

Научная статья

УДК 18.7.01.78

doi: 10.17223/22220836/59/4

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОЙ И ПОПУЛЯРНО-РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПОСТМОДЕРНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КРИЗИСА АНТРОПНОСТИ

Елена Алексеевна Капичина

*Луганский государственный университет имени Владимира Даля, Луганск,
Луганская Народная Республика, Россия, eakapichina@bk.ru*

Аннотация. В условиях современной цивилизации, когда человечество оказывается перед лицом угрозы, с одной стороны, физического исчезновения, либо в результате техногенной или ядерной катастрофы, либо в результате биогенетического самоуничтожения, с другой – нравственного опустошения и духовно-ценностной деградации, встает проблема преодоления кризиса антропности и существенной трансформации человеческой природы. Состояние современной музыкальной культуры является характеристикой человека и его культуры, антропного кризиса, характеризующего современный этап существования человечества. Философско-эстетическому анализу проявлений кризисных явлений в композиторской и массовой популярной музыке посвящена данная статья.

Ключевые слова: антропность, композиторская музыка, популярно-развлекательная музыка, «нетость Бога», «смерть автора»

Для цитирования: Капичина Е.А. Основные тенденции в композиторской и популярно-развлекательной музыке постмодерна в контексте современного кризиса антропности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 37–46. doi: 10.17223/22220836/59/4

Original article

MAIN TRENDS IN COMPOSER AND POPULAR ENTERTAINMENT POST-MODERN MUSIC IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY ANTHROPIC CRISIS

Elena A. Kapichina

*Luhansk State University named after Vladimir Dahl,
Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation,
eakapichina@bk.ru*

Abstract. In the conditions of modern civilization, when humanity is facing the threat, on the one hand, of physical extinction, either as a result of a man-made or nuclear catastrophe, or as a result of biogenetic self-destruction, on the other – of moral devastation and spiritual and value degradation, the problem arises of overcoming the crisis of anthropism and a significant transformation of human nature. The state of modern musical culture is a characteristic of man and his culture, an anthropic crisis that characterizes the modern stage of human existence. This article is devoted to the philosophical and aesthetic analysis of the manifestations of crisis phenomena in compositional and popular mass music. The crisis of anthropism generates a different composer's music, it becomes an open space for sound experiments with ready-made texts and quotations, with forms and structural elements of the musical language. The modern space of professional music is either a continuation of

academic classical schools, reproduction of what was already created earlier, or experiments with sound, with music reproduction and presentation technologies, very often for an elite circle of people who are passionate about such activities. Analyzing the modern musical space of opus music, it can be argued that music in the postmodern period increasingly enters the field of spatiality and technology, with an almost complete dissolution of the author and listener. This is a manifestation of the crisis of anthropism in compositional music, in fact, it is a subjective-existential crisis, the “end of the time of composers” in musical culture. The shocking impact of composer’s experimental music on the mass audience has rapidly expanded the audience of popular music. The anthropological and aesthetic characteristics of modern popular entertainment music are associated with certain image trends. From jazz and rock’n’roll to disco and techno music, the image worldview is primarily aimed at commercial success. The anthropic crisis in popular music culture is characterized primarily by the utilitarianism of mass music and its consumerist nature. On the other hand, it can be noted that mass musical culture exploits new technical and artistic means born of modern types of mass communication. The multiplicity of effects of various means of communication on the psychophysiology of personality also changes the mechanisms of human perception of the surrounding reality. The mosaic nature and fragmentation of human thinking is expressed in the creation of similar technologies in musical art and culture in general: montage dramaturgy, collage, agglutination, holography. Modern man has long stopped thinking about the spiritual foundations of his existence. Thus, modern musical culture, polarizing from elitist intellectual opuses to popular entertainment music and mass culture products, generates a paradoxical situation of understanding the space of human existence, the meanings of human existence, which deserves close study by both cultural philosophers, aestheticians, and art historians.

Keywords: anthropic, composer’s music, popular-entertaining music, “inaccuracy of God”, “death of the author”

For citation: Kapichina, E.A. (2025) Main trends in composer and popular entertainment post-modern music in the context of the contemporary anthropic crisis. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 37–46. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/4

Антропный кризис человечества – это, в первую очередь, кризис человечности, потеря человеком своей сущности, уход от нее, забывание о ней, «неслышание» ее зова (хайдеггеровская терминология). Повседневная цивилизационная техногенная реальность все больше закрывает от человека его собственную сущность, проще говоря, мы перестаем задумываться о своем предназначении, о смысле человеческой жизни, о духовно-нравственных ценностях, мы постепенно теряем свои родовые способности (мыслить, рассуждать, слушать, творить и т.д.), а в большей степени поглощаемся техногенной гаджетоманией и материальными ценностями. Кризис человечности заключается в том, что человек теряет свою природу и свою сущность, но не все так просто и однозначно.

