

УДК 78.01

МАТЕРИАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПАРАДИГМЕ

*Кухта В. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Дом детского творчества Петродворцового района Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургский пр., д. 4-А, Петергоф, 198510, Россия.

Статья посвящена рассмотрению феномена немузыкальных звучащих предметов в академической музыке конца XX – начала XXI века в рамках постмодернистской парадигмы в искусстве, постструктураллистской философии и объект-ориентированной онтологии Грэма Хармана. Мутицирование на предметах окружающего мира или материальных музыкальных объектах (ММО) – явление, встречающееся в культуре разных стран и эпох. Наиболее частое и последовательное использование ММО в профессиональной музыкальной среде наблюдается последние 70 лет, что может свидетельствовать об их осознанном включении в свои партитуры. Автор полагает, что, с одной стороны, работа с ММО является результатом личных предпочтений музыкантов, с другой стороны, количество обращений к ММО, географический охват и разнообразие жанров произведений с участием ММО указывают на наличие общих философско-эстетических установок, которыми можно объяснить существование ММО в пространстве художественного произведения.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, XX век, музыкальные объекты, материальные музыкальные объекты, шумовая музыка, музыка для бытовых предметов, постмодернизм, постструктурализм, деконструкция, объект-ориентированная онтология.

MATERIAL MUSICAL OBJECTS IN THE POSTMODERNIST PARADIGM

*Kukhta V. A.*¹

¹ Vaganova Russian Ballet Academy, 2, Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russia.

² The House of Children's Creativity in the Petrodvorets district of St. Petersburg, 4-A, St. Petersburg Ave., Peterhof, 198510, Russia.

The article is devoted to the phenomenon of non-musical sounding objects in the academic music of the late 20th – early 21st century which will be viewed through the postmodern paradigm in art, the ideas of poststructuralist philosophy and Graham Harman's object-oriented ontology. Music playing on the objects of the surrounding world, which will be further referred to as material musical objects (MMO) – a phenomenon that occurs in the culture of different countries and epochs. The most frequent and consistent use of MMOs in the professional music environment has been observed over the past 70 years, which may indicate a pattern and awareness of composers' inclusion of material musical objects in their scores. On the one hand, the use of this type of sound instrument is a result of each author's personal beliefs, but on the other hand, the concentration of use, geographical scope, and variety of genres in works featuring MMOs indicate the presence of common philosophical and aesthetic principles.

Keywords: 20th-century musical instruments, musical objects, material musical objects, noise music, music for household items, postmodernism, poststructuralism, deconstruction, object-oriented ontology.

В музыкально-художественной практике существует феномен музенирования на различных предметах быта. Он охватывает народную традицию, профессиональную академическую музыку, самые различные направления массовой музыкальной культуры, а также экспериментальные трансхудожественные опыты на стыке разных видов искусства. «Предметы, механизмы и электроприборы любых размеров, форм и материалов, не считающиеся музыкальными инструментами, не имеющие звуковой функции вне музыки и не связанные с воспроизведением, передачей или обработкой предопределенного звукового материала, но использующиеся в музыкально-художественной практике» [1, с. 112], в данной статье далее будут называться *материальными музыкальными объектами (ММО)*.

Если проследить их генезис, то первые образцы музыкальных инструментов первобытного общества – есть начало истории ММО¹. Подручные предметы, используемые в качестве музыкальных инструментов, встречаются в карнавальной культуре средневековой Европы, в русской народной традиции, в театрах XVII–XVIII столетий, в партитурах композиторов-романтиков. XX век провозгласил ММО новыми инструментами индустриальной эпохи; возникло явление шумовой музыки и шумовых оркестров [2].

Наибольшая концентрация ММО в партитурах профессиональных композиторов пришлась на последнюю треть XX столетия и первые два десятилетия XXI века. Этот период можно считать этапом укоренения ММО в академической музыке в качестве отдельной категории звукового композиторского инструментария. Широкое использование объектов в музыке последних 70 лет является абсолютно осознанным шагом композиторов,

¹ Об истории материальных музыкальных объектов более подробно см. в: [2, с. 55–63].

который основывается не только на личных воззрениях каждого, но и опирается на философские и эстетические установки эпохи. В данной статье впервые предпринята попытка осмыслиения и объяснения феномена ММО в рамках парадигмы постмодернизма в искусстве, философских идей постструктурализма и объект-ориентированной онтологии Грэма Хармана [3].

Вторая половина XX века характеризуется переходом к постмодернизму в искусстве, философии, эстетике, гуманитарных науках, подвергающему критике и предшествующий модернизм. На смену радикальным авторским шумовым инструментам Луиджи Руссоло и громыхающему городу «Симфонии гудков» Арсения Авраамова приходят бытовые предметы повседневности, нередко очень тихие, требующие амплификации, как у Джона Кейджа, «органические» объекты – часть живой материи Вселенной в музыке Тань Дуня [4, с. 118], транспортные средства, как маленький художественный мир, исследуемый Дитером Шнебелем, Романом Буффиу, Корентином Барро.

Фундаментальное положение «*мир как текст*», разработанное Жаком Деррида, Роланом Бартом [5] и Юлией Кристевой, служит отправной точкой «объектной» музыки². Если весь мир, включая нас самих и наши представления о себе, сводится к тексту, то и объекты являются его неотъемлемой частью. Соответственно, ничто не мешает композитору сделать бытовой предмет музыкальным инструментом – носителем художественного замысла, так как и композитор, и его произведение являются частью тотального текста культуры.

Деканонизация искусства

Один важнейших принципов постмодернизма – это отрицание каких-либо канонов в искусстве. Правила придумывает сам художник, они могут распространяться на все его творчество, а могут быть уникальным кодом к одному единственному произведению. В условиях самоконструируемых канонов оказывается, что репрезентантами музыкального произведения могут являться не только музыкальные инструменты, но различные технические устройства и вообще любые окружающие предметы.

Возникают «симфонические» по названию опусы, где место оркестра занимают шумы улицы или ансамбль полиэтиленовых пакетов, как в «Симфонии кельнских мостов» (1998–1999) Михаэля Рюзенберга или в «Полиэтиленовой симфонии» (2019) Валерии Кухта. Предметом искусства могут быть как считавшиеся ранее прекрасные, так и безобразные звуки. В пьесе «Крещенко» (*Crescendo*, 2011) Георгия Дорохова в художественную рамку произведения попадает скрежет пенопласта о стекло – один из самых физически неприятных звуков для человеческого уха.

Плюрализм

² В данной работе понятие «объектная» музыка является синонимом произведений, написанных для ММО или с их участием. Используется как сокращение.

Идея о том, что каждый творец имеет возможность самовыражаться так, как он считает нужным, и вправе по-своему трактовать любые традиции также открывает огромный горизонт художественных средств. Композиторы постмодерна пересматривают традиционные жанры и формы, сложившиеся инструментальные и вокальные составы, способы презентации себя и своего творчества. Жанр классического инструментального концерта в руках Дмитрия Курляндского превращается в захватывающее звуковое путешествие, где героями-солистами являются два легковых автомобиля, а симфонический оркестр изображает окружающую среду – звуковые джунгли³. Старейшая музыкальная форма рондо в одноименной пьесе (2010) Георгия Дорохова получает новое неожиданное наполнение: вместо музыкальных тем на месте рефренов и эпизодов звучат различные ремонтно-строительные материалы и электроприборы. Струнный квартет – камерный состав, сложившийся в эпоху классицизма, преподносится в абсолютно новом концертном формате у Карлхайнца Штокхаузена, который помещает каждого исполнителя в отдельный вертолет и отправляет летать по определенной траектории⁴.

Эклектичность

Искусство постмодерна, не признающее единую универсальную реальность и общие для всех правила, часто использует прием сочетания, на первый взгляд, несочетаемого. На одной сцене могут встретиться академические музыканты и живые канарейки, а стройному звучанию виолончели ответит электрический миксер; жесткие кластеры, взятые на рояле, сменяются тихим мягким бряцанием на гуслях. Так, например, проходит игра воображения пианиста и шести персонажей в работе Александра Бакши «Из красной книги» (2003), премьера которой состоялась на Первом московском фестивале театра звука [6]. Композитор в данном действе соединяет в единый ритуал очень разные элементы: исполнителей-музыкантов, живых птиц в клетке, кукольный театр, видеоарт, танец, хэппенинг⁵, фонографические записи. В спектакле принимают участие художники из разных сфер – академическая певица, пианист, виолончелист, актриса театра кукол, исполнительница народных песен, исполнитель фольклорной музыки, видеохудожник. Академическому пению вторит народный вокал, а также архивные записи песен крымчаков и селькупов – народностей, представителей которых почти не осталось на планете. Тембрам фортепиано и виолончели отвечают гусли и колесная лира, а также звуки пылесоса, кофемолки, миксера, электродрели. Все участники спектакля, независимо от специализации, – актеры, разыгрывающие определенные ситуации или сюжеты. Пианист вступает в диалог-состязание с

³ Дмитрий Курляндский. «Руководство по выживанию в чрезвычайных ситуациях» (2010) для двух автомобилей с оркестром

⁴ Карлхайнц Штокхаузен. «Струнно-вертолетный квартет» (1999).

⁵ Хэппенинг – форма современного искусства, импровизационное действие, инициируемое, но не контролируемое художником.

кукольным Петрушкой, а в одной из сцен надувает и отпускает воздушный шарик. Академическая певица не только поет, но почти весь спектакль танцует в костюме балерины. Исполнитель фольклорной музыки строит деревянную конструкцию, которая в конце спектакля рушится. Виолончелист читает журнал и разговаривает, а исполнительница народных песен стирает белье. Видеохудожник рисует картины и транслирует весь процесс на большой экран.

Эклектизм в искусстве дает возможность создавать в каждом произведении совершенно особенный художественный мир, в который органично вплетаются ММО.

Антиэлитарность

Если установки модернизма были направлены в сторону декларируемой элитарности искусства, то, напротив, постмодернизм движется навстречу реципиенту. Тенденции демократизации созвучны «объектной» музыке. С одной стороны, окружающие шумы и звуки бытовых предметов хорошо знакомы слушателю и вызывают совершенно определенные устойчивые ассоциации, что делает произведения с использованием подобных звуков более комфортными, более понятными для аудитории. Так, композиции пластинки «Ванкуверский звуковой ландшафт» (The Vancouver Soundscape, 1970), созданные и выпущенные композитором и музыкальным теоретиком, идеологом «акустической экологии»⁶ Реймондом Мюррей Шафером в рамках проекта «Звуковой ландшафт мира» (World Soundscape), доступны к восприятию самого широкого круга лиц, поскольку они составлены из фонографических записей окружающей звуковой среды.

С другой стороны, музицирование на объектах не требует от исполнителя музыкального образования и навыков игры на музыкальных инструментах. «Объектная» музыка открывает дверь в искусство художникам смежных направлений и даже непрофессионалам. Например, к Scratch Orchestra, основанному композитором и пианистом Корнелиусом Кардью в 1969 году, мог присоединиться любой желающий. В коллективе играли в том числе на объектах. Также шагом навстречу аудитории можно считать и включение действий публики в замысел самого произведения явно или завуалированно. В пьесе Джона Кейджа «4.33» (1952) находящиеся в зале люди становятся ее невольными исполнителями. В Симфониетте (Simfonietta, 2006), концертино для мобильных телефонов⁷ с оркестром Дэвида Бейкера, наоборот, зал подробно инструктируется. Каждый слушатель должен включать рингтон на своем телефоне при загорании зеленой лампочки и выключать, когда светит красная [7]. Таким образом в исполнение музыки вовлекается публика, что также демонстрирует уход искусства от элитарности.

⁶ Акустическая экология – область науки, которая изучает звуковые ландшафты, их динамику и структуру, влияние звуковых сигналов на организмы и экосистемы.

⁷ Стоит оговориться, что мобильные телефоны не являются ММО, а относятся к звуковоспроизводящим устройствам (в данной ситуации).

Ирония

Ирония – это не только отношение к миру и ценностям в парадигме постмодернизма, но и важнейший прием художественного высказывания. Уже само по себе появление объектов в музыке иронично, даже если композитор неставил перед собой подобной задачи, поскольку происходит смещение высокого и низкого в искусстве. К категории высокого можно отнести ситуацию филармонического концерта или спектакля в оперном театре, на котором ожидается исполнение серьезной академической музыки на привычных музыкальных инструментах. Бытовые предметы, купленные в обычном магазине и издающие обыденные шумы, воспринимаются как низкое, чужеродное для подобного культурного события (так же как и появление артистов, например, в спортивных костюмах вместо сценических, вечерних, или «неуместное» поведение исполнителей, связанное с перформативностью).

L'opera Forse (2009) Франческо Филидеи – ярчайший пример использования данного приема с привлечением большого числа объектов. Ироничен исполнительский состав: есть чтец, но нет ни одного вокалиста. Все музыкальное сопровождение оперы составляют шесть перкуссионистов, которые выходят в некоторых номерах изображать певцов. Инструментарий оперы также поражает своей изобретательностью и в то же время неприглядностью. Из звуковысотных музыкальных инструментов задействована лишь цуг-флейта, используются мелкие шумовые ударные (игрушечные барабаны, дамару, коробочки, трещетки) и различные предметы немузыкального назначения (охотничьи манки, посуда, свистульки, игрушки-пищалки, воздушные шарики). Композитор остро высмеивает традиционные оперные формы. Сольный номер, помеченный, как «ария», представляет собой беззвучное открывание рта солиста и шлепанье губами под аккомпанемент бокалов и стеклянных трубочек. На протяжении всего номера «певец» не издает ни одного вокального звука. Любовный дуэт (*Duetto d'amore*) – одна из важнейших оперных форм, в сочинении Филидеи полностью лишена пения. «Влюбленные» щелкают пальцами, хлопают в ладоши, открывают рот, издают звуки поцелуя, надувают, сдувают и лопают воздушные шарики в сопровождении цуг-флейты, имитационных свистков и игрушек-пищалок. Также композитор иронизирует над текстами. В одном из номеров Филидеи использует фрагменты молитвы *Dies irae* на латинском языке, в которой подменяет некоторые слова, чем вызывает комический эффект:

Lacrimosa dies illa
Lacrimosa crocodilus

Слезный день тот
Слезный крокодил

Деконструкция

В философии постструктурализма существует понятие деконструкции. Его концепция была разработана Жаком Деррида в работе «О грамматологии» (1967) [8] и относилась, в первую очередь, к тексту, письму и знакам. Однако позже понятие деконструкции вышло за рамки философии и стало применяться в других гуманитарных науках и искусстве. В широком смысле деконструкция – это разбор на части с целью выявления противоречий и анализ происхождения этих составных частей, чтобы понять, как функционирует целое. Деконструкция становится инструментом переосмыслиения художественных канонов, разрушения стереотипов и обнаружения новых смыслов в условиях изменившегося контекста.

В том, как многие композиторы конца XX – начала XXI столетия обращаются с музыкальными инструментами и объектами в пространстве своих произведений, можно усмотреть акт деконструкции. Участие инструмента или объекта в сочинении – это не только формальное присутствие, но его глубокое художественное исследование: поиск максимального разнообразия в приемах звукоизвлечения, в тембрах и красках, которые способен дать один инструмент или предмет. В некоторых случаях этот поиск завершается даже физическим разрушением.

Произведения, где ММО или их группа являются основными репрезентантами замысла автора и представлены более чем двумя способами звукоизвлечения, можно считать примером деконструкции. Данный художественный прием используется в творчестве П. Анри, Дж. Кейджа, П. Биллоне, Д. Шнебеля, Т. Дуны, Д. Курляндского, М. Бон, М. МаерхоФфа, Г. Прокофьева, Е. Згирской, В. Блажейчика. Уничтожение предметов и музыкальных инструментов в процессе исполнения пьесы как крайняя форма деконструкции неоднократно встречается в партитурах Г. Дорохова.

В видеоработе Елизаветы Згирской «Дефекты № 3: металлический лист» (2024) композитор в режиме реального времени исследует звуковые краски железных листов, которыми было законсервировано после пожара окно исторического деревянного дома в городе Томске. С помощью контактных микрофонов фиксируются звуки взаимодействия композитора с объектом: постукивание ногтями и костяшками пальцев, поглаживание ладонями, трение фольги, продавливание неровной поверхности железного листа, удары и скобление по листу металлической и деревянной палочками. Композитор показывает, что каждая часть железного листа имеет свой тембр – один и тот же прием в разных его местах звучит по-разному. Заставляя «говорить» все изломы, шероховатости и дыры законсервированного окна, Згирская действительно разбирает объект на составные части, которые открывают для слушателя в «старой железке» целый мир. Это не только мир разных звуков, но и смыслов, ведь за этим окном скрывается многовековая история ныне разрушенного дома.

Объект-ориентированная онтология

Музыкальные и сценические произведения последнего десятилетия XX – начала XXI века с участием предметов немузыкального назначения органично вписываются в концепцию объект-ориентированной онтологии, разработанной Грэмом Харманом [9]. Философ отказывается от антропоцентризма и утверждает, что все объекты: живые, неживые и вымышленные – имеют равный онтологический статус и существуют независимо от нашего восприятия. Все объекты равнозначны между собой и способны вступать в отношения друг с другом, т. е. не только человек может взаимодействовать с другими людьми, неодушевленными предметами или вымышленными персонажами, но сами неживые предметы и вымышленные персонажи могут взаимодействовать друг с другом без участия человека.

Действительно, в творчестве композиторов XXI века просматривается тенденция к уравниванию в правах всех участников художественного акта. Музыкальные инструменты, бытовые предметы, технические устройства, люди-исполнители существуют в едином онтологическом поле, где часто невозможно выделить главное и второстепенное. Поэтому для многих композиторов грань между музыкальным инструментом и материальным музыкальным объектом размывается. «Шуметь можно на скрипке, а играть на ведре», – говорит композитор Александр Бакши [10]. В пьесе «Спорные фантазии воробых Чаклен» (2010) Ярослава Судзиловского для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано в некоторых партиях композитор предписывает исполнителям играть на вилках, ложках и ножах. В этом произведении невозможно выделить более или менее важный музыкальный материал – партия столовых приборов равнозначна всем остальным, а значит, и используемые объекты приравниваются к музыкальным инструментам.

Симптоматично появление пьес, в исполнении которых участвуют не только живые музыканты, но и видеозаписи с этими же музыкантами, транслируемые на экраны в момент исполнения. Таким способом немецкий композитор Михаэль Бэйль стирает грань между реальным и виртуальным в своих произведениях для живых исполнителей и «живого» видео (Exit to enter, 2013; Hide to show, 2021; Backsplash, 2022). Крайностью проявления концепции объект-ориентированной онтологии в музыкально-сценическом искусстве можно считать произведения, в которых композиторы полностью отказываются от участия человека. Ярчайший пример эстетики «отсутствия» [11] человека демонстрирует Хайнер Гёбельс, создавший спектакль «Вещь Штифтера» (2013), который «играется» только неодушевленными предметами: бассейнами с водой, несколькими механическими пианино, декорациями, видеоэкраном, железным листом и звукозаписью человеческой речи, транслируемой через звуковые динамики. Забавно и одновременно пугающе выглядят воздушные машины Ондрея Адамека [12]. Запрограммированные заранее, они могут выступать с исполнением его композиций или в качестве звуковой инсталляции без участия человека. Воздушные машины представляют собой систему труб-насосов, на которые надеваются медицинские перчатки, шарики, пищащие игрушки, свистульки, трубы и многое другое.

Все предметы надуваются и сдуваются по определенному алгоритму, вместе создавая дышащий и пищащий «объектный» хор.

Несмотря на то, что ММО как отдельный искусствоведческий феномен пока что не получил должного осмыслиения в научном знании, его существование в композиторской и исполнительской практике конца XX – начала XXI века симптоматично для искусства своего времени и логично объясняется парадигмой постмодернизма и идеями постструктуралистской философии. ММО стали частью художественной рефлексии авторов постмодернизма и, разумеется, открыли новые возможности для музыкального высказывания композиторов.

С 2019 года наблюдается охлаждение интереса к аналоговому композиторскому инструментарию (в меньшей мере к музыкальным инструментам и в большей степени к ММО) в пользу «технологической эйфории» [13] современного искусства. Причину этого явления можно усмотреть, с одной стороны, в уходе из жизни некоторых композиторов-лидеров «объектной» музыки⁸, а с другой стороны, в вынужденном отказе от живых концертов в период пандемии коронавируса COVID-19. В формате домашнего онлайн-музицирования и интернет-выступлений материальные музыкальные объекты значительно утрачивают свою силу воздействия на слушателя, поскольку отсутствие прямой коммуникации между исполнителем и публикой влечет за собой невозможность полного отчуждения ММО от бытового контекста. В этих условиях ставка была сделана на развитие новых технологий, которые смогли бы удовлетворить в том числе потребность в убедительной презентации художественного замысла музыкального произведения в виртуальном пространстве. Преданными реальному акустическому инструментарию, в том числе и объектам, остаются в любых реалиях композиторы – сторонники антитехнологического эскапизма [14]. При этом они не стремятся полностью «сбежать» от технологий, а лишь минимизируют участие электроники и мультимедиа в своих сочинениях, потому что для них по-прежнему очень важен физический контакт исполнителя с предметом и предметом с публикой.

В 2025 году ММО, представленные в большом количестве и разнообразии, прозвучали в оркестровой партитуре симфонической сказки «Алиса в стране чудес» Артура Зобнина по одноименному произведению Льюиса Кэрролла. Премьера «Алисы» состоялась 17 апреля на сцене Тюменской филармонии в исполнении Тюменского филармонического оркестра под управлением дирижера Ивана Шинкарева. Появление ММО в рамках сочинения крупной формы, возможно, знаменует их возвращение в композиторскую практику после вынужденного перерыва, вызванного пандемией и режимом самоизоляции.

⁸ В 2013 году не стало композитора Георгия Дорохова, автора большого числа радикальных произведений для бытовых предметов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кухта В. А. Звуковой инструментарий новейшей музыки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 3(86). С. 106–116.
2. Кухта В. А. К проблеме изучения музыкальных объектов в истории академической музыки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3(48). С. 55–63.
3. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая “теория всего” / пер. с англ. М. Фетисов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 270 с.
4. Линьцзи Ч. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 4. С. 117–125.
5. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 413–423.
6. Фридман Дж. Александр Бакши и Театр звука [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/aleksandr-bakshi-i-teatrzvuka.html?ysclid=m7eeuiehcc825978969> (дата обращения: 21.02.2025).
7. A Symphony for Cell Phones [Электронный ресурс]. URL: <https://time.com/archive/6908012/a-symphony-for-cell-phones/> (дата обращения: 21.01.2025).
8. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. М: Ad Marginem, 2000. 511 с.
9. Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозов, О. Мышкин. Пермь: Гиле Пресс, 2015. 147 с.
10. Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2000/6/muzykalnyj-zapas-aleksandr-bakshi.html?ysclid=m9qrve5lz4990777745> (дата обращения: 21.02.2025).
11. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. 271 с.
12. Airmachine / Ondřej Adámek [сайт]. URL: <https://ondrejadamek.com/airmachine/> (дата обращения: 31.05.2025).
13. Светличный А. Электрическое тело поет / Время слышать [Электронный ресурс]. URL: https://timetohear.ru/electric_body (дата обращения: 21.02.2025).
14. Труфанова Е. О. Техно-эскапизм и эскапизм от технологий [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehno-eskapizm-i-eskapizm-ot-tehnologiy> (дата обращения: 12.02.2025).

REFERENCES

1. Kuxta V. A. Zvukovoij instrumentarij novejshej muzyki // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoij. 2023. № 3(86). S. 106–116.
2. Kuhta V. A. K probleme izuchenija muzykal'nyh ob"ektorov v istorii akademicheskoy muzyki // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2022. № 3(48). S. 55–63.
3. Harman G. Ob"ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya “teoriya vsegoto” / per. s angl. M. Fetisov. M.: Ad Marginem Press, 2021. 270 s.
4. Lin'czi Ch. Koncepciya organicheskoy muzyki Tan' Dunya // Problemy muzykal'noj nauki. 2021. № 4. S. 117–125.
5. Bart R. Ot proizvedeniya k tekstu // Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika. M.: Progress, Univers, 1994. S. 413–423.

6. *Fridman Dzh.* Aleksandr Bakshi i Teatr zvuka [Elektronnyj resurs]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/aleksandr-bakshi-i-teatrzvuka.html?ysclid=m7eeuiehcc825978969> (data obrashcheniya: 21.02.2025).
7. A Symphony for Cell Phones [Elektronnyj resurs]. URL: <https://time.com/archive/6908012/a-symphony-for-cell-phones/> (data obrashcheniya: 21.01.2025).
8. Derrida Zh. O grammatologii / per. s fr. i vstup. stat'ya N. Avtonomovoj. M: Ad Marginem, 2000. 511 s.
9. *Harman G.* Chetveroyakij ob"ekt: metafizika veshchej posle Hajdeggera / per. s angl. A. Morozov, O. Myshkin. Perm': Gile Press, 2015. 147 s.
10. *Cherednichenko T.* Muzykal'nyj zapas: Aleksandr Bakshi [Elektronnyj resurs]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2000/6/muzykalnyj-zapas-aleksandr-bakshi.html?ysclid=m9qrve5lz4990777745> (data obrashcheniya: 21.02.2025).
11. *Gyobbel's H.* Estetika otsutstviya: teksty o muzyke i teatre. M.: Teatr i ego dnevnik, 2015. 271 s.
12. Airmachine / Ondřej Adámek [sajt]. URL: <https://ondrejadamek.com/airmachine/> (data obrashcheniya: 31.05.2025).
13. *Svetlichnyj A.* Elektricheskoe telo poet / Vremya slyshat' [Elektronnyj resurs]. URL: https://timetohear.ru/electric_body (data obrashcheniya: 21.02.2025).
14. *Trufanova E. O.* Tekhno-eskapizm i eskapizm ot tekhnologij [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehno-eskapizm-i-eskapizm-ot-tehnologij> (data obrashcheniya: 12.02.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кухта В. А. – аспирант, педагог дополнительного образования,
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kukhta V. A. – postgraduate student, teacher of additional education,
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X