

Шамайко Катерина. Композиційний ритм як прояв «типового» в «новій» музиці Х. Лахенманна (на прикладі «temA»). Дана стаття присвячена розгляду композиційного ритму як невід'ємної та природної властивості музики загалом. Увага сфокусована на проблемі атрибуції даного поняття та виявлення його «типових» ознак в сучасній музиці на прикладі п'єси «temA» Х. Лахенманна.

Ключові слова: композиційний ритм, «типове», Х. Лахенманн, «temA», стабілізуючі фактори.

Шамайко Катерина. Композиционный ритм как проявление «типового» в «новой» музыке Х. Лахенманна (на примере «temA»). Данная статья посвящена рассмотрению композиционного ритма как неотъемлемой и естественной свойства музыки в целом. Внимание сфокусировано на проблеме атрибуции данного понятия и выявления его «типичных» признаков в современной музыке на примере пьесы «temA» Х. Лахенманна.

Ключевые слова: композиционный ритм, «типичное», Х. Лахенманн, «temA», стабилизирующие факторы.

Shamayko Kateryna. The compositional rhythm as a manifestation of «typical» in the «new» music Lahenmanna X (for example, «temA»). The article is devoted to the compositional rhythm in music H. Lahenmann for example «temA». Any artistic phenomenon that is the result of systematization and interconnection of certain artistic events, organized by appropriate principles, has its own individual compositional rhythm. In particular, in the field of musical rhythm appears from the micro-level of musical text (rhythmic units), completing the course the rhythm of musical events. The latest quality as one of the properties of the composition can be defined as a composite rate.

Key words: composite rate, «typical», H. Lahenmann, «temA», a stabilizing factor.

Анна Усова

ЗВУКОВОЙ ДИЗАЙН В КИНО: ПРОБЛЕМА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Долгое время звуковой дизайн считался чисто технической категорией художественного процесса создания фильма. Начиная с первых фундаментальных исследований музыки в кино звуковое сопровождение условно разграничивалось на собственно музыку и остальные звуковые эффекты (шумы, речь и т.д.) З. Лисса в «Эстетике киномузыки» несколько глав уделяет исследованию функций шумовых эффектов, речи, тишины. Подчеркивая неразрывную связь их с

музыкой, она, однако, не рассматривает эти элементы как единый объект анализа, ставя музыку на перовое место¹.

Тенденция современного кино идет вразрез с идеями З. Лиссы. Процесс взаимосвязи всех звуковых элементов развивается настолько стремительно, что необходимы новые термины, которые характеризовали бы этот процесс с эстетической и практической точки зрения. Возникает понятие *кинозвука* – единой структуры, совмещающей в себе музыку, естественный шум, речь, а также различные искусственные шумы в кино. Созданием такого индивидуального для каждой картины кинозвука и занимается звуковой дизайн. **Цель** данной статьи – определить **актуальность** звукового дизайна как самостоятельного явления в музыкальной науке, охарактеризовать формы его функционирования, осветить новые концепции и понятия, выработанные в исследованиях современных авторов.

В отечественной музыкальной науке звуковой дизайн как самостоятельный термин появился совсем недавно. Переход его от сугубо технологического явления к важнейшему элементу киноязыка связан, во-первых, с влиянием западного (и особенно голливудского) кинематографа. Как отмечает Константин Рычков: «роль музыки в синтезе различных видов искусства и технологий в фильмах США более существенная, чем в кинематографе любой другой страны, что отражает специфику американского кинопроизводства и отчасти связано с тем, что фильмы с большим объемом *эффектной музыки* всегда оказываются более успешными в прокате, чем преимущественно разговорные ленты» [10, с. 7]. Во-вторых, происходят изменения в работе самого композитора. Теперь он не только сочиняет музыкальные темы для фильма, но и участвует в их непосредственной студийной обработке. Многие композиторы также выполняют часть звукорежиссерских функций, обрабатывая и другие звучащие элементы.

На сегодняшний день существует множество западных источников, посвященных вопросам звукового дизайна [11; 12; 13; 14], большая часть из которых написана звукорежиссерами и практикующими саунд-дизайнерами. В связи с особой спецификой профессий последних, а также с малодоступностью некоторых исследований, изучение эстетических и технологических вопросов звукового дизайна представляет сложность для отечественной музыкальной науки. Однако, за последнее десятилетие сформировалась группа молодых ученых, которые, опираясь на

¹ Показательной в этом плане является первая фраза главы «Функции шумовых эффектов», в которой автор подчеркивает, что «строго говоря, эта проблема не относится к теме книги» [9, с. 266].