Антропный кризис – это время, которое наступает после объявления о «смерти Бога» (вспоминаем Ф. Ницше и начало периода неклассической философии), которое характеризуется тем, что Бог изымается из всех сфер существования культуры. Заметим, что «смерть Бога» символизирует, прежде всего, кризис духовности, смысла и нравственности в человеческом обществе, по сути, антропный кризис в онтологическом аспекте. Именно это состояние Мартин Хайдеггер определяет как «нетость Бога». «В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто гораздо более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи – бедное, ибо все беднеющее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетости Бога» [4. С. 74]. В «нетости» Бога заклю-

чено отрицание Бытия как основополагающего фундамента человеческого существования, духовного смысла и нравственной ценности.

Однако дело не ограничивается одной только «нетостью Бога», ибо эта «нетость» тянет за собой другую «нетость» – «нетость» человечности и далее – «нетость» автора-творца и произведения как результата художественного творения. Речь идет о времени авторского кризиса, когда сама идея авторского произведения утратила свою сущность, «смерти автора» как источника субъективно-творческого начала, а также конце времени творений высокого искусства.

О девальвации понятия «произведение» М. Хайдеггер писал: «Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как былые творения. Былые творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения. И впредь они лишь представляют – они предметы. Их стояние перед нами есть, правда, следствие былого их самостояния в себе самих, но оно уже не есть это самостояние. Последнее оставило их. Предприимчивость художественной жизни – сколь бы насыщенной ни была она, как бы ни суежилась тут ради самих творений – способна достичь лишь этого предметного предстояния творений. Но не в этом их бытие творениями» [3. С. 135]. Хотя в данном отрывке Хайдеггер пишет о творениях или произведениях былых времен, но все сказанное им можно вполне отнести и к современным произведениям, ибо современное произведение утратило свое смысло-ценностное самостояние точно так же, как и произведение былых времен. Ведь в конечном итоге речь у Хайдеггера идет не о современных или давно созданных произведениях, но о том, что самостояние утратила сама идея автора и произведения. Произведение превращается в ничто, если оно не репрезентировано должным образом. Поэтому для современного художника, музыканта, писателя создание произведения становится лишь поводом для демонстрации его репрезентативных – перформативных или публикаторских стратегий. Именно эти стратегии, а отнюдь не само произведение, становятся во главу угла, из чего можно заключить, что на смену идее произведения приходит идея текста, знака, акции или проекта. *Симулятивные формы произведения становятся актуальными формами существования современного искусства, в том числе и музыкального.* Проанализируем далее специфические тенденции музыкального процесса периода постмодерна.

Художественный процесс второй половины XX в. принципиально отличается от всего существовавшего ранее. Музыкальная символика теряет свои онтологические основы, символ «уходит» из музыки, а его место полноправно занимает знак. В исторической эволюции музыкальные интонации, ритмы, тембры и другие элементы языка рафинируются, видоизменяются и все больше теряют свою генетическую связь с праисторической сущностью, становясь просто знаками.

В музыкальной культуре принято различать композиторскую и развлекательно-популярную музыку (или серьезную авторскую и легкую массовую). Рассмотрим в первую очередь специфику проявления кризисных явлений в композиторской музыке и сделаем небольшой экскурс в историю музыкальной культуры XX в.

Композиторское творчество основано на определенных техниках и новационных экспериментах, порой на логически-математических вычислениях и усовершенствовании уже существующих техник. Начиная приблизительно с XI–XIV вв., когда зарождается индивидуальное композиторское творчество, и в эпоху XVII–XX вв. достигая апогея, композиторская европейская музыка порождает наивысшие образцы опус-музыки. Это автономное искусство, которое задает себе законы и не требует содержательных инъекций извне – религии или философии, от бытовой или ритуальной ситуации, со стороны уклада жизни или повседневных переживаний людей. В начале XX в. наступает момент исчерпанности авторского начала, предел линии логического подъема. Когда знаки музыкальных построений не несут символики духовной культуры, наступает тупик, кризис, коллапс авторского субъективизма в музыке, и все усилия настоящих композиторов первой половины XX в. независимо от их воли и желания были направлены на констатацию этого коллапса. Именно в этом и коренится причина необычайной новизны и экстремальности авангардной музыки XX в. Усугубление интенсивности субъективизма ведет к стадии коллапсирующего субъективизма, имеющей место в первой половине XX в. Данный период можно назвать *эпохой крушения тональной системы и принципа линейности*.

