

2. Astashova Yu.V. Teoriya pokoleniy v marketinge [The theory of generations in marketing]. *Vestnik Yuzhnoural'skogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the South Ural State University]*, 2014, vol. 8, no. 1, pp. 108-114. (In Russ.).
3. Akhiezer A.S. *Rossiya: kritika istoricheskogo opyta. (Sotsiokul'turnaya dinamika Rossii). T. II. Teoriya i metodologiya: slovar' [Russia: criticism of historical experience. (Sociocultural dynamics of Russia). Vol. II. Theory and methodology. Dictionary]*. Novosibirsk, Sibirskiy khronograf Publ., 1998. 600 p. (In Russ.).
4. Ivanova E.I. *Sotsial'no-demograficheskie pokoleniya sovremennoy Rossii: avtoref. dis. d-ra sotsiologicheskikh nauk [Social and demographic generations of modern Russia. Author's abstract of diss. PhD in sociology]*. Moscow, Nauka Publ., 2012. 54 p. (In Russ.).
5. Isaeva M.A. Pokoleniya krizisa i pod"ema v teorii V. Shtrausa i N. Houva [Generations of crisis and rise in W. Strauss's theory and N. Houva]. *Znanie. Ponimanie. Umenie [Knowledge. Understanding. Skill]*, 2011, no. 3, pp. 290-295. (In Russ.).
6. Ortega-i-Gasset Kh. *Chto takoe filosofiya [What is philosophy]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 408 p. (In Russ.).
7. Khomyakova E.I. "Pokolenie Y" v kontekste sotsial'nogo vzaimodeystviya v sovremennoy obshchestve ["Generation Y" in the context of social interaction in modern society]. *Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta [Bulletin of the Tomsk Polytechnic University]*, 2011, vol. 319, no. 6. pp. 153-156. (In Russ.).
8. *Tsentri dokumentatsii novyshney istorii Tomskoy oblasti [Center of documentation of the contemporary history of the Tomsk region]*, F. 1, Op. 1, D. 331, L. 33, 129-129 ob. (In Russ., unpublished).

УДК 13.07.25 + 18.01

СПОСОБ СТАНОВЛЕНИЯ ПЕВЧЕСКО-ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА КУЛЬТУРЫ

Гордеева Татьяна Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: Gordeeva-muz@rambler.ru

В статье автором предлагается способ певческо-звукового становления культуры с позиций теории жестопластических оснований художественного мышления. Определяющим фактором в нем является мыслительная жестопластическая активность психоидного бессознательного. Эта мыслительная активность связана с феноменом «невыразимого», который неизменно возникает при встрече двух взаимосвязанных, но нетождественных составляющих певческого звука – идеальной, воображаемой и реально воплощаемой в действительности, что представляет собой энтелехийное начало певческого звука и певческой культуры в целом. Она имеет интровертную и экстравертную направленность. Первая связана с пространственными представлениями человека, заложенными в пренатальный период его существования. Экстравертная направленность инициирует возникновение разнообразных вариантов звуковой ткани в зависимости от оттенков духовно-жестового потенциала психоидного бессознательного (рукоподобного, мелькающего, ротоподобного). Автор предлагает процессуально-динамическую модель циклического процесса самодвижения певческого звука. Эта теоретическая модель показывает, как певческий звук развивается из самого себя, пройдя следующие стадии: «пред-звук – звук – пост-звучание», разрешив череду ситуаций «неравновесного тождества», инициируемых каждой стадией и каждым переходом от стадии к стадии певческого звука. Становление певческой культуры происходит, таким образом, в результате сохранения и закрепления наиболее удачных инвариантов «снятия» проблем «неравновесных тождеств», сопровождающих весь «жизненный цикл» певческого звука. Данная модель объясняет источник художественности певческого звука, который связан с «невыразимым».

Ключевые слова: певческий звук, певческая культура, «невыразимое», энтелехия, пространственность, телесность, мышление, теория воображаемого мыслижеста.

