

ВИКОНАВСЬКА МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ МЕТАЕКОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

PERFORMING MUSICAL ACTIVITY IN THE CONTEXT OF METAECOLOGICAL REFLECTION

УДК 008: 312.421

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318944

Єлізавета Ареф'єва

Доктор філософії з культурології, докторантка
Київського національного університету
культури і мистецтва

Elizaveta Arefieva

Ph.D. in Cultural Studies, Doctoral Student at Kyiv
National University of Culture and Arts

e-mail: liza.arefieva34@ukr.net
orcid.org/0000-0001-5060-2251

Анотація. Множинність виконавських парадигм — це характеристика постмодерного симбіозу у музичному мистецтві, зокрема у виконавстві. Некласична систематика збереження цілісності культуротворчості актуалізує метафізичні засади, формує систему адаптації до комунікативного середовища як передбачення майбутнього і водночас конституювання бажаного минулого. Мета статті — визначити феномен культурогенезу сучасного виконавського мистецтва в музиці як синтез жанрових та стильових настанов, які набувають значення виконавських парадигм музичної поетики. Методологія дослідження визначається компаративним та системним підходами, що допомагає здійснити порівняльний аналіз феномена системної цілісності виконавства в музиці. Виконавське мистецтво набуває синтетизму, що здійснюється на підставі новітніх естетичних вимірів культуротворчості. Інтерпретатори музичних синтезів широко використовують методи структурної лінгвістики, розбудовують семіотичні моделі музичних знакових систем. Формується складна система синтетичних видів різних видів мистецтв, починаючи з мови жестів і закінчуючи такими феноменами, як семплінг, сонорика, алеаторика тощо. Отже, комунікативний простір культури і комунікативний простір музичного виконання інтерпретується як текст, де активно задіяна техногенна складова, формується надзвичайно потужний комплекс пов'язаної з інструменталізмом музики. Жанрові та стильові синтези відкривають нові можливості культуротворчих парадигм, які пов'язують із застосуванням в музиці артефактів природного типу. Це генетичний алгоритм як певне зондування лабораторії природи. В музичному просторі знаходиться глибинна музична стихія, її космологізм виявляється шляхом переведення традиційного інтонування в ранг мистецьких реалій, що стають здобуттям новітнього простору музикування.

Ключові слова: культура, музичне виконавство, системогенез, культурогенез, поетика.

Постановка проблеми. Осмислення музичної культури в контексті масової культури, зокрема музичного виконання кінця ХХ століття, коли відбувається фетишизація певних моделей поведінки, формується новітній образ виконавця, потребує метаекологічного культурологічного аналізу феноменів музики. Сучасні стилі музичного виконавства чітко розподіляються на елітні, гламурні, кічеві, орі-

єнтовані на реальність повсякдення, що пов'язана з фестивацією, перманентними святами музичних презентацій (фестивалями). Це свідчить про невичерпний культурно-історичний потенціал виконавських традицій в рамках культури повсякдення.

Виконавство продукує і реалізує себе як тотальність здійснення парадигм відтворення музичної матерії, орієнтованої як на масовий попит,

поп-смак, так і на елітарні смаки, що стежать за традицією, за її автентичністю, саморозвитком автентики музичного процесу. Аналіз засадничих констант виконавського мистецтва як екосистеми (єдності вмінь, майстерності, творчості) орієнтований на такі реалії, як гуртове, інструментальне, персональне виконавство, які характеризують не лише комунікативну прагматику, а й систему презентації інформації, стильові та жанрові константи. Це уможлиблює осмислити системність реалій музичного виконавства в рамках доінструментального, інструментального і постінструментального виконавства, де постінструментальне виконавство розуміється як своєрідна медіальність комунікативних технологій в музиці. Постмодерна діалектика звучної і незвучної матерії у виконавстві в її екстремальних контекстах пов'язана з експериментами Дж. Кейджа, який гранично поляризує музичний універсум в контексті деконструкції: звук елімінується, а нотація перетворюється на піктографічний палімпсест. Виконавська культура в музиці стає полістилістичною, полікультурною та насиченої техноконструкціями музичної реальності.

