

References

1. Kolesnik O. V. (2017). Language-stylistic identity of the chamber creativity by Evgeny Stankovich. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Markova O. M. (2013). Musical Culturology in the system of modern humanitarian knowledge. International Journal: Culturology. Philology. Musicology, 1. 145–149 [in Ukrainian].
3. Nazaikinsky E. V. (2003). Style and genre in music. Moscow: The Humanitarian Publishing Center VLADOS [in Russian].
4. Oliva B. A. (2003). Art at the end of the second millennium (G. Courierov, K. Chekalov, Trans.). Moscow: Art magazine [in Russian].
5. Polzun L. I. (2017). "Bifunctional chambering code" as a semantic sign of instrumental ensemble genres. Herald of National Academy of managerial staff of culture and arts, 2, 103–107 [in Ukrainian].
6. Polska I. (2015). Chamber art of Ukraine: the ways of theoretical comprehension. Chamber ensemble: history, theory, practice, 34, 29–47 [in Ukrainian].
7. Samoilenko A. (2010). Methodological intentions of the category "spirituality" and methodical self-definition of modern musicology. Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named P. Tchaikovsky, 85, 7–21 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2017 р.

УДК 78:[578+316.776.32]

Куц Євген Вадимович

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
alahomora@gmail.com

**МУЗИКА У ДОБУ ВІРУСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ:
Частина друга**

Мета роботи полягає у виявленні імпліцитних ефектів миттєвої комунікації у сучасних музичних і парамузичних формах. **Методологія** дослідження передбачає звернення до загальнонаукових методів; до методів теоретичного музикознавства (аналіз елементів музичної виразності і форми) і мікросоціології (аналіз афордансу й інскрипцій); також мають місце полемічний та інтроспективний підходи. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні маркерів віральності сучасних музичних форм; у осмисленні музичної комунікації як діалектики афордансу й інскрипції (сценарію) медіа; у дослідженні рингтону як інтонаційної практики миттєвої комунікації. **Висновки.** Проблематизація теми вірусності в інформаційному полі культури дозволяє вийти на нові кордони концептуалізації поняття медіавірусу як чистого сингулярного смислу, поверхневого ефекту, вільного від усякого значення; як такого, що виникає в результаті вибуху "безумного становлення", коли елімінація часу і простору знеживлює сам процес сигніфікації як функції дистанціювання між означуваним та означником. Музика, як найменш фігуративне з усіх мистецтв (відтак, найбільш схильне до нонсенсу і парадоксу) і як мистецтво наративне (часове), передбачувано переживає надзвичайно інтенсивний вплив ситуації "миттєвої комунікації", у якій опинився світ сьогодні. У статті зроблено спробу аплікації ідей дромології (Поль Вірільо) до площини меметики у контексті сучасних музично-комунікативних стратегій. У результаті глобальної кризи уваги і "синдрому перемикання каналів" на сцені з'являються музичні і парамузичні форми, що постали в результаті максимальної компактності музичної думки і є наслідком стратегії проміненності як основного маркеру віральності. До таких форм відносяться рингтони, джінгли, аудіо-логотипи. Ключову роль у становленні даних феноменів відіграло зрушення музики від ефірних форм до приватних, в результаті чого ситуація "вимушеної уваги" концертного залу була витіснена тотальною нелінійністю персональних медіа. Вибухова анти-нاراتивна діяльність віральних музичних форм спонукає до вироблення нових стратегій "неспішних" практик, які б дозволили уповільнити час.

Ключові слова: медіа, медіавірус, меметика, імплізія, афорданс, рингтон.