THE WAY OF SINGING SOUND CULTURAL SPACE ESTABLISHMENT

Gordeeva Tatyana Yuryevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: Gordeeva-muz@rambler.ru

The author of this article suggests a potential way of singing sound cultural space establishment from the standpoint of the theory of gesture and plastic basement of the art way of thinking. The determining factor of it is gesture and plastic mental activity of the psychoid unconscious. This mental activity is related with the phenomenon of “ineffable,” which infallibly arises when two interrelated though non-identical components - one of which is ideal and imagery and the other -- exemplified -- of singing sound meet, thus representing the entelechic basis of singing sound and singing culture in general. It possesses introversive and extroversive intentionality. The former is related with the spatial concept of a human, innate in the antenatal period of his existence. Extroversive intentionality invokes the emergence of various variants of sound substance dependant on shades of spiritual and gesture potential of psychoid unconscious (hand-like, flicker, mouth-like). The author suggests a process-dynamic model of the cyclic process of self-movement of singing sound. This theoretical model shows how the singing sound develops from itself, going through the following stages: “pre-sound – sound – post-sounding” by solving the sequence of situations of “nonequilibrium identity” initiated by each stage and each transition from stage to stage of singing sound. The formation of the singing culture takes place, therefore, as a result of the preservation and consolidation of the most successful invariants of the “removal” of the problems of “nonequilibrium identities” that accompany the entire “life cycle” of the singing sound. This model explains the source of the artistic quality of the singing sound, which is associated with the “inexpressible”.

Keywords: singing sound, singing culture, “inexpressible”, entelechy, spatiality, corporeity, thinking, theory of imagined mental gesture.

В основе развития любого вида художественной культуры лежит определяющий его фактор. Именно благодаря нему можно понять причины ее возникновения и развития. Рождается вопрос: что лежит в основе становления певческо-звуковой культуры, что является источником ее энтелехии¹. Существующие теории лишь частично посвящены данной проблеме, а она нуждается в системном подходе.

В настоящей статье автор обращается к разработке теоретической модели становления певческо-звуковой культуры. Ее определяющим фактором является феномен «невыразимого», с которым неразрывно связан певческий звук.

Одна из существующих концепций становления музыкально-звуковой культуры принадлежит Е. В. Васильченко. Исследовательница пишет, что «человек представляет собой своеобразный звучащий микрокосм, его организм – это сложнейшая звуковая система, где пульсацию внутренних органов, сокращение мышечной ткани, циркуляцию крови и т. п. определяют свои специфические

¹ Энтелехия, по Аристотелю, представляет собой нематериальное деятельное начало.

циклы и ритмы, резонируя с вибрациями окружающей среды» [1, с. 63–64]. Опираясь на данное положение, Е. В. Васильченко предлагает теорию становления музыкально-звуковой культуры, связанную с явлением «взаимного резонанса» природы и человека. На первом этапе происходит голосовое подражание звукам природы и использование подручных звучащих средств. Второй этап она характеризует как начало диалога с окружающей природой через использование «самозвучащих» агрегатов: игра ветра на натянутых человеком струнах или подвешенных бамбуковых трубках. «Этот этап тесно связан с моментом одушевления природных явлений, первобытным тотемизмом, когда происходит “поиск положительной вибрации” (М. Шнайдер), вхождение в контакт (резонанс) с духом – как акт первоначального осознанного “творения” звука» [1, с. 64]. Наконец, третий этап – это начало анализа при голосообразовании качественных характеристик звуковой ткани, таких как высота, длительность, тембр, громкость. Модель связывается с двумя стадиями развития системы «природа-человек» – фоническим и мелическим. Е. В. Васильченко

вскрывает глубокую взаимосвязь между звуком, продуцируемым человеком, и звучанием окружающей среды, окружающего пространства. Автором данной гипотезы отмечается ряд позиций взаимодействия звука, инициированного человеком, с природой: это звуковой фон, порождаемый средой, возбуждение окружающей средой определенного типа звучания, культивирование человеком того типа звучания, которое позволяет либо слиться со средой, либо выделиться из нее. Таким образом, решающим фактором развития звуковой и, в частности, певческой звуковой культуры в данной авторской модели можно выделить взаимодействие мышления человека со «звучающей окружающей средой».

В данной теории остается невыясненным вопрос об истоках творческого и художественного качества звуков, издаваемых человеком. В равной мере ее можно применить не только к моделированию возникновения музыкальных возможностей, но и речевых и даже связанных с выражением различного рода аффектов (радость, боль, страдание, восторг).