зарубежну літературу, зробили спробу дати наукове обґрунтування явленню звукового дизайну і розкрити його специфіку. Серед них – А. Деникін [3; 4; 5], К. Рычков [10], М. Бысько [2] і др. В даній статті освітлені їх найбільш інноваційні концепції і терміни.

Згідно з визначенням поняття звукового дизайну, в широкому сенсі він позначає *«вид творчої діяльності по моделюванню звукових просторів і створенню спеціальних звукових ефектів для екранних і мультимедійних проєктів»* [7]. В силу того, що кінематограф стає частиною величезного простору медіасфери, він активно збагачується прийомами звукового дизайну різних медіажанрів. Саме ці явища, які безперервно розвиваються, і вимагають нового рівня наукового обґрунтування.

В початку 70-х років минулого століття режисер і мистецтвознавець Юрій Закревський писав: *«Сотворителі <...> кінематографів зобов'язані шукати точний, яскравий нестандартний звук і використовувати його тільки тоді, коли він потрібен для розкриття задумки, розвитку сюжету, характеристики образу або, нарешті, для емоційної окраски епізоду»* [6, с. 38–39]. Ю. Закревський (як і більшість теоретиків того часу) відставав думку про те, що музика і звук не повинні перевантажувати екранну дію. Хоча сама екранна дія, як вигадана реальність, функціонує завдяки тому, що музика і взагалі все звучаче простору є в ньому провідниками, зв'язуючим ланкою між екраном і глядачем.

Опираючись на досвід вітчизняного кінематографа минулого століття, використовувати звук в звуковому кіно слід було виборочно, звучати в кінофільмі повинно було тільки те, що працює на виразність і сенс кадру. Часто рекомендувалося уникати смислових повторів і тавтологій в операціях з візуальними і аудіальними знаками, щоб не допустити знакової перевантаженості фільму.

За останні тридцять років ставлення до кінозвуку було переглянуто: від виборочності і дискретності звучання до складності і надлишковості сучасних звукових дорожок кіно. Збільшилася кількість використовуваних в фільмах шумів і спеціальних звукових ефектів, а, відповідно, і загальна густина звучання аудіодорожок фільмів. Сталася колосальна зміна естетичних орієнтирів, яка привела до виникнення різних концепцій функціонування не тільки кіномузики, але і всієї звукової партитури, включаючи природні і штучні шуми і мову.

Звук в кинематографі займає таке ж важке місце, як і музика. Речь іде не о его технологической стороні, а прежде всего об эстетической, поскольку и музыка, и звук в широком смысле – это выражение режиссерской, а во многих случаях и композиторской идеи.

Одним из ведущих современных исследователей кинозвука (как явления и понятия более обобщенного, в отличие от киномузыки) является А. Деникин. В его работах, посвященных звуковому дизайну в кинематографі и других медиажанрах, раскрываются вопросы роли звукового дизайна в создании фильма и формирования целых звуковых пространств. А. Деникин утверждает, что обработанный звук, примененный в любом кадре фильма, называется симуляционным¹. «Симуляционный объёмный звук в кинопрактиках является авторским средством выразительности» [5, с. 3]. Не все режиссеры могут сформулировать необходимость качественного и интересно созданного симуляционного звука, однако интуитивно они понимают, что именно такой звук *«размыкает границы художественного пространства и пространства реального, „устраняет” рамки киноэкрана, границы между искусством и жизнью»*².

Отечественный кинематограф только в последние десятилетия начинает делать активные шаги в развитии эстетики звука. Отсутствие фундаментальной технологической и практической базы значительно замедляет этот процесс. Однако современные украинские кинокомпозиторы достигли значительных успехов в работе со звуком кино.

А. Деникин отмечает, что *«восприятие избыточных, насыщенных различными компонентами звуковых дорожек фильма — это вопрос слуховой тренировки и принятия зрителем определённых конвенций»* [5, с. 8]. Это означает, что большое количество звука и музыки может благоприятно повлиять на восприятие картины зрителем. Опираясь на опыт западноевропейского и американского кинематографа (а именно, на фильмы жанра экшн, где на первом месте стоит звуковая обработка, а не киномузыка), он вырабатывает концепцию **звукозрительных пространств**. Не просто киномузыка, а целая звучащая среда, в основе которой лежат искусственно созданные и обработанные шумы, музыка и речь, становятся самостоятельным элементом художественного языка фильма. А. Деникин выделяет пять наиболее часто встречающихся разновидностей звукозрительных пространств: имитационные (реалистичные), искусственные, персональные, метадиететические и

¹См.: [5].