Куц Евгений Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыка в эпоху вирусной коммуникации

Цель работы заключается в выявлении имплицитных эффектов мгновенной коммуникации в современных музыкальных и парамузикальных формах. **Методология** исследования предполагает обращение к общенаучным методам; к методам теоретического музыковедения (анализ элементов музыкальной выразительности и формы) и микросоциологии (анализ афорданса и инскрипций); также имеют место полемический и интроспективный подходы. **Научная новизна** работы заключается в выявлении маркеров виральности современных музыкальных форм; в осмыслении музыкальной коммуникации как диалектики афорданса и инскрипции (сценария) медиа; в исследовании рингтона как интонационной практики мгновенной коммуникации. **Выводы.** Проблематизация темы вирусности в информационном поле культуры позволяет выйти на новые границы концептуализации понятия медиавируса как чистого сингулярного смысла, поверхностного эффекта, свободного от всякого значения; как нечто такого, возникающего в результате взрыва "безумного становления", когда элиминация времени и пространства лишает жизни сам процесс сигнификации как функции дистанции между означаемым и означющим. Музыка, как наименее фигуратив-

ное из всех искусств (следовательно, наиболее склонное к нонсенсу и парадоксу) и как искусство нарративное (временное), предсказуемо переживает чрезвычайно интенсивное воздействие ситуации "мгновенной коммуникации", в которой оказался мир сегодня. В статье сделана попытка аппликации идей дромологии (Поль Вирильо) на плоскость меметики в контексте современных музыкально-коммуникативных стратегий. В результате глобального кризиса внимания и "синдрома переключения каналов" на сцене появляются музыкальные и парамузыкальные формы, возникшие в результате максимальной компактизации музыкальной мысли и являющиеся следствием стратегии проминентности как основного маркера виральности. К таким формам относятся рингтоны, джинглы, аудио-логотипы. Ключевую роль в становлении данных феноменов сыграл сдвиг музыки от эфирных форм к приватным, в результате чего ситуация "вынужденного внимания" концертного зала была вытеснена тотальной нелинейностью персональных медиа. Взрывная анти-нарративная деятельность виральных музыкальных форм побуждает к выработке новых стратегий "неспешных" практик, позволяющих замедлить время.

Ключевые слова: медиа, медиавирус, меметика, имплозия, афорданс, рингтон.

Kushch Eugen, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music in the Age of Viral Communication

Purpose of Article. The purpose of the article is to reveal implosive effects of instant communication in modern musical and paramusical forms. **Methodology.** Methodological principles, used by the author, involve general scientific methods; musical analysis; microsociology (analysis of affordance and inscriptions); polemical and introspective approaches also took place. **Scientific novelty.** The author identifies viral markers of modern musical forms; musical communication interpreted as the dialectic of affordance and inscriptions of media; ringtone is researched as the intonational practice of instant communication. **Conclusions.** Problematicization of the viral topic in the information field of culture allows to reach new frontiers of conceptualizing media virus as purely singular sense, effect of surface, that is free from any meaning; that appears as the result of "insane becoming", when elimination of time and space discriminates the process of signification as a function of distance between signifier and signified. Music, as the least of all the figurative arts (therefore most prone to nonsense and paradox) and as a narrative art, predictably experiencing extremely intense influence of the situation of "instant communication", which leads the world today. The author attempts to apply the ideas of dromology (Paul Virilio) to the plane of memetics in the context of contemporary music and communication strategies. The global crisis of attention and the "channel switch syndrome" lead the appearance of compact musical and paramusical forms, which are considered as the result of the prominent strategy, as the main viral marker. These forms include ringtones, jingles, audio logos. A key role in the formation of these phenomena belongs to the musical shift from live to private forms, resulting in the situation of "involuntary attention" of concert hall has been superseded by a total nonlinearity of personal media. Explosive anti-narrative activity of the viral musical forms leads to the development of new strategies of the "unhurried" practices that try to slow down time.

Keywords: media, media virus, memetics, implosion, affordance, ringtone.

Що стосується технічних засобів, сценарій (позитивний афорданс) є просто необхідним хоча б з позиції безпеки для життя і здоров'я користувачів. Саме тому у технічних об'єктах часто присутній серйозний захист, починаючи від захисних кожухів у рухомих частинах до повної страховки від розбирання у вигляді монолітного корпусу. Чим складнішим є пристрій, тим більш обмеженим може бути його апаратний і програмний інтерфейс і тим складнішим може бути доступ до недокументованих можливостей. У даному випадку нас цікавить афорданс медіа – не тільки і не стільки як класу технічних об'єктів, але як модель передачі інформації – у сенсі можливостей нелінійного доступу.

