

С. В. ЛАВРОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

СТРУКТУРА ЧУВСТВА И ЧЕТВЕРОЯКИЙ ОБЪЕКТ В МУЗЫКЕ МЕТАМОДЕРНА: ОСЦИЛЛЯЦИИ НЕВИДИМОГО И НЕСЛЫШИМОГО

Статья посвящена исследованию концептов метамодерна в новой музыке, таких как осцилляция, маятниковая сущность в модусе полярностей. Метамодерн мыслит мир как зеркало, разбитое на миллионы осколков, в связи с чем возникает феномен перманентного состояния осцилляции между внутренним и внешним, между чувственным и рациональным. В рамках метамодернистской философии этот процесс представляет собой выражение тоски современного человека по утопии и самоидентичности. Он проявляется в новых формах чувствования в искусстве современности. Автор статьи привлекает в исследовательское поле концепцию объектно-ориентированной онтологии философа Г. Хармана, анализирует концептуальные замыслы сочинений П. Аблингера, Г. Ф. Хааса и Б. Ланга. Рассматриваются следующие узловые аспекты пересечения новой музыки и философии метамодерна: подрыв и надрыв, связанные с проблемами утраты ауры и растворения действительности в симулякрах мнимой действительности; метафоры реальности, обуславливающие необходимость «мыслящего» прослушивания, которое идентифицирует чувственное переживание, сравнивает его с другими чувствами и ощущениями, тем самым устанавливая необходимые связи, сводя отношения к понятию, через которое обретается смысл; концепт структуры чувства, в рамках которого аффективные состояния и передача личного опыта от композитора к реципиенту становятся музыкальным содержанием, а структура чувства оказывается формой; мир вещей, противопоставленный в метамодерне миру смысла и осцилляции невидимого и неслышимого vs дезинтеграции видимого и слышимого, которые, находясь в конкурентных отношениях, создают мир чувствования метамодерна. Отобразив становление нового типа восприятия, основанного на сенсорной интеграции, путем анализа конкретных музыкальных примеров, автор статьи показывает, что осцилляция становится метафорой эпохи новой музыки метамодерна, которая есть постепенный процесс вытеснения свойств предшествующего постмодерна новыми рецептивными стратегиями. В рамках чувствительности метамодерна возникает одновременное восприятие противоположностей, требующее дизъюнктивного принципа, отвергая утверждение о том, что один и тот же тип опыта является общим для различных рецептивных категорий.

Ключевые слова: музыкальный метамодерн, объектно-ориентированная философия, Грэм Харман, Петер Аблингер, Георг Фридрих Хаас, Бернхард Ланг.

Для цитирования: Лаврова С. В. Структура чувства и четвероякий объект в музыке метамодерна: осцилляции невидимого и неслышимого // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 69-75.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69

S. LAVROVA

A. Vaganova Academy of Russian Ballet

THE STRUCTURE OF FEELING AND FOURFOLD OBJECT IN METAMODERN MUSIC: OSCILLATIONS OF THE INVISIBLE AND INAUDIBLE

The article is devoted to the study of concepts of metamodernism in new music, such as oscillation, pendulum essence in the mode of polarities. The metamodernism conceives the world as a mirror, broken into millions of fragments, in connection with which, there is a phenomenon of a permanent state of oscillation between the inner and the outer, between the sensual and the rational. Within the framework of metamodern philosophy, this process is an expression of the longing of modern man for utopia and self-identity. It manifests itself in new forms of feeling in contemporary art. Involving in the research field, the concept of an object-oriented ontology of the philosopher Graham Harman, the conceptual foundations of the works of Peter Ablinger, Georg Friedrich Haas and Bernhard Lang are analyzed. The following key