Якщо розглядати культуру у суто феноменологічному локусі, як те, в чому людині дається світ, а саме так її означено в рамках світоглядної моделі київської філософської школи, то можна стверджувати, що цей підхід сформувався в контексті європейської теорії обміну культурними цінностями.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми артструктур у філософському, культурологічному вимірі розглянуто в дослідженнях А. Батагова [8], А. Бадана [1], З. Баумана [2], М. Бахтіна [9], Р. Барта [10], Дж. Гібсона [11], Д. Гелда, Е. МакГрю, Д. Голдблата, Д. Ператона [3], М. Кисельова [4], Ю. Легенького [5], К. Лоренца [12], Л. Смирної [6], Дж. Сторі [7] та ін. Однак музичне виконавське мистецтво ще не дістало розгорнутого культурологічного аналізу.

Мета статті — визначити феномен культурогенезу сучасного виконавського мистецтва в музиці як синтез жанрових та стильових настанов, які набувають значення виконавських парадигм музичної поетики.

Виклад основного матеріалу. Виконавська майстерність формується школою, дається всім комплексом дисциплінарних практик музикування, що характеризує вміння як систему гри, майстерність, творчість. Ці локуси виконавської діяльності

є невід'ємними, їх не можна рознести хронологічно. Не можна стверджувати, що творчість можлива лише на основі вмінь, майстерності, або що майстерність можлива на основі вмінь. Традиційно вважається, що будь-яка школа структурує спочатку корпус вмінь, навичок, який необхідно здобути для професійної освіти, здійснює їх презентацію як певну майстерність, а вже потім її пов'язують з віртуозністю, індивідуальністю виконання, з можливістю змін навіть текстуального матеріалу, що, так чи так, досягається як результат творчості. Втім, це лише «шкільна» модель виконавського мистецтва. Завдання полягає в іншому — визначити, наскільки система вмінь, майстерності і творчості виконавчої діяльності є парадигмальною, засадничою для її здійснення, наскільки виконавська діяльність формується не лише як дисциплінарна практика, не лише як те, що завдається школою, а як внутрішній спонукальний імпульс.

Акцептор дії як системотворчий фактор індивідуального чи колективного актора виконавської діяльності є тим фактором, що свідчить, наскільки система вмінь, майстерності та творчості реалізується як передбачення майбутнього — результату виконавської діяльності. Наприклад, парадигми виконавства, що були характерними для С. Рахманінова, С. Ріхтера, є ознаками творчості в рамках концертної діяльності великих композиторів і виконавців.

Втім, час, навіть час музичний, не підвладний ані композитору, ані виконавцю, вони мають справу лише з ритмом, емпатією, художніми моделям *estesis*. Звернемося до інтерпретативних ідей виконавства Антона Батагова, який, емігрувавши в Америку, здійснив евристичний експеримент музичної комунікації. Отже, ми маємо досвід сучасної виконавської гетеротопії як вміння мігрувати між світами за допомогою фейсбука. Виконавець свідчить про те, що фейсбучна проєкція на систему виконавства лише узагальнила досвід ефемерного міжнародного проєкту, який відбувається як певна медитація.

Відстороненість, схованка в екологічній ніші у цього майстра, який здійснює своєрідну реконструкцію старої і нової музики, намагається здійснити їх своєрідний симбіоз, вступаючи у прямий діалог з глядачами у фейсбуку, стає цікавим досвідом виконавської діяльності сучасності. Автор реконструкцій мистецьких творів весь час знаходиться в дорозі, на шляху, і навіть хизується тим, що є

сучасним рекордсменом існування у віртуальних і реальних музичних конфігураціях своєї діяльності.

На превеликий жаль, чимало композиторів та виконавців позбавлені таких радощів, бо колись композиція і виконавство були однією професією, а те, що вони так чітко розділилися — це надзвичайно прикро. А. Багагов переконує, що мінімалізм — це саме та сама дисципліна гри, система обмежень, що спонукає до пошуку виконавського максималізму інтонування. Його думки перегукуються з твердженнями І. Стравінським, багато паралелей можна знайти, коли він говорить про постмодерну музику, але називає її чомусь авангардною, стверджує, що людство за декілька десятиліть сильно змінилося [8]. Отже, приклад Багагова демонструє сучасний стан пошуків у виконавській культурі. З одного боку — це креативні реконструкції історичного досвіду, з другого — симбіотичні проекти, орієнтовані на діалог культур, де художній образ твору виникає як сповідь, містеріальний пафос, організаційна робота керівника оркестру тощо.