Візьмемо, наприклад, ефірні медіа – телебачення та радіо. До появи і широкого розповсюдження користувацьких пристроїв для запису зображення та звуку афорданс подібних медіа залишався практично бінарним: ви могли дивитись, скажімо, телепрограму, а могли і не дивитись, у найкращому випадку розраховуючи на повторну трансляцію. Такий самий афорданс у всіх live-форм: театру, живого концерту, навіть кіно (хоча кіно не виключає повторного сеансу, який, в протилежність театру, є точною копією попереднього). Але на відміну від приватного перегляду телепрограм, театральна вистава чи концерт, будучи суспільними формами, нав'язують, явно чи неявно, свій сценарій.

Очевидним, навіть тавтологічним доказом цього є те, що більшість глядачів концерту залишаються на своїх місцях протягом усієї вистави. Тут справа і у фінансовому аспекті (рішення остаточно покинути виставу не зробить повторний перегляд безкоштовним), і у відомій дисциплінарності самого простору концертного залу (хоча б у тому сенсі, що не ввічливо надто часто виходити з залу по своїх справах). Зауважимо, що дисциплінарний концертний зал, такий, як ми його знаємо сьогодні, постав як результат свідомого виховання глядачів, яке тривало протягом усієї другої половини XIX століття (про це влучно написав, зокрема, Девід Хенді у книзі "Noise: A Human History of Sound and Listening"). Тому сам факт перебування у театрі чи філармонії вже є актом дисципліни, відтак – спонукає до виконання сценарію і запобігає реалізації негативного афордансу, до якого, до речі, сьогодні відноситься і можливість заважати іншим глядачам під час перегляду.

Не буде значним перебільшенням сказати, що сам нарратив (оповідання) також є формою дисципліни, у тому сенсі, що "історії мають бути розказаними" або "show must go on". Можливо, відповідь на це питання у тому, що сам світ культури породжений смисловими (каузальними) зв'язками, які міцно тримають нас у полоні життєсвіту як системи очікувань, наслідків і пошуку причин.

Повертаючись до питання техніки, можна порівняти афорданси, скажімо, касетного магнітофона і програвача грамплатівок. Магнітофон дає можливість відтворення з довільного місця, але, по-

перше, потребує певного часу на перемотку плівки, по-друге, навігація при цьому ускладнена. У кращому випадку (переважно в професійних та напівпрофесійних моделях) ми можемо орієнтуватись на "лічильник плівки". Відтак сценарій (у даному випадку дія, що є "шляхом найменшого опору") магнітофону як медіума схиляє нас до лінійного прослухування (наприклад, цілого альбому), хоча афорданс не виключає можливості прослухування окремих музичних номерів.

Програваач платівок, як це не дивно, має більшу можливість для навігації – будь хто, хто користувався зазначеним пристроєм, пам'ятає, що платівка дозволяє візуально орієнтуватись у просторі альбому, оскільки порожні доріжки, що розділяють окремі номери, візуально відрізняються від доріжок із записаним сигналом. Так, простий оптичний ефект зміщує афорданс медіа у сторону більшої "охолюженості", більшої інтерактивності. Нелінійний доступ на програваачі платівок потребує певних зусиль: відтворення потрібно зупинити і перемістити тонарм у потрібне місце. Чи є цей спосіб більш швидким, аніж метод "поступового наближення" при спробі знайти потрібний трек на касеті (власне наближення відбувається через мікро-перемотку плівки після кожного "невлучання" у таймінг)? Достовірно невідомо. Але у випадках аналогових носіїв очевидно, що їхній сценарій все ж передбачає лінійний рух.

У випадку плівки, яка практично більше півстоліття залишалась єдиним професійним носієм у студійних практиках, у той час, як платівка завжди була носієм користувацьким, чисто технологічна ускладненість нелінійного монтажу (необхідність різання і склеювання численних фрагментів плівки, помножена на неможливість точного візуального позиціонування) спричинила абсолютно конкретний ефект. Нині цей ефект відчувається надзвичайно яскраво, можливо, тільки через порівняння із сьогоднішніми студійними практиками, де, скажімо, вокальний перформанс можна записати буквально по одній фразі, змонтувавши в кінці цілісну партію із найбільш вдалих дублів. Зрозуміло, що в епоху аналогового звукозапису такої можливості не було, відтак і композиторські стратегії були орієнтовані не на "кліпове" мислення, а на наратив.

