

УДК 78.01

КОНЦЕПЦИЯ «ГЛОБАЛЬНОЙ ДЕРЕВНИ»
И ВНЕШНЕГО РАСШИРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА М. МАКЛЮЭНА
В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ «МИРОВОЙ МУЗЫКИ» К. ШТОКХАУЗЕНА

*Безменов В. С.*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена сравнительному анализу концепции глобальной деревни Маршала Маклюэна с ее отражением в музыкально-теоретических идеях Штокхаузена, артикулированных им в текстах о мировой музыке. «Мировая музыка» (Weltmusik) стала одной из самых влиятельных музыкальных концепций европейского авангарда с конца 1960-х до начала 1980-х годов. Эти идеи, творчески представленные в композициях «Телемузыка», «Гимны», получили свой музыкальный ракурс. Проблема «мировой музыки» представляется актуальной, так как такие композиторы, как Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Луиджи Ноно, Анри Пуссер, Маурисио Кагель и Дитер Шнебель, часто говорили о том, что именно они составляют гегемонию новой мировой музыки. Автор делает вывод что многие положения концепции Маклюэна, равно как и идеи Штокхаузена, имевшие не только творческий ракурс развития, но и теоретический, отнюдь не бесспорны; нередко подобные модели представляют картину взаимодействия коммуникационных технологий и социальных структур, и происходит это чрезмерно упрощенно и односторонне.

Ключевые слова: «глобальная деревня», «мировая музыка», Штокхаузен, Маклюэн, «Телемузыка».

THE CONCEPT OF THE “GLOBAL VILLAGE”
BY MARSHAL MCLUHAN IN THE CONTEXT OF THE IDEAS
OF THE “WORLD MUSIC” OF STOCKHAUSEN

*Bezmenov V. S.*¹

¹ Institute of modern art, 27 A, Novozavodskaya, St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to a comparative analysis of Marshal McLuhan’s concept of a global village with its reflection in the musical-theoretical ideas of Stockhausen, articulated by him in texts about world music. “Weltmusik” became one of the most influential musical concepts of the European avant-garde from the late 1960s to the early 1980s. These ideas, creatively presented in compositions like “Telemusik”,

“Hymnen” got their own musical perspective. The problem of world music seems to be relevant, as such composers as Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Henri Pousseur, Mauricio Kagel and Dieter Schnebel — often said that they are the ones who constitute the hegemony of new world music. The author concludes that many provisions of McLuhan’s concept, as well as Stockhausen’s ideas, which had not only a creative perspective of development, but also a theoretical one, are by no means indisputable, and often such models represent a picture of the interaction of communication technologies and social structures, and this happens in an overly simplified way and unilaterally.

Keywords: global village, world music, Stockhausen, McLuhan, “Telemusik”.

В протекающих в современном мире процессах, связанных с глобализацией и тотальной информатизацией развития глобальных телекоммуникационных и информационных систем, их бурное развитие привело к трансформации территориальной и социальной структуры общества. О подобной системе трансформации общества заявил Маршалл Маклюэн в своей книге «Понимание медиа: внешние расширения человека», опубликованной в 1964 году [1]. В ней теоретик демонстрирует системные связи между различными областями деятельности человека. По словам Маклюэна, появление нового средства доставки информации меняет людей больше, чем контент этого средства [1].

В рамках постиндустриального общества Маклюэн (1911–1980) — канадский философ, филолог, социолог и теоретик воздействия артефактов как средств коммуникации. Широкую известность он получил в качестве исследователя воздействий электрических и электронных средств коммуникации на человека и общество. Для описания новой коммуникационной и культурной ситуации он ввел понятие «глобальная деревня». В рамках этого понятия, наиболее значимого для темы данной работы, он, имея в виду все современное общество, пытался прояснить, как воспроизводятся новые социальные и культурные связи с помощью электронных средств общения (телевидения, радио, кино, телекоммуникаций). Он рассматривал социально-исторический процесс с позиции развития средств массовой коммуникации. По его мнению, периодизацию общественного развития можно рассматривать не только с точки зрения трансформации производственных отношений в материальном производстве, но и в фокусе возникающих отношений, связей в духовном производстве (т. е. коммуникации). Таким образом, тип общества в значительной мере определяется господствующим в нем типом коммуникации, а человеческое восприятие — скоростью передачи этой информации.

Маклюэн выделяет три основных этапа, характеризующие развитие цивилизации, где первый этап разворачивается в эпоху первобытной допись-

менной культуры. Согласно Маклюэну, эта культура основывается на принципах коллективного образа жизни, который является основополагающим, и это становится ключевым моментом для восприятия и понимания окружающего мира. На этом первом этапе общественная жизнь определяется устными средствами коммуникации. Далее первобытную культуру сменяет письменно-печатная. Всё меняется с появлением печатного станка. Новая эпоха становится эпохой дидактики с ярким проявлением черт индивидуализма и национальной идентичности. Она в свою очередь порождает новый тип человека — «типографского и индустриального». Эта письменно-печатная культура, в понимании Маклюэна, несет в себе черты элитарности, делая книги как средства коммуникации и получения информации доступными лишь образованным людям.

Третий современный этап развития цивилизации, как считает Маклюэн, принадлежит электричеству. Это именно то, что способно мгновенно связать людей во всем мире, и то, что устраняет ограниченность человеческой деятельности через разделение дня и ночи и в итоге превращает мир в единую «глобальную деревню». И, тем не менее, несмотря на все эти блага цивилизации, Маклюэн считает, что с именно помощью электронных СМИ общество возвращается в первобытное состояние, в котором возрождается естественное человеческое аудиовизуальное многомерное восприятие мира и понимание коллективной значимости. Он говорит о том, что электронные средства коммуникации, такие как телеграф, телефон, телевидение и компьютер, являются непосредственным продолжением нервной системы человека, его внешними расширениями. Эти расширители человеческих возможностей преобразуют все стороны психической и общественной жизни. В этой наступившей эпохе «нового племенного человека» всецело царствует миф, а с помощью средств массовой информации, согласно провидению Маклюэна, вскоре «можно будет держать под контролем эмоциональный климат целых культур» [1, с. 237].

Маклюэн, обращаясь к телевидению, определил, что это, казалось бы, мозаичное и дискретное по своей сути средство общения, которое образуется из множества точек и пятен, способно столкнуть на своих экранах «все времена и пространства одновременно» [1, с. 228]. Таким образом, любое мало-значимое событие телевидение способно представить как гигантский информационный повод и сообщение всемирного значения. Зритель, как полагает Маклюэн, также проявляет свое активное участие в этом процессе освоения «телевизионной мозаики». В итоге из увиденного, фрагментарно представленного на экране, каждый из зрителей складывает собственную картинку. Это происходит в зависимости от индивидуального жизненного опыта, от уровня образования людей, их самочувствия и настроения, и даже от степени вни-

мания в каждый конкретный момент. Общеизвестный факт, что в своей работе Маклюэн разделил все средства коммуникации на прохладные («cool») и горячие («hot»). К первым автор относил телевидение и радио, поскольку эти СМИ представляли анонимные корпорации без четко выраженной точки зрения. К «горячим» относятся печатные СМИ [1, с. 226].

В 1960-х годах, когда возникла концепция «глобальной деревни» Маршала Маклюэна, также заявила о себе аналогичная идея, возникшая, однако, в музыкальном ракурсе, — концепция «мировой музыки» К. Штокхаузена.

Кембриджская история музыки XX века определяет трансформацию, которой оказалась подвержена европейская культура, начиная со второй половины XX века, как результат влияния двух совершенно различных музыкальных концепций европейской музыки: с одной стороны, — западной художественной традиции, внутренний статус которой представлял нечто подобное имперской культуре, сосредоточенной на европейских музыкальных ценностях рубежа XX века, и, с другой стороны, — глобальной постколониальной культуры, проявившей себя на пороге XXI века, в которой «мир» африканской, азиатской музыки оказывается равнозначным европейскому культурному наследию, такому как, например, музыка Бетховена [2, р. 9]. Очевидно, что последствия глобализации для новой музыки еще не до конца концептуализированы.

Термин «Weltmusik» переводится на русский язык как «музыка мира»¹. Это выглядит очевидным, так как термин «Weltmusik» почти полностью игнорировался в литературе, посвященной процессу слияния традиций западной и восточной музыки, несмотря на то, что композиторы, связанные с ней так или иначе, — Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Луиджи Нono, Анри Пуссер, Маурисио Кагель и Дитер Шнебель — часто говорят о том, что именно они составляют гегемонию «Weltmusik», то есть новой мировой музыки.

Происхождение «Weltmusik», в том смысле, в котором в данном случае используется этот термин, можно найти в электронной композиции Штокхаузена «Телемузыка» («Telemusik», 1966). В этой композиции автор стремился к воплощению мультикультурных традиций, отталкиваясь от разнонаправленного музыкального мышления, охватывающего как западные (рациональные), так и присущие восточным культурам (иррациональные) принципы.

Произведение было создано в электронной студии NHK в Токио, и на него оказали глубокое влияние те впечатления, которые произвела на композито-

¹ Перевод отличается от общего использования термина в формах популярной музыки с неевропейскими составляющими (хотя, как ни странно, слово «Weltmusik» сейчас в основном используется как немецкий перевод английского словосочетания «world music» в последнем определении).

ра встреча с японской культурой [3, р. 76]. Об этом опыте Штокхаузен пишет следующее: «В начале этого года японское радио Nippon Hoso Kyokai пригласило меня приехать в Токио, где я намеревался реализовать новую пьесу в Студии электронной музыки совместно с четырьмя японскими техниками. В конце января я перелетел Северный полюс в Токио, и, конечно, уже во время своего полета я думал о том, на что будет похожа эта пьеса. Я никогда не был в студии, но был дан список имеющегося там оборудования... Мне было ясно одно: я хотел сделать новую пьесу исключительно для исполнения на магнитофонной ленте, для чего я решил использовать не только звуки, созданные в электронном виде, но также и включить записи существующей музыки. Я думал об объединении музыки из разных стран и самых разных музыкальных стилей. Кроме того, я хотел попытаться сделать произведение, в котором было бы как можно больше того, что я мог бы услышать в Японии — стране, в которой я никогда раньше не был» [3, с. 1].

Штокхаузен также утверждал в этом тексте, что его целью в данной композиции было приближение к своей давней мечте: он стремился к тому, чтобы «писать не “свою” музыку, а музыку всей Земли, всех стран и рас» [3, с. 3]. Далее им были перечислены некоторые музыкальные произведения, которые он также использовал в форме магнитофонных записей. Среди них были: японское гагаку и музыка «счастливого острова» Бали, музыка южной Сахары, звуки праздника в испанской деревне и в Венгрии, музыка индейцев шапибо из дебрей Амазонки, музыка церемонии Омидзутори в Наре, музыка Китая, храма Коясан, а также высокогорья Вьетнама, пения буддийских монахов в храме Джакушидзи и музыка японской драмы «Но» [4, р. 76]. В японской драме «Но» драма-текст и драма-слово находятся в сложном сплаве с музыкой-ритмом-шумами-шорохами, а также с особой техникой пения-речитации-чтения-выкрика. Все эти элементы, как подчеркивает Штокхаузен, «не интегрированы, но в реальности связаны в свободном движении музыкального духа». Кроме того, он говорит об «очень открытом музыкальном мире», в котором «различные плюралистические разработки могут найти свое место» в «полифонии стилей, времен и локусов» [4, р. 78].

Показательно, что во вставке 1969 года в текст оригинала (1966) Штокхаузен слегка меняет тон, заявляя, что «Telemusik» — это «более не коллаж ... [но] он достигает более высокого единства: универсальности настоящего, прошлого и будущего стран и пространств, находящихся на большом расстоянии друг от друга» [3, р. 78]. От акцента на «плюралистическом развитии» и «полифонии стилей, времен и локаций» в «открытом музыкальном мире» он говорит о том, что это может быть достигнуто только одним средством, контролирующим его же технологию. Штокхаузен в том же самом тексте написал, что теперь акцент делается на «высшем единстве» и «универсальности» [4, р. 77].

Одну из причин изменения акцента можно найти в интервью 1968 года. Здесь Штокхаузен указывает, что новые технологии привели его к стилевой симультанности, которая раньше не существовала, так как музыкальное содержание опиралось на географически и исторически отличные музыкальные материалы; он отмечает, что ныне «весь земной шар [является] одной «глобальной деревней» и «уплотненный силой электричества», земной шар теперь — не более чем деревня...» [1, с. 7].

Штокхаузен, повторяя фразу Маршалла Маклюэна о «глобальной деревне», проводит здесь параллель с Маклюэном. Вряд ли это может быть случайным, учитывая, что Штокхаузен открыто следует многим идеям Маклюэна. Это смещение акцентов, проявившее себя в период между 1966 и 1969-м годами, связано с восприятием Штокхаузенем идей Маклюэна. Например, в интервью Штокхаузен выражает свою убежденность в том, что культуры мира будут становиться всё более однородными и электронная коммуникация играет в этом процессе главную роль. В каком-то смысле «Telemusik», с электронной смесью различного звукового материала, представленного в ракурсе мировой музыки, кажется демонстрацией процесса гомогенизации. Возможно, что композиция «Telemusik» была создана еще до знакомства Штокхаузена с концепцией Маклюэна, но, очевидно, что есть рациональные причины, по которым он должен был быть к ней восприимчив, и они находятся на первом месте. Трудно судить, когда Штокхаузен заинтересовался Маклюэном. Идея «глобальной деревни» впервые возникает в книге Маклюэна «Галактика Гутенберга» [5].

Маклюэн, конечно, был одним из самых серьезных и влиятельных теоретиков своего времени, поэтому Штокхаузен вполне мог найти его теории в опосредованной форме, например, где-нибудь в области журналистики. В США, где идеи Маклюэна, вероятно, обсуждались более широко, чем в Германии, Штокхаузен, несомненно, мог соприкоснуться с этими концепциями глобализации. Так, общеизвестный биографический факт из жизни Штокхаузена говорит нам о том, что он был приглашенным профессором композиции в Пенсильванском университете в 1965 году и в Калифорнийском — в 1966–1967 годах².

И встреча с идеями Маклюэна может вполне убедительно объяснить смещение акцентов в мышлении Штокхаузена. В тексте на «Telemusik» Штокхаузен не использует термин «Weltmusik»: он больше склоняется к тому, чтобы говорить об «универсальной музыке» [5, 385]. Штокхаузен принимает это словосочетание как название своей статьи 1973 года, которая в свою

² Калифорния важна не и для концепции Маклюэна, и для Штокхаузена. Именно в Калифорнии в конце 1960-х он разрабатывал идею «Telemusik».

очередь, вероятно, послужила точкой начала распространения термина. Несмотря на так называемую «универсальность», которая должна быть обращена ко всем жителям Земли, очевидно, что это, в первую очередь, — западная концепция, использованная для оправдания колониализма. «Weltmusik», как некий программный текст, начинается с типично штокхаузеновского утопического утверждения: «В каждом человеке присутствует все человечество. Европейец может слушать балийскую музыку, или японскую музыку, или мозамбикскую, мексиканскую или индийскую музыку...» [4, р. 77]. Это заявление, сделанное в самом начале программного текста, странным образом напоминает отрывок из текста Маклюэна, в котором тот заявляет, что финальной стадией расширения человека вовне, стадией «технологической симуляции сознания будет время, когда творческий процесс познания будет коллективно и корпоративно расширен до масштабов всего человеческого общества примерно так же, как ранее благодаря различным средствам коммуникации были расширены вовне наши чувства и наши нервы» [1, с. 5]. Опора Штокхаузена на Маклюэна помогает нам в некоторой степени прояснить проблемные точки его концепции. Для Маклюэна идея глобализации движется исключительно в рамках наступающих технологий и их влияния на жизнь общества и человеческое сознание. Его своеобразный детерминизм, основывающийся на одной единственной возможной причине воздействия современных технологий, делает слепым к властным отношениям, экономическим структурам и другим социальным и историческим факторам, которые в первую очередь способствуют технологическим изменениям. Следовательно, его никогда не интересовало, кто же, в конечном счете, иницирует, контролирует и привлекает выгоду из подобных технологических разработок.

Влияние Маклюэна, кажется, можно обнаружить в «Weltmusik» Штокхаузена на нескольких уровнях. В мышлении Штокхаузена наблюдается общее смещение в сторону евроцентрической перспективы. Например, явный акцент на универсализме нивелирует отрицание культурной идентификации, которое также следует из этого. Хотя мексиканцы могут слушать индийскую музыку, возникает, однако, неизбежный вопрос о том, почему они обязательно должны желать это делать. Но большая проблема в том, готовы ли они отказаться от своей музыки в пользу универсального синтеза, который по необходимости должен иметь западное происхождение. Именно в этом и состоит идея Штокхаузена. Он предполагает «быстрый процесс распада отдельных культур, способствующего все более единому глобальному пониманию культуры как таковой» [4, р. 75]. С одной стороны, он сожалеет об утрате культурных традиций и призывает к усилиям по их сохранению (на магнитофонной пленке, а не на практике), с другой, — он убежден в том, что «культуры разрушают себя изнутри сами» и что они «перезрели и находятся в неизбежном состоянии вырожде-

ния, которому суждено преобразоваться во что-то новое» [4, р. 470]. Точно так же он говорит: «...важно, чтобы творческие силы каждой культуры выходили за рамки ограничений своих традиций и развивали в себе те аспекты, которые пробуждаются, когда они смотрят в зеркало других культур» [3, р. 470]. Здесь и становится очевидным, что Штокхаузен, как и Маклюэн, рассматривает глобализацию в ракурсе естественного процесса, не требующего вмешательства, и что они оба не способны представить себе переживание тех, кто принимает участие в процессах глобализации, вестернизации и неокOLONIALНОЙ эксплуатации. Фактически Штокхаузен отвечает на обвинения в культурном колониализме, но тем самым демонстрирует, что не может понять этого, потому что он, как и Маклюэн, не видит, что процесс интеграции, который он описывает, не является ни полностью самопроизвольным, ни добровольным. Однако он движим вполне конкретными политическими и экономическими интересами. Можно было бы сказать, что европейцы трансформировали свой прежний территориальный колониализм в культурный колониализм. В этой ситуации явно упускается из виду то, человечество, движимо бурными потоками развития, происходящими повсеместно, в то время как процесс внутреннего обновления начинается во всех культурах более или менее одновременно, и, даже если бы не было туристов, Бали стремился бы жить на одной волне со всем остальным миром. «Действуя таким образом, балийская культура довела себя до логического конца и также должна была бы частично пройти все сложные, разрушительные фазы промышленного переворота. Это проявляет себя во всех странах мира, и в следующем столетии откроет эти процессы навстречу ассимиляции и интеграции» [4, р. 471].

Штокхаузен категорически отрицает термин «синтез». Он говорит о «симбиозе», рассматривая принадлежность к одной культуре как «ограничение», из чего следует, что новая интегрированная универсальная культура будет на более высоком уровне. Штокхаузен причисляет свои сочинения, такие как «Телемузыка» (Telemusik), «Гимны» (Hymnen), «Короткие волны» (Kurzwellen), «Спираль» (Spiral), «Мантра» (Mantra) и «Стиммунг» (Stimmung), к ранним примерам симбиотических форм. Он утверждает, что процесс интеграции не является самовоспроизводящимся и лишенным свободы воли. Предположительно, Штокхаузен возразил бы против того, что он не просто написал свою собственную музыку, а достиг новых форм универсального, космического сознания. Мы можем констатировать, что в контексте штокхаузенского глобализма Земля постепенно стала слишком мала для еггандиозных идей Штокхаузена. Оглядываясь назад, можно представить концепцию «Weltmusik» этапом к проекту «космической музыки». В таком качестве «универсальность» теперь буквально означает выход на вселенский масштаб [4, р. 58].

Идеи Штокхаузена не нашли широкого круга сторонников среди серьезных композиторов и критиков. Оригинальная идея «Weltmusik», безусловно, вызвала всесторонний отклик, но произошло это благодаря широко распространенному разочарованию в возможностях западной культуры в эпоху хиппи.

Подводя итоги, можно сказать, что связь концепции «Weltmusik» Штокхаузена с идеями Маклюэна очевидна. Идеи Маклюэна соотносятся с глобальными проектами развития современной цивилизации, которые получили название мегаутопий. В целом многие положения Маклюэна, равно как и идеи Штокхаузена, имевшие не только творческий ракурс развития, но и теоретический, отнюдь не бесспорны; нередко подобные модели представляют картину взаимодействия коммуникационных технологий и социальных структур, и происходит это чрезмерно упрощенно и односторонне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М.: «Гиперборея», «Кучково поле», 2007. 464 с.
2. Cook N., Pople A., Introduction, in *ibid.* (eds) // *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964. 838 p.
3. Stockhausen K. Telemusik. Text. Lecture 1966. URL: http://www.stockhausen-verlag.com/CD_Translations/TELEMUSIK_CD_16_Eng.pdf (дата обращения: 14.04.2021).
4. Stockhausen K. Telemusik // Stockhausen. Texte zur Musik 1963-70: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Vol. 3. Cologne: DuMont, 1971. 397 S.
5. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2005. 496 с.
6. Stockhausen K. Towards a cosmic music. Texts by Stockhausen / Selected and translated by Tim Nevill Ann Arbor ed. University of Michigan: Element, 1989. 146 p.
7. Лаврова С. В. После Теодора Адорно: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 234 с.
8. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 336 с.

REFERENCES

1. Maklyue`n G. M. Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / Per. s angl.

- V. Nikolaeva; zakl. st. M. Vavilova. 2-e izd. M.: «Giperboreya», «Kuchkovo pole», 2007. 464 s.
2. Cook N., Pople A. Introduction, in ibid. (eds) // The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1964. 838 p.
 3. Stockhausen K. Telemusik. Text. Lecture 1966. URL: http://www.stockhausen-verlag.com/CD_Translations/TELEMUSIK_CD_16_Eng.pdf (data obrashheniya:14.04.2021).
 4. Stockhausen K. Telemusik // Stockhausen. Texte zur Musik 1963-70: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Vol. 3. Cologne: DuMont, 1971. 397 S.
 5. Maklyue`n M. Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechatayushhego. M.: Akademicheskij Proekt, Fond «Mir», 2005. 496 s.
 6. Stockhausen K. Towards a cosmic music. Texts by Stockhausen / Selected and translated by Tim Nevill Ann Arbor ed. University of Michigan: Element, 1989. 146 r.
 7. Lavrova S. V. Posle Teodora Adorno: novaya muzy`ka Germanii, Avstrii i Shvejczarii nachala informacionnoj e`poxi. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 234 s.
 8. Lavrova S. V. Posle Val`tera Ben`yamina: novaya muzy`ka Germanii, Avstrii i Shvejczarii ot e`poxi cifrovogo postkapitalizma do COVID 19. SPb, Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 336 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безменов В. С. — аспирант; bezmenov333@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezmenov V. S. — Postgraduate Student; bezmenov333@yandex.ru