

С.В. Дамберг, В.Е. Семенков

**«СОЦИОЛОГИЯ МУЗЫКИ» ТЕОДОРА АДОРНО И
СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА**

В эссе обсуждаются взгляды Теодора Адорно на современную музыкальную культуру. Авторы сравнивают концепцию Адорно с позицией современных российских исследователей, особенно Татьяны Чередниченко, последовательницей Адорно. Они приходят к выводу о том, что идеи Адорно не соответствуют современному уровню социальных исследований.

Как это ни странно, но Теодор Адорно не был озабочен поиском определения музыки. В работе «Социология музыки» (1962 г.) он довольствуется пониманием музыки как искусства, выражающего дух времени (Адорно 1999: 41). Это достаточно распространенная формулировка, восходящая к академичной немецкой философской традиции, и для Адорно это определение было достаточным для того, чтобы вести свой разговор о музыке. Конечно, в его работе «Социология музыки» можно встретить и другие более точные и строгие определения: музыка — это язык, но не язык понятийный (Адорно 1999: 4), музыка — это субститут реальных процессов (Адорно 1999: 49), наконец, музыка как шифр социального, ибо «в музыке нет ничего такого, что сохраняло бы свое значение, не будучи истинным в социальном смысле», но вместе с тем, оговаривал он, «никакое социальное содержание музыки не имеет значения, пока оно не объективируется эстетическим» (Адорно 1999: 172-173). Однако все это не столько определения предмета, сколько определения его функции. Если различать понятия феномена и предмета, то можно сказать, что феномен предметом делает именно проблема, а с определением проблемы в сфере музыки, адекватной социологическому категориально-понятийному аппарату, у Адорно не все понятно.

Если попытаться упростить, не исказив при этом, исходную позицию Адорно в понимании музыки, то ее можно сформулировать так: музыка — это феномен мировой культуры, цивилизации. И задача социолога — научить людей понимать музыку, а через нее и само общество, ибо «вся общественная проблематика и вся ее сложность выражаются, в частности, в противоречиях

между производством музыки и ее рецепцией обществом и даже в структуре слушания музыки как такового» (Адорно 1999: 12). Поэтому и социолог должен изучать этот опыт рецепции, т. е. восприятия музыки современным развитым обществом. Тут Адорно отдает отчет в своей оппозиции современной ему социологии и не скрывает своего отрицательного отношения к ней. «Чем больше [эмпирическое] исследование ограничивается констатацией имеющихся данных и чем меньше внимания оно обращает на ту динамику развития, в которую они вплетены, тем более апологетическим оно становится, тем более оно склоняется к тому, чтобы данное состояние, данный уровень считать реальностью в высшей инстанции и вдвойне признать его право на существование. Так, утверждают, например, что средства массового механического воспроизведения музыки впервые донесли музыку до бесчисленного множества людей и потому, по абстрактным понятиям статистики, средний уровень слушателей музыки повысился (Адорно 1999: 11). Именно против таких эмпирических, точнее позитивистских эмпирических исследований музыки и ополчается Адорно. Для него важны не подсчет тех или иных аудиторий, не фиксация привычек слушателей и не формализация тех или иных количественных показателей в сфере музыкального творчества, а осмысление дистанции между автономной музыкой и самим обществом (Адорно 1999: 179). «Автономная музыка, как и все современное искусство, социальная в первую очередь благодаря тому, что отстоит от общества: это отстояние, эту дистанцию и следует изучать в первую очередь и, если возможно, объяснить, а не создавать иллюзию ложной близости разделенных моментов, ложной непосредственности опосредованного» (Адорно 1999: 179). Причем в изучении этой дистанции, влияющей на опыт восприятия музыки, он идет не от общества, а от музыки, ибо «общество — это совокупность всех людей, как слушающих, так и не слушающих музыку, но все же именно объективные структурные свойства музыки предопределяют реакции слушателей <...> Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности» (Адорно 1999: 13). Этот подход предполагает в пределе изучение партитуры музыкального произведения. Такая перспектива социологического исследования настораживает, т. к. здесь социолог уже вступает на территорию иной дисциплины — музыковедения. Для Адорно это не составляло проблемы, а для его современников такой шаг виделся вполне легитимным, т. к. «никто из франкфуртских коллег Адорно не обладал таким авторитетом, как он, в различных областях гуманитарного знания» (Подорога 1977: 3). Наверное, поэтому ему прощали оборот основных категорий эстетики в социальные категории.