Можливість монтажу видавалася настільки приголомшуючим фактом, що спричиняла активні дискусії навіть у сфері звукозапису академічної музики (де, зазвичай, прийнято все ж покладатися на консервативні підходи) – пригадати хоча б статтю Глена Гульда, відомого адвоката монтажу у класичній звукорежисурі. Тому не дивно, що врешті-решт монтаж проник абсолютно в усі жанри і типи музики, навіть ті, які декларативно від нього відмовлялись. Сьогодні окрему координату семантичного простору "підозрілості", як стратегії слухання музики, складає вже не факт наявності монтажу (оскільки цей факт є апріорним), а спроби визначити, де і в яких масштабах він використовувався.

У випадку звуку медіа, як компакт-диск, ми маємо можливість абсолютно вільної навігації, а також можливість швидкої перемотки. Але що є більш важливим для порушення попереднього режиму лінійних медіа – це наявність у CD-програваачі режиму shuffle – відтворення довільного треку і режиму repeat (повтор окремої композиції). Чисто гіпотетично, подібні маніпуляції можна здійснити і на програваачі платівок і на магнітофоні (наприклад, перемістити тонарм у довільне місце або перемотати плівку), але відсутність автоматизації робить ці дії беззмістовними: по-перше, через неможливість точного позиціонування, по-друге – через значну втрату часу. Обидва режими, shuffle і repeat, є компонентами сценарію відповідних медіа, відтак сам факт їх наявності спонукає до певних дій і спричиняє суттєвий вплив на процес слухання музики.

Неочевидним результатом експансії формату CD-Audio став випадок, який можна вважати курйозним, якби не цілком серйозні наслідки, що навіть згодом перетворилися на своєрідний тренд. У 1987 р. британський колектив Napalm Death випускає свій перший альбом "Scum", де була присутня найкоротша пісня у світі, як згодом підтвердив Гіннес: композиція "You Suffer" триває всього 1,316 секунди. Доволі дивно, але у цієї пісні навіть є текст, щоправда, не дуже розлогий. Згодом пісні подібної тривалості перестали бути чимось дивним, принаймні, для того стилю, у якому працювали Napalm Death, але цей інцидент став піонером. На перший погляд, може здатись, що це не має зв'язку із форматом CD-Audio, але варто лише замислитись – і відкриваються цікаві подробиці. Компакт-диск став першим масовим аудіо-носієм, де треки відокремлені на рівні апаратних інструкцій (це не дивно, оскільки CD – цифровий формат). Відтак, питання про атомарність (окремість) елементів циклічної форми (аудіо-альбому) постало з новою силою. З початку 1990-х років починають з'являтися альбоми з дедалі більшою кількістю композицій. Якщо збірник із 101 піснею у стилі панк-рок (середня тривалість кожної близько 30 секунд) "Short Music for Short People", випущений у 1999 році, можна вважати цілком нормальним, то альбом групи Bull of Heaven під назвою "Aleph-Eleven" (2011 р.) є прикладом граничної концептуалізації "багатотрековості", оскільки містить 10 млн. композицій [8].

В принципі, якщо розглядати еволюцію аудіо-альбому як еволюцію музичної форми, нічого дивного тут немає. "Нова складність" довела щільність нотного тексту до абсурдних меж (що є, передусім, пароксизмом розвитку технологій нотодрукування, цілеспрямованим вичерпуванням можливостей медіума, а вже потім – чисто музичним жестом), а компакт-диск зробив подібний жест можливим і по відношенню до альбому. Зрозуміло, що сам по собі аналоговий носій не накладає жодних обмежень на тривалість композиції, тому наявність ультракоротких пісень гіпотетично можна уявити і до появи цифрового аудіо. Але, як мені здається, ключову роль тут зіграв як раз негативний афорданс, пов'язаний із специфікою самого формату компакт-диску. Справа у тому, що, на відміну від аналого-

вих носіїв, CD-Audio передбачає конкретні обмеження як щодо максимальної кількості треків (не більше 99), так і щодо мінімальної тривалості (не менше 4 секунд, з яких 2 – паузи в кінці і на початку треку). Це стало своєрідним викликом для усіх любителів відкривати негативний афорданс, так само, як для паркуристів і руферів викликом є сама наявність міської архітектури. Певно, до появи цифрового аудіо ідею створення односекундних композицій, а тим більше, цілих альбомів з таких композицій, ніхто не розглядав всерйоз, хоча чисто технічно така можливість завжди була. Звісно, хтось скаже, що композиції мізерної тривалості взагалі не мають сенсу, окрім гумору. Можливо, вони дійсно є тільки маркерами абсурду. Але, як відомо, немає нічого серйознішого за абсурд.