aspects of the intersection of new music and metamodern philosophy are considered: breaking, associated with the problem of loss of aura and, as a result, this becomes fraught with the dissolution of reality in simulacra of imaginary reality; metaphors of reality that necessitate “thinking” listening, which identifies sensory experience, compares it with other feelings and sensations and, thereby, establishes the necessary connections, reducing relationships to a concept through which it seeks and creates meaning; the concept of the structure of feeling, within which affective states and the transfer of personal experience from the composer to the recipient become musical content, and the structure of feeling turns out to be a form; the world of things, opposed in metamodernism to the world of meaning and oscillation of the invisible and inaudible vs the disintegration of the visible and audible, which, being in competitive relations, create a metamodern world of feeling. Having depicted the formation of a new type of perception based on sensory integration, having carried out the analysis of specific musical examples, the article confirms the fact that oscillation becomes a metaphor for the metamodern era of new music, which is a gradual process of replacing the properties of the previous postmodernism by new receptive strategies. Within the metamodern sensibility, a simultaneous perception of opposites arises, requiring a disjunctive principle that rejects the claim that the same type of experience is common to different receptive categories.

Keywords: metamodernism in music, object-oriented philosophy, Graham Harman, Peter Ablinger, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang.

For citation: Lavrova S. The structure of feeling and fourfold object in metamodern music: oscillations of the invisible and inaudible // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 2. Pp. 69-75.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_69



Понятие *метаксиса* (*μεταξίς*) является одним из ключевых в метамодерне, что означает раскачивание, осцилляцию между противоположностями, которая заставляет сегодня воспринимать культуру в общем смысловом потоке. Робин ван ден Аккер и Темотеус Вермюлен очерчивают метамодернизм как «постоянное перемещение» между позицией и образом мышления, как нечто вроде «качающегося маятника» в модусе между полярностями [1, р. 3]. Термин «постпостмодернизм» включает в свое поле гипермодерн, альтермодерн, трансмодерн, диджимодерн и метамодерн, каждый из которых в большей или меньшей степени претендует на тотальность.

Не справляясь с ризоморфным хаосом постмодерна и современного индивидуализма, метамодерн мыслит мир как зеркало, разбитое на миллионы осколков. Метамодернистская концепция, предполагающая перманентное состояние осцилляции между внутренним и внешним, между чувственным и рациональным, представляет этот процесс как выражение тоски современного человека по утопии и самоидентичности. Он проявляется в новых формах чувствования в искусстве современности.

Современный индивидуум существует в состоянии осцилляции между осознанием себя внешним субъектом, с телесностью и виртуализированной идентичностью, и чувственным субъектом. Автор концепции объектно-ориентированной философии Грэм Харман предлагает осуществить метафорический подход к реальности, в рамках которого метафора лишь наполовину чувственна, в то время как ее

вторая половина реальна [2]. В метафоре объект и его свойства распадаются, – утверждает Г. Харман [2, с. 15]. Он представляет раскол между объектами и их качествами как основание объектно-ориентированной философии, для которой невозможно свести объект к его свойствам или к его видимости [3].

Проекция четвероюрой системы отношений чувственных и реальных свойств объектов на звуковые формы предполагает, что, помимо существования объектов в композиторском представлении, существуют перекрестные связи со слушательским восприятием, которые включают в себя также эти две обозначенные выше сущности. Если объекты, располагающиеся за пределами мышления, обнаруживающие фантазийные, или вымышленные свойства, представить как музыкальные объекты, это будут неслышимые звуковые вибрации, которые можно ощутить лишь как воздух [3].

Подрыв и надрыв. Подрыв и надрыв – то, что, с точки зрения Г. Хармана, характеризовало искажение объекта философами предыдущих эпох. Объект не может существовать без качеств, а качества – лишь корреляты каких-либо объектов. Реальный объект «Я» сталкивается с чувственными объектами, без которых МОИ чувственный опыт бы отсутствовал. Приобретенный новый опыт восприятия подрывает привычные представления об объекте и изменяет субъекта.