Опус-музыка периода первой и второй волны авангарда превращается в предмет рационально-интеллектуальной игры, которая требует специфического дешифрирования и неповторимого коллективного исполнения. Слушатель не в состоянии услышать музыку, его восприятие превращается в иррациональный хаос, неупорядоченный поток сознания и звуков. Опус-музыка XX в. изгоняет символ как трансцендентное и оставляет лишь его оболочку – музыкальные знаки, знаковость, в свою очередь, не имеет предела, она бесконечна, поэтому элитарное поле экспериментов композиторов-новаторов также является открытым пространством, логика которого известна лишь им самим. Музыка трансформируется в некое пространство игры интеллектуально-технических способностей человека, целью которых является достижение максимально рационализированных возможностей человеческого творчества. Максимально отделившись от слушателя и замкнувшись кругом профессионалов, авангардная опус-музыка стала искать пути выхода из ситуации невозможности совершения дальнейших новационных шагов. Но во второй половине XX в. композиторы начинают возвращаться вновь в область «актуального искусства», совершают трансгрессию, отделяющую искусство от неискусства, противоположную трансгрессии авангарда, – наступает эпоха постмодернизма.

Суть постмодернистского жеста заключается уже в демонстрации собственной причастности к пространству искусства путем предъявления атрибутов, некогда принадлежавших этому пространству. Постмодернизм не располагает собственным материалом, он лишен собственной субстанции и может предъявлять только то, что есть или что было в наличии, – вот почему постмодернизм всегда вторичен.

Философско-эстетический анализ истории музыкальной культуры позволяет нам утверждать, что на протяжении всей истории развития музыки она является вечно живым (звучащим) свидетельством состояния культуры определенной эпохи или конкретного автора, раскрывающим нам сегодня экзи-

стенциальные состояния событий того времени, к которому она принадлежит. Все эмоции и смыслы, ценности и символы определенного исторического периода, запечатленные в музыке тогда, сегодня мы можем полностью или частично пережить вновь. *Музыка живет в настоящем*, в «сейчас», она есть свидетель мировых трагедий и войн, любовных интриг и предательств, событий человеческого существования. Поэтому музыка онтологически неотделима от человека и «похожа» на него. *Музыка по своей природе антропна, без человека музыка не существует*. Человек есть начало и конец музыкального звучания, только человеческая эмоция способна воплотить живую интонацию, наделить ее духовно-нравственным смыслом и антропологической или религиозной символикой. Она воплощает тот тип субъект-объектных отношений (человек – мир), который характерен для конкретной эпохи. Отсюда музыка, как и человек, имеет двойственную природу – «тело и душа» или даже тройственную – «тело, душа, разум».

В музыке, с одной стороны, существуют язык и знаки, которые выполняют материально-техническую функцию, рационально-логическая форма, с другой – духовно-трансцендентальные и антропологические смыслоценности, а с третьей – наполненные музыкальной символикой тексты-произведения. В истории классической музыки соотношение между этими ключевыми составляющими музыки было в целом гармонично сбалансировано. С развитием технико-цивилизационных факторов, определяющих существование человека, музыка также стала под их влиянием изменяться.

В области композиции появляется нелинейная атональная техника, абсолютно новое непредсказуемое структурное формообразование, технические эксперименты со звуком и тембром, что ведет к изменению баланса «души-тела-разума». Если классическая музыка гармонично объединяла тело и дух, то в современной опус-музыке сначала бóльший крен происходит в область интеллектуально-математических и структурно-семиотических экспериментов, а потом и вовсе в область технически-телесного, безжизненно-технического звукового начала, позабывшего про человеческую душу и экзистенциальные смыслы. Новаторские презентации, акции и эксперименты в области композиторских поисков часто сводятся к техническому конструированию уже готовых элементов музыкального языка и текста, а также цитирования и новаторской интерпретации известных произведений классики. Техническая музыка – это предел рациональных игр.