Модель мыследвижения при формировании музыкальной ткани Т. В. Чередниченко имеет несколько иной вид. На первом этапе «поющий устанавливает себя в качестве центра мира и заполняет мир собой, своим переживаемым временем», поскольку звучание его голоса представляет собой линию периодических спадов и напряжений, обусловленную физическими возможностями дыхательной системы человека. На этом этапе человек ощущает не точную высоту тона, а зоны более высоких или более низких звуков (Б. Теплов). На следующем этапе осуществляется тонкая дифференциация звуковысотных отношений между звуками благодаря воздействию инструментальной игры. Музыкальный инструмент, воспроизводящий звук, оказывается более удаленным и удобным источником для анализа. Т. В. Чередниченко пишет, что первые музыкальные инструменты, связанные с человеческим телом, – ладошки и ноги (а впоследствии – кастаньеты и барабаны) – вывели на первый план чистые доли времени, за которыми читался образ человеческого тела. Эти инструменты воссоздавали звучащий пространственный образ – хлопки в ладоши – по горизонтали, топание ног – по вертикали. Затем «пространственные координаты телесности» преобразовывались в последовательность

временных долей. А в ней следовал регулярный повтор звуковой фигуры из хлопков и топанья, вызывая этим неизменным повтором, мысль о закреплении определенной мелодической высоты ударных и неударных долей. Чередниченко отмечает, что «музыкальная мысль усложняется по мере того, как пение «прорастает в инструментальную игру» [5, с. 27]. Она заключает, что «взаимодействие озвученного пением телесного времени и озвученного инструментальной игрой телесного пространства, таким образом, генерирует и развивает в музыке то, что не поется, не играется, что внетелесно, внепространственно и вневременно: опыт мышления» [5, с. 29]. Движущим моментом развития этой модели является взаимодействие и взаимовлияние звукового «телесного хронотопа» и «опыта мышления».

Подход Т. В. Чередниченко увязывает процессы звукотворчества с развитием мышления человека. Но и в этом случае не вполне понятны собственно творческие составляющие «музыкальных» проявлений человека.

Предлагаемая автором модель возникновения и развития певческо-звуковой культуры зиждется на феномене «невывразимого», который является побудительной причиной ее эволюции. Данный феномен в отношении культуры и искусства был исследован в жестко-пластической концепции Е. В. Синцова [4]. Центральным понятием этой теории является воображаемый жест, мысленное пространство которого обусловлено физическим жестом, сопровождающим взаимодействие человека с миром и хранящим об этом память в самом глубоком уровне психоидного бессознательного. Пример формирования первых мыслежестов связан у человека со звуком голоса матери. Перемещение интонации ее голоса вверх или вниз вызывают у младенца представления о вертикальных, восходящих или нисходящих жестах, звучание ее голоса тише или громче – о горизонтальных направлениях движения – приближающихся или удаляющихся жестах [7]. У. Пенфилд, исследуя нейропсихическую деятельность человека, выделил основные виды движений, на которые ярче всего реагирует мозг человека [6]. Это движения руки, движения губ и языка. Исследования Р. Барта дополнили эти два вида движений мелькающим типом, все они закрепляются в памяти на уровне психоидного бессознательного.

Пространство воображаемого жеста возникает на основе глубинного уровня психоидного бессознательного, и представляет собой его второй уровень, в некотором смысле проекцию телесных жестов на сферу воображаемого. Переходя на новый уровень психоидного бессознательного мыслительный жест сохраняет лишь очень отдаленное сходство с реальным жестом. Его роднят с ним качества повторяемости и направленности. Это рукоподобные жесты, напоминающие ощупывающие или отграничивающие движения руки, ротоподобные жесты, напоминающие движение перемещаемой во рту пищи и сексоподобные или мелькающие жесты. По отношению к звукообразованию воображаемые жесты являют себя, например, как интенциональная направленность мышления на проникновение вовнутрь звучания, чтобы осознать источник рождения тембра, рассмотреть его внутреннюю структуру, или, напротив, как интенциональная направленность мышления на охват звука в целом, на внешнюю форму звука, ищущую взаимосвязи с другими звуками и т. п.