Досить гостро постає питання: що таке зло в мистецтві? Чому воно є привабливим? Відповідають на це питання не етики, а етологи, ті люди, які займаються природою зла. Чи існує зло в природі? — запитує етолог К. Лоренц. Він пише про агресію, боротьбу і про систему регуляції видів: «Зіткнення між хижаком і жертвою перестали бути боротьбою у різних значеннях цього слова. Звісно, рух лапи, яким лев збиває з ніг свою здобич, формою схожий на удар, який він відважує супернику — так само, як зовні схожі один на одного мисливська рушниця та армійський карабін. Але внутрішні фізіологічні мотиви поведінки мисливця та бійця зовсім різні. Коли лев убиває буйвола, той викликає в ньому не більше агресивності, ніж у мене апетитний індик, що висить у коморі, на якого я дивлюся з таким самим задоволенням. Відмінність внутрішніх спонукань ясно видно вже з виразних рухів. У собаки, що в мисливському азарті мчить навздогін за зайцем, такий самий напружено-радісний вираз морди, як і той, з яким вона вітає господаря або відчуває щось приємне» [12].

Конкуренція в тваринному світі найбільш розвинута між найближчими родичами, а в сфері мистецтва — між акторами одного корпоративу, одного цеху, і стає тим жорстоким засобом нищення, що усуває одних за межі корпоративу або й взагалі за межі

традиційної, національної культури, зокрема, примушуючи до духовної або реальної еміграції, а інших піднімає на п'єдестал тощо. Так здійснюється неприхована селекція. Не говорити про неї — означає не говорити про сучасну стадію культурогенезу, зокрема в системі пострадянського простору.

Втім, культурогенез виконавської діяльності залишається в рамках інерції традиції, що зберегла школу, міцну форму методик виховання виконавця і в контексті хижацького виживання потрапляє на терен псевдоконкуренції і втрати підтримки культури з боку суспільства. Це стосується театру, музичних ансамблів. В кращому положенні перебуває шоу-бізнес, масова культура в цілому, а культура класична стає артгаусом, архівом в доброму сенсі цього слова, потребує рекультивації, регенерації і державної програмної підтримки. Якщо цього не відбувається, то виконавська майстерність різко деградує і знаходиться в стадії знищення.

Втім, метаекологічна свідомість як естетичний феномен розкриває нові горизонти дескрипції цілепокладання та цілездійснення в художній творчості. М. Кисельов пише: «Справа в тому, що суттєві фрагменти явища, котрі сьогодні визначаються як екологічна свідомість, спостерігались практично в усі історичні періоди розвитку людства. Один із засновників екології Ч. Елтон мав рацію, коли зазначав, що екологія є новою назвою старого предмета. Проте екологічна свідомість не є усталеним утворенням між буттям і свідомістю, що його відбиває, не може бути тотожності. Завжди багато чого лежить поза межами нашої свідомості, нашого досвіду. Свідомість принципово не може вмістити в собі дійсність і тому вона постійно перебуває в постійному становленні. На неї мають вплив процеси, що відбуваються в сучасному науковому пізнанні, “екофільні” або “екофобні” традиції, властиві тому чи іншому етносу (нації, держави, і домінуючому світоглядні установки людських співтовариств, тощо» [4, с. 12].

Дослідники з Великої Британії Д. Гелд, Е. Мак-Грю, Д. Голдблат, Д. Ператон подають більш структуровану типологію глобалізації культури: «Різного роду гіперглобалісти пояснюють або прогнозують гомогенізацію світу під тиском американської попкультури та всієї системи західного консюмеризму. Як і стосовно решти форм глобалізації, гіперглобалістам протистоять скептики, котрі

відзначають поверховість і штучний характер глобальних типів культур порівняно з національними культурами, а також дедалі більше значення культурних відмінностей і конфліктів поряд з геополітичними прорахунками головних світових цивілізацій. Прихильники трансформаціоністської політики тлумачать переплетення культур і народів як появу культурних гібридів та нових культурних глобальних мереж» [3, с. 385]. Тож можна констатувати, що метакультурний підхід актуалізує як глобалізаційний, так і альтерглобалізаційний потенціал культурних практик, що приводить до пошуку нової ідеї тотальності культуротворення, творчості як самозбереження систем мистецтва, зокрема виконавської діяльності в музиці.

