

УДК 78.01

## СИНТЕЗАТОР — ИНСТРУМЕНТ НОВОЙ ЭПОХИ?

*А. А. Тимофеев*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия

В статье исследуется роль синтезатора в современной культуре. Ставится вопрос о месте акустических и электронных инструментов в культуре постмодерна. Поднимается проблема значения акустических инструментов в эпоху электронных технологий. Обосновывается тезис о постепенном переходе фортепиано в сферу аутентичного исполнительства и изменении образа и задач исполнителя в связи с экспансией электронных инструментов в музыкальное пространство современной культуры.

**Ключевые слова:** фортепиано, синтезатор, акустические музыкальные инструменты, электронные музыкальные инструменты, клавирные инструменты, исполнитель, постмодерн, симулякр

## SYNTHESIZER — THE INSTRUMENT OF THE NEW ERA?

*Aleksandr A. Timofeev*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a, Matveeva Aly, Saint Petersburg, 190121, Russian Federation

The role of the synthesizer in contemporary culture was thoroughly considered in the paper. The author raises a question about the place of acoustic and electronic instruments in the postmodern culture. Particular attention is given to the debatable problem of the acoustic instruments significance in the era of electronic technologies. The author substantiates a conclusion about a gradual transition of the piano into the authentic sphere of the performance and changing of performer's image and tasks due the electronic instruments expansion in contemporary musical culture.

**Keywords:** piano, synthesizer, acoustic musical instruments, electronic musical instruments, clavier, performer, postmodern, simulacrum

В истории культуры музыкальные инструменты существовали и развивались в пределах определенных акустических свойств, присущих каждому из инструментов, и создавали для музыкантов и слушателей общее «знаковое поле» (Д. А. Толпыгин). Произведения могли быть бесконечно разными по характеру, форме и содержанию, но все они акустически реализовывались с помощью достаточно ограниченного набора музыкальных инструментов — носителей тщательно отобранного банка тембров, воспроизводимого в разных конфигурациях.

В XX веке стремительная эволюция музыкально-компьютерных технологий приводит к новой концепции звукового пространства и вводит в широкую практику новый инструментарий, который обобщенно принято называть синтезаторами. Синтезатор размыкает устойчивые звуковые модели и расширяет звуковое пространство практически до бесконечности. Необходимо подчеркнуть, что синтезатор — это не какой-то определенный инструмент, имеющий определенную внешнюю форму. В сущности, синтезатор — это различные технологии электронного звука, которые могут принимать любые инструментальные формы. Эти технологии объединяет общий принцип — принцип синтеза звука. Форма клавишного музыкального инструмента как наиболее распространенная в музыкальном пространстве западноевропейской музыки оказалась наиболее востребована и при воплощении технологий синтеза звука. В данной статье под синтезатором как инструментом подразумевается совмещение новых технологий электронного звука и формы клавишного музыкального инструмента. В этой связи единство внешней формы (клавиатуры) делает необходимым рассмотрение взаимоотношений клавишных инструментов, принадлежащих не только разным эпохам, но и конструктивно воплощающих разные принципы звукопорождения.

В истории развития технологий электронного звука известный композитор Э. Н. Артемьев выделяет три этапа. Первый этап он называет «макро-студийным». Этот этап характеризуется единством процессов производства и обработки звука в рамках одного «супер-инструмента». Второй этап относится к появлению собственно синтезаторов. В нем реализовалось стремление объединить в одном лице композитора, дирижера и исполнителя. Появившись исторически раньше студий электронной музыки, синтезаторы не сразу могли использоваться в практике из-за трудоемкости работы на них и значительных конструктивных несовершенств. Третий этап наступает с появлением компьютеров, обеспечивших доступность электронных музыкальных инструментов широким слоям населения [1].