Дело в том, что вся современная действительность горизонтальна, она в большей степени сводится к поверхностности, телесности, объектности, уходя от вертикали времени, забывая историю, традицию, сакральную символику и т.д. Это ведет к потере экзистенциальной темпоральности человека как способности к мышлению и переживанию вообще. Человек теряет свое экзистенциальное время и возможность мыслить, переживать темпоральность своего существования, происходит разрыв пространственно-временных связей субъекта, теряется собственное темпоральное самоощущение и личность превращается в шизосубъект. Постмодернистский шизосубъект замыкается в переживании чистых материальных ценностей, «пустых знаков» или бессвязной серии дрейфующих звуковых моментов настоящего.

Эстетическая продукция децентрированного субъекта – это цитаты и фрагменты, которые уже не объединяются общим нарративным принципом.

Формирование пространственно-поверхностного мышления порождает культуру имиджа и симулякра. Современный мир – это картинка в телевизоре, и все, что не попадает в эту картинку, попросту лишается статуса существования. Итак, анализируя современное музыкальное пространство опус-музыки, можно утверждать, что музыка в период постмодерна все больше выходит в область пространственности (из вре́менности) и технологичности (из композиторской техники) с почти полным растворением автора и слушателя. Это и есть проявление кризиса антропности в композиторской музыке, на самом деле это субъективно-экзистенциальный кризис, «конец времени композиторов» в музыкальной культуре, о чем достаточно фундаментально пишет В. Мартынов. Остановимся на базовых идеях исследователя и композитора.

Говоря о конце времени композиторов, В. Мартынов подразумевает исчерпанность индивидуального, творческого, принципиально инновационного отношения к музыке («авторской фантазии»), стиля, техники (в общекультурном ее понимании) [2]. Формой существования музыкальной ткани в этот период становится не воспроизведение и не произведение, а «проект» (который может быть и постмодернистской акцией, и концептуалистским «жестом»), а ключевой фигурой и «творцом» становится уже не автор-композитор, а инициатор проекта. «Переход от произведения к проекту, от автора к инициатору проекта и от представления к информационному поводу есть следствие фундаментального перехода от пространства искусства к пространству производства и потребления. Во время этого перехода все резко меняется. Авторитет автора-творца начинает постепенно меркнуть, а на первый план выходят люди, чьи профессии пребывали ранее в его тени и не могли претендовать на равное с ним общественное признание» [1. С. 275]. Композитор в XX в. – это прежде всего претензия на оригинальность, неповторимость, новаторство. А композитор XXI в. – это уже некий «фантом композитора», он просто собирает мозаику из частиц огромного наследия прошлого – ведь с точки зрения композиторских средств уже нельзя придумать ничего нового, подчеркивает В. Мартынов, а что касается тематики классической музыки, так она во все времена была неизменной: это вечные темы жизни, чувства, любви. «Композиторы пишут не собственно музыку – это невозможно сегодня, – а только музыку о музыке», – отмечает Мартынов [2].

С другой стороны, вместо композитора сегодня все чаще выступает коллектив исполнителей-импровизаторов, выполняющий (как чисто в музыкальном смысле, так и в сценически-актерском) какой-то сценарий действия. Сама музыка превращается в систему коммуникации, коллективной «игры в бисер», где за основу берут элементы имеющихся текстов, техник (высказываний, которые уже существуют) и как в калейдоскопе перемешивают, производя новые смыслы.

Таким образом, кризис антропности порождает иную композиторскую музыку, она становится открытым пространством звуковых экспериментов с готовыми текстами и цитатами, с формами и структурными элементами музыкального языка. Принципиально музыкально-инновационного уже практически не осталось, а почему? Потому что, изгоняя Дух из музыки, забывая свои бытийные, этнические и исторические основы, автору ничего не остается как конструировать новые знаки и тексты, оперировать этими знаками,

интерпретировать известные цитаты. Современное пространство профессиональной музыки представляет собой либо продолжение академических классических школ, воспроизведение уже созданного ранее, либо эксперименты со звуком, с технологиями воспроизведения и презентации музыки, очень часто для элитарного круга увлеченных подобной деятельностью людей (для широкого круга зрителей подобные эксперименты остаются непонятными и производят шокирующее воздействие).