В рамках виконавських структур система інтерпретації набуває жанрових, стильових ознак, свідчить про фактори розвитку еволюції виконавського мистецтва, які дають можливість формувати синтези техноценозу за біоценозу музики. Віртуальні спільноти, які виникають у комунікативного просторі на підставі музичних уподобань, попсмаку, що орієнтований лише на цифри, рейтинги, не мають нічого спільного зі станом музичної свідомості, за М. Мамардашвілі, навіть станом як конститутивно означеного стрижня естетосфери. Людина починає спілкуватися з істотами, які не мають смертної форми існування (музичними «кіборгами»), що впливає на професійну майстерність виконавця. Це або комп'ютерна музика, комп'ютерне виконавство, або інструменти, що мають міцні аудіопристрої, що значно трансформують рівень професіоналізму сучасних виконавців.

Інтерпретаційна модель виконавства змінюється, що дає можливість побачити, як формуються новітні формати та рамки культури гри. Виконавська культура як монолітна цілісність вже не існує в контексті глобалізації культури в цілому, зокрема музики як найбільш абстрактного її різновиду. Інтегративні інтенції знову-таки осмислюються в рамках диспозитиву надзвичайно крайніх моделей. З одного боку, формується система атракторів (рекреацій гармонізації) хаосогенного середовища музики, з другого — відбувається абсолютно неадекватна девальвація культурно-історичного потенціалу. Структура цього феномена як екологічна реальність визначає широку інтерактивну систему презентацію музичної інформації в кон-

тексті агресивної реальності жанрових та стильових детермінант масової культури.

К. Лоренц пише: «Саме розуміння того, що агресія є справжнім, первинним інстинктом, спрямованим на збереження виду, дозволяє цілком усвідомити її небезпеку: небезпека цього інстинкту полягає у його спонтанності. Якби він був, як вважали багато соціологів і психологів, лише реакцією на певні зовнішні умови, то становище людства було б не таким небезпечним. Тоді можна було б, в принципі, вивчити та виключити фактори, що викликають цю реакцію. Самостійне значення агресії першим розпізнав Фрейд; він же вказав на те, що до сприятливих їй сильних факторів належить нестача соціальних контактів і особливо їх позбавлення (втрата кохання)» [12].

Етологи долучаються до вивчення культурних механізмів, які проявляються у геополітичному просторі. Втім, жорстокість і спонтанність, конфлікт онтологій, інтересів, конфлікт мотивацій, цінностей переходить в мистецтво і дуже швидко набуває «інтимних» ознак емпатії. Культивація насильства, жорстокості, аморалізму, що відбувається в екранному просторі, створює не просто екологічну нішу усунення негативних явищ, які існують на екрані, не лише є засобом їх фрустрації, а стає нормою життя, де зло опосередковує всі естетичні цінності. В такому вигляді мистецтво вже не виконує роль духовного носія ідеалу, абсолюту.

Наостанок наведемо ще одну паралель між природним і культурним світом, яка тлумачить роль традиції та ритуалу. «Соціальні норми і ритуали, що розвинулися в культурах, так само характерні для малих і великих людських груп, як уроджені ознаки, набуті в процесі філогенезу, характерні для підвидів, видів, і більших таксономічних одиниць. Історію розвитку можна реконструювати за допомогою методів порівняльного аналізу. Виникнення в ході історичного розвитку відмінностей між культурними спільнотами веде до появи кордонів між ними так само, як дивергенція ознак веде до появи кордонів між видами. Тому Ерік Еріксон повною мірою назвав цей процес «pseudospeciation» — псевдовидоутворенням.

