингтон.

Kushch Eugen, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music in the Age of Viral Communication

Purpose of Article. The purpose of the article is to reveal implosive effects of instant communication in modern musical and paramusical forms. **Methodology.** Methodological principles, used by the author, involve general scientific methods, musical analysis, microsociology (analysis of affordance and inscriptions) as well as polemical and introspective approaches. **Scientific novelty.** The author identifies viral markers of modern musical forms; musical communication interpreted as the dialectic of affordance and inscriptions of media; ringtone is researched as the intonational practice of instant communication. **Conclusions.** Problematization of the viral topic in the information field of culture allows to reach new frontiers of conceptualizing media virus as purely singular sense, effect of surface, that is free from any meaning, something that appears as the result of "insane becoming", when elimination of time and space discriminates the process of signification as a function of distance between signifier and signified. Music, as the least of all the figurative arts (therefore most prone to nonsense and paradox) and as a narrative art, is predictably experiencing extremely intense influence of the situation of "instant communication", which leads the world today. The author attempts to apply the ideas of dromology (Paul Virilio) to the plane of memetics in the context of contemporary music and communication strategies. The global crisis of attention and the "channel switch syndrome" leads to the appearance of compact musical and paramusical forms, which are considered as the result of the prominent strategy, as the main viral marker. These forms include ringtones, jingles and audio logos. A key role in the formation of these phenomena belongs to the musical shift from live to private forms, resulting the situation of "involuntary attention" of concert hall has been superseded by a total nonlinearity of personal media. Explosive anti-narrative activity of the viral musical forms leads to the development of new strategies of the "unhurried" practices that try to slow down time.

Keywords: media, media virus, memetics, implosion, affordance, ringtone.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні навряд чи можна знайти людину, принаймні знайому із сучасним укладом життя, яка хоча б раз у житті не стикалась із словами "мем" (або "інтернет-мем"), "медіавірус", "вірусний маркетинг" тощо. Наразі немає сенсу, та й регламенту, детально пояснювати походження і теоретичні засади цього дискурсу – при бажанні необхідну інформацію можна здобути будь-де (хоча б у Вікіпедії). Цікавить інше: який результат може принести використання відповідних гіпотез і понятійного апарату в музикознавстві?

Очевидно, що претензії меметики (експериментальної області знань із сумнівним науковим статусом) на "теорію усього" були приречені на невдачу. Як справедливо зауважують критики, єдиним суттєвим внеском у гуманітарну думку стала дотепна метафора "мем = ген", при явній неспроможності дати детальне пояснення механізмів реплікації і мутації одиниць культурної інформації – власне, мемів [9]. Дотепер ніхто так і не дав вичерпну відповідь: чому певні ідеї, образи, технології успішно проходять "природний добір", а інші – залишаються у сутінках історії? Постає справедливе запитання: чи не є так само сумнівною перспектива вірусологічних досліджень, враховуючи численні точки перетину із меметикою? Цілком можливо, що так. Але також очевидно, що по відношенню до записаної музики, і фонокультурної ситуації загалом, вірусність і пов'язані з нею стратегії стають дедалі все більш суттєвим фактором, який важко ігнорувати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Появу меметики, як сфери знань, звичай пов'язують із культовою працею Річарда Докінза "Егоїстичний ген" (1976). Подальший розвиток меметики пов'язаний із іменами Дугласа Хофстадтера, Деніела Деннета, Бена Каллена, Сьюзен Блекмор, Річарда Броуді, Аарона Лінча. Актуальні тенденції галузі знайшли відображення у професійному електронному журналі "Journal of Memetics" (1997–2005). Разом із тим меметичний підхід у музикознавстві залишається "білою плямою" і публікації з даної теми практично відсутні. На сьогодні єдиною монографією, присвяченою медіальній вірусології, є "Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture" Дугласа Рашкоффа. Публікації з цієї тематики мають також доволі фрагментарний характер і залишаються на маргінесах наукової думки. Так, чи не єдиним інформативним ресурсом у російськомовному сегменті інтернету залишається анонімний сайт "Мемі і медіавіруси" [5]. Рингтон, як культурна форма, знайшов всебічне висвітлення лише у одній праці "The Ringtone Dialectic: Economy and Cultural Form" Суманта Гопіната, але у ній практично не приділяється уваги рингтону як формі існування власне музики. Загалом, питання музичної комунікації у часи імпульсії (стиснення часу і простору) є надзвичайно малодослідженим аспектом навіть у масштабах світового музикознавства, тому будь-яке дослідження, що так чи інакше торкається теми вірусності, є актуальним сьогодні.