Этот опыт музыкального восприятия становится все хуже, т. к. все меньше возможностей для структурной интерпретации музыкального произведения — высшего типа восприятия музыки в типологии Адорно. На эту ситуацию сильно влияет товарный характер музыкальной жизни общества. Музыкальная жизнь, согласно Адорно, это публичные концерты и прежде всего концерты филармонических обществ, а все, что связано с этими структурами, «закреплено за платежеспособными слоями общества». Причем эко-

номический фактор непосредственно влияет на эстетическую сторону музыкальной жизни, «Те музыканты-звезды, которым не доверяют из-за их притязаний на художественный тоталитаризм и из-за их консервативного вкуса, оказываются на своих командных высотах все же лучшими и более квалифицированными музыкантами, чем этого хотелось бы музыкантам просто хорошим» (Адорно 1999: 112).

А как следует из логики марксизма, «всякое богатство культуры остается ложным, пока материальные богатства монополизированы». Это, в свою очередь, влияет ситуацию с творческими практиками в сфере музыки. Музыка все более четко обнаруживает два жанровых деления: автономная «серьезная» музыка и развлекательная «легкая» музыка. Разница между ними в том, что первое направление концентрирует внимание на значимом содержании и обеспечивает опыт эстетического переживания, а второе направление, «легкая» музыка, нарочито деконцентрирует внимание слушателя и обеспечивает опыт релаксации. Еще в 1968 г. была опубликована работа венгерского исследователя наследия Адорно Д. Золтая «Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно» (Золтай 1968), и в ней логика концепции Адорно воспроизведена столь хорошо, что имеет смысл привести один значительный отрывок из данной работы, «По Адорно, "легкая" музыка современности поставляет потребителям стандартизированные музыкальные товары. Оценочные категории "хорошо" и "низкопробный" вообще неприменимы к модным мелодиям, рассматриваемым как музыкальный товар. Отныне единственная мера суждения о них — популярность или непопулярность. С наибольшей очевидностью фетишизм выступает в джазовых композициях: самое известное является и самым "результативным".

Необходимая предпосылка, а также следствие стандартизированного музыкального товара—регресс слуха. Отличительной чертой музыкального слуха публики становится возрастающая пассивность, несосредоточенность. Мелодические и ритмические условности лишают слух гибкости; лишь три главных тональных аккорда подают команду восприятию гармонии. Развращенный таким образом слух уже не способен адекватно воспринимать содержательную музыку, А слух, увязший в условных схемах, ведет к упадку самих произведений. Их внутренняя структура расщепляется, становится случайным, бесвязным конгломератом.

Установившаяся практика слушания пластинок и радио усиливает этот процесс. С одной стороны, слуховое восприятие становится грубым и поверхностным из-за фиксированной интерпретации, с другой, — новые технические средства делают музыку своего рода звуковым фоном, на который вообще не нужно обращать внимания. Такая музыка способствует лишь общей настройке, подмалевке, не вмешиваясь в процесс человеческой жизни. Утрата активности восприятия довершает регресс слуха.

Итак, с одной стороны, товарный фетишизм порождает развлекательную музыку, деградирующую к фальши и беспроblemности, а с другой, — вызывает пассивность и регресс слуха, ориентированного на массовую музыку. Однако это еще не полная картина недуга. Адорно отмечает, что расхождение путей "серьезной" и "легкой" музыки — явление лишь внешнего по-

рядка. Внутренне поляризуется также и "серьезная" музыка. Фетишизированная жизнь делает проблематичными любые связи между музыкой и буржуазным обществом» (Золтай 1968; 99).

Поэтому все творческие практики в концепции Адорно делятся на два вида: практики, противоречащие господствующим образцам массовой культуры, и практики, созидающие эту массовую культуру. Первый вид творческих практик критичен, противостоит идеологии, второй ее воплощает. Массовая культура не устраивает Адорно, ибо взаимосвязана с массовым обществом, порождена им, с другой стороны, она идеологически закрепляет его, воспитывая «массового человека» и способствуя возникновению «нового бравого мира».