Начальный этап развития электромузыкальных инструментов и приборов можно отсчитывать еще с XIX века, когда в 1870 году появились первые электронные инструменты, использующие различные техники генерации звука. Уже в 1876 году американский ученый Э. Грей изобрел электромагнитный инструмент, имеющий две октавы фортепианной клавиатуры и встроенный громкоговоритель. Появлявшиеся один за другим в начале XX века электроинструменты не предвещали, однако, ничего принципиально нового. Их появление воспринимали, по мнению Э. Н. Артемьева, «как попытки расширить традиционный инструментарий новыми его разновидностями, призванными лишь придать необычный колорит привычным и, казалось, непоколебимым сложившимся в музыке представлениям и нормам» [2]. Такое непонимание нового содержания, которое несли в себе новые принципы образования звука, напоминает непонимание

в эпоху клавирной музыки своеобразие музыкально-эстетического потенциала только что изобретенного фортепиано. Между тем, различий между фортепиано и клавишным синтезатором больше, чем между клавесином и фортепиано.

Принципиальное отличие синтезатора от всех других инструментов западно-европейской музыки состоит в иной, раскрывающейся с помощью электронных технологий, потенциальности синтезатора, стремящейся не столько к расширению звукового пространства, сколько к отмене всяких границ и «норм» в рамках этого звукового пространства. Клавесин, клавикорд, фортепиано имеют свои конструктивные особенности, отличающие их друг от друга. «Скованная» динамика клавесина, тембровая «однотонность» фортепиано были необходимыми составляющими клавишных инструментов той или иной эпохи, все «достоинства» и «недостатки» инструментов являлись необходимыми компонентами культуротворческого значения. Акустические инструменты, изготовлявшиеся из «естественных» материалов, использовали свойства материала в зависимости от стремлений «идеальных моделей» музыкальных инструментов. В результате отбора и закрепления определенных свойств получался инструмент — выразитель эстетики времени. Отсутствие целостности, звуковая безграничность синтезатора (отсутствие привычной темперации или иной жестко фиксированной системы организации) олицетворяет уже постмодернистское видение мира — мира, который «потерял свой стержень, ...превратился в хаос» (Ж. Делез, Ф. Гваттари) [3, с. 614], лишившись ценностей «классической картины мира как логичного, самодостаточного целого, обозримого с единой точки зрения» [4, с. 410]. Необозримость границ потенциальных возможностей электронных инструментов дала возможность Л. Г. Бергер счесть компьютерное искусство примером процесса «глобально-космического расширения кругозора современной эпохи, сближающего Восток и Запад» [5, с. 305].

Сказанное, впрочем, отнюдь не означает отсутствие в истории музыки образов идей, положенных в концепцию электронных инструментов. Отдельные примеры расширения традиционных средств музыкального инструментария наблюдаются в разные эпохи. Э. Н. Артемьев приводит классические примеры использования внемузыкальных звучаний: симфонию Й. Гайдна, где были использованы свистки и погремушки, его же «Детскую симфонию», написанную для детских инструментов, торжественную увертюру Л. ван Бетховена «Битва Веллингтона при Виттории», где композитор применил артиллерию, а также многочисленные примеры использования шумовых эффектов в оперной музыке [2]. Созданные в разное время «музыкальные машины» выражали веру в технический прогресс, которую олицетворяет ныне синтезатор. Но ближе всех к осуществленной в XX веке идее синтезированного звука оказался известный еще в Древнем Риме орган. Большое количество труб, издающих синусоидальные (не имеющие обертонов) звуки, соединяясь, образуют разные

звуковые сочетания, тембры. В этом отношении принципы звукопорождения органа намного ближе принципам синтезатора, нежели музыкальных акустических инструментов классической традиции [2].