Мета дослідження полягає у виявленні імпульсивних ефектів миттєвої комунікації у сучасних музичних і парамузичних формах.

Основний виклад матеріалу. Формула вірусності може бути уявлена як сума, чи скоріше добуток, трьох складових:

- проміненість – здатність утворювати "фігуру" (термін гештальт-психології), витісняючи конкурентні форми на рівень фонові активності;
- інфлятивність – здатність максимального поширення за короткий час, що, у свою чергу, є здобутком економії форми (власне вірусу) і продуктивності мережі (транспарантність і ширина каналу зв'язку);
- вдалий збіг обставин.

Останній фактор може легко звести нанівець спроби позитивного аналізу вірусності і водночас робить подібні дослідження надзвичайно цікавими, щоразу викриваючи нові парадоксальні грані, так звані "чорні лебеди". Добре відомим є той факт, що спроби свідомо створити медіавірус часто не призводять до довготривалого результату, а найпотужніші віруси, як правило, виникають стихійно в анонімному середовищі.

В усіх вищезгаданих компонентах формули вірусності спільним є один фактор, що трансформує звичний, "людинорічний" порядок комунікації, – це швидкість. Прищеплюючи дромологію (теорія швидкості Поля Вірільо) до тіла меметики, ми отримуємо вірусологію медіа, у фокусі погляду якої – саме "вірусний стиль" як естетична доктрина, як комунікативна стратегія, врешті-решт, як стиль мислення і "дух епохи".

Вперше термін "медіавірус" використав американський медіолог і журналіст Дуглас Рашкофф у книзі "Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture" (1994) [5]. Передусім виникає справедливе запитання: чому Рашкофф використав саме термін "вірус"? З точки зору мікробіології, це не є стовідсотково обґрунтованим рішенням. Дійсно, віруси мають високу швидкість розповсюдження, що пояснюється їхньою агресивною реплікацією, і можуть мати високу патогенність, але й бактерії вірусам не поступаються: ВІЛ називали чумою ХХ століття, але збудником тієї самої, оригінальної, чуми є бактерія. Наразі важко сказати, що спричинило більше шкоди людству у сенсі епідемій: віруси чи бактерії.

Певне порушення логіки у Рашкоффа можна знайти, звернувшись до етимології слова "вірус": як відомо, *virus* латинською означає "отрута". Це цілком відповідає сутності біологічного віруса, але сам Рашкофф вкладає у термін "медіавірус" і позитивні конотації, маючи на увазі щось, що виникає як парадокс і несе несподівані наслідки – одним словом те, що деконструє або принаймні хоча б викриває інстанції контролю і маніпуляції. Тут варто пригадати есеїстику пізнього Бодрійєра (збірка "Прозорість зла"), де вірус виступає своєрідним захисним механізмом від гегемонії генетичного коду і тотальної позитивності системи, що постала як результат абсолютної імунізації і профілактики [1, 88].

У реальному житті зіткнення з біологічним вірусом не несе ніяких позитивних результатів – лише хворобу і у гіршому випадку – смерть. Людський організм і вірус мало сумісні, і їхні відносини не передбачають жодної взаємовигоди. Але загальновідомим є факт, що інший тип мікроорганізмів – бактерії – здатні до симбіотичного існування з людиною (наприклад, мікрофлора травної системи). Про надзвичайну роль дріжджових культур та цвілевих грибів роду *Penicillium* в історії людства можна навіть не згадувати.

Навіть комп'ютерні віруси бувають нешкідливими: часто єдина дія подібних програм виявляється лише у певних візуальних або звукових ефектах ("маркер присутності"), без пошкодження інформації. Втім, більшість комп'ютерних вірусів створені із цілком прагматичною метою: крадіжка персональних даних (паролі, номери кредитних карт), шпигування і вимагання грошей. Меншість комп'ютерних вірусів сьогодні створюються задля "абстрактного зла" і чистого хаосу – врешті-решт, економіка взяла гору над тероризмом.