Нам важно подчеркнуть, что большинство адорновских рассуждений об идеологичности искусства оперируют музыкальным материалом, а найденные им закономерности распространяются на другие виды искусства и даже другие области культуры (науку, философию). Исключительное положение музыки как идеологии обусловлено чисто анатомическими соображениями — ухо есть пассивный орган и само по себе не может уйти от звуков; также благодаря безобъектности, отвлеченности музыки по сравнению с другими видами искусства (Валентиновичус 1989:13), Поэтому утрата активности восприятия завершает регресс слуха.

Этот глобализм в восприятии отношений музыки и общества производит впечатление и сегодня, но насколько такой опыт социологизирования можно признать удачным? Если учесть, что и сейчас фигура Адорно вызывает определенный, хотя и не такой, как раньше, интерес, то, наверное, можно говорить об этом опыте как удачном опыте интерпретации музыкальной жизни. Даже сейчас, по прошествии тридцати лет после его смерти, о нем пишут как о «современном Сократе» (Соловьева 2001: 350), даже сейчас считают нужным подчеркнуть, что «его "Философия Новой музыки", наряду с его же "Социологией музыки"» приобрела статус программного и канонического сочинения, поставившего в свое время все точки над I» (Чухров 2001: 7). Но самое существенное, что и сейчас взгляд на музыку, предложенный Т. Адорно, позволяет продуцировать неплохие исследования. В качестве наглядного примера можно указать на интересную работу Татьяны Чередниченко «Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи» (Чередниченко 2002), где панорама музыкальной жизни нашего общества последних тридцати лет дается исходя из идеологической концепции Адорно. Татьяна Чередниченко в своей оценке современной музыкальной жизни опирается на принцип тождества истинной музыки и истины общественного состояния, а это было отправным пунктом в построениях Адорно. Причем истинная музыка у Адорно — это музыка, автономная от современности.

Однако еще в начале данной статьи было замечено, что взгляд на музыку через призму партитуры выводит социолога за границы своей профессии — он вступает на территории эстетики и истории музыки, а это означает замену категориального аппарата социологии на аппарат эстетики, музыковедения, философии. Что, кстати, и произошло у Адорно: бросается в глаза обилие инородной для современной социологии лексики: музыкальные произво-

дительные силы, дух, базис, надстройка, все это не может не настораживать современного социолога*. Не случайно об Адорно пишут у нас в стране не социологи, а философы, культурологи, музыковеды — язык Адорно для современной социологии архаичен и проблематичен. Но еще более проблематична связь социологии музыки с общим предметом социологии. Отсутствие очевидной, логичной связи с общим предметом социологии делает это направление (социология музыки) периферийным. Если мы примем позицию Адорно о том, что музыка — культурный феномен, то встает вопрос: какое отношение это имеет к социальному действию как центральному концепту социологии? Но если мы взглянем на музыку как на феномен повседневности, то выстраивается совсем иная перспектива: во-первых, нет необходимости в анализе жанрового деления музыки — отпадает девиация эстетизма и, во-вторых, нет необходимости в прочтении музыки как шифра социального — отпадает девиация глобализма. Отметим, что в изучении повседневности глобализм именно девиация, т. к. не позволяет ввести в оборот такие привычные категории, как публичность и приватность. Равно как отказ от эстетизма не позволяет апеллировать к жанровому делению в музыке как актуальному для социологии делению.

Авторы данной работы исходят из того, что с позиций социологии жанровое деление музыки не актуально, музыка для социолога не делится на хорошую и плохую, на легкую и серьезную. Для социолога музыка делится на музыку, предназначенную для публичного исполнения, и музыку, предназначенную для частного исполнения. Эти виды музыки отличаются друг от друга не авторами и не произведениями, а практиками исполнения и восприятия. Татьяна Чередниченко, рассматривая текущую музыкальную жизнь, замечает, что «множество музыкальных практик обходятся вовсе без концертного зала (соответственно, без публики в привычном понимании этого слова)» (Чередниченко 2002:564). Уже исходя из этого замечания музыкального критика, представляется обоснованным различие музыки, предназначенной для публичного исполнения, и музыки для частного исполнения. Поэтому можно указать на два вектора развития музыкальных практик. Это — вектора публичности и приватности. Произведение искусства, переходя из частного пространства в публичное, проходит ряд превращений: из инсталляции — в месседж. Именно так трансформировался рок в СССР.