² Там же.

гибридные¹. В концепции звукозрительных пространств звук становится не только элементом выражения авторской идеи, но и средством «моделирования псевдо-реального пространства, замещающего реальное в процессе просмотра фильма» [5, с. 11].

А. Деникин также разрабатывает еще одно направление в работе со звуком – модель диегетического (*diegetic*) анализа звука. По мнению автора, «диегетические звуки – это звуки, принадлежащие миру моделируемому, создаваемому на экране; звуки, которые „слышат” и на которые реагируют киноперсонажи (даже если эти звуки условно закадровые); звуки, которые непосредственно соответствуют и соотносятся с происходящим на экране событием; звуки, источники которых можно увидеть на экране или увидеть знаки, позволяющие определить эти источники как присутствующие в экранном действии» [4, с. 2–3].

Согласно данному определению, авторская внутрикадровая музыка (либо музыкальная цитата) также относятся к модели диегетического звука, а сам композитор в таком случае становится соавтором музыкального дизайна.

¹**Имитационные** звуковые пространства кинофильмов представляют собой звучания реальных, природных сред, локальных ландшафтов, батальных и исторических сцен, городских и сельских пейзажей и пр. Такие звуковые пространства включают в себя натуральные природные звучания, многослойные монтажи реалистичных звуков. Акустическая стилизация и следование аутентичности звучания отличает этот тип звуковых пространств.

Искусственные звуковые пространства (космос, подводные, огненные, ледяные среды, вымышленные «звуковые ландшафты» планет, фантастические события часто с применением эмбиентных и синтетических звуков) – это пространства, с которыми не каждый человек может столкнуться в реальной жизни. Тем не менее, благодаря фантазии саунд-дизайнеров, зритель обретает возможность услышать то, каким образом такие пространства могли бы звучать.

Персональные звуковые пространства связаны с демонстрацией на экране действия «от первого лица». Зритель слышит экранный мир так же, как мог бы воспринимать его персонаж экранного действия.

Метадиегетические звуковые пространства (сны, галлюцинации, субъективные состояния персонажей) – особая разновидность многослойного кинозвука, связанная с представлением зрителю внутренних состояний экранных персонажей.

Гибридные звуковые пространства (соединение различных акустических пространств) – вероятно, самая семиотически выразительная разновидность звуковых пространств в кино. Соединяя разнородные звуковые пространства, авторы фильмов рассчитывают на активную зрительскую интерпретацию, своего рода ментальную навигацию при осмыслении звучания [5, с. 8–10].

В противовес диегетической модели существуют также и недиегетические¹ звуки – «звуки, которые может слышать исключительно зритель, но они априори не могут быть услышаны персонажами экранного действия» [4, с. 3–4]. Сам автор подчеркивает, что любая закадровая или оформительская музыка относится к недиегетическому типу.

Любопытно, что благодаря взаимосвязи этих двух типов возникают новые виды звуков:

1. Семидиегетические или «полудиегетические» звуки. В построении активных динамичных сцен присутствующий внутрикадровый звук (музыкальная тема) приобретает преувеличенное звучание, которое в реальности никогда бы не было таковым. Этот прием обработки способствует большей зрелищности, вовлеченности зрителя. В картине «Ночь светла» (реж. Р. Балаян) для звукового сопровождения сцены, где герои внезапно замолкают при виде кузнечиков, композитор В. Храпачев создал звуковую дорожку с многократным наложением электронных шумов как фона на стрекотание кузнечиков. Благодаря этому эффект сцены стал более реалистичным и выразительным (ведь вся история картины, в центре действия которой находится лагерь для слепоглухонемых, разворачивается в изолированном месте, где вокруг звучащая природа, она становится одним из косвенных персонажей картины).

2. Метадиегетические звуки, «звуки субъективных ощущений героя фильма, звуки, связанные с изображением на экране снов, галлюцинаций или видений в изменённом состоянии сознания» [4, с. 6]

Диегетический анализ позволяет выделить новый критерий оценки всей звуковой составляющей фильма, характеризующий тип звуковизуального пространства и степень его внутрикадрового (диегетического) или закадрового (недиегетического) функционирования.