Е. В. Синцов рассмотрел мысле-жест с позиций теории ризомности² мышления, дополнив некую статику представлений о ризоме динамическим моментом. В жесто-пластической теории она получила трактовку как некое образование, «клубок» постоянно хаотично движущихся, схлестывающихся друг с другом, соединяющихся и отталкивающихся, но не покидающих друг друга мысле-жестов. Это некий «сгусток» потенциальных возможностей мышления. Его главная особенность состоит в том, что в нем отсутствует

необходимое жизненное пространство. Философ приходит к выводу, что в этом «сгустке», по сути дела, царит хаос жестовых интенций, причем они настолько сжаты и настолько друг на друге «сориентированы», что всю свою потенциальную жестовую активность и направляют друг на друга, так как им её некуда пока реализовать. Поэтому в воображаемом мысленном пространстве существует очаг мощной пластифицирующей энергии, где возможности как бы «выживают» друг друга в борьбе за жизненное пространство. Пространство, отвоеванное самой потенциально сильной в данный момент возможностью, стремятся тут же пластифицировать, отыскать в нем свободные зоны и максимально изменить напором своей энергии множество следующих окрепших возможностей, что продолжается до бесконечности. Ученый частично доказывает данную научную гипотезу с помощью музыки, потому что он считает, что музыка является неким подобием этого хаотичного жестового клубка. В ней один музыкальный уровень воспринимает другой уровень как потенциальное пространство, в котором можно развернуть свои потенции, удовлетворить пространственные притязания и тем самым, если не уничтожить, то обеспечить развитие первоначально родившейся возможности, обогатив ее дополнительным содержанием.

Развивая теорию жесто-пластических оснований в отношении певческого звука, возможно представить становление певческой культуры как разворачивание «свернутого в звуке» (Т. В. Чередниченко) многообразия изменяющих друг друга музыкальных уровней. Так, родившийся певческий звук как временной феномен всегда подвержен возможностям измерения его некоей временной мерой (долями). Рожденный звук сразу же попадает под изменение его метрическим пространством, как бы задающим пульс его существованию. Объединенное звукометрическое пространство воспринимается ритмом как поле, на котором можно демонстрировать разнообразные ритмические образцы (паттерны). Далее это звуко-метро-ритмическое пространство может изменяться (пластифицироваться) мелодически возможностями, которые, в свою очередь, представляют следующий музыкальный уровень, давая дополнительные акценты звуко-метро-ритмическому пространству, создавая интонации. Затем, например, модулирование может вносить

² Понятие «ризома» (франц. *rhizome* – корневище) введено Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Они предложили этот символический образ современного мышления (постмодерн), мотивы логики которого непредсказуемо разрастаются, в противовес символическому образу древовидной модели классического мышления, где логика развития придерживается одного «ствола». Понятие ризомы связано с образом корневища, которое в хаотичном переплетении своих корней пускает новые и новые почки и, что самое важное, эти потенциальные стебли ищут жизненные пространства для своего развития, будучи чрезвычайно стеснены условиями существования с соседствующими переплетениями корней. Каждый потенциально возможный отросток корня старается обрести необходимый энергетический потенциал и «вырваться» из этой крайней стесненности.

свои изменения в мелодию, создавая ладовые конструкции и т. д. Возможности гармонии пластифицируют ладовое пространство, речевой потенциал пластифицирует гармоническое или мелодическое пространство, элементы визуальных искусств могут являться следующим уровнем изменения предыдущих пространств и т. д. Указанная последовательность приведена как условный пример «разворачивания» музыкальных возможностей. С позиций ризомности мышления каждый уровень изменения певческого звука может появляться в самом разнообразном порядке и тем самым определять своеобразие той или иной певческой культуры.

Рассмотрим пространство мысленных представлений певца, в котором первоначально зарождается образ звука. Поскольку человек уже имеет телесный опыт, связанный со звуком, например, в момент рождения, то человек может этот звук вообразить. Это звук может длиться какое-то время в сознании, но его сразу же начинает атаковать, пластифицировать оставшееся множество нереализованных жестовых интенций, возникающих из мыслежестового «клубка». Их пластифицирующая потенция настолько велика, что они возникшее воображаемое звуковое пространство очень быстро «сминают», продолжая его уничтожать также, как и в его бытность еще нереализованной в воображении потенцией, находящейся непосредственно в самом клубке. В результате мысленный звук будет звучать недолго, что и происходит в реальности, когда человеку трудно долго мысленно воспроизводить тот или иной звук. Просуществовав короткое время, мысленный звук достаточно быстро стремится к небытию. Особняком стоит мышление только гениальных композиторов, способных в едином миге охватить все звуковое богатство и звучание музыкального произведения в целом и удерживать мысленно его звучание до тех пор, пока оно не перейдет в запись на бумаге. Так, широко известным является факт одномоментного слышания Моцартом, например, одной из своих симфоний. Моцарт практически не оставил черновики с исправлениями музыкальных нот и фраз. Он был глубоко убежден, что вся музыка уже давно написана в воображении, проблемой для него оставалась только ее запись. Данный факт является подтверждением, что подобное мысленное представление возможно, но для человека обычного этот акт будет кратким, и

возникший в воображении звук будет быстро уничтожен многочисленными иными интенциями, выравшимися вслед за данной возможностью.

