

Егорова Татьяна Константиновна

Российский государственный институт театрального искусства (ГИТИС)
ведущий научный сотрудник научного отдела, доктор искусствоведения

***АРТВИЖН МУЗИК* КАК НОВАЯ ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ**

СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:

ИДЕИ ТЕАТРА ЗВУКА АЛЕКСАНДРА БАКШИ

В отличие от еще не канувшего в Лету XX века, сотрясавшего человечество не только мировыми военными катаклизмами, социальными преобразованиями, но и ярчайшими, поистине революционными прорывами в науке, технике, искусстве, XXI столетие пока выглядит достаточно пассивным и маловыразительным, чрезмерно сконцентрированным на одной доминирующей проблеме — геополитике. Однако отсутствие видимых достижений обманчиво: ставший за короткое время уже привычным тотальный переход к новым компьютерным технологиям и коммуникативным системам, формирование нового «визуального» мышления заставило человечество переосмыслить способы и формы (в том числе и художественные) своего и духовного, и физического существования. Доказательство тому можно обнаружить, как в окружающей действительности, так и практически во всех, включая традиционные, видах искусства, которые продемонстрировали максимальную открытость к взаимодействию с новой интерактивной действительностью и инновационными медиатехнологиями. Музыка в этом плане не составила исключения. Исследовать особенности данного процесса, который привел к созданию серии как гибридных, так и оригинальных художественных форм, мы намереваемся на примере творчества Александра Бакши — одного из наиболее ярких и экстраординарных современных концепт-композиторов.

Начиная со второй половины XX века в музыкальном искусстве набирает силу тенденция, обусловленная *визуализацией* исполнительского процесса, который В. О. Петров, называет, «*главным признаком инструментального театра*» [1, с. 99]. Некоторые из исследователей

инструментального театра убеждены, что основания для его появления возникли достаточно давно, ссылаясь в качестве доказательства на Симфонию № 45 *fis-moll* Й. Гайдна, более известную как «Прощальная симфония» [2, с. 33], оставшийся так и нереализованным грандиозный проект «Мистерии» А. Н. Скрябина или на «Весну священную» [3], но, в большей степени, «Историю солдата» И. Ф. Стравинского [4, с. 114–132] (Примеч. 1). Тем не менее, значительная часть музыковедов полагает, что происхождение инструментального театра связано с экспериментами в исторических рамках второй волны авангарда середины 1950-х годов, точнее — с творчеством Маурисио Кагеля, Джорджа Крама и Джона Кейджа. Именно тогда идея инструментального театра, во многом на первых порах неотличимого от перформанса и хэппенинга, захватывает композиторов независимо от возраста, страны пребывания, национальности. Приблизительно то же самое можно сказать о музыковедах, театроведах, культурологах, причём, список авторов, в той или иной степени соприкасающихся с изучением этого феномена, постоянно разрастается и достигает уже впечатляющих размеров, что, конечно, трудно объяснить одной только притягательностью и социокультурной востребованностью модного и динамично развивающегося явления. Скорее, здесь следует говорить о креативной трансмутации жанра инструментального театра, идущей в прямой параллели с переформатированием психоэмоциональных форм восприятия реалий повседневности и художественных запросов современного общества.

Вспышка интереса со стороны композиторов к жанру инструментального театра, обусловившая его интенсивное развитие, которое не прекращается на протяжении уже нескольких десятилетий, объясняется, на наш взгляд, двумя вполне логически обоснованными причинами, а именно:

- процессами поиска новых способов взаимодействия разных искусств на базе общих точек пересечения, каковыми в данном случае выступает *сценическая* форма представления/исполнения музыкального сочинения;

- переосмыслением и усложнением функций всех составляющих знаменитой триады Б. А. Асафьева *композитор – исполнитель – слушатель*.

Итак, в инструментальном театре композитор берёт на себя функции творца-создателя не только собственно музыкального произведения, но интерпретатора его *сценического* представления, т. е., по сути дела, композитор выступает в качестве режиссёра-постановщика. Такой подход закономерно заставляет автора музыки рассматривать исполнителя как *Homo Ludens* (Примеч. 2) в двух возможных ипостасях: как человека, играющего на музыкальном инструменте (*музыканта*), и как человека, играющего предложенную ему роль (*актёра*), которые, объединяясь, складываются в одно понятие — *артист*. При этом степень свободы действий музыканта-актера может быть различной: от строго прописанного рисунка «роли» до неконтролируемой *извне* свободной импровизации.