Есть музыка, рассчитанная на публичное исполнение, и музыка, написанная для кассет и дисков, и во втором случае, в студийной музыке нет авторов, это совсем другая интеракция. Поэтому сейчас актуально деление музыки на «стадионную» и «студийную». И оправданность этого деления признается отечественными музыковедами. Музыковед Евгений Дуков замечает, что «грамзапись создала особый, внеконцертный мир из концертного по своему происхождению материала. Она исключила неожиданность, всегда свойственную живому процессу интерпретации <.,.> Она изменила и тембровый мир живых звуков, приспособив его к норову воспроизводя-

* На вульгарный социологизм Адорно обращал внимание Т.И. Коваленок (Коваленок 1977:20).

шей грамзапись техники <...> Навязчивой стала идея добиваться совершенства...» (Дуков 1999: 18). Причем это не остановило артистов, увлеченно осваивавших новый вид коммуникации. «Известно, что один из выдающихся пианистов XX в. В. Горовиц в расцвете своей исполнительской славы даже на время отказался от концертной деятельности и целиком посвятил себя работе над грампластинками <...> Он сознательно ушел от публики, от неизбежных сценических случайностей, чтобы найти идеальное, почти недостижимое в концертной практике абсолютное совершенство» (Дуков 1999: 18), «Парадный лоск, — говорит на эту же тему Татьяна Чередниченко, — вынесенный на суд публики, уже и в звукозаписи кажется не слишком обязательным, почти сомнительным — чуть ли не пошлым...» (Чередниченко 2002: 568).

Разные смыслы у этих двух музыкальных практик. Музыка для публичного исполнения — это месседж, музыка для частного исполнения — инсталляция. Поэтому и смысл музыки двойной — быть месседжем и инсталляцией. Хотя, может быть, вектор инсталляции и более значим. Ибо подлинное произведение искусства, даже имея конкретного заказчика, не имеет конкретного адресата. Для творца знание адресата — всегда фоновое, неактуальное знание.

Возможен и такой тезис: всякое произведение искусства настолько произведение искусства, насколько оно может быть инсталлировано. Ибо восприятие инсталляции — это всегда эстетическое переживание, а восприятие месседжа этически нагружено. Когда зритель приходит в филармонию, он попадает в ситуацию, рассчитанную, в первую очередь, на эстетическое переживание, и только затем начинает воспринимать ее как сообщение — месседж.

Разные музыканты по-разному видят (слышат) публичное пространство для своей музыки. Музыка не просто звучит в голове композитора, каждый композитор пишет музыку, уже представляя себе то конкретное пространство, в котором эта музыка будет звучать. Причем у каждого композитора свое слышание публичного пространства и свое понимание, но только это знание специфики места исполнения является у них фоновым знанием.

Композитор конструирует событие, которое будет воспроизводиться, и для него принципиально важно, что будет происходить в зале во время исполнения. Гарантирована ли там при исполнении этого произведения тишина или шум, крики, свист — непременно условие восприятия музыки? Поэтому меломаны в Ледовый дворец не идут совсем не потому, что там хуже акустика, чем в консерватории, а потому, что там место иное: связанное с *другим* публичным поведением. (Уместно привести замечание Татьяны Чередниченко: «В так называемой "Пекинской опере" певцы визжат, а попробуй завизжи на сцене Ля Скала Лючано Паваротти!» (Чередниченко 2002: 405). Это именно о разных модусах публичного поведения в разных публичных местах.) Поведение посетителя консерватории традиционно являет собой пример поведения зрителя, пришедшего получить эстетическое переживание. Во всяком случае, это поведение еще, наверное, может рассматриваться как модальное поведение для консерватории. В то время как поведение зрителя в Ледовом дворце — это публичное поведение в

месте досуга. И посещение места досуга уже не предусматривает получения эстетического переживания как неперемного условия. Так мы выходим на сюжет досуговой перспективы современной культуры.

Евгений Дуков пишет: «Современное постиндустриальное общество, минимизировав физический труд как таковой и значительно подняв средний образовательный уровень населения, оказалось в плену все более изысканных по своему технологическому уровню развлечений <...> XX в., по существу, нашел возможным полностью реабилитировать развлечение. Он не только поставил его в один ряд с другими формами "языковых игр", но и позволил увидеть в развлекательной культуре средоточие основополагающих для них принципов» (Дуков 1999: 32). Это перекликается с тем, о чем писал социолог Андрей Мурзин: «