Таким образом, в данном случае обнаруживает себя первый элемент «неравновесного тождества» (Г. Гегель), которое возникает между возможностями воображаемого звукового пространства (незвучащего пока) и пластифицирующими усилиями, идущими изнутри мыслежестового клубка. Можно обозначить данный этап как начальный в процессе творческого самодвижения певца.

Рассмотрим, как этот процесс разворачивается далее. Человек невольно начинает стремиться к тому, чтобы воображаемое звуковое пространство, где возник его пред-звук, как можно быстрее определилось в реальности, иначе пластифицирующие атаки мыслежестового сгустка этот звук поглотят. Искомое пространство может быть не любым. Оно должно быть процессуально-длящимся, то есть, обладать временной характеристикой, чтобы отвечать природе феномена певческого звука, и, кроме того, пространство должно достаточно легко пластифицироваться, обладать объемом, чтобы все идущие из мыслежестового клубка потенциальные жестовые интенции оно было в состоянии воплотить. Такое пространство может быть рождено резонансом разных частей тела: горла, носовой полости, ротовой полости, трахеи, бронхов, костей грудной клетки и вообще всей костной системы организма от одного источника – гортани, в котором могут быть задействованы истинные связки, ложные связки или же те и другие одновременно. В зависимости от того в какой телесный резонатор направляется звук, он приобретает разные качества, характеризуется разным длением, разным тембром, разной силой звучания. Возможности воплощения певческим телесным инструментом множественных вариантов разнообразных характеристик звучания превращают голос в феномен, обладающий колоссальными возможностями удерживать «клубок» мыслежестов, их интенциональную активность. Несмотря на то, что тело ограничено в своих возможностях, голос, рождаясь из тела, неким образом расширяет его пределы, раздвигает его границы. Он существует и в теле, и с телом, и в то же время вне тела, потому что голос отделяется от тела, он уносится звуковой волной и воспринимается уже отдельным феноменом, например,

в виде эха. Принадлежит человеческой телесно-мыслительной природе, певческий звук сам представляет собой феномен телесно-мыслительный [2] и, таким образом, является уникальным пространством, где может реализовать себя мыслежестовый сгусток.

Таким образом, осуществив переход из воображаемого пространства в реальное, сильная энергетика сконцентрированных в мыслежестовом клубке разнообразных жестопластических потенциалов как бы раздвигает плотный энергетический сгусток, вырывается на простор в звуковое певческое пространство, которое чрезвычайно пластично, объемно и обладает временной характеристикой. Причину качественного скачка из воображаемого пространства в реальное можно объяснить разрешением создавшейся вышеобозначенной ситуации «неравновесного тождества». Напомним, что она возникла между только что родившимся в воображаемом пространстве образом звука и многократно возросшей активностью атакующих этот образ, пластифицирующих его других вариантов мысленных образов. Их колоссальная энергия в некотором смысле «вытолкнула» воображаемый образ звука в реальность.

Задачей вырвавшегося в реальное пространство звука является удержаться в звучании как можно дольше и явить через этот звук все богатство жестовых интенций воображаемого мыслежестового клубка. Потенциально звуковая возможность, вырвавшаяся поначалу в воображаемое пространство, а затем в реальное, уже обладает предельным набором других мыслежестов, пластификации которых она подвергалась, будучи в «клубке» («сгустке»). Необходимо только иметь возможность передать все это мыслежестовое звуковое богатство в реальности. Здесь перед певческой культурой встает задача выработки определенных приемов «технэ». Культивированию определенного образа звучания и выработка определенных приемов «технэ» посвящена деятельность многочисленных певческих школ, которые различаются выбором телесных резонаторов – грудных или головных, режимом работы гортани (грудным, фальцетным или смешанным), способом артикуляции звука (речевым или формирующимся в глотке) и т. д., в зависимости от существующего образа идеального певческого звучания, бытующего в данной культуре.