Усложнение способов проявления артистизма приводит к прорастанию в звучащей версии музыкального произведения дополнительных смыслов на основе симультанных аудиовизуальных и эмоциональных впечатлений и, как следствие, к *театрализации* всего исполнительского процесса, всецело подчиненного концепт-идее композиторского замысла. В то же время наблюдаются значительные изменения и в характере восприятия таких произведений, поскольку благодаря *визуализации* музыки слушатель невольно трансформируется в *зрителя*, который также может активно или пассивно подключаться к происходящему на сцене и/или в зрительном зале, а значит — участвовать в самом акте исполнения. Таким образом, в инструментальном театре визуальный фактор из второстепенного *сопутствующего* компонента концертного исполнения перемещается на позиции *доминирующего*.

Однако результат, который при этом может возникнуть, не представляется однозначным. Вытеснение музыки на «второй план действия» игровым событийным ингредиентом исполнения нередко приводит к нивелированию и снижению аксиологических характеристик

самой музыки и к помещению её в зону так называемой прикладной музыки, функции которой уже давно апробированы в театре и не выходят за пределы иллюстрации, комментария, создания атмосферы драматического действия.

Интересно, что на первых порах композиторские эксперименты в области инструментального театра были сосредоточены на включении в качества самостоятельных партий пластических и вербальных (голосовых) элементов для выражения музыкальной идеи сочинения, которые имели собственные линии развития и контактировали на равных правах с музыкой. Иными словами, авторы предлагали слушателям/зрителям достаточно простой вариант аудиовизуальной инсценировки музыкального произведения, Постепенно их устремления начали приобретать более сложные формы, в них уже легко угадывались контуры традиционной театральной постановки. Её отличали программная заданность фабульного или бессобытийного сюжета, использование слова, пантомимы, световых, звуковых эффектов, художественное оформление сценического пространства, наличие костюмов, актерского грима и пр., что свидетельствовало об обретении инструментальным театром достаточно устойчивой жанровой специфики, присущей театральному искусству..

Со временем будут сформулированы главные базовые признаки инструментального театра, к которым обычно относят *«три основные составляющие»*:

1) зрелище, которое реализуется в обозримом пространстве при помощи неких визуальных единиц и воссоздается «музицирующими инструменталистами»;

2) условность действия в условном пространстве и атмосфера представления;

3) зрительный ряд, который выстраивается «композитором-режиссёром» [5].

Присутствие этих составляющих с той или иной степенью отчетливости можно обнаружить практически во всех вариативных моделях

инструментального театра на различных этапах его исторического развития в творчестве зарубежных и отечественных композиторов, в частности, у Н. Сильвестрова, В. Мартынова, Н. Корндорфа и др. Об инструментальном театре также часто говорили применительно к произведениям Хайнера Гёббельса (Примеч. 3) и Александра Бакши (Примеч. 4), несмотря на то, что оба они достаточно скептически относились и публично от него дистанцировались. Гёббельс, в частности, предпочитал использование термина *сценический концерт* в своих опусах.

В целом, один из самых известных и авторитетных европейских композиторов постмодернистского искусства Хайнер Гёббельс, к примеру, следуя собственной внутренней логике, весьма произвольно определял жанровые категории собственных сочинений в зависимости от закладывавшейся в них авторской концептуальной идеи и способов её реализации. Часть из них он называл *сценическими* или *постановочными концертами* — *Der Mann im Fahrstuhl* (Человек в лифте, 1987), *Befreiung von Prometheus* (Освобождение Прометея, 1991), *Eislermaterial* (Эйслерматериал, 1998), *Hashirigaki* (Хаширигаки, 2000), *...tome soir* (...вечером, 2000), *Songs of Wars I have seen* (Песни о войнах, которые я видел, 2007), *I went to the house but did not enter* (Я вошла в дом, но не вошла, 2008). К другим применял ещё более откровенное по целеполаганию понятие — *музыкальный театр*: *Ou bien le débarquement désastreux* (Или катастрофическая высадка, 1993), *Die Wiederholung / The Repetition* (Повторение, 1995), *Schwarz auf Weiss / Black on White* (Чёрным на белом, 1996), *Landschaft mit entfernten Verwandten* (Пейзаж с дальними родственниками, 2002), *Eraritjaritjaka – musée de Phrases* (Эраритджаритжака – музей Фраз, 2007), *Stifters Dinge* (Вещи Стифтера, 2007) и т.д. При этом в обозначенных группах можно заметить важные принципиальные различия направлений авторского эксперимента. Первая, к примеру, в наиболее полном виде содержит в себе специфические черты, присущие именно инструментальному театру, которые О. Л. Берак формулирует следующим образом:

1) «зрелище создается не специфическими исполнителями — актёрами, танцорами, но самими музицирующими инструменталистами»;

2) «принадлежность к концертной музыке. Понятие “театр” здесь связано не с привычными сценическими аксессуарами, но с атмосферой зрелища, представления, видимой игры, происходящей на глазах у слушателя одновременно с исполнением музыки»;

3) «зрительный ряд (деятельность участников) намечен самим автором — синтетическим автором, “композитором-режиссёром”» [10].

Вторая группа объединяет произведения, в названии которых присутствует прямое указание на родовую связь с театром — *музыкальный театр*, — но в расширенной интерпретации данного понятия, что впоследствии объяснит естественную и закономерную модуляцию уже в жанр музыкальной видеоинсталляции.

Интересно, что после театрально-сценического исполнения композиции *Schwarz auf Weiss / Black on White (Черным по белому)* Гёббельс стал позиционировать себя как режиссёр-постановщик, переместив свою композиторскую деятельность на второй план творчества. Сам он так расшифровал причину подобной метаморфозы: «Когда я ещё был композитором, я работал на традиционные театры и других режиссёров. Писал музыку для постановок пьес Шекспира, Клейста, Островского. Но в том, как мы работали с языком и музыкой, я всегда ощущал неудовлетворённость. И иерархия постановки меня так же не удовлетворяла. <...> я видел, что композиторы не имеют права голоса, существует субординация, которой они должны подчиняться. А то, что мы видели на сцене, было видением конкретного человека — режиссёра. Мне это не нравилось» [7].

Не меньшую роль в профессиональной переориентации Хайнера Гёббельса сыграла, на наш взгляд, та волшебная магия притяжения и единения душ и сердец, которой обладал и обладает театр: «Я люблю театр за то, могу создавать в нём какие-то вещи при участии огромного

количества людей, благодаря их творческой энергии и потенциалу. Всегда интересней иметь команду художников, чем просто делать что-то одному. В этом для меня проблема работы композитором — когда ты пишешь для оркестра, ты, в общем, одинок» [8].

Впрочем, при ближайшем рассмотрении кажущийся спонтанным переход Гёббельса в другую область творчества представляется не чем иным, как «подвёрстанной» под персональную авторскую установку очередной трансмутацией инструментального театра, в чём косвенно признаётся и он сам: *«Я не считаю, что оставил музыку ради театра. Просто я распространил свои музыкальные критерии на театральный процесс. То есть стал создавать театр с помощью музыкального инструментария. Поэтому я часто говорю о полифонии театра: как композитор я считаю, что свет, музыка, текст, костюмы, пространство — всё это элементы одного целого, они не должны звучать по отдельности. Я называю это полифонией или композицией — даже если в спектакле нет музыки, а только звуки. Хотя свои работы я считаю не спектаклями, а исследованиями» [9].*

В отличие от Гёббельса для Александра Бакши проблемы выбора между театром и музыкой не существовало и не существует: как и его немецкий коллега, он имеет богатый опыт работы в театре и успешно сотрудничает, к примеру, с такой мощной и знаковой фигурой «задержанного поколения» (термин А.М. Смелянского (Примеч. 5), который относится к поколению отечественных режиссёров, пришедших в театр в 1960-е годы и на десятилетие вынужденно попавшие в паузу творческого молчания) театральных режиссеров, как Валерий Фокин (Примеч. 6), а также с не менее масштабными личностями — Камой Гинкасом, Кристофом Марталером (Швейцария). Но сотрудничество это не вписывается в рамки традиционного написания нарративной музыки к тому или иному спектаклю, поскольку проходит на уровне создания оригинальной по форме и средствам выразительности музыкальной композиции, равноценной и равноправной в соотношении с режиссерской постановкой.