Особливої уваги у контексті віральної комунікації заслуговують практики саунд-дизайну. Бар'єр (принаймні, перший з них) інтонаційного мінімалізму був успішно подоланий ще у XIX столітті: Бетховен довів, що навіть два тони – знамениті соль і мі-бемоль початку П'ятої симфонії – можуть мати неабиякий смисл, більш того, бути смисловим ядром цілого твору. Далі буде синтетакорд Рославця, "темброва мелодія" Шенберга, концентрований час Веберна, варіації на одну ноту Шелсі, французька спектральна школа тощо. За часів миттєвої комунікації ідея імплузії (згортання) цілого твору до єдиного звуку отримала нове життя. Щоправда, мова швидше йде не про "мікрополіфонічний" підхід (ущільнення темпоральної структури твору і компактизація до одномоментності), а про промінентність як маркер віральності – пошук нових ідентифікаційних стратегій.

Так, з точки зору темпоральної економіки авторства (не авторства конкретної людини, а авторства як функції розрізнення дискурсів) ідеальною ситуацією є можливість миттєвої ідентифікації твору у будь-який, довільно обраний момент його звучання, причому "фрейм ідентифікації" (часовий проміжок) також в ідеалі спрямований до нескінченно малої величини. Чим довше автор залишається не розпізнаним – тим гірше. З точки зору атендофагії ситуація дещо простіша: звучання твору повинно привертати увагу у будь-який момент часу. Відтак фокус екстрамузичної сигніфікації поступово зміщується до промінентних тембрів, і формується культура так званих "famous sounds" – знакових звуків, як сказали би знавці меметики, "звукомеїв". Існує чимало випадків, коли успішний тембр стає смисловим ядром усієї композиції – наприклад, знаменитий "Acid Traхх", фактично побудований на одній-єдиній секвенції легендарного бас-синтезатора TB-303 компанії Roland. Таким чином, здійснюється конвергенція двох сфер означення: "знак" усередині твору і "твір як знак самого себе". Звичайно, вислів "цілий твір колапсує до єдиного звуку" не варто розуміти буквально. Швидше мова йде про своєрідну "фрактальну" сигніфікацію, коле найменше (мінімальний фрейм твору) відсилає до найбільшого – і навпаки. Хрестоматійний приклад: риф з пісні (наприклад, "Smoke on the Water") автоматично отожднюється як з самою піснею, так і з відповідним колективом і навіть цілим стилем музики.

Якщо рухатись далі шляхом компактизації малих вірусних форм, ми дійдемо до порогу атомарності – окремих звуків, багато з яких завдяки своїм тембральним якостям і частоті використання набули культового статусу. Сюди відносяться, головним чином, сигнали, що використовуються у засобах зв'язку: стаціонарні і мобільні телефони, месенджери, сайти соціальних мереж тощо. Висловлюючись метафорично, звукова ДНК сучасної людини переповнена, а у певному сенсі й засмічена генетичним матеріалом малих вірусних форм.

Вірусна агентність пов'язана із відомою мобільністю, яку здобуло аудіо із появою портативних систем (спочатку бумбоксів, згодом – мобільних телефонів) і автомобільних магнітол. Якщо мова йде про автомобільне аудіо, постає справедливе запитання: яку мету переслідує власник потужної системи, слухаючи музику із великим рівнем гучності: чути музику самому чи демонструвати її іншим? Очевидно, що надмірна гучність, рівень якої перевищує потребу середньостатистичної людини із здоровим слухом, свідчить про другий випадок. Гучний голос автомобіля є, передусім, засобом маркування власної акустичної території, як це відбувається у дикій природі: наприклад, у мавп-ревунів, які відзначаються помітним голосом у тваринному світі. Вірус успішно інкапсулюється у таку систему "оповіщення", підвищуючи площу зараження, враховуючи той факт, що потужність автомобільного аудіо набагато перевищує динаміки мобільного телефону.