Утрата ауры, явившаяся следствием подрыва и надрыва, сопряженная с растворением действительности в симулякрах мнимой реальности, заставляет австрийского композитора

Петера Аблингера искать новые формы ее репрезентации и восприятия. В своем эссе 1999 года он утверждает, что реальности как таковой не существует вовсе. Через децентрализацию, полагает он, происходит потеря ауры, а реальность в действительности есть не что иное, как фантазия (см.: [4, с. 49]).

Метафоры реальности. Пространство – линия – перспектива: эти категории в системе П. Аблингера более не являются доступными нашему восприятию, а то, что мы видим, – лишь метафоры реальности. Упомянув в качестве одного из основных принципов восприятия двухмерную редукцию, композитор подчеркивает, что наши отношения между внутренним и внешним не так уж и далеки от наскальных рисунков каменного века и неолитических пиктограмм (см.: [4, с. 52]). Искусство начинается именно там, где заканчивается видимое или слышимое.

Изучая возможности манипуляции белым шумом для использования его в качестве звукового материала, П. Аблингер попытался материализовать те звуковые элементы, которые едва ли ощутимы. Подобная идея казалась абсолютно утопической, ведь белый шум считается составной частью всех частот, в связи с чем ни один звукорежиссер не избежал скепсиса в оценках его начинаний. Решающими факторами в экспериментах П. Аблингера явились конкретное местоположение реципиента в шумовом пространстве и фильтрация шумов. При ее помощи белый шум делился на две части вновь и вновь. Сумма различных звуковых источников не зависела от того, какой канал первоначально выделял слуховой анализатор реципиента. При этом частотный спектр не изменялся, а белый шум оставался все тем же по своим характеристикам. Но, несмотря на это, слушатель в своем восприятии разделял звуковой поток, представляя переходы от одного канала к следующему, что казалось звукорежиссерам неосуществимым.

В серии звуковых инсталляций японского деятеля саунд-арта Р. Икеды «Datamatics», которые создавались с 2006 по 2008 годы, их автор исследовал возможность восприятия невидимого, репрезентируемого через структуры. Мельчайшие элементы информации – биты – представлялись как гигантские абстрактные панно. Представление данных через мерцающие штрих-коды явилось материалом, балансирующим на грани слышимого и видимого.

Исследуя в своем творчестве возможности восприятия шума, а также смысловых границ, маркирующих различия звука и шума, П. Аблингер подходит к нему с постмодернистской иронией и одновременно воссоздает метамодерновую осцилляцию. В ряде случаев

композиции Аблингера в реальности никто не слышит, они «звучат» в воображении реципиента аналогично беззвучным структурам Р. Икеды. Лишь только импульсы сознания способны их озвучить и реинтерпретировать. Физические ощущения вибраций и движения воздуха создают иллюзию «слухового» представления, в котором волны только что прекратились и превратили «звук» в «отзвук». Подобным образом мы ощущаем звучание прибора: морские волны в действительности мы не слышим, а слуховые иллюзии – частота, с которой одна волна следует за другой.

Мир звуков, их систематизацию и упорядоченность традиционно называют «музыкой». Подобная дифференциация приводит к утрате внешних контуров: того, что происходит вне нас. Попытка восстановить утраченное – это работа мозга и одновременно преодоление предела, за рамки которого П. Аблингер пытается вывести нас в открытое пространство нового опыта.

Композитор предлагает услышать произведение, предназначенное не для человеческого диапазона частотного восприятия, а для летучих мышей, слонов, китов и новорожденных. Восемь частотно-звуковых позиций расположены в соответствии с возрастной шкалой в диапазоне от 10 до 80 лет. Звучания представляют собой каноны восходящих шкал, которые расположены на пороге слухового восприятия и далее, в динамике, образуют ультразвуковое поле, спускающееся в «преисподнюю» инфразвуковой области. Органы чувств трансформируются: они более не тождественны нашим ушам. Высокий слуховой порог в значительной степени варьируется в зависимости от возраста. И хотя даже самые молодые люди не могут слышать все, а только лишь отдельные части звукового спектра, их собственный личный слуховой предел располагается там, где исчезает восходящая шкала. Этот мерцающий – осциллирующий эффект предельного восприятия «чувствую/слышу/вижу» определяется метамодернистской структурой чувства, создающей форму для нереальных псевдозвуковых объектов.