В развитии технологий синтезированного звука выделяются два направления: а) расширение возможностей свободного звукотворчества, создание «нетрадиционных звуко-тембров на электронных (и компьютерных) синтезаторах на уровнях нетрадиционной интонации технологического происхождения, восходящей к интеллектуальным формам познания» [6, с. 41]; б) стремление создать электронный аналог звукового мира акустических инструментов. В результате взаимодействия двух направлений «относительно точная имитация голосов и инструментов разрушается и трансформируется до неузнаваемости с помощью технических средств» [7, с. 199]. С одной стороны, технологии устремлены в будущее, с другой стороны, обрабатывают опыт прошлого.

Синтезатор как инструмент, несущий альтернативу сложившемуся классическому пониманию природы акустического звука, оказался созвучен неакадемическим направлениям, стремящимся к уходу от традиций и обыденной реальности. «Звукотворческая» сторона возможностей синтезатора активно развивалась с конца 1960-х годов в творчестве многочисленных музыкальных групп, играющих «психоделическую» музыку. Как отмечает М. Ландерс, «глобальный планетарный мистицизм и философствования на темы личности и общества звучали в рок-операх и объемных электронных полотнах. Это было время, когда мир и люди были сложными, мыслящими фантазерами и безнадёжными романтиками» [8]. «Оцифровка» акустических музыкальных инструментов только лишь в последнее время приближается к приемлемому уровню. С учетом многовекового опыта эволюции инструментов с помощью новых технологий ставится задача в минимальные сроки создать инструменты, вмещающие в себя звуковую палитру традиционного инструментария и новый тембровый мир электронной эпохи. Стратегия культурной экспансии синтезатора напоминает путь фортепиано, эволюция которого была направлена не только на создание собственной идентичности, но и на втягивание в свое звуковое поле культуры клавишных инструментов предшествующих эпох. Однако притязания синтезатора уже не ограничиваются клавишными инструментами, его сверхцель в данном направлении — весь диапазон звуков всего разнообразия акустических инструментов.

Синтезаторы можно условно поделить на «концертные» или «студийные» и «интерактивные» (П. Л. Живайкин). «Концертные» синтезаторы «профессионально ориентированы» в музыке. Их основные пользователи — профессиональные музыканты. Главная функция «концертных» синтезаторов — тембровое звукотворчество. «Интерактивный синтезатор» ориентирован на более многочисленный пласт любителей музыки и оснащен множеством дополнительных функций (автоаккомпанемент, аранжировки, записи), привлекательных для

самой широкой пользовательской аудитории. Стратегия коммерческой успешности, которой, как правило, придерживаются производители, сделала «интерактивный синтезатор» массовым выпускаемым видом.

Несмотря на то, что синтезатор может принимать любые инструментальные формы, в качестве основной закрепились форма клавишного инструмента — в клавишном синтезаторе электронная «начинка» облечена в наиболее распространенную и значимую для западноевропейской музыки форму. Это позволило реализовать важнейшую концепцию развития современных пользовательских электронных технологий — доступность для максимально широкого слоя потребителей. Доступность синтезатора, его ориентированность на возможно большее число пользователей противоположна специализированной кастовости академического западного музыкального мира. По справедливому определению Т. В. Букиной, «одной из наиболее дистанцированных профессиональных групп, безусловно, является музыкальное сообщество, отграниченность которого от «профанной среды» необычайно высока в силу предельной выраженности маркирующих критериев специализации» [9, с. 15–16]. Быть принятым в это общество — значит пройти сложный тест на соответствие. Принципиально иная ситуация с синтезаторами. «Дружелюбность» интерфейса и доступность технических средств привлекает к синтезатору огромное количество именно «профанной среды», наивно полагающей, что технологические возможности смогут компенсировать недостаток знаний и умений. Как отмечает М. Попп, ныне «творческая деятельность — лишь экскурсия по заложенным в приборе возможностям» [10, с. 224], а электронные инструменты берут на себя функцию со-творца. Доступность синтезатора и компьютерных технологий дает, наконец, возможность и «слушателю» (подобно постмодернистскому «читателю») стать фигурой, вовлеченной в интерпретационный процесс. Более того — превращает компьютерного пользователя в композитора. Ведь, как пишет Н. А. Соколова, «если в модернистском произведении всегда проступает индивидуальность автора, то в постмодернизме постулируется его символическая смерть» [11, с. 17] — автор как специалист растворяется в постмодернистском искусстве. Однако, как подчеркивает Ж. Бодрийяр, доступность ведет к десакрализации искусства, которое перестает быть «священной ценностью». По его мнению, это может привести к «нарушению тайного кода эстетики» и гибели искусства, которое превратится в простое продуцирование эстетических ценностей [12].