Візьмемо, скажімо, типову вірусну форму – рингтон у його канонічному вигляді для монофонічних мобільних телефонів початку 2000-х років. На перший погляд, може здаватись, що рингтон – лише адаптація (точніше редуція) повноцінного музичного матеріалу із урахуванням доволі обмежених технічних умов його майбутнього відтворення. Але варто уважно вслухатись в поп-хіти 2000-х рр. (певною мірою це стосується і сучасної музики), щоб зрозуміти: чимало композицій вже з самого початку написані із розрахунку саме на рингтон-трансляцію. Часом рингтон звучить у композиціях зовсім неприховано, в автентичному тембровому виконанні – саме так, як би звучав динамік телефону: наприклад, у хіті "Shut Your Mouth" групи Pain (2002). До речі, у цій композиції рингтон і є головною темою – звучить у приспіві, цілком заміщуючи традиційну для поп-музики вокальну мелодію.

Якщо звернутись до відомої в інструментознавстві концепції функціонально-естетичної ідіоматики (не все, що органічно і виразно звучить на одному музичному інструменті, так само прозвучить і на іншому), стає зрозумілим, що написання вдалих мелодій для рингтону спирається на дещо відмінну, порівняно, скажімо, із написанням вокальної мелодії, стратегію. Окрім того, мобільний телефон, а разом з ним і рингтон, може бути знаряддям екологічного тероризму (мається на увазі, звичайно, екологія звуку), оскільки з легкістю проникає до просторів, де встановлено режим тиші або, принаймні,

відсутня публічна трансляція. Будучи персональним аудіо-девайсом, телефон, разом з тим, наділений доволі високою інвазивністю по відношенню до колективного сонорного тіла: остання, тобто найменш важлива функція рингтону – бути почутим власником телефону. Враховуючи вищезгадані фактори, можна зробити висновок, що функція промінентності у рингтоні, порівняно із "нормальною" музикою, може сягати свого теоретичного максимуму. Відтак, на арені з'являється нова інтонаційна практика зі своїми власними законами, що породжує нові стильові течії і жанрові канони, – практика, укорінена саме у вірусності як у стилі сучасного життя.

Поступово класичні монофонічні рингтони витісняються так званими "реалтонами" – фактично, неадаптованими фрагментами музичних творів. Епоха MIDI-рингтонів завершилась, так і не розпочавшись, певно, через явну темброву карикатурність, порівняно із оригіналом, і відносно високу собівартість виготовлення, що включало не просто набір основної теми, як це було у монофонічних рингтонах, а повноцінний набір усіх інструментальних партій у спеціальному програмному забезпеченні із подальшим створенням MIDI-файлу.

Цікаво простежити функціональні зміни, що відбулись при переході від монофонічних рингтонів до реалтонів. Чим принципово відрізняється реалтон від звичайного, не приватного прослуховування музики на мобільному телефоні (доволі розповсюджена, на жаль, практика міських мешканців)? Чи можна уявити, що хтось буде слухати музику крізь динаміку мобільного телефону – зазвичай, далекі від ідеальної передачі звуку – вдома? Якщо винести за дужки функцію акустичного маркування території, так само, як і в автомобільному аудіо, то зрозуміло, що різниця між реалтоном і звичайним вуличним прослуховуванням невелика. Можна припустити, що сигнальна функція рингтону, яка завжди була його генетичним ядром, частково витісняється естетичною – власне, слуханням музики при кожному телефонному виклику. Але щодо класичного (монофонічного) рингтону спостерігається один цікавий аспект: вірус, представлений інтонаційним ядром, інкапсулюється у сигнал. Це важливо, оскільки сигнали, як окремий клас звуків (наприклад, військові сигнали або автомобільний клаксон), виконують, передусім, знакову функцію і не несуть естетичного навантаження. Дизайн сигналів має на меті забезпечити їхню максимальну промінентність – саме тому будь-які сигнали так часто нас дратують, і саме тому сигнал не повинен звучати ненав'язливо і непомітно.