На первый взгляд динамика творчества Александра Бакши развивалась в русле экспериментальных новаций инструментального театра, двигаясь в сторону усложнения способов художественно-смысловых контактов со зрителем, который оказался в эпицентре внимания композитора (заметим, что для Гёббельса, как, впрочем, и многих других адептов этого жанра, центральной фигурой выступал, главным образом, музыкант-исполнитель). Но самым важным моментом в построении авторской модели музыкально-сценического произведения следует назвать сосредоточенность на звуке во всех возможных ипостасях его акустических и пространственных координат, что привело композитора к провозглашению в 1992 году (после сочинения «Сидур-мистерии») идеи Театра Звука. Наиболее точно и концентрированно суть её выразила Людмила Бакши: *«Музыка — это невидимый театр, где сталкиваются и конфликтуют не персонажи, а интонации. Это — театр воображения. И каждый раз нужно искать новые формы его проявления. Музыкальный театр должен быть живым и непосредственным, и рождаться здесь и сейчас. Любое музыкальное произведение написано как театральная пьеса и у каждого инструмента есть своя звуковая роль. Почему бы им не разыгрывать эту пьесу так же, как актеры играют спектакль — по ролям? Причём тут дирижёр с его палочкой?»* [12, с. 89].

Кульминацией движения по пути создания гибридного музыкально-сценического произведения Театра Звука, где бессюжетность визуального действия уравновешивалась эмоциональной «сюжетностью» поведения музыкантов на сцене, стало для композитора создание масштабных (по форме, числу участников, включая мировых мегазвезд, и статусу *международного события*) проектов: мистерии *Полифония мира* для скрипки *solo*, струнного оркестра, смешанного хора, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки и джаза (2001) и музыкального представления *Из Красной книги* (2003). Оба сочинения получили большой общественный резонанс и вызвали, с одной стороны, взрыв энтузиазма у публики и, с другой — конфронтационную разноголосицу мнений у

критиков. Но важно другое: они подвели Александра Бакши к той пограничной линии, за которой дальнейшая театрализация исполнительского процесса означала переход в систему координат других искусств с частичной или полной утратой приоритета и суверенности музыкальной составляющей. Быть может, потому с таким горьким разочарованием в диалоге с Людмилой Бакши прозвучали в 2013 году слова композитора в адрес своего детища – Театра Звука: *«Идея Театра Звука, несмотря на весь свой экстравагантный антураж, была попыткой сохранить классический принцип автономности музыки. Чтобы она выражала не только эмоции, но и конфликты, сюжеты, философию. Ведь классика — это театр воображения. Только там конфликтуют не герои, а интонации и темы. Эта скрытая от глаз театральность давала возможность строить симфонии как модель мира, выражать свой взгляд на жизнь. Я чувствовал, что этот язык умирает, и пытался сопротивляться, обнажая театральную природу музыки. А в театре быстро обнаружилось, что это невозможно»* [13].

Действительно, обозначившийся в последние два десятилетия явный крен инструментального театра в сторону зрелищного постановочного спектакля (независимо от степени импровизационной свободы артистов-исполнителей), входившего в орбиту театрального искусства, оттеснял на «второй план» музыку. И это — данность, с которой композиторам приходилось считаться. Те, кого она не устраивала, должны были искать своё решение проблемы, что и сделал Александр Бакши.

Не секрет, что восприятие визуальных образов в сравнении со звуковыми всегда выглядит более естественным, информативным, конкретным, не требующим времени или специальной подготовки для расшифровки их содержания, чего не скажешь о звуке, в особенности — звуке музыкальном. В результате фокусировки основного зрительского внимания на происходящем сценическом действии-движении музыка начинает утрачивать лидерские позиции в драматургии произведений инструментального театра и постепенно трансформируется в сопутствующий

элемент. Введение в живой исполнительский процесс дополнительно разного рода заимствованных из арсенала медиаискусств спецэффектов (полиэкранный проектор, виртуальная реальность, разделённый экран, клиповый монтаж и т.д.) предельно стимулирует процесс трансмутации жанра в концептуальную аудиовизуальную инсталляцию, где визуально-зрелищное начало рассматривается как доминирующее, что, собственно и происходит в *Красной книге* и *Полифонии мира*. Дальнейшее следование в том же направлении означает повторение уже достигнутого.