Но все же длительность певческого звука ограничена физиологическими возможностями

человеческого выдоха. Вновь возникает ситуация «неравновесного тождества» между уже заканчивающимся звучанием голоса и еще недо-воплотившимися возможностями внутреннего образа. Поэтому процесс поиска новых и новых пространств, которые воплотили бы «невывра-зимое», продлили бы жизнь реальному певческому звучанию, продолжается.

Относясь к телу как к самому первому и основному певческому музыкальному инструменту, звук продолжает искать другие инструментальные пространства для своей реализации. Возникают музыкальные инструменты, которые «пропевают» воображаемый певческий звук, насыщая его новыми пластифицирующими возможностями, используя тембральные и резонаторные качества музыкального инструмента. Вероятно, генезис музыкальных инструментов и, соответственно, музыкальной инструментальной культуры явился последующим шагом в развитии музыкальной культуры того или иного народа вообще. Этот вопрос является дискуссионным. Но результаты наших рассуждений позволяют выдвинуть данное предположение.

И все же бесконечное «дление» звука остается для человека проблемой, и он ищет новые возможности для максимально увеличения продолжительности звучания, потому что сила «сгустка» увеличивается в геометрической прогрессии, так как процесс развития культуры способствует приращению его энергетической мощи. Мыслежестовый «сгусток» подвергается еще большему уплотнению через постоянно множющиеся новые возможности. Поэтому ему постоянно требуются новые пространства, способные превратить длящийся звук в бесконечный. Но новое реальное пространство звучания вновь обнаруживает проблему «неравновесного тождества» с мысленным образом.

Каждая культура старается решить эту задачу по-своему, хотя существует много общих тенденций в развитии всех певческих культур. Так, многие традиции увеличивают длительность звучания за счет присоединения других голосов, хорового пения, использующего цепное дыхание. Возникает, как указывалось, музыкальный инструментарий, сопровождающий певческое звучание и продолжающий его во времени. Отдельный уровень пластификации составляют природные среды. Например, водная поверхность,

многократно усиливающая звук и рождающая форму музыкальных театров на воде, бытующих с древних времен в восточных музыкальных культурах [1, с. 255]. Гористая местность, пластифицирующая звук эффектом многократного повтора, или экзотические природные пространства, например, многоярусный навес тропического леса. Далее к пластификации звука могут подключаться пластифицирующие акустические возможности самого помещения, например, сводов пещеры, храма, концертного зала.

Значимым уровнем пластификации певческого пространства является слово. Известно, что на Востоке поющее слово несет смысл мантр – особых словесно-звуковых конструкций, благодаря которым выстраивается энергетический канал между человеком и Универсумом. В западной культуре слову в музыке отводится роль особого выразительного средства, дополняющего смысл музыки возможностями рационального мышления. Многие композиторы максимально использовали выразительные возможности речи в музыке. Французский композитор В. Глюк известен как оперный реформатор из-за того, что он провозгласил приоритет омузыкаленного слова. Для М. П. Мусоргского слово являлось синонимом смысла, понималось как основа оперного жанра, словесная интонация починала себе возможности вокального звука.

Таким образом, стремлением к бесконечному длению звука объясняются многие явления и процессы в становлении певческой и соответственно в музыкальной культуре в целом. Бесконечность певческого звука подразумевает его пластичность, то есть способность рожденного им пространства вмещать всю необъятность пластифицирующих его все новых и новых возможностей. Звук как бы наращивает и наращивает свой объем, но не только за счет увеличения громкости звучащего потока, то есть за счет его пространственного расширения, но за счет усиления его внутренней мощи и уплотнения его ткани многочисленной пластификацией различными возможностями (гетерофоническими, полифоническими, ритмическими, мелизматическими, ладовыми, гармоническими и т. п.). То есть, каждый уровень пластификации способствует все большей концентрации энергии. И этот момент, с одной стороны, определяет степень изменения певческой и всей музыкальной культуры в целом с

течением исторического времени. А, с другой стороны, он выявляет следующий элемент неравновесного тождества, который обусловлен неразрешимым противоречием между необъятностью духа и конечностью материи, между мысленными потенциями, требующими удержания реального звучания для своей материальной реализации, и невозможностью удерживать звук какими бы то ни было музыкальными возможностями бесконечно. Поэтому звук переходит в свою следующую стадию – послезвучие.