Сигнал, як семантична одиниця, і музика, як естетичний об'єкт, передбачають дещо відмінні модальності сприйняття. Існує довга історія "відносин" між сигналами і музикою, у результаті яких сигнальні мотиви були успішно інтеріоризовані. У музиці класичного і романтичного періодів можна знайти безліч подібних прикладів: початок увертюри "Летючого голландця" Вагнера або початок 104 симфонії Гайдна. Один з найвіртуозніших, у сенсі драматургічної функціональності, випадків – "фанфарний" мотив у першій частині 4 симфонії Брамса, який, не будучи ані побічною, ані, тим більш, головною партією, викрадає увагу слухача і стає життєдайним мотивом для усього сонатного алегро.

У випадку рингтону вірус маскує власний інтонаційний зміст під сигнал, таким чином, розміщуючи себе на рівень "фону", у той час, як роль "фігури" виконує, власне семантика сигналу. "Мелодія" осідає на рівні підсвідомості, що тільки підсилює вірусний ефект. Залишається дискусійним питання, наскільки при цьому порушується (або лишається непорушною) екстрамузична сигніфікація – посилення на твір, який є першоджерелом рингтону. В принципі, цілком ймовірно, враховуючи відому темброву спотвореність музики у рингтонному виконанні, що така сигніфікація взагалі відсутня. Я впевнений, що чимало любителів рингтону під умовною кодовою назвою *Vadinerie* навряд чи здогадуються, що це за твір і хто написав. У цей момент вірус стає вільним від усякого зайвого значення, оскільки точка нульового значення (при абсолютній концентрації смислу) – продуктивна границя усякого вірусу.

Висновки. Наприкінці спробуємо з'ясувати, з позиції можливого запитання, що може виникнути у серйозних музикознавців: навіщо взагалі досліджувати якісь вірусні форми – швидкоплинні і, загалом, згубні для неквапного академічного мистецтва – якщо можна все життя присвятити, скажімо, Велю, Баху чи Брамсу? Навіщо витратити час на щось тимчасове, коли можна поринути у Вічне – те, що пройшло випробування історичною дистанцією? На жаль, дати абсолютно вичерпну і переконливу відповідь на це запитання не вважається можливим, принаймні, у межах регламенту даного дослідження. Але хотілося б все ж наголосити на одному моменті, який видається мені важливим.

Очевидно, що конфлікт "батьків і дітей" сьогодні (можливо, і в усі часи?) стосується переважно "повільних" і "швидких" культурних практик. Як справедливо сказав філософ Олександр Секацький [6, 8] (а перед ним ще й норвезький антрополог Томас Еріксен [7]), для успішного протистояння або хоча б усвідомлення шаленого прискорення потрібно дуже чітко розуміти різницю між не-встиганням і свідомим ухиленням від бінарної системи "встигання / запізнення". Для успішного темпорального "дауншифтерства" (близьким до якого, хоча не тотожним, є сучасний термін "медіаскетизм") недостатньо просто "робити щось повільно" – потрібно мати до цього смак, хист і стратегію. Очевидно, що простий і наївний романтичний ескапізм (типу "втечі від міста у село") сьогодні не може вважатися успішною стратегією.

Вищесказане стосується так само і наукових розвідок. Як свідчить одне дотепне висловлювання, і Кафка, і Сервантес знаходяться у ситуації взаємного впливу. Так само не буде великим гріхом припустити, що "Бах до Шенберга" і "Бах після Шенберга" – два дещо відмінних Баха. Сьогодні дослідження Баха, які дивляться на свій предмет крізь оптику сучасників Баха (якщо гіпотетично уявити наявність подібних досліджень і можливість повноцінної реконструкції такої оптики) навряд чи привернуть увагу своєю

новизною, хіба що як об'єкт дослідження для метаметодології (що, врешті-решт, чекає абсолютно всіх науковців) або як практика історичної стилізації. Так само, як найортодоксальніші наукові погляди все ж не можуть оминати комп'ютерного набору і верстки, оскільки їхні автори вже давно не користуються пергаментом і папірусом, так і будь-які практики неквапності розігруються на фоні вірусної комунікації. Оскільки будь-яке успішне протистояння (а ми зараз ведемо мову саме про протистояння "повільних" і "швидких" практик) неможливе без прорахування дій супротивника або хоча б ознайомлення з його ресурсами, свідоме використання пергаменту і папірусу в практиках сьогодення дійсно може мати сенс лише у якості стратегії, а не у якості обмеженості власної медіа-компетенції.