Знову пригадуючи етимологію, розуміємо, що єдиною дією справжнього біологічного вірусу, окрім, безумовно, реплікації, є нанесення шкоди або цілковите знищення носія, тобто це дійсно можна вважати "біологічним тероризмом", якщо уявити наявність у вірусів гіпотетичної "інтенціональності". Враховуючи вищезгадані фактори, можна дійти висновку, що медіавірус, принаймні, у викладенні Рашкоффа, має також чимало ознак інших мікроорганізмів – бактерій і грибів, оскільки функція медіавірусу не є чисто деструктивною, а часто навіть конструктивною, як по відношенню до індивідуального тіла, так і до колективного. У найгіршому випадку медіавіруси просто засмічують інформаційний простір, хоча це стосується переважно не справжніх ("стихійних") вірусів, а так званих PR-трюків, які лише імітують вірусну форму [5]. У даному дослідженні я все ж користуватимусь терміном "вірус", хоча у майбутньому варто з більшою увагою поставитись до мікробіологічного дискурсу при формуванні понятійного апарату, навіть якщо (а швидше за все це дійсно так) аналогії з мікробіологією не виходять за межі дотепної метафорики.

Вірус є системним ефектом, хворобою колективного тіла. Навряд чи можна уявити вірус, призначений виключно для одного-єдиного носія – тобто, позбавлений певної "мінімальної універсальності". Також немає сенсу у вірусі, який має надто довгий інкубаційний період. Якщо вести мову про "економіку вірулентності", то високі показники ефективності демонструє саме ВІЛ, який не вбиває носія відразу (якщо бути точним, носія вбиває не відсутність імунітету, а будь-які інші хвороби), відтак маючи у розпорядженні роки, іноді десятиліття (!) для успішної реплікації.

Загалом, економіка вірулентності – це економіка часу. Врешті-решт, будь-яка економіка без проблем може бути редукована до єдиного концептуального ядра – часу, оскільки так сталося, що у людському світі тільки час є єдиним невідновлюваним і неконтрольованим ресурсом. У випадку медіавірусу економічною похідною першого порядку ("надбудова" над ядром) є увага. За відсутністю кращого терміну, скажемо, що медіавіруси є атендофагами – тими, хто живиться увагою, відповідно – витраченим на них часом. Увага є життєво необхідним ресурсом для реплікації медіавірусів, і конкуренція видів (природний добір) відбувається саме у полі уваги. Цікаво, що ресурс уваги людини є обмеженим

як "вертикально", так і "горизонтально" (з цього приводу можна пригадати ресурсну теорію уваги психолога і економіста Даніеля Канемана). Тому суттєвим фактором атрактивності для дослідника медіавірусів є саме механізми, як власне і процес, природного добору, хоча тут криється небезпека спокуси "теорії всього", яка зрештою стала пасткою для теоретиків меметики.

Доволі важко провести якісь аналогії між природним добором і добором "культурним". Першою ж серйозною проблемою стає досить популярна точка зору, згідно з якою еволюціонують лише техніка і технології, а культура – ні. В цьому, дійсно, є певний сенс, оскільки ми вже понад дві тисячі років користуємось здобутками античної культури і навіть не думаємо від них відмовлятися (а Гайдегер у цьому сенсі навряд чи прогресивніший за Платона).

У випадку трендів культури ми можемо вести мову швидше про конкурентне співіснування, а не про цілковите витіснення і остаточну обскурацію, як це іноді трапляється із біологічними видами. Мабуть, це можна описати терміном "коеволуція": культурні тренди постійно вдосконалюють власну ефективність у боротьбі за увагу користувача. Достатньо поверхнево проаналізувати хоча б тренди останніх десяти–п'ятнадцяти років у сфері звукозапису і саунд-дизайну, щоб зрозуміти: немає такої технології і такої естетичної концепції, яка б не могла бути успішно використана і яка б не мала своїх прихильників, нехай і доволі обмеженої кількості. Саме тому вірусологія опікуватиметься, як максимум, коеволуцією окремих трендів, як мінімум – еволюцією так званої "мови мистецтва" в умовах миттєвої комунікації, "короткої пам'яті" і синдрому розсіяної уваги.