Академическое фортепианное исполнительство, несмотря на позицию дистанцирования от новых тенденций, испытывает сегодня сильное давление со стороны электронных музыкальных инструментов. Маркированное присутствие фортепиано во всех срезах музыкального пространства: в домашней обстановке, в ресторане, концертном зале или телестудии сменяется постепенным его вытеснением электронными инструментами. Освоение синтезатора классическими пи-

анистами имеет сегодня уже не только добровольный, но зачастую и вынужденный характер. Все чаще исполнители сталкиваются с необходимостью играть на синтезаторе в силу отсутствия альтернативы. Характер взаимодействия пианиста с электронным инструментом и его специфическими тембровыми возможностями во многом выявляет направленность его творчества. Можно выделить два типа взаимодействия: консервативное самоограничение тембровыми аналогами фортепиано исполнителями, не признающими притязаний техногенной эпохи в сфере академического исполнительства и экспериментирование с новыми возможностями, прежде всего, тембровыми — путь сближения и интеграции классических традиций и инноваций в музыкальном искусстве.

Новые возможности, предложенные электронными инструментами, закономерно способствуют пересмотру некоторых положений, казавшихся до тех пор незыблемыми основами. Переосмысливаются роли таких традиционных для европейской музыки составляющих как звуковысотность и тембр: звуковысотность теряет свое приоритетное значение и тембр занимает рядом с ней равную позицию — перестает быть второстепенным фактором в музыке. Так, например, П. Булез обозначает тембр как «глобальную категорию, неотделимую от культурного и эмоционального контекста» [7, с. 200], а в переносе акцента с звуковысотности на проблему глубокого взаимодействия тембра и музыкального объекта [13, с. 350–379] Булез видит специфику постмодернистского подхода [7, с. 199–200].

В связи с этими тенденциями логично предположить, что в академическом исполнительстве именно роль тембра в значительной мере может быть переосмыслена. Еще Г. Гульд в своей статье «Музыка и технология» (1975) особо отмечает возможность с помощью электроники фильтровать звук [14, с. 116]. Эта возможность, существенно расширяющая диапазон исполнительских средств музыканта, может инициировать формирование нового типа исполнителя, в гораздо большей степени обращающего внимание на тембровую составляющую, которая станет одной из важнейших в его интерпретаторской деятельности. Безграничные возможности синтезированных звучаний повлекут поиски новых тембровых наполнений классических произведений и, возможно, не только И. С. Бах будет звучать далеким от фортепианного (или клавесинного) тембром, но и Ф. Шопен обретет иные тембровые интерпретации. А созданные с помощью технологий и исполняемые на электронных инструментах многочисленные парафразы на темы классических произведений уже заняли значительное место в музыкальном поле современности. Подобно тому, как в живописи «компьютерные технологии позволяют придать классическим живописным полотнам видимость почти полной телесности, не покидая при этом мир художественного произведения» [12], синтетические звуковые миры синтезатора вкупе с разработками пространственного звука расширят представления о возможностях воздействия музыкального искусства на человека.