Следует все же отметить, что концепции звуковизуальных пространств и моделей диегетического анализа звука – это явления весьма условные, которые пока что носят скорее экспериментальный характер. Да и сама терминология, предложенная А. Деникиным – спорная. Хотя в западном кинематографе она активно функционирует. Джеймс Вержбицки в своем исследовании музыки в кино также применяет понятия *диегетических* и *недиегетических* звуков. Он отмечает, что «нередко взаимосвязь внутрикадровых и закадровых звуков приводит к возникновению третьего типа звуков – *трансдиегетических*» [15, с. 238–241]. Однако для отечественного кино,

¹ Также автор трактует их как *экстрадиегетические* звуки [4, с. 3].

где музыка строится по другим законам и несет большую нагрузку, эти концепции требуют дальнейшей проработки. Рассматривая панораму развития кинематографа, можно увидеть, что аналогичный процесс происходил полвека назад, когда возникла необходимость в научном изучении понятия киномузыки и процесса ее развития – от сугубо вспомогательной детали к важнейшему элементу киноязыка.

Новую сферу научной проблематики, характеризующей звук в кинематографе, затрагивает музыковед М. Бысько. Возникает так называемая «шумология»¹, наука, изучающая шум «как *созидательную художественную категорию*». Безусловно, аналитическая работа в этой сфере требует глубоких знаний в области физики и акустики. Однако автор также считает возможным применить и музыковедческий подход, опираясь на «музыкальные» возможности звука (ритмическая частота, ритмические рисунки, тембр и регистр, сонорная гармония и точная звуковысотность, фактура и т.д.).

М. Бысько выделяет три основных сферы шумологии²:

- психоакустикашума;
- семиотика шума;
- образность шума, включая его «музыкальность».

Изучение шумологии сходно с изучением киномузыки, поскольку требует определенных знаний смежных наук, как гуманитарных, так и точных. Как отмечает сам автор данного термина, «*о художественном шуме мы знаем не так уж много, мы и о природных шумах не осведомлены полностью*» [2, с. 10]. Поэтому огромный интерес вызывают кинокартины, в которых режиссер ставит перед композитором тяжелую задачу создания ирреального мира средствами звука. Так было в кинофильме «Мамай» (реж. О. Санин), где композитор Алла Загайкевич выступила в роли сорежиссера, полностью создав звуковое пространство фильма. Вот что отмечает исследовательница А. Архангородская, описывая музыку к фильму «Мамай»: «...Особого внимания заслуживает начальная „сцена в катакомбах“. Главным носителем эмоционального смысла есть непрерывная звуковая картина. Сквозь символические звуки-поскрипывания, дыхание, шипение – доносятся ужасающие голоса будто бы из мира мертвых. Композитор использовала обработку звучания

¹См.: [2].

²С одной стороны, шум важно рассматривать с точки зрения его акустического воздействия на восприятие, с другой стороны, – выявлять значение «перекодированных» шумовых элементов, и с третьей стороны, – определять его художественную нагрузку, его музыкально-фактурные качества и интонации [2, с. 4].

мужских голосов исполнителей ансамблю «Древо», которые участвовали в перекрестном синтезе с натурными шумами сцены» [1, с. 98].

В данном случае благодаря взаимопроникновению звуков, шумов, и собственно музыки, аудиовизуальное пространство воспринимается как нечто единое, взаимосвязанное, переносящее зрителя в другую плоскость восприятия.

В последнее время огромную популярность приобрели художественные полнометражные и многосерийные фильмы о войне. Среди композиторов, пишущих музыку к такому жанру фильмов, редко встречаются авторы академической направленности. В основном это музыканты, которые много работают с компьютерными программами, звуковыми библиотеками и непосредственно участвуют в процессе тонирования фильма. Во многом такой тщательный контроль необходим из-за чрезмерной звуковой насыщенности. С одной стороны, исторические мелодрамы требуют нескольких ярких музыкальных сцен, написанных в нескольких вариантах. С другой стороны, множество внутрикадровых (*диегетических*) шумов необходимо упорядочивать, включать в общий ритм киноповествования. Нередко композиторы обращаются к стилизациям, музыкальным цитатам, удачно маскируя их шумами и звуковыми эффектами, избегая таким образом шаблонности.