Но такого, к счастью, не случилось. В течение 2019–2020 годов Александр Бакши представил два необычных по авторской идее и её художественному воплощению опуса, совершенно не вписывавшиеся в известные каноны инструментального театра и даже от него демонстративно отстранявшиеся, в которых явно угадывались характерные особенности художественно-образного мышления именно XXI столетия. Более того, как мы полагаем, данные сочинения содержали в себе все признаки нового музыкального направления, условно названного нами *ArtVizjn Музик* (Примеч. 7).

Речь идёт об *Осенней сонате для певицы и пианиста* (2019) (Примеч. 8) и пьесе *Про чайку* (2020), существующих на данный момент в версиях медиапроизведений, хотя, безусловно, они вполне могут быть представлены и как концертно-сценические. Отличительной особенностью данных сочинений выступает стремление к созданию идеальных условий для слушания музыкального произведения за счёт нейтрализации визуальных впечатлений от созерцания играющих *live*-исполнителей или замещающих их скульптурно-изобразительных или экранных картинок, балетных, хореографических, театрально-постановочных сцен, цветовых и световых инсталляций. Вместо всего этого Александр Бакши предлагает слушателю-зрителю аскетичный чёрный фон (Примеч. 9), который выполняет функцию экранного ракурса (*Осенняя соната*) или театрального занавеса (*Про чайку*). Таким образом, зритель лишён возможности что-либо реально лицезреть и

может рассчитывать только на своё воображение. Взамен композитор предлагает ему предельно расширенное пространство звука, причём, не только *слышимого*, но и *видимого*. Например, в *Осенней сонате для певицы и пианиста* используются титры и интертитры — приём, заимствованный из немого кинематографа и вернувшийся на экраны на исходе XX века, который использует печатное слово как замещение слова звучащего и как авторское объяснение, комментарий происходящего — достаточно вспомнить «игры» со шрифтами через увеличение их размера для передачи усиления громкости звука в легендарном «Броненосце “Потёмкин”» С. Эйзенштейна (1925) или через непредсказуемые изменение начертания и кегля шрифтов в мелодраме «Молчит, грусть, молчи» П. Чардынина (1918).

В композиции *Про чайку* композитор прибегает к другому приёму замещения визуальных образов, также часто встречаемому в кинематографе, — *sound instead of image* (англ. — звук вместо изображения). Используя способность звука к воссозданию на основе накопленного человечеством личного опыта и индивидуальных и субъективных фантазийных представлений о внешнем облике людей, предметов, природных явлений, живых, механических, электронных и даже фантастических существ, Бакши монтирует в музыкальное развитие саундтрек с записью отдельных фраз, реплик, диалогов, шумов, рождающих иллюзию разворачивающегося где-то «за кадром» невидимого, но вполне осязаемого действия. Причём, музыкальный и рече-шумовые потоки взаимодействуют друг с другом не по принципу семантического дополнения для расширения смыслов, а по принципу полифонического контрапункта, где каждый из «голосов» ведёт собственную линию в соответствии с канонами средневекового мотета. Но доминантной здесь всегда остаётся музыка. А поскольку название сочинения содержит недвусмысленную отсылку к «Чайке» А. П. Чехова, то именно персонажи-образы и сюжетные коллизии из чеховской пьесы и возникают в воображении зрителя-слушателя. Таким образом, зритель-слушатель становится в своем роде *соавтором* композитора, который на

психоэмоциональном уровне ненавязчиво погружает его в мир собственных чувств и страстей. Это и составляет главную отличительную особенность *АртВижн Музик* — новой жанровой формы звуко-музыкального воздействия на вступивших во взрослую жизнь в эпоху стремительного и тотального распространения интернета и цифровых технологий поколения X (*неизвестное поколение*), поколения Y (*миллениалы*) и, наконец, поколения Z (*зумеры* или *хоумлендеры*) (Примеч. 10).