Органы чувств – анализаторы (глаза и уши) в новой музыке подвергаются кардинальной перенастройке, провоцируя реципиента слышать неслышимое и видеть невидимое, пользуясь потенциалом диафрагмального чувства, о котором писал Тимоти Мортон [5].

Т. В. Адорно в «Социологии музыки» утверждает: «Антропологическое отличие уха от глаза приходит на помощь музыке в ее исторической роли идеологии. Ухо пассивно. Глаз прикрывается веком, его нужно еще открыть; ухо открыто, ему приходится не столько направлять

внимание на раздражители, сколько защищать себя от них» [6, с. 205]. Таким образом, очевидно, что у нас возникает необходимость «мыслящего» прослушивания, которое идентифицирует чувственное переживание, сравнивает его с другими чувствами и ощущениями и, тем самым, устанавливает необходимые связи, сводя отношения к понятию, через которое обретается смысл.

Структура чувства. Как мы слышим и какова структура слуховых ощущений? «Структура чувства» – термин британского социолога и теоретика культуры Реймонда Уильямса, предложенный для описания «изменений настоящего» (changes of presents), особенностей живой культуры (lived culture) и одновременно явившийся основополагающим концептом метамодерна [7, р. 65]. Аффективные состояния сознания и взаимоотношения их процессуальности, составляющие основу структуры чувства, – это передача личного опыта художника в каждый момент времени. В новой музыке XXI века аффективные состояния и передача личного опыта от композитора к реципиенту становятся музыкальным содержанием, а структура чувства оказывается формой.

Мир вещей vs Мир смысла. Социальный философ и теоретик Никлас Луман утверждал, что искусство как особый вид коммуникации использует восприятия, относящиеся к реальному миру, и это открывает доступ к коммуникации, открытой, в том числе, другим людям [8, с. 50]. В концепции Лумана «мир вещей», то есть объектов, уступает место сокрытому в них «миру смысла» [Там же], а общество описывается как система, «конституирующая смысл», и в этом мире смысла именно искусству принадлежит особая роль. В искусстве сама реальность – это всего лишь выдумка или образ. Эволюция реальности осуществляется путем профанации и децентрализации, с истощающимся центром и потерей ауры. Потеря ауры как момента опоры и создает эффект осцилляции, когда в каждой точке ускользящей реальности, формализованной при помощи метамодернистской «структуры чувства», мы пытаемся в тот или иной момент времени, в отдельную секунду почувствовать присутствие, которого в реальности нет, а есть объекты, которые обладают чувственными качествами.

Объекты в новой музыке – это основные средства создания чувственного восприятия. П. Аблингер использует их в качестве нетрадиционных источников звука. «Взаимодействие» – так называется сочинение из цикла пьес для белого шума *Weiss / Weisslich 31e* (2002), созданное композитором для весьма специфического инструментария: мембраны, капель воды и

8 горизонтальных стеклянных трубок. Основа звучания – вода, вытекающая из этих трубок (в неэквидистантной настройке, с интервалами от 20 до 270 градусов). Прочий (микротоновый или диатонический) инструментарий составляют 8 кухонных салфеток, подвесной светильник, 8 прищепок для белья, деревянная доска и усилитель. Стеклянные трубки должны быть установлены настолько близко к полу, чтобы вода, капающая из труб на пол, не издавала какого-либо дополнительного звука. Бельевая веревка или подвесное приспособление для кухонных салфеток должны быть закреплены как можно выше над стеклянными трубками (примерное расстояние – 1,5 метра), так как высота падения является решающим фактором [9]. Бельевая веревка (рама) должна быть натянута точно по краям стеклянных пробирок, таким образом, чтобы капли приземлялись как можно ближе к краям пробирок (для лучшего резонанса). Обычные (приобретенные в магазине) кухонные салфетки в данном случае вполне подходят, наряду с другими текстильными изделиями, в частности, мужскими хлопковыми носками (не слишком толстыми, не предназначенными для тенниса и не слишком длинными, не более 35 см). Дополнительное условие: каждой стеклянной трубке должна соответствовать одна кухонная салфетка. Деревянная доска должна быть погружена под углом в чашу с водой, выступая над краем чаши для беззвучного высыхания/отжима капель из кухонных салфеток.