Сьогодні перед нами постає питання: якими саме проблемами опікуватиметься музична вірусологія? Попередньо можна сформулювати, як мінімум, три напрями майбутніх пошуків:

- морфологія вірусів, дослідження якої, можливо, дозволить згодом поставити питання щодо їх систематики і виявити механізми реплікації;

- медіальна імунологія, у фокусі якої – колективні й індивідуальні форми імунітету як система культурних "фільтрів", за допомогою яких здійснюється контроль або, принаймні, спроба контролю за хаотичним розмноженням медіавірусів;

- експлікація ("виведення з потаємного") анонімних, до того ж, часто напівсвідомих культурних практик, в результаті яких з'являються нові віруси.

Якщо послідовно дотримуватись позиції, що в основі будь-якого медіавірусу полягає ідея, образ або факт, то його "оболонкою" (у реального біологічного вірусу, як відомо, є протеїнова оболонка, за допомогою якої він контактує із живими організмами) виступає текстове, аудіальне, візуальне або мультимедійне повідомлення у певному жанровому форматі (класифікація даних форматів – тема для окремого дослідження). У випадку музичного медіавірусу оболонкою виступає записана п'єса, сучасною мовою – трек. Відразу зауважу, що об'єктом дослідження вірусології може виступати як сфера інтрамузичних смислів, де власне вірусом є елемент або сукупність виражальних елементів музичної матерії – те, що іноді помилково називають "знаком" у системі так званої "музичної мови", так і екстрамузичної сигніфікації. У другому випадку ми дійсно маємо справу зі справжнім знаком, конвенціональне поле якого набагато ширше музичного контексту ("твір як знак"). Але з точки зору музикознавства, без занурення у глибини соціокультурного дискурсу, перший випадок є більш перспективним і цікавим для дослідника.

Отже, вірусом, що "інфікує" форму, привласнюючи їй якості "оболонки", може бути: повноцінна мелодія, фраза або мотив, певний ритм (наприклад, знаменитий Amen Break), інструментальний тембр – одним словом, все те, що у драматургії називають префіксом "лейт", натякаючи на сигніфікативний потенціал відповідних елементів. При цьому виникає цікаве запитання: чи може вірус гіпотетично існувати без оболонки, поза системою інтрамузичних смислів? Певно, у свідомості носія, себто слухача, так і відбувається: оболонка непомітно розчиняється, і у наступну мить ми вже не пам'ятаємо, як називається п'єса і хто її автор (кожен, напевно, хоча б раз у житті стикався із феноменом нав'язливої мелодії, походження якої неможливо відразу пригадати). Врешті-решт, культура інтернет-мемів є практично анонімною: автора конкретного мему відшукати надзвичайно важко (часто неможливо) без спеціального розслідування.

Перевертаючи догори дригом інструментальну, краще сказати – антропоцентричну, парадигму, як свого часу зробила меметика (дещо у стилі спекулятивної метафізики – наділяючи певними правами і поваженнями суб'єктів не-людської природи), можна сказати, що і музичний твір і його автор (взагалі, не дуже значна і поважна фігура у постнекласичному дискурсі) слугують лише приводом і поживним середовищем для розповсюдження і реплікації вірусів. Оскільки у високосеміотизованому сьогоденні нашої свідомості все ж легше мати справу з чимось, що має ім'я і автора, по радіо і ТБ зазвичай не транслюють абстрактні "мелодії і ритми зарубіжної естради", так само, як і не транслюють цікаві і потенційно вірусні тембри.

Інше питання: якою мірою семантичної "надлишковості" повинна володіти оболонка вірусу для забезпечення максимальної ефективності? З позиції вірусології криза уваги слухача по відношенню до вірального об'єкта (оскільки основним поживним ресурсом медіавірусу є увага) є прямим проявом імунітету. Тому оболонка вірусу очевидно покликана виконувати функцію якомога більш ефективного утримання уваги. Тут можна виділити кілька моментів. З точки зору темпоральності, ефективним механізмом в усі часи була репетиція (повторюваність), хоча і не в усі часи вона рефлексувалась як вірусна технологія. Тому зрозуміло, що для надійного "закріплення" оболонка повинна мати певну тривалість, що перевищує саме тіло вірусу. Однак для більшої ефективності і збереження хоча б мінімального ефекту новизни повинен бути використаний принцип контрасту – тематичного, ритмічного, тембрового тощо. Саме ці контрасти створюють необхідний "рельєф", що забезпечує надійне зчеплення вірусу із поверхнею сонорного тіла людини. До речі, оболонка справжніх вірусів є досить рельєфною через наявність глікопротеїнових "шипів".