На съемках фильма «ДОТ» (реж. А. Матешко) звуковой дизайн выполнялся в непосредственном тандеме режиссера, композитора В. Храпачева и звукооператора В. Щербака. Картина, повествующая об отряде бойцов Красной Армии, которые сдерживали наступление немцев, изобиловала множеством шумовых эффектов и различных композиторских находок.

Действие фильма происходит на двух разных локациях, которые находятся на расстоянии нескольких десятков метров друг от друга. Одна локация – это тыл отряда Красной Армии, в которой в плену находится немецкий шпион, а вторая – это штаб немцев. Для характеристики первой композитор создает несколько тем (в частности, заключительная тема титров). Это сфера авторской музыки, которая характеризует преимущественно индивидуальную работу композитора, для которой характерно использование простых музыкальных средств (выразительной мелодики, квадратной структуры и однородного тембра).

Для второй сферы использована только одна тема – немецкого марша – однообразная, примитивная и механистическая. Ее функция – озвучивать старый патефон (при этом он не всегда находится в кадре). Иногда от темы марша остаются лишь начальные интонации, после чего к звучанию добавляются шумы и стук. В одном из вариантов этой темы в качестве связующего элемента на очень тихой динамике использована часть темы

титров. Все вместе это воспринимается как некое гибридное (по А. Деникину) звуковое пространство, функцией которого является максимальная активизация восприятия зрителя.

К сожалению, множество отечественных фильмов и сейчас снимаются по модели советского кино, где процесс обработки шумов, наложения речи и музыки совершается постепенно, отснятый материал попадает в студию, где за его обработку берутся композитор, звукорежиссер, специалист по монтажу звука и шумооформлению. Только многолетнее сотрудничество режиссера, композитора, оператора, звукорежиссера и т.д. позволяет сохранять некую цельность идеи. Молодое поколение режиссеров, опираясь на опыт своих зарубежных коллег, ставит новые задачи перед композиторами и специалистами по звуку, учитывает дальнейшую специфику их работы с материалом.

Существенных изменений претерпевает сегодня и профессия кинокомпозитора. Кинематограф – это лишь один из множества жанров, где звуковой дизайн приобретает такое же огромное значение, как и сама музыка. За последние десятилетия возникла тенденция, которая в дальнейшем может нивелировать роль композитора в кино, либо же свести ее к написанию определенных музыкальных тем без их дальнейшей разработки. Намного важнее станет работа специалистов по кинозвуку в широком смысле, которые и будут творить заданное режиссером звуковое пространство кинофильма. По словам А. Деникина они из *«художников слуховых ассоциаций превращаются в дизайнеров-конструкторов мультисенсорного пространства массовой аудитории»* [5, с. 1–2]. Собственно говоря, этот процесс уже давно функционирует на западе под названием «голливудской модели киномузыки».

1. Архангородська А. Функції електронної музики у кінофільмі «Мамай» / А. Архангородська // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2009. – № 2 (3). – С. 95–98.
2. Бысько М. В. Шумология / М. В. Бысько // Медиамузыка : электронный научный журнал. – Москва : Издательство ООО «Медиамузыка», 2014. – № 3. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mediamusicaljournal.com/Issues/3_6.html (дата обращения 18.09.2015 г.).
3. Деникин А. А. К вопросу о специфике звукового дизайна кино / А. А. Деникин // Медиамузыкальный блог. 23.04.2014. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://blog.mediamusicaljournal.com/?p=99> (дата обращения 22.09.2015 г.).
4. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа / А. А. Деникин // Медиамузыка : электронный научный журнал. – Москва : Издательство ООО «Медиамузыка», 2013. – № 2. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mediamusicaljournal.com/Issues/2_5.html (дата обращения 15.09.2015 г.).
5. Деникин А. А. Экология кинозвука: от звукозрительных образов к звукозрительным симуляционным пространствам / А. А. Деникин // Медиамузыка : электронный научный журнал. – Москва : Издательство ООО «Медиамузыка», 2015. – № 4. //