Усугубляющееся тяготение фортепиано к музыкальному искусству прошлого, остающегося основной сферой его музыкального бытия, постепенно переводит фортепиано в пространство аутентичного исполнительства, традиционно связывавшегося исследователями истории фортепианного искусства с клавирной эпохой (и ее основными клавишными инструментами). Отдаление от современного композиторского творчества уводит фортепианное исполнительство в проблематику стилиевой адекватности, характерную для аутентизма. Клавишный музыкальный инструментарий проходит еще одну историческую веху. Фортепиано, некогда вобравшее в себя клавирную культуру и сместившее клавесин и клавикорд в разряд исторических инструментов, ныне в свою очередь постепенно становится инструментом, принадлежащим прошлому, уступая свои полномочия электронным клавишным модификациям. Акустическое фортепиано, оставаясь метаинструментом романтизма, с позиции аутентизма будет наиболее адекватно и исторически достоверно представлять музыку романтической эпохи, подобно тому, как клавесин и клавикорд — музыку барокко. Синтезатор — инструмент новых дерзновенных поисков, в том числе в традиционном академическом пространстве музыкального исполнительства, способный инициировать очередной эпохальный пересмотр основ и ценностей музыкально-исполнительского искусства. Однако синтезатор — в том числе и инструмент, предоставляющий в соответствии с постмодернистской парадигмой широкие возможности равноправного диалога «старых» и «новых». Он является примером, когда, по словам Н. Б. Маньковской, «инновация мыслится не как разрыв с прошлым, но как добавление нового звена к классической цепи, качественно меняющее ее подобно тому, как новое здание меняет архитектурный ансамбль» [15, с. 195].

С другой стороны, динамика и, главное, направленность развития электронных инструментов дает повод для сомнений в перспективах преемственного развития академического фортепианного исполнительства через представительство синтезатора как основного клавишного инструмента. Суть сомнений сформулирована в ироничном афоризме Н. Е. Перельмана: «Исполнительство — сфера, где духовность проявляется при участии психических и обязательно физических усилий. Каких же высот духовности достигнет эта сфера в искусстве будущего, когда, освобожденная от чрезмерного бремени физических усилий, она останется наедине с усилиями психики?!» [16, с. 92]. Движение развития синтезатора в сторону автоматизации всего процесса музицирования, предоставление пользователю широких возможностей, не требующих специальной подготовки, но создающих «симулякры» (Ж. Бодрийяр) высокого уровня, искушает перспективой достижения результатов с меньшими затратами как физических сил, так и духовных. Однако это искушение «подменной», грозящее нивелировкой основных художественных ценностей исполнительского искусства, создает предпосылки усиления дистанци-

рования профессионального фортепианного исполнительства от электроники и его окончательного ухода в сферу исторического исполнительства.

Несмотря на активное внедрение в исполнительскую практику, электронные музыкальные инструменты в академической музыкальной среде, как правило, не воспринимаются серьезной альтернативой акустическим. Ощущение незыблемости позиций акустического инструментария, восприятие в широком смысле клавесина и фортепиано как инструментов исторических, основано на общности акустической природы, накопленных традициях и пройденном пути исторического развития. Отказ принимать электронные клавишные синтезаторы в качестве нового вида профессионального музыкального инструментария обосновывается интуитивным восприятием акустических инструментов как аутентичных музыке, написанной для них. Однако кажущаяся абсолютная адекватность подобного восприятия в некоторых случаях не столь бесспорна. Опыты исполнения фортепианных произведений А. Н. Скрябина на электропиано с использованием синтезированных звучаний производит убедительное впечатление благодаря отсутствию догматичности в подходе к авторским указаниям в пользу стремления следования духу музыки. Аутентичности инструментария (в данном случае, фортепиано) противопоставляется аутентизм понимания новаторской сути творчества Скрябина — композитора, впервые в истории музыки включившего в партитуру симфонического произведения световую строку.