Суммируя итоги, мы приходим к выводу, что *АртВижн Музик* является собой новую жанровую модель современного музыкального искусства, которая формируется под влиянием меняющегося типа восприятия перцептивного образа и установления новых коммуникативных связей композитора и слушателя в триаде «*композитор – исполнитель – слушатель*». В сравнении с произведениями инструментального театра и традиционной (академической) музыки сочинения *АртВижн Музик*, с одной стороны, предполагают возникновение программных, сюжетно-образных линий развития, с другой — полностью отказывают слушателю в конкретных визуальных подсказках и материализации образов персонажей, предоставляя шанс самому выстраивать «зрительный ряд» и «виртуальное игровое действие» в соответствии с собственными фантазиями и воображением. В некотором смысле рычагами для управления данным процессом могут выступать другие категории звука — речь (в устной и письменной форме) и шумы всех категорий, но не более того. Кроме того, сочинения *АртВижн Музик* могут быть представлены как в виде концертно-сценической *live music* («живой музыки»), так в виде медиапроизведений, что значительно раздвигает границы их существования в мировом культурном пространстве.

В заключение следует сказать, что на данный момент мы, к сожалению, не располагаем другими примерами, которые способны сделать наши рассуждения о возникновении в музыке первой половины XXI столетия нового жанрово-стилистического направления, прерывающего (или по крайней мере притормаживающего) слишком, на наш взгляд, затянувшейся с

XIX века процесс театрализации и визуального опредмечивания музыки. Поэтому наиболее важным в *ArtVision Music* мы считаем доминирование музыки как абсолюта, как первоосновы «художественного» звука и сохранение в произведении в качестве ключевой фигуры композитора как автора-творца, концепт-художника, задающего вектор для зрительных[виртуальных фантазий слушателя. Уникальность *ArtVision Music* заключается в возвращении к «чистой» музыке в самом широком и философски глубоком её понимании, музыке, включающей в себя *всё* пространство и *все* варианты проявления вокально-инструментального, природного, искусственно-электронного звука.

И мы считаем провидческим определение, которое предпослал Александр Бакши своей композиции *Про чайку* при размещении её в Сети интернет — Театр воображений, — ибо в нём заключён ключ в пониманию художественной и концептуальной идеи *ArtVision Music*.

Примечания

¹ Максимально подробно и широко предпосылки возникновения в XX веке жанра инструментального театра проанализированы в докторской диссертации В.О. Петрова [см.: *Петров, В. О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра. — дисс. на соискание ученой степени доктора искусств. Саратов, 2014. 444 с. <https://www.dissercat.com/content/instrumentalni-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra>], и мы не видим оснований для их повторного изложения.

² «*Homo Ludens*» — термин нидерландского философа и культуролога Йохана Хёйзинги (1872–1945), давший название его классическому трактату (1938). Интересно, что сам Хёйзинга, выделяя особую роль музыки, утверждал: «*Музыка есть самое чистое и самое высшее проявление свойственной человеку facultas ludendi* [способности к игре] <...> *Сами музыкальные формы суть игровые формы*» [6, с. 265, 266]. Однако в контексте нашей статьи этот термин использован в достаточно прямолинейном и локальном своём значении.

³ Гёббельс Хайнер (нем. *Heiner Goebbels*; р. 1952) — немецкий композитор, музыкант, режиссёр музыкального театра, театральный педагог.

⁴ Бакши Александр Моисеевич (р.1952) — советский и российский композитор, Лауреат Государственной премии России (1994).

⁵ «Задержанным поколением» известный театральный критик и историк театра А. М. Смелянский называл тех, «*кто пришли в наш театр в конце 60-х и попали на долгие годы в мертвую паузу истории. “Шестидесятники” по режиссёрскому паспорту, они были отторгнуты не только чиновниками, но и своими учителями*» [11, с. 115].

⁶ Последняя совместная работа Валерия Фокина и Александра Бакши — спектакль «Честная женщина» по тексту Кирилла Фокина, премьерный показ которого состоялся на Новой сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге в феврале 2021 года.

⁷ С середины XX столетия в музыковедении неоднократно наблюдались попытки введения новой терминологии, причём, попытки, весьма настойчивые, в особенности когда речь касалась взаимодействия музыки со стремительно входившими в моду и набиравшими популярность у массовой аудитории медиаискусствами. Сначала было предложено понятие телемузыка, спустя несколько десятилетий — медиамузыка. Но и то, и другое в науке не закрепились. И сегодня телемузыка ассоциируется прежде всего с электронной композицией Карнхейца Штокхаузена *Telemusik* (1966), написанной для японского радио, в основе которой лежит идея «встречи» разных традиционных культур Азии, Европы, Африки на одинаково чуждой им почве электроники. Что касается медиамузыки, то, не оправдав надежд на объединение всех видовых и жанровых форм прикладной музыки в искусствах средств массовой коммуникации, она прочно утвердилась как сугубо технический термин в каталогах медиабibliothек, помогая систематизации музыкальных фонограмм по психоэмоциональным характеристикам (состояния аффектов) и сюжетным коллизиям, что заметно облегчает работу звукорежиссёров над медиапроизведениями различных видов, жанров и стилей. Нечто подобное существовало и в немом кинематографе при компилятивном оформлении фильмов — так называемые таблицы настроений. Поэтому, понимая всю сложность нашего намерения, мы, тем не менее, надеемся, что термин *ArtVizhn Музик* сумеет закрепиться в научном обиходе, что станет возможным в случае развития того вида композиторского творчества, с которым мы его соотносим.