- [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mediamusic-journal.com/Issues/4_2.html (дата обращения 15.09.2015 г.).
6. Закревский Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. – Москва : Искусство, 1970. – 128 с.
 7. Звуковой дизайн // Википедия. [2015–2015]. Дата обновления: 31.08.2015. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/?oldid=73058214> (дата обращения: 31.08.2015).
 8. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
 9. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с.
 10. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф. дис. на соиск. ученой степ. кандидата искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / К. Н. Рычков. – Москва, 2013. – 30 с.
 11. Bernstein C. H. *Film Music and Everything Else* / C. H. Bernstein. – Beverly Hills, California : Turnstyle Music, 2000. – 131 p
 12. Chion M. *Audio-vision: Sound on Screen* / M. Chion / [ed. and transl. by C. Gorbman]. – New York : Columbia University Press, 1994. – 239 p.
 13. Donnelly K. J. *The Spectre of Sound: Film and Television Music* / K. J. Donnelly. – London : British Film Institute, 2008. – 192 p.
 14. Kenny T. *Sound for Picture: The Art of Sound Design in Film and Television* / T. Kenny. – New York : Artistpro, 2000. – 262 p.
 15. Wierzbicki J. *Film music a history* / J. Wierzbicki. – New York and London : Taylor&Francis, 2009. – 312 p.

Усова Анна. Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке. Статья посвящена проблеме теоретического осмысления явления звукового дизайна в кино. Звуковой дизайн как научный термин возник совсем недавно. В исследованиях современных авторов он рассматривается как самостоятельное явление музыкальной науки, которое имеет свои формы функционирования. Звуковой дизайн находит свое теоретическое обоснование в концепции звукозрительных пространств, модели диегетического анализа звука и шумологии.

Ключевые слова: звуковой дизайн, кинозвук, звуковое пространство, шум, шумология.

Усова Анна. Звуковий дизайн у кіно: проблема теоретичного осмислення в музичній науці. Стаття присвячена проблемі теоретичного осмислення явища звукового дизайну у кіно. Звуковий дизайн як науковий термін виник зовсім недавно. У дослідженнях сучасних авторів він розглядається як самостійне явище музичної науки, що має свої форми функціонування. Звуковий дизайн знайшов своє теоретичне обґрунтування у концепції звукозорового простору, моделі диєгетичного аналізу звуку та шумології.

Ключові слова: звуковий дизайн, кіно звук, звуковий простір, шум, шумологія.

Usova Anna. Sound design in the cinema: theoretical understanding in the music science. The article discusses the theoretical understanding of the phenomenon of sound design in film. Sound design as a scientific term originated recently. In researches of contemporary authors, it's regarded as an independent phenomenon of musical science, which has its own forms of functioning. Sound design finds its theoretical substantiation in the concept of sound-screen spaces, in diegetic sound analysis model and in noisology.

Key words: sound desing, film sound, sound-screen space, noise, noisology.

Тетяна Кривошея

«МАНДРУЮЧИ ЛАБІРИНТАМИ ЧУТТІВ...»: ЗАСАДИ «НИЗОВОЇ» ЕСТЕТИКИ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛІСТИЧНОГО ТРИПТИХУ І. КАЛЬВІНО «ПІД СОНЦЕМ ЯГУАРА»

У предметне поле сучасної гуманітаристики все активніше залучаються та набирають *актуальності* так звані «низькі» фізіологічні відчуття, які довгий час перебували поза генеральними дослідними стратегіями естетиків, культурологів, мистецтвознавців. У чіткій ієрархії чуттєвості, встановленій в межах класичної естетики, чуття нюху та смаку (у меншій мірі дотику) вважались непридатними для передачі естетичних переживань та були радикально протиставлені «інтелектуальному» зору та слуху, отже, набули сталих низових конотацій та надовго опинились на «лаві» аутсайдерів.

Теоретичне оформлення дослідницького поля «низової»¹ естетики у контексті некласичного гуманітарного дискурсу відбувається у декількох напрямках: по-перше – це один із варіантів відповіді на «втрату» чуттєвої відповідності як симптоматику сучасної культури (звідси й травматичні метафори культури, такі як «культурні протези» (Г. М. Маклюен), «ділексія зору» (П. Вірільйо), «фасцінація» слуху (К. Адибеков), «тіло що розп'яте екраном» (Ж. Дельоз), тіло як девайс (Орлан). Також, теоретична незацікавленість «низовою» чуттєвістю напряду пов'язана із формуванням логоцентричної світонастанови як браку присутності (Г. У. Гумбрехт). Логоцентрична «культура значення», нівелюючи «культуру присутності»,

¹ Термін ввела у науковий оббіг Мадаліна Діакону (Mădălina Diaconu) румунський естетик феноменологічного спрямування, концептуалізуючи естетичні чинники «фізіологічної» чуттєвості (ольфакторика, тактильність, смак) [4].