Прекратив реальное звучание, певческий звук не может прекратить свое существование. Наделённость певческого звука художественным образом не позволяет ему уйти в Ничто. Он продолжает раскрывать истину, скрытую в глубинах самосознания, пережив второй этап несоответствия между потенциальными и реализованными возможностями мыслежестового «сгустка» и получив тем самым новый импульс к существованию в воображаемой форме. Послезвучие характеризуется мысленным «ещё звучанием» голоса в сознании певца и невольным сравнительным анализом того мысленного образа звучания, который должен был быть воплощен, и состоявшимся воплощением. В сознании певца как бы восстанавливается вся информация, приходившая к нему по каналам обратной связи через слуховой анализатор в течение пения, она дополняется визуальными и телесными источниками ощущений, все реализованные и потенциальные возможности проверяются на конгруэнтность. Смог ли художник передать всю гамму чувств и представлений, что заключал в себе его художественный образ? Раскрыло ли его «художественное творение – материальный певческий звук» всю сущность той потаенной истины, что он скрывал? По мере осуществления этого мысленного сравнения «ещё звучащее» все больше тает, растворяется под напором тех многочисленных потенциальных интенций, которые реальный звук не смог воплотить, которые все еще мысленно пытаются пластифицировать его и, в конце концов, превращают в Ничто. Тем самым певец осознает, что его первоначальное пред-звуковое представление не сумело осуществить в полной мере в реальном звучании задуманный художественный образ. И в этой ситуации обнаруживает себя следующий элемент «неравновесного тождества»: между

«Ничто» певческого звука и Бытием мыслежестового «сгустка», накопившего в результате опыта певческого пост-звучания еще больший энергетический потенциал, разрешение этого противоречия реализуется через возникновение нового художественного образа певческого звука.

Развитие певческого процесса тем самым характеризуется неким актом возвращения опять к своему началу – мыслежестовому энергетическому «сгустку» потенциальных возможностей как некоей «черной дыре» в психоидном бессознательном, которая, вобрав в себя накопленный потенциал всех нереализованных в звучании возможностей, продолжает дальше внутри себя совершать таинство накопления сверхэнергий мысле-жестового «сгустка», способного породить звук-вселенную.

Таким образом, определяется некая процессуально-динамическая модель циклического процесса самодвижения певческого звука. Эта теоретическая модель показывает, как певческий звук развивается из самого себя, пройдя следующие стадии: «пред-звук – звук – пост-звучание», разрешив череду ситуаций «неравновесного тождества», инициируемых каждой стадией и каждым переходом от стадии к стадии певческого звука, начиная от его рождения в воображаемом пространстве («пред-звук»), реального существова-

ния («звук») и возвращения в воображаемое пространство («пост-звучание»).

Становление певческой культуры происходит, таким образом, в результате сохранения и закрепления наиболее удачных инвариантов «снятия» проблем «неравновесных тождеств», сопровождающих весь «жизненный цикл» певческого звука. Данная модель объясняет источник художественности певческого звука, который связан с «невыразимым». И, как отмечалось нами ранее, «когда звуковое мышление превращает телесность в подобие инструмента, раскрывая его многочисленные возможности звукопроизводства, певческий звук потенциально сосредотачивает в себе всю многообразную палитру голосовых звучаний, характерных для данной певческой культуры, ориентированной на определенный мысленный звуковой образ, подразумевающий необходимые певческие технологии данного звукопроизводства и, таким образом, определяющий собой качественный облик данной певческой культуры» [3, с. 27–28]. Феномен «невыразимого», неизменно возникающий при встрече двух взаимосвязанных, но нетождественных составляющих певческого звука (воображаемой и реально воплощенной в действительности), является определяющим фактором становления певческого звука и певческо-звуковой культуры в целом.

Литература

1. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). – М.: РУДН, 2001. – 408 с.
2. Гордеева Т. Ю. Музыкальный звук как феномен культуры. – М.: Флинта; Наука, 2007. – 120 с.
3. Гордеева Т. Ю. Понятие «певческая культура» сквозь призму певческого звука // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41. – Т. 2. – С. 23–28.
4. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. – Казань: Фэн, 2003. – 304 с.
5. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – Вып. 1. – 216 с.
6. Penfield W., Roberts L. *Speech and Brain Mechanisms*. Princeton University Press, 2016. 302 p.
7. Reznikoff Ie. On primitive elements of musical meaning // JMM-The Journal of Music and Meaning. – Vol. 3. – Fall 2004/Winter 2005. – Section 2.