Хоча це псевдовидоутворення відбувається незрівнянно швидше, ніж філогенетичне видоутворення, воно також потребує часу. У мініатюрі початок такого процесу — виникнення групових звичок

та дискримінація непосвячених — можна побачити у будь-якій групі дітей; але щоб соціальні норми і ритуали певної групи стали міцними і незаперечними, необхідно, мабуть, їхнє безперервне існування протягом принаймні кількох поколінь», — констатує Лоренц [12].

Нас ця проблема цікавить саме у розрізі спонтанності деструкції зла, яке фігурує в творчості великих виконавців, — це десятиліття депресії у В. Горовиця, пригоди небуття в родині Г. Нейгауза, жертвність вчинку самоствердження в тоталітарному суспільстві С. Ріхтера та ін. Існує певна приреченість до жертвності виконавця. Втім, ескапізм, втеча від реальності має останню межу — власне тіло виконавця.

Зараз проблема тілесності постає досить гостро. У філософській рефлексії після новочасного заперечення тіла, починаючи з картезіанського світу і закінчуючи німецькою класичною філософією, виникає зворотна спокуса — універсалізувати метафору тіла. Це виглядає відвертим оксюмороном. Втім, проблема тілесності як метакультурної реальності є особливо важливою для виконавської майстерності. Соматичні реакції тут намагаються контролювати, адже на верхівці творчого злету виконавець утворює свій тілесний тезаурус як звуковидобування, так і власної поведінки.

Тілесне коріння світу, що існують в традиційній культурі, є досвідом космогенезу, ідентичності тіла людини і Всесвіту. Тому виконання в музиці, яке пов'язане з образом тіла як медіатора, що поєднує музичну стихію і реципієнта, стає надзвичайно важливим носієм комунікативної єдності виконавства і музики в цілому.

Висновки. Культура як носій людської діяльності, передусім носій технологій і носій природного ресурсу, стає найважливішим фактором того, що ми зараз визначаємо як екомайбутнє, як систему гармонійного вирішення проблеми сьогодення в контексті культурних практик. Екологія перейшла за межі прикладної науки, яка опікується суто природними проблемами, поєднує у собі філософський, антропологічний, етичний, естетичний і взагалі людиновимірний контекст всіх реалій культуротворчості, зокрема художньої культури, музичної творчості.

Фактично, виконавець стає субститутом абсолюту, носієм всезагальної гармонії. Онтологічний вимір музики здійснюється в рамках виконавського середовища, презентації твору в просторі «тут і тепер», що утворює екологічну нішу справжнього буття, справжньої онтології існування художнього образу музичного твору.

XX століття продемонструвало декілька етапів екологічних трансформацій та рефлексивних моделей сучасного культуротворення. Все починається з Римського клубу, в якому ідея сталого розвитку та ідея імперії людини піддається сумніву. Екологія стає генеративною дисципліною, яка у всіх своїх контекстах актуалізує природовимірність, людиновимірність, що пов'язуються з гармонією як цілісним образом єдності людини і універсуму. Ба більше, екологія набуває своєї планетарно-музичної константи, що відома від давніх часів, починаючи з піфагореїзму Давньої Греції. Можна сказати, що існує імпліцитна екологічна рефлексія, яка так чи так визначає екологію систем культури, які маркуються категорією «гармонія».

Література

1. Бадан А. Зіставлення національних та глобальних культурних норм: Захід і Україна // Теорія і практика управління соціальними системами. 2003. № 2. С. 75–86.
2. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 109 с.
3. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації / пер. з англ. В. Курганського, В. Сікори. Київ: Фенікс, 2003. 548 с.
4. Кисельов М. та ін. Концептуальні виміри екологічної свідомості. Київ: Парапан, 2003. 312 с.
5. Легенький Ю. Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Київ: Переяслав; Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2023. 383 с.
6. Смирна Л. Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
7. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / пер. з англ. С. Савченка. Київ: Акта, 2005. 257 с.
8. Batagov A. Where We Are Not. Letters of Mother Seraphima: piano cycle with excerpts from the letters of Mother Seraphima, an abbess of the Novo-Diveevo Convent (Natalia Janson). 2017. URL: https://www.batagov.com/albums/GNN_e.htm (access date 08.10.2024).
9. Bakhtine M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale. Paris: Gallimard, 1984. 408 p.
10. Barthes R. L'aventure sémiologique. Paris: Seuil, 1985. 358 p.