Безусловно, рассматриваемая пьеса подразумевает необходимость усиления звука. Партитура состоит из 62 тактов неравной длины, в которых отмечаются манипуляции с кухонными салфетками. В среднем один такт длится 20 секунд. Кухонные салфетки должны быть погружены в чашу так, чтобы впитывать воду своей нижней частью. При погружении половины салфетки, таким образом, капание начинается приблизительно через 20 секунд после подвешивания, и сначала наблюдается легкое ускорение (примерно около 100–140 капель в минуту), после чего следует продолжительное замедление. Количество воды можно отрегулировать перед тем, как повесить салфетку, мягким беззвучным нажатием ее влажной части на выступающую деревянную доску. Прищепки должны быть подвешены на специальной штанге, благодаря чему фиксируются точки подвешивания/капания [9].

Чувственный опыт. Обретение нового чувственного опыта основывается на процессе самопознания. Вслушивание в глубину звука в полной темноте, смена слушательского фокуса, мерцающие планы восприятия, возникающие

при смене масштабов, – это грани чувственного восприятия объектов.

В интуитивном эффекте, создаваемом композитором Георгом Фридрихом Хаасом с использованием «бесконечных» смен масштабов и фокусов слушания, богато насыщенных микротоновых аккордов и пассажей, эти объекты по-новому звучат в полной темноте. Идея возвышенного служит нитью, соединяющей аспекты спектральной техники и эстетики, оптические иллюзии М. С. Эшера. Влечение к тьме у Г. Ф. Хааса проистекает из самого раннего детства: он вырос на «темной стороне» высокогорной долины в австрийских Альпах. Для него природа – такая же темная и полная неожиданностей стихия, как и полная тьма. Тьма, подобно огню, охватывает множество противоречивых и параллельных толкований. Она и успокаивает нас, и пугает, и сжигает, очищает и искореняет, темнота усиливает чувства и терроризирует. Это наше основное состояние и наш извечный страх, символ мира, покоя, но также и регресса. Пространственные ощущения от музыки, которую мы переживаем с помощью нашего сложного слухового аппарата, подпитываются зрительными эффектами. Редукция визуального ряда и удаление из него исполнителей изолирует слушателя и заставляет ощутить высокий уровень неуверенности в процессе движения по контурам этого воображаемого пространства в полной темноте. Партитура струнного квартета № 3 *In ij. Noct.* Г. Ф. Хааса насыщена подобными инструкциями, так как, согласно замыслу композитора, он должен исполняться в полной темноте (даже пожарное освещение в зале должно быть выключено). В полной темноте исполнители играют наизусть в течение временного промежутка от 35 минут до часа. Двадцать разделов располагаются наподобие мобильной партитуры *ad libitum*. В целом преобладают невероятно выразительные непрерывные глиссандо, останавливающиеся на цитате из Джезуальдо Ди Венозы. Мобильные разделы вводятся при помощи сложной системы «приглашений» к действиям, которые служат правилами игры, позволяя исполнителям самостоятельно принимать ответственные решения формообразующего характера. Цитата из Джезуальдо акустически встраивается в другие разделы, соответствующие ей по гармоническому языку.

Впоследствии Г. Ф. Хаас создал квартет № 9, который также должен звучать в полной темноте. Фрагментарно наметив отдельные звуковые структуры и формы, Хаас доверил их свободное чередование исполнителям; особенностью данной открытой формы явилось то, что названный квартет трансформируется с каждым новым исполнением.