Певно, у медіа-теоретиків байка про Ніцше і друкарську машинку вже стала загальним місцем, але факт залишається фактом: інші медіа несуть інший естетичний досвід. Сьогодні ми можемо обирати між друкарською машинкою і письмом від руки, але цей вибір не має сенсу без усвідомлення усіх наслідків такого вибору, як позитивних, так і негативних. У той самий момент, коли ми приборкуємо підсвідомий страх перед Маклюєнівським тезисом (ситуація "медіа-підозрілості", про яку чудово написав свого часу Борис Гройс [4]), ми обертаємо його на свою користь, адже кожному меседжу личить своє медіа.

Література

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Л. Любарская, Е. Марковская. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Вахштайн В. К микросоциологии игрушек: сценарий, аффорданс, транспозиция / Виктор Вахштайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.msses.ru/about/news/1208/>
3. Гиренок Ф. Клиповое сознание / Ф. И. Гиренок. – М. : Проспект, 2016. – 256 с.
4. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа / Борис Гройс ; пер. с нем. А. Фоменко. – М. : Художественный журнал, 2006. – 200 с.
5. Мемы и медиавирусы: теория и практика [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://meme.networklinguistics.com/1-memy-i-mediavirusy-teoria-i-praktika>
6. Секацкий А. Размышления: Эссе / Александр Секацкий. – СПб. : Лимбус Пресс, 2015. – 496 с.
7. Эриксен Т. Тирания момента / Томас Хюлланд Эриксен ; пер. с норв. Е. Рачинская, М. Кубка, А. Юченкова, А. Турунтаева. – М. : Весь Мир, 2003. – 208 с.
8. Albums with the Most Number of Tracks. – URL : <http://rateyourmusic.com/list/Featus/albums-with-the-most-number-of-tracks/>
9. Edmonds B. The revealed poverty of the gene-meme analogy – why memetics per se has failed to produce substantive results / Bruce Edmonds // Journal of Memetics. – 2005. – № 9. – URL : http://cfpm.org/jom-emit/2005/vol9/edmonds_b.html

References

1. Baudrillard, J. (2000). The Transparency of Evil. (L. Lyubarskaya, E. Markovskaya, Trans). Moscow: Dobrosvet [in Russian]
2. Vakshytayn, V. (2013). Towards microsociology of toys: scripts, affordance, transposition. Retrieved from <http://www.msses.ru/about/news/1208/> [in Russian]
3. Girenok, F. (2016). Clip Consciousness. Moscow: Prospekt [in Russian]
4. Groys, B. (2006). Under Suspicion: A Phenomenology of Media. (A. Fomenko, Trans). Moscow: Khudozhestvennyy Zhurnal [in Russian]
5. Memes and media viruses: theory and practice. (n.d.). Retrieved from <http://meme.networklinguistics.com/1-memy-i-mediavirusy-teoria-i-praktika> [in Russian]
6. Sekatskiy, A. (2015). Reflections: Essays. Saint Petersburg: Limbus Press [in Russian]
7. Eriksen, T. (2003). Tyranny of the Moment. (E. Rachinskaya, M. Kubka, A. Yuchenkova, A. Turuntaeva, Trans). Moscow: Ves Mir [in Russian]
8. Albums with the Most Number of Tracks. (2012). Retrieved from <http://rateyourmusic.com/list/Featus/albums-with-the-most-number-of-tracks/>
9. Edmonds, B. (2005). The revealed poverty of the gene-meme analogy – why memetics per se has failed to produce substantive results. Journal of Memetics, 9(1). Retrieved from http://cfpm.org/jom-emit/2005/vol9/edmonds_b.html

Стаття надійшла до редакції 16.05.2017 р.