References

1. Vasilchenko E.V. *Muzikal'nye kul'tury mira: Kul'tura zvuka v traditsionnykh vostochnykh tsivilizatsiyakh (Blizhnii i Srednii Vostok, Yuzhnaya Aziya, Dal'nii Vostok, Yugo-Vostochnaya Aziya)* [Musical cultures of the world: Culture of sound in traditional eastern civilizations (Near and Middle East, South Asia, Far East, Southeast Asia)]. Moscow, RUDN Publ., 2001. 408 p. (In Russ.).
2. Gordeeva T.Yu. *Muzikal'nyy zvuk kak fenomen kul'tury* [Musical sound as cultural phenomenon]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2007, 120 p. (In Russ.).
3. Gordeeva T.Yu. Ponyatie "pevcheskaya kul'tura" skvoz' prizmu pevcheskogo zvuka [The concept of "singing culture" through the lens of singing sound]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 41/2, pp. 23-28. (In Russ.).

4. Sintsov E.V. *Priroda nevyrazimogo v iskusstve i kul'ture: k probleme zhesto-plasticheskikh osnovaniy khudozhestvennogo myshleniya v vizual'noy ornamentike i muzyke [The nature inexpressible in art and culture: to a problem of the zhesto-plastic bases of art thinking in a visual twiddle and music]*. Kazan, Fan Publ., 2003. 304 p. (In Russ.).
5. Cherednichenko T.V. *Muzyka v istorii kul'tury [Music in the history of culture]*. Dolgoprudnyy, ALLEGRO PRESS Publ., 1994, vol. 1. 216 p. (In Russ.).
6. Penfield W., Roberts L. *Speech and Brain Mechanisms*. Princeton University Press, 2016. 302 p. (In Eng.).
7. Reznikoff Ie. On primitive elements of musical meaning. *JMM-The Journal of Music and Meaning*, Vol. 3, Fall 2004/ Winter 2005, Section 2. (In Eng.).

УДК 304.4

ПОЗИТИВНЫЕ И НЕГАТИВНЫЕ ФАКТОРЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГАСТРОЛЕРОВ В КУЗБАССЕ (ПЕРИОД 1950-Х ГОДОВ)

Сабелев Михаил Михайлович, аспирант, кафедра культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: hhhbrz@gmail.com

Основными данными для исследования послужили материалы, хранящиеся в Государственном архиве Кемеровской области. На их основе был проведен анализ ситуации с целью выявления позитивных и негативных факторов гастрольной деятельности в советское время. В статье основное внимание уделено проблеме гастрольной деятельности в регионах. В качестве объекта исследования выбрана деятельность гастролеров в Кемеровской области. Приводятся архивные данные, касающиеся пятидесятих годов двадцатого века, краткая классификация видов гастрольной деятельности. Рассматривается вопрос различия между системой организации деятельности как приезжающих коллективов, так и принимающей стороны. Выявляется разница между формой работы, а также культурным влиянием коллективов стационарных театров и антрепризой, а также различия в целях и способах ее выполнения. В отдельный тезис вынесен вопрос о влиянии гастролей на региональную культуру не только в социально-культурном плане, но и в контексте экономической целесообразности. Сравниваются различные формы привлечения гастролирующих коллективов и как следствие организации деятельности по гарантийному типу оплаты, с частичной гарантией и на условиях полной аренды, анализируется возможность посещения публикой спектаклей основного театрального репертуара или приезжих спектаклей антрепризы на основе данных о средней цене билета на те и другие мероприятия, а также средней заработной плате в регионе и соответственно, покупательной способности населения. В выводе структурируются озвученные в статье тезисы, приводятся логические доказательства негативного влияния антрепризы на посещаемость публикой спектаклей основного репертуара и позитивного воздействия на культуру региона фестивальной деятельности и гастролей трупп стационарных театров.

Ключевые слова: гастролеры, антреприза, регион, театр, фестиваль, культурный взрыв.

POSITIVE AND NEGATIVE FACTORS OF CREATIVE ACTIVITY OF TOURING GROUPS IN KUZBASS (IN THE 1950S)

Sabelev Mikhail Mikhaylovich, Postgraduate, Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: hhhbrz@gmail.com

The main data for the study were materials stored in the State Archives of Kemerovo Region. On their basis, an analysis of the situation was carried out to identify the positive and negative factors of the tour activity in the Soviet era. The article focuses on the problem of touring activities in the regions. As an object