⁸ Это вторая редакция сочинения, первая была написана в 1988 году и имела другое название — *Осенняя соната для голоса и рояля*.

⁹ Чёрный фон невольно вызывает ассоциации с картиной Казимира Малевича «Чёрный квадрат», взгляды в который, по словам искусствоведа Т. В. Горячевой, заставляет «выйти за рамки традиционного восприятия, выйти за пределы видимого» [14, с. 9].

¹⁰ Теория поколений была представлена научному сообществу в 1992 году американскими писателями и учеными Нейлом Хоувом (*Neil Howe*) и Уильямом Штраусом (*William Strauss*) в монографии *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*. [New York: William Morrow & Company. ISBN 978-0-688-11912-6. 538 p.]. С тех пор она неоднократно перерабатывалась с уточнением временных границ, названия и характеристики поколений в проекции на универсализм или на различные страны, и процесс этот до настоящего дня далёк от завершения. Тем не менее, учёные в целом сходятся в мысли в том, что Поколение X (иксеры) — рождённые в 1965–1980 годах, индивидуалисты и прагматики; Поколение Y (миллениалы) — появившиеся свет в 1980–1996 годах, быстро освоившие интернет, смартфоны, соцсети; Поколение Z (зумеры) — рождённые после 1997 года, эгоцентрики, легко ориентирующиеся в киберпространстве и интернете, владеющие в совершенстве компьютерами, гаджетами, люди с предельным ощущением внутренней свободы.

Список литературы и источников

1. *Петров, В. О.* Инструментальный театр — историческая пирамида жанра // Музыка и музыкальная культура. https://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=21533

2. *Хохлова, А.* Инструментальный театр Йозефа Гайдна: пространство метаморфоз // Старинная музыка, 2007, №1. С. 28–33.

3. *Баева, А.* «Весна священная»: Штрихи к портрету Стравинского-режиссера // https://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/2015_1_Баева.pdf

4. *Баева, А.* «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в музыкальном театре Стравинского. Москва: Государственный институт искусствознания, 2015. 133 с.

5. *Романюк, О. В.* Инструментальный театр в белорусском музыкальном искусстве рубежа XX–XXI вв.: методологический аспект, вопросы классификации. <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/1269/Romanjuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

6. *Хейзинга, Й.* Homo Ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург: ООО «Издательская Группа «Азбука Аттикус», 2021. 400 с.

7. *Гёббельс Хайнер*: Зрители ответственны за то, чтобы осмыслить, что они видят // <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/11/21/816893-hainer-gyobbels>

8. *Гёббельс Хайнер*: Драма должна происходить в зале, а не на сцене // <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/>

9. *Шендерова, А.* Логика Хайнера Гёббельса // Театр, № 21–22, 2015. <http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa/>

10. Берак О.Л. Инструментальный театр в современной музыке: традиции и открытия // <https://docplayer.ru/29256664-Instrumentalnyy-teatr-v-sovremennoy-muzyke-tradicii-i-otkrytiya.html>

11. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 1999. 351 с.

12. *Бакши, Л.* О Театре Звука: показания свидетеля // <https://cyberleninka.ru/article/n/o-teatre-zvuka-pokazaniya-svidetelya>

13. Театр губит музыкантов? Диалог Александра и Людмилы Бакши // Петербургский театральный журнал, №1 [75], 2014. // <http://ptj.spb.ru/archive/75/music-theatre-75/teatr-gubit-muzykantov-75>

14. *Горячева, Т.* Почти всё о «Чёрном квадрате» / Приключения «Чёрного квадрата. СПб.: Palace Editions, 2007. 156 с.