Кризис антропности в развлекательно-популярной музыке также имеет свои яркие черты, здесь происходят процессы, подобные опус-музыке. Как уже отмечалось, в современной культуре действительность сводится к поверхностности и телесности, в массовой популярно-развлекательной музыке смысл и содержание представляют собой лишь иллюзию, симулякр, не имеющий никакого бытийного основания. Поэтому основополагающим антропологическим понятием популярной культуры становится «имидж». Имидж – это и есть абсолютная поверхность, или абсолютная внешность, по определению не имеющая никакого внутреннего содержания, никакого внутреннего смысла, ибо имидж и смысл есть взаимоисключающие понятия. А потому всякая претензия на раскрытие внутреннего смысла или передача содержания становится изначально бессмысленной и бессодержательной, ибо отныне и смысл, и содержание представляют собой лишь иллюзию, не имеющую никакого корня в действительности. В имидже однозначно выступают гротескно гипертрофированные смысловые черты. Поэтому всякая попытка проникнуть «внутрь» имиджа неизбежно приводит к разрушению самого имиджа, а всякая попытка постичь смысл имиджа является разрушением смысла. Отныне есть только имиджмейкерство, мы живем в мире имиджмейкеров, где уже нет места ни поэтам, ни художникам, ни композиторам, стремящимся передать внутренний смысл своего авторского уникального произведения, наполненного духовным содержанием. Итак, *в массовой развлекательно-популярной музыке движущей силой является именно мода на имидж. Авторы теперь мыслят категориями коммерческого имиджа, спроса и предложения, симулируя сам процесс музыкального творчества.*

Современная шоу-индустрия, продюсеры с бессознательной проницательностью уловили ценность и специфику серьезности развлекательного комплекса в новом массовом обществе потребления. Шокирующее воздействие композиторской экспериментальной музыки на массового слушателя быстрыми темпами расширило аудиторию популярной музыки.

Во второй половине XX в. формируется самостоятельный жанр поп-музыки, к которой стали относить развлекательную массовую музыку, созданную для среднестатистического слушателя. Поп-музыка – это вид современной коммерческой массовой культуры. Является самостоятельным жанром популярной музыки, использует элементы многих направлений, стилей и жанров современной музыки – соула, фанка, кантри, этнической музыки, рок-музыки и др. Основные черты поп-музыки как массовой культуры – простота, неразрывная связь вокала и ритма, с меньшим вниманием к инструментальной части. От поп-песни требуются простые, легкие для восприятия мелодии. Основной инструмент в поп-музыке – человеческий голос. Важную роль в поп-музыке играет ритмическая структура: многие поп-песни пишутся для танцев и имеют четкий, неизменный бит. Основная и практически един-

ственная форма композиции в поп-музыке – песня или сингл. Большое значение имеет визуальное представление песен: концертное шоу и видеоклипы. Поэтому многие поп-исполнители создают свой экстравагантный имидж. Несмотря на долгую и бурную историю, поп консервативен. Он имеет тенденцию отражать текущую музыкальную конъюнктуру, а не прогрессивные направления. Это связано с тем, что издатели, как правило, не настроены на коммерческий риск и благоволят исполнителям в проверенных жанрах и имиджах. В связи с этим поп-, в отличие от современных молодежных направлений, например техно- или рок-музыки, ориентирован на абстрактную среднюю аудиторию, а не субкультуру фанатов. Итак, антропологические и эстетические характеристики современной популярно-развлекательной музыки связаны с определенными имиджевыми тенденциями. От джаза и рок-н-ролла до диско и техно-музыки имиджевое мировоззрение нацелено прежде всего на коммерческий успех.

На современной поп-сцене, как и в опус-музыке, царит исполнитель, а не автор (о котором уже никто и не вспоминает). Конечно же, никто не отрицает частичное использование нотного текста, но нотный текст используется только на определенных подготовительных этапах работы, а конечный результат принципиально не может иметь полноценного нотного выражения. Это связано с тем, что популярно-развлекательная музыка характеризуется прежде всего не мелодией, не гармонией и даже не ритмом, а концепцией звука, его импровизацией и процессом создания, технологией звукоизвлечения и артикуляции. Ни физиологическое переживание звука, ни физиологическое переживание артикуляции не может иметь нотного выражения, а следовательно, не может являться и объектом композиторских операций. *Можно констатировать, что возникновение джаза, рока, диско и поп-музыки в XX в. привело к фундаментальному изменению музыкальной картины мира.*

Итак, типологическую определенность популярно-развлекательной музыки создают четыре фактора: 1) развлекательная функция, 2) особая роль художественного стандарта, аналогичная канону в фольклорном и традиционном профессиональном искусстве, 3) тесная связь с масс-медиа и техническими средствами тиражирования и распространения художественной продукции, 4) коммерческая стратегия промоушн. Музыкальная знаковость, телесность, техногенность, пастишность, зрелищность, стилистическая гибридность, калейдоскопичность и эклектичность формируют принципиально иное музыкальное пространство, которое, с одной стороны, притягивает и манит своим танцевальным ритмом, энергетикой и доступностью, а с другой – уstraшает и поражает отсутствием собственно музыкальной символики и духовно-ценностного начала.