11. Gibson J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York, NY: Psychology Press, 2014. 346 p.
12. Lorenz K. *On Aggression* / Translated by Marjorie Kerr Wilson, with a foreword by Julian Huxley. London; New York, 1983.

References

1. Badan, A. (2003). Zistavlennia natsionalnykh ta hlobalnykh kulturnykh norm: Zakhid i Ukraina [Comparison of National and Global Cultural Norms: The West and Ukraine]. *Teoriia i praktyka upravlinnia sotsialnyimi systemamy*, 2, 75–86 [in Ukrainian].
2. Bauman, Z. (2008). *Hlobalizatsiia. Naslidky dlia liudyny i suspilstva* [Globalization. The Human Consequences] (I. Andrushchenko, Trans.). Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
3. Held, D., McGrew, A. G., Goldblatt, D., & Perraton, J. (2003). *Hlobalni transformatsii* [Global Transformations] (V. Kurhansky & V. Sikora, Trans.). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
4. Kyseliov, M. et al. (2003). *Kontseptualni vymiry ekolohichnoi svidomosti* [Conceptual Dimensions of Environmental Consciousness]. Kyiv: Parapan [in Ukrainian].
5. Lehenkyi, Y. (2023). *Sotsialnyi dizain: obraz i dokument v chasovi i prostori kultury* [Social Design: Image and Document in Time and Space of Culture]. Kyiv; Pereiaslav; Nizhyn: PE Lysenko M. M. [in Ukrainian].
6. Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]. Kyiv: Feniks, [in Ukrainian].
7. Storey, J. (2005). *Teoriia kultury ta masova kultura* [Cultural Theory and Popular Culture] (S. Savchenko, Trans.). Kyiv: Akta [in Ukrainian].
8. Batagov, A. (2017). *Where We Are Not. Letters of Mother Seraphima*: piano cycle with excerpts from the letters of Mother Seraphima, an abbess of the Novodivevo Convent (Natalia Janson). Retrieved from: https://www.batagov.com/albums/GNN_e.htm
9. Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours*, dans *Esthétique de la création verbale* [Discourse Genres in the Aesthetics of Verbal Creativity]. Paris: Gallimard [in French].
10. Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique* [Semiological Adventure]. Paris: Seuil [in French].
11. Gibson, J. (2014). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York, NY: Psychology Press.
12. Lorenz, K. (1983). *On Aggression*. Translated by Marjorie Kerr Wilson, with a foreword by Julian Huxley. London; New York.

Elizaveta Arefieva

PERFORMING MUSICAL ACTIVITY IN THE CONTEXT OF METAECOLOGICAL REFLECTION

Abstract. The multiplicity of performance paradigms is a characteristic of postmodern symbiosis in musical art, particularly in performance. The non-classical system of preserving the integrity of cultural creation actualizes metaphysical principles, forms a system of adaptation to the communicative environment as a prediction of the future and at the same time the constitution of the desired past. The purpose of the article is to define the phenomenon of cultural genesis of modern performing art in music as a synthesis of genre and style guidelines that acquire the meaning of performing paradigms of musical poetics. The research methodology is determined by comparative and systemic approaches, which helps to conduct a comparative analysis of the phenomenon of systemic integrity of performance in music. Performing arts acquires syntheticism, which is carried out on the basis of the latest aesthetic dimensions of cultural creation. Interpreters of musical syntheses widely use the methods of structural linguistics, build semiotic models of musical symbolic systems. A complex system of synthetic types of various types of art is being developed, starting with sign language and ending with such phenomena as sampling, sonorics, aleatorics, etc. Therefore, the communicative space of culture and the communicative space of musical performance is interpreted as a text where the man-made component is actively involved, and an extremely powerful complex of music related to instrumentalism is developed. Genre and style syntheses open up new opportunities for culture-creating paradigms, which are connected with the use of natural artifacts in music. It is a genetic algorithm as a certain tool for experiments in nature's laboratory. In the musical space, there is a deep musical element, its cosmologism is revealed by transferring traditional intonation to the rank of artistic realities, which lead to the acquisition of the new space of music making.

Keywords: culture, musical performance, systemogenesis, culturogenesis, poetics.