В связи с трактовкой темноты у Г. Ф. Хааса возникает ассоциация с феноменом, известным

как задача Молиньо. Человек, рожденный слепым, может на ощупь различать формы предметов, например, сферу и куб. Способен ли он, обретя способность видеть, подобным же образом идентифицировать эти объекты только при помощи зрения, соотнеся их с имеющимся у него тактильным представлением? Или: слушатель, который воспринимал музыку в полной темноте, сможет ли воспринять ее аналогичным образом при свете? Известен и такой эксперимент, о котором рассказывал в радиолекции 1950 года английский зоолог и нейрофизиолог Джон Захария Янг: когда испытуемому через неделю после прозрения показали апельсин, этот человек назвал плод золотым, а когда спросили, какой формы указанный предмет, ответил: «Дайте мне потрогать его, и я скажу Вам!». Теория о том, что слепота или ее симуляция с помощью темноты могут обострять другие наши чувства, сегодня весьма актуальна. Антоним тьмы – свет. Тьма прерывается агрессивным всплеском яркого света. Свет резко включается и выключается. Соотнося тьму с ярким искусственным освещением, Г. Ф. Хаас демонстрирует это противостояние в его самых крайних проявлениях.

Подобные идеи есть не что иное, как осцилляция чувственного объекта, его четвероюкое перемещение вокруг основных четырех точек. Реальный объект, обладающий конкретными качествами, сопоставляется с чувственным объектом, который наделен столь же специфическими особенностями. Суть этого процесса есть «постоянное перемещение» между позицией и образом мышления, нечто вроде «качающегося маятника» в модусе между полярностями.

Осцилляции невидимого и неслышимого vs дезинтеграция видимого и слышимого. В отсутствие информационного потока, исходящего от какой-либо из сенсорных систем, полученная информация не участвует в процессе сенсорной интеграции, которая служит основой человеческого сознания. Это изменяет восприятие, смещая его фокус. Процесс дезинтеграции звука и визуального ряда привлекает композитора Бернхарда Ланга. Одним из источников его идей стал экспериментальный кинематограф, в частности – фильмы Мартина Арнольда и Питера Кубелки. М. Арнольд применяет метод так называемой мыслительной синхронизации, где асинхронное следование звукового потока и изображения приводит к обновленному восприятию: сознание постепенно начинает сопоставлять оба потока и обеспечивает их взаимодействие, увеличивая интенсивность каждого из факторов.

П. Кубелка также экспериментирует в русле десинхронизации звука и изображения. В своем фильме «Наша поездка в Африку»,

десинхронизируя звук и видео, он сочетает их скорее метафорически, утверждая, что звук и изображение – «...совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы, связанные воедино нашим телом. Это чисто конструктивная вещь. Вот один аппарат, вот другой. А между ними – я. Они дают нам ощущения “здесь” и “теперь”» [10].

Синхронизация в кино создается искусственно, хотя и может казаться вполне естественной. Этот принцип используется Б. Лангом применительно к работе с текстом: соответствующий поток останавливается, заикливается сам на себе, а семантические аспекты переходят в область ритма и движения или же в звуковую сферу, соотнося ее с подразумеваемым зрительным рядом. «Если это срабатывает, – полагает композитор, – возникает новый взгляд на жестовую сущность текста, а также на понимание его музыкально-звуковой основы, и, таким образом, мы приходим к изменению восприятия уже хорошо знакомых нам вербальных объектов. Возможно, в этом и состоит основная идея: мы работаем в определенном поле значений, и наша задача – разработать новые способы слушания» [11].

Записывая и перезаписывая тексты множество раз, Б. Ланг сумел выявить основы речевой структуры, присущей многим из словесных импровизаций, которые осуществлялись как музыкально-литературные эксперименты с так называемым «автоматическим письмом».