Таким образом, антропный кризис в популярной музыкальной культуре характеризуется в первую очередь утилитаризмом массовой музыки и ее потребительским характером. С другой стороны, можно отметить, что массовая музыкальная культура эксплуатирует новые технические и художественные средства, рожденные современными видами массовой коммуникации. Множественность воздействия на психофизиологию личности разнообразных средств коммуникации меняет и механизмы восприятия человеком окружающей действительности. В итоге человек начинает мыслить не линейно-

последовательно, а мозаично, через интервалы. Мозаичность и фрагментарность мышления человека выражаются в создании подобных технологий в музыкальном искусстве и культуре в целом: монтажная драматургия, коллаж, агглютинация, голография. Современный человек уже давно перестал задумываться о духовных основаниях своего существования (это слишком сложно), его захватывают поверхностные материально-вещественные проблемы обыденной жизни. Общество потребления превращает человека в машину, механизм для производства и потребления, тело, потребляющее материальные блага. Техника полностью заменила духовно-нравственные основы человеческого существования.

Проанализировав основные тенденции в композиторской и популярно-развлекательной музыке постмодерна в контексте современного кризиса антропности, можно подвести некоторые итоги. Современная музыкальная культура, поляризуясь от элитарно-интеллектуальных опусов до популярно-развлекательной музыки и продукции массовой культуры, порождает парадоксальную ситуацию осмысления пространства человеческого существования, смыслов человеческого бытия. С одной стороны, музыка как форма человеческой деятельности, отражает в полной мере тот кризис культуры «нетости», в котором человечество оказалось сегодня, весь ужас бездуховного и пустого, поверхностного и шизоидного существования человека, потерявшего свою сущность, как родовую, так и духовную. С другой же стороны, музыка является еще и пространством поиска выхода из сложившегося антропного кризиса. Несмотря на всю калейдоскопичность и мозаичность музыкального творчества, музыка по своей онтологической природе способна организовать мышление человека, «собрать его» и обратиться к истинным истокам человеческой сущности. Музыкальная логика и структурированность, вырастая из рациональной и эмоциональной природы самого человека, составляет онтологическое единство символики музыкального как человекообразного бытия. Музыка все же остается небольшим, но значимым островком надежды и духовного возрождения человеческого в человеке в этом информационно-техническом и бездуховном мире.

Список источников

1. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности. М.: Классика – XXI, 2008. 288 с.
2. Мартынов Владимир: Наше время – время «постмузыки» // 300online.ru / 02 июля 2002. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4162> (дата обращения: 04.06.2024).
3. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
4. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / пер. с нем. под ред. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. 464 с.

References

1. Martynov, V. (2008) *Zona Opus Posth ili rozhdenie novoy real'nosti* [The Zone of Opus Posth or the Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika – XXI.
2. Martynov, V. (2002) *Nashe vremya – vremya "postmuzyki"* [Our time is the time of "postmusic"]. 2nd July. [Online] Available from: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4162> (Accessed: 4th June 2024).
3. Heidegger, M. (2008) *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of the Work of Art]. Translated from German by A.V. Mikhailov. Moscow: Akademicheskii projekt.

4. Heidegger, M. (1993) *Raboty i razmyshleniya raznykh let* [Works and Reflections of Different Years]. Translated from German by A.V. Mikhailov. Moscow: Gnozis.

Сведения об авторе:

Капичина Е.А. – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры психологии и конфликтологии Луганского государственного университета имени Владимира Даля (Луганск, Луганская Народная Республика, Россия). E-mail: eakapichina@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author.

Kapichina E.A. – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Psychology and Conflict Science Lugansk State University named after Vladimir Dahl (Lugansk, Lugansk People's Republic, Russian Federation). E-mail: eakapichina@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.06.2024;
одобрена после рецензирования 18.06.2024; принята к публикации 13.08.2025.
The article was submitted 11.06.2024;
approved after reviewing 18.06.2024; accepted for publication 13.08.2025.*