Стратегія контрастів чудово працює в умовах так званої "вимушеної уваги" (ця ситуація буде розглянута нижче) – режиму споживання контенту у відповідних ритуальних контекстах, коли переривання священнодійства порушує естетичні і етичні нормативи: наприклад, в умовах концерту або прослуховування альбому (саме альбому, як цілісної концептуальної форми, – від початку до кінця). Але з приходом ситуації так званого нелінійного доступу (цифрові технології і культура персонального аудіо) все змінилось: тепер при конструюванні вірусних оболонок неодмінно потрібно брати до уваги "синдром перемикання каналів". На сцені з'являються "малі вірусні форми" (джингли, звукові логотипи, частково рингтони) як реакція на загальну кризу уваги і перевантаження семантичного простору. Такі форми мають значно менший час розгортання, але за це потрібно сплачувати свою ціну: редукція інтонаційного ядра до лише кількох звуків надає значно менше можливостей для формування цікавого, саме з точки зору тематизму, меседжу. Тому малі вірусні форми зазвичай функціонують як іконічні знаки, посилаючись на цілком конкретний екстрамузичний денотат.

Концертний зал або концертний майданчик – словом, приміщення або відкритий простір, де відбувається концерт, – окрім можливого акустичного дизайну, направлено на поліпшення звучання, є результатом "розмітки" самого акустичного простору, або, точніше, практикою виробництва даного простору (про виробництво простору писав Анрі Лефевр). У межах концертного простору функціонує особливий акустичний режим, який передбачає у партисипантів дійства певні права і обов'язки, а також імпліцитно, або навіть експліцитно, включає в себе деякі обмеження і заборони: наприклад, небажаність аплодисментів посеред циклічних форм або прохання вимкнути мобільні телефони перед виставою тощо. Простір концертного залу є дисциплінарним хоча б у тому елементарному сенсі, що адресант і адресат мають непорушну просторову диспозицію: глядачі завжди є відділеними від виконавців. Навіть сам вислів "схема розсадки оркестру" також вельми прозоро натякає на зазначену дисциплінарність.

Сказане вище розповсюджується і на темпоральність концерту. Власне, сам концерт, як форма дозвілля і як економічна діяльність, є дисципліною часу. Врешті-решт, оскільки концерт є нарративом (оповіданням), не буде великим гріхом назвати його над-масштабною музичною формою (можливо, мета-формою?), враховуючи той факт, що сьогодні циклічною музичною формою прийнято вважати і концептуальний музичний альбом (наприклад, знаменитий альбом групи Pink Floyd "Dark Side of the Moon"). Чи можна взагалі уявити повноцінне існування великих форм (наприклад, сонатно-симфонічного циклу) або масштабних сценічних жанрів (опера чи балет) поза простором концертного залу – скажімо, у якості вуличних перформансів? Чи можна сказати, що структура барокової музики є більш поблажливою до "слухання з довільного місця", аніж класична соната чи симфонія? У цьому сенсі показовою є форма рондо, оскільки має надійне страхування від нарративного "блукання" нерозважливого слухача: у будь-який момент часу рефрен або вже відзвучав, або зараз прозвучить.

Якщо в основі віральної комунікації вбачати певну анти-нарративність (як сказав філософ Федір Гиренок, "кліпова свідомість намагається уникнути зустрічі з мовою", оскільки взагалі знаходиться "поза часом" і спрямована на "миттєве схоплення", а не на неквапне оповідання [3, 32]), барокові музичні форми, засновані переважно на вільному розгортанні, є більш "вірусними", ніж така високонаративна форма, як сонатно-симфонічний цикл (особливо це стосується гігантських симфоній Малера). Вірально-на комунікація – як така, що найбільш личить кліповій свідомості, – має свою границю в одномоментності або хоча б редукції до мінімального "фрейму", смислової сингулярності, наприклад – рингтону.

У давні часи, коли музичні альбоми видавались на аналогових носіях (спочатку на вінілових платівках, згодом до них приєдналися компакт-касети), ситуація "вимушеної уваги" – ситуація, в якій опиняються слухачі у концертному залі, – пережила певні зміни, але все ще залишалась значним фактором. Суттєва різниця, порівняно із live-формами, полягає у можливості розпочати і зупинити відтворення музики у довільний момент, але при цьому проблема так званого нелінійного доступу все ще була актуальною. Цілком ймовірно, відсутність такої можливості у аналогових носіїв (відсутність повноцінної навігації у просторі альбому) посприяла становленню форми концептуального альбому – як такого, який варто слухати "від початку до кінця", хоча б при першому ознайомленні.

Як і з будь-яким нарративом, інтенція музичної форми (якщо зробити вигляд, що у речей може бути "інтенціональність") полягає у максимізації вірогідності виконання сценарію (прескрипції) і мінімізації виконання "негативного" афордансу: наприклад, унеможливлення розпочати прослуховування з довільного місця або у неправильній послідовності, або взагалі задом наперед. Граничним випадком є ситуація, коли афорданс і сценарій збігаються – гарним прикладом є сучасні комп'ютерні ігри жанру FPS (принаймні у режимі одиночної кампанії), де можливість відходу від прописаного сценарію вкрай незначна, а важливі сюжетні сцени взагалі виконані у формі міні-кліпів (так звані cut-scenes). Це, очевидно, наближує подібні ігри до більш "гарячого" (відтак, у Маклюєнівському розумінні, із меншим ступенем залучення споживача) варіанту – певного гібриду між грою і фільмом, такого собі інтерактивного кіно.

У світлі вищезгаданого навіть книга – звісно, якщо це не довідник, а художня література – передбачає більше можливостей нелінійного доступу, ніж музичний альбом на аналоговому носії (певно, тому, що книга все ж є цифровим – закодованим – носієм). Врешті-решт, у книзі є зміст і номери сторінок – відтак, можливість точної навігації, і, в принципі, ніхто не забороняє читати книгу задом наперед (ніхто, окрім "інтенції" її форми). Проблема альбому в тому, що чисто технічно відтворення можна почати не з самого початку, але точна навігація дещо ускладнена: у більшій мірі на касетах, у меншій – на платівках. Із приходом цифрової техніки ("покоління iPod") концептуальний альбом поступово трансформується просто на "збірник композицій", як матеріальне втілення прийдешньої форми – плейлісту (англ. буквально "список відтворення").

Розглянемо вже згадане поняття афордансу більш детально. Афорданс (англ. affordance – "те, що дозволено", можливість) – вперше введене до обігу психологом Дж. Гібсоном поняття у психології, соціології, теорії дизайну, що означає, у широкому сенсі, сукупність усіх можливих дій, доступних для виконання по відношенню до певного предмету із позиції конкретного біологічного виду у конкретних природних і соціокультурних умовах. Афорданс не є сутністю предмета (якщо під сутністю вважати сукупність його фізичних проявів), а його "інструментальною потенцією", яка виявляється лише у взаємодії з Іншим. Наприклад, якщо ви – людина, і у вас є, скажімо, стілець, то на ньому можна сидіти (якщо ви, звичайно, належите до культури, де прийнято сидіти не на підлозі) або стояти. Але стільцем можна й розбити вікно, розтопити піч, використати для самооборони або у якості сировини для дерев'яних виробів. У відомому літературному творі знаходимо ще один спосіб використання стільця – як сховища для скарбу (щоправда, тільки якщо стілець має оббивку). Але якщо ви жук-короїд, ви розглядатимете стілець лише у якості їжі.

У теорії дизайну зустрічається більш вузьке визначення афордансу – як сукупності дій, до яких ніби "запрошує" річ (власне, індикатор вдалого дизайну), але це ближче до так званого "сценарію" (англ. inscription) – дій, які є не просто можливими, а бажаними (правильними, безпечними, етичними) з точки зору дизайнера, виробника або просто культурного контексту [2]. Відтак очевидно, що в певній соціокультурній ситуації мова може про "позитивний афорданс" (базовий сценарій із можливими незначними девіаціями) і "негативний афорданс" – дії, які є небажаними, некорисними, підозрілими або взагалі забороненими. До практик негативного афордансу у сучасному суспільстві можна у певній мірі віднести: скульптури з їжі (але якщо мова йде про знамениті тюремні вироби з хлібного м'якуша, то це правило не діє), паркур і рурфінг (як неналежне обживання міського простору), хакерство і circuit bending (несанкціоноване втручання в апаратну структуру електронних пристроїв задля отримання цікавих звукових ефектів). Графіті, як підвид вандалізму, також є хрестоматійним прикладом негативного афордансу. Так, кожен графер при погляді на чисту поверхню стіни відчуває, що вона "запрошує" до створення нової картини, у той час, як з точки зору прибиральника (або штукатура чи маляра), запрошення виглядає дещо іншим. Не буде значним перебільшенням сказати, що часто негативний афорданс є джерелом креативних практик (те ж графіті). Можливо, музикознавці вважають по-іншому, але музика Гельмута Лахенмана своїм шармом зобов'язана негативному афордансу музичних інструментів.

Література

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Л. Любарская, Е. Марковская. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Вахштайн В. К микросоциологии игрушек: сценарий, афорданс, транспозиция / Виктор Вахштайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.msses.ru/about/news/1208>.
3. Гиренок Ф. Клиповое сознание / Ф. И. Гиренок. – М. : Проспект, 2016. – 256 с.
4. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа / Борис Гройс ; пер. с нем. А. Фоменко. – М. : Художественный журнал, 2006. – 200 с.
5. Мемы и медиавирусы: теория и практика [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://meme.networklinguistics.com/1-memy-i-mediavirusy-teoria-i-praktika>.
6. Секацкий А. Размышления: Эссе / Александр Секацкий. – СПб. : Лимбус Пресс, 2015. – 496 с.
7. Эриксен Т. Тирания момента / Томас Хюлланд Эриксен ; пер. с норв. Е. Рачинская, М. Кубка, А. Юченкова, А. Турунтаева. – М. : Весь Мир, 2003. – 208 с.
8. Albums with the Most Number of Tracks. – URL : <http://rateyourmusic.com/list/Featus/albums-with-the-most-number-of-tracks>.
9. Edmonds B. The revealed poverty of the gene-meme analogy – why memetics per se has failed to produce substantive results / Bruce Edmonds // Journal of Memetics. – 2005. – № 9. – URL : http://cfpm.org/jom-emit/2005/vol9/edmonds_b.html.

References

1. Baudrillard, J. (2000). The Transparency of Evil. (L. Lyubarskaya, E. Markovskaya, Trans). Moscow: Dobrosvet [in Russian]
2. Vakshtayn, V. (2013). Towards microsociology of toys: scripts, affordance, transposition. Retrieved from <http://www.msses.ru/about/news/1208/> [in Russian]
3. Girenok, F. (2016). Clip Consciousness. Moscow: Prospekt [in Russian]
4. Groys, B. (2006). Under Suspicion: A Phenomenology of Media. (A. Fomenko, Trans). Moscow: Khudozhestvennyy Zhurnal [in Russian]
5. Memes and media viruses: theory and practice. (n.d.). Retrieved from <http://meme.networklinguistics.com/1-memy-i-mediavirusy-teoria-i-praktika> [in Russian]
6. Sekatskiy, A. (2015). Reflections: Essays. Saint Petersburg: Limbus Press [in Russian]
7. Eriksen, T. (2003). Tyranny of the Moment. (E. Rachinskaya, M. Kubka, A. Yuchenkova, A. Turuntaeva, Trans). Moscow: Ves Mir [in Russian]
8. Albums with the Most Number of Tracks. (2012). Retrieved from <http://rateyourmusic.com/list/Featus/albums-with-the-most-number-of-tracks/>
9. Edmonds, B. (2005). The revealed poverty of the gene-meme analogy – why memetics per se has failed to produce substantive results. Journal of Memetics, 9(1). Retrieved from http://cfpm.org/jom-emit/2005/vol9/edmonds_b.html

Стаття надійшла до редакції 16.05.2017 р.