Композитор работал совместно с поэтом Лойдлем над созданием серии пьес *Schrift*. Речевые структуры меняли свой статус: вербально-визуальный тип коммуникации предполагает, что семантика, выраженная словом, дополняется каким-либо визуализированным компонентом, и, несмотря на то, что подобная визуализация иллюзорна, жестовая сущность текста проступает на воображаемом плане.

Рассматриваемые примеры отражают динамику становления нового типа восприятия, основанного на сенсорной интеграции, и подтверждают тот факт, что осцилляция служит метафорой эпохи новой музыки метамодерна. Речь идет о процессе постепенного вытеснения свойств предшествующего постмодерна новыми рецептивными стратегиями. Подлинная звуковая реальность музыкального произведения сегодня должна занимать более важное место в музыкальном анализе. Между тем осознать эту реальность возможно, лишь рассматривая звуковой объект не только с позиции чувственного объекта – феномена, но и в качестве узлового пункта сети взаимодействий воспринимаемых субъектов. Интеллектуальная стратегия метамодерна предполагает одновременное восприятие противоположностей с учетом дизъюнктивного принципа, отвергающего утверждение о том, что один и тот же тип опыта является общим для различных рецептивных категорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. 2010. Vol. 2. Pp. 1–14.
2. Харман Г. Четвероякий объект. Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле пресс, 2015. 152 с.
3. Харман Г. За эстетикой – будущее философии. URL: <http://os.colta.ru/> (дата обращения: 05.06.2022).
4. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.
5. Morton T. Ecology as text, text as ecology. URL: <http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366> (дата обращения: 10.05.2022).
6. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.–СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
7. Williams R. Marxism and Literature. New York: Oxford University Press, 1977. 128 p.
8. Луман Н. Общество общества: в 2 т. М.: Логос, 2011. Т. 1. 640 с.
9. Ablinger P. Texts. URL: www.http://ablinger.mur.at/ww22.html (дата обращения: 20.05.2022).
10. Кубелка П. Древнейший инструмент художника – это указательный палец. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (дата обращения: 04.03.2022).
11. Lang B. Time-Loop – Looptime: A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016 (Berlin, 2015, March 14). URL: <http://members.chello.at> (дата обращения: 04.03.2022).

REFERENCES

1. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. In: Journal of Aesthetics and Culture. 2010. Vol. 2. Pp. 1–14.
2. Harman G. Chetveroyakiy ob'ekt. Metafizika veshchey posle Khaydeggera [Fourfold object. Metaphysics of things after Heidegger]. Perm: Giele press, 2015. 152 p.
3. Harman G. Za estetikoy – budushchee filosofii [Aesthetics is the future of philosophy]. URL: <http://os.colta.ru/http> (date of application: 05.06.2022).
4. Lavrova S. Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveytzarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19 [After Walter Benjamin: New music of Germany, Austria and Switzerland from the era of digital post-capitalism to COVID 19]. St. Petersburg: A. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2020. 330 p.
5. Morton T. Ecology as text, text as ecology. URL: <http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366> (date of application: 10.05.2022).
6. Adorno T. V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected: Sociology of Music]. Moscow – St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1998. 445 p.
7. Williams R. Marxism and Literature. New York: Oxford University Press, 1977. 128 p.
8. Luman N. Obshchestvo obshchestva [Society of society]: in 2 v. Moscow: Logos, 2011. Vol. 1. 640 p.
9. Ablinger P. Texts. URL: [www. http://ablinger.mur.at/ww22.html](http://ablinger.mur.at/ww22.html) (date of application: 20.05.2022).
10. Kubelka P. The most ancient tool of the artist is the index finger. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (date of application: 04.03.2022).
11. Lang B. Time-Loop–Looptime: A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016 (Berlin, 2015, March 14). URL: <http://members.chello.at> (date of application: 04.03.2022).

Лаврова Светлана Витальевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства,
проректор по научной работе и развитию
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075

Svetlana V. Lavrova

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Musical Art,
Vice-Rector for Research and Development
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
slavrova@inbox.ru
ORCID: 0000-0002-0887-8075