Значение новых технологий в музыкальной культуре неоднозначно. Отмеченная И. А. Добрицыной по отношению к современной архитектуре общая тенденция выхода за пределы привычной трехмерности в связи с развитием виртуальных миров [17, с. 265] проявляется и в становлении иного типа музыкального мышления. Синтезатор как некое подобие звукового виртуального мира способствует формированию альтернативного восприятия музыкального времени и пространства. Однако, создавая «симулякры» звуковых миров акустических инструментов, которые заменили свои образцы-оригиналы, синтезаторы не в состоянии сохранить их «живое информационное поле» (Е. А. Минаев). Следует отметить и весьма неоднозначное отношение к электронной музыке некоторых видных современных композиторов, экспериментирующих с новыми технологиями. По мнению С. В. Лавровой, «к электронной музыке, применима Делезовская метафора «тела без органов». Отсутствие источника звука — то есть акустического инструмента, обладающего своими индивидуальными особенностями и исполнителя, репрезентирующего свой собственный мир через отношения с инструментом» [18, с. 339], нередко воспринимается серьезным недостатком. Комментируя принципы творчества современного композитора Х. Лахенманна и его позицию в вопросе взаимодействия исполнителя и слушателя, исследователь отмечает, что «в отличие от П. Шеффера, репрезентировавшего «принцип «редуцированного слушания», который не прини-

мал во внимание источник звука, Х. Лахенманн предлагает противоположный тип, когда «оторваться» от источника звука и «священнодействий» с «телом инструмента» исполнителя невозможно, ибо на этом резонансе визуального, звукового и новом контексте этого взаимодействия, и сосредоточена оптика перевода из негатива в позитив» [18, с. 332–333]. По отношению к синтезатору метафора «тела без органов» вполне применима. В этом случае, следуя логике Х. Лахенманна, синтезатор не может претендовать на статус инструмента, способного осуществлять полноценную творческую коммуникацию между музыкантом-исполнителем и слушателем. По мнению композитора, по-настоящему действенный аспект восприятия возникает лишь в ситуации, «когда звук более не заперт в колонки» [18, с. 336].

В целом, смещение акустического классического инструментария с доминирующих позиций в музыкально-информационном поле постмодернизма и превалирование техногенного является тенденцией времени: «без новой технологии не может быть новой музыки» [1]. Постмодернистская парадигма, сочетающая активное использование новейших технологий и, вместе с тем, понимание опасности дегуманизации искусства [15, с. 156], актуализирует проблему соотношения «биотического и а-биотического информационных полей» (Е. А. Минаев), равновесия этих двух составляющих. Приходит осознание, что технологии могут стать как эффективным инструментом для творчества, так и инструментом поглощения, даже уничтожения культурного наследия прошлого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемов Э.* От технологий конкретной музыки к музыке компьютерной. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/> (дата обращения: 22.03.2018).
2. *Артемов Э.* Заметки об электронной музыке. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/> (дата обращения: 22.03.2018).
3. *Можейко М. А.* Постмодернистская чувствительность // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 613–615.
4. *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.
5. *Махлина С. Т.* О синергетическом анализе художественного произведения // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: мат-лы междунауч. конф. 18 мая 2001. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2003. С. 300–311.
6. *Минаев Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 52 с.
7. *Толпыгин Д. А.* Пространство звука в эпоху высоких технологий // Звучащая философия: сб. мат-лов. СПб.: Санкт-Петербург. филос. об-во, 2003. С. 193–201.
8. *Ландерс М.* Электронной музыке: 130 лет. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/87/12/> (дата обращения: 22.03.2018).

9. Букина Т. В. Артистический успех как социокультурный феномен (на материале вагнерианства в России рубежа XIX-XX веков). Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 289 с.
10. Шапиро А. А. Техно-музыка: от глобализации к региональному многообразию // Звучащая философия: сб. мат-лов. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2003. С. 221–225.
11. Соколова Н. А. Творчество и субъект в ситуации современности (философско-культурологический анализ). Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2005. 20 с.
12. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. URL: [http://window.edu.ru/resource/425/66425/files/d\\_phpmp.pdf](http://window.edu.ru/resource/425/66425/files/d_phpmp.pdf) (дата обращения: 22.03.2018).
13. Микиртумов И. Б. Сущность и смысл музыкального объекта // Я. А. Слинин и МЫ: к 70-летию профессора Я. А. Слинина. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2002. С. 350–379.
14. Гульд Г. Избранное: в 2 кн. М.: Классика-XXI, 2006. Кн. 2. С. 116–119.
15. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
16. Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. Л.: Музыка, 1981. 96 с.
17. Добрицына И. А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
18. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма. Дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2016. 535 с.

## REFERENCES

1. Artem'ev Eh. Ot tekhnologij konkretnoj muzyki k muzyke komp'yuternoj. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/> (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).
2. Artem'ev Eh. Zametki ob ehlektronnoj muzyke. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/> (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).
3. Mozhejko M. A. Postmodernistskaya chuvstvitel'nost' // Postmodernizm: ehnciklopediya. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj dom. 2001. S. 613–615.
4. Orlov G. A. Drevo muzyki. SPb.: Kompozitor, 2005. 440 s.
5. Mahlina S. T. O sinergeticheskom analize hudozhestvennogo proizvedeniya // Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: mat-ly mezhdunarod. nauch. konf. 18 maya 2001. SPb.: Sankt-Peterburg. filos. o-vo, 2003. S. 300–311.
6. Minaev E. A. Muzykal'no-informacionnoe pole v ehvolyucionnyh processah iskusstva. Avtoref. diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2000. 52 s.
7. Tolpygin D. A. Prostranstvo zvuka v ehposhu vysokih tekhnologij // Zvuchashchaya filosofiya: sb. mat-lov. SPb.: Sankt-Peterburg. filos. ob-vo, 2003. S. 193–201.
8. Landers M. Ehlektronnoj muzyke: 130 let. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/87/12/> (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).

9. *Bukina T. V.* Artisticheskiy uspekhi kak sociokul'turnyy fenomen (na materiale vagnerianstva v Rossii rubezha XIX-XX vekov). Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2005. 289 s.
10. *Shapiro A. A.* Tekhno-muzyka: ot globalizatsii k regional'nomu mnogoobraziyu // *Zvuchashchaya filosofiya: sb. mat-lov.* SPb.: Sankt-Peterburg. filos. o-vo, 2003. S. 221–225.
11. *Sokolova N. A.* Tvorchestvo i sub"ekt v situatsii sovremennosti (filosofsko-kul'turologicheskiy analiz). Avtoref. diss. ... kand. filos. nauk. SPb. 2005. 20 s.
12. *Dianova V. M.* Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost'. SPb.: Petropolis, 1999. URL: [http://window.edu.ru/resource/425/66425/files/d\\_phpmpdf](http://window.edu.ru/resource/425/66425/files/d_phpmpdf) (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).
13. *Mikirtumov I. B.* Sushchnost' i smysl muzykal'nogo ob"ekta // *Ya. A. Slinin i MY: k 70-letiyu professora Ya. A. Slinina.* SPb.: Sankt-Peterburg. filos. o-vo, 2002. S. 350–379.
14. *Gul'd G.* Izbrannoe v 2 kn. M.: Klassika-XXI, 2006. Kn. 2. S. 116–119.
15. *Man'kovskaya N. B.* Ehstetika postmodernizma. SPb.: Aleteiya, 2000. 347 s.
16. *Perel'man N. E.* V klasse royalya. Korotkie rassuzhdeniya. L.: Muzyka, 1981. 96 s.
17. *Dobricyna I. A.* Ot postmodernizma — k nelinejnoj arhitekture: Arhitektura v kontekste sovremennoj filosofii i nauki. M.: Progress-Tradiciya, 2004. 416 s.
18. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovnykh konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzyke postserializma. Diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Тимофеев (Мазиков) — канд. искусствоведения, [almazikov@yandex.ru](mailto:almazikov@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr A. Timofeev (Mazikov) — Cand. Sci. (Arts), [almazikov@yandex.ru](mailto:almazikov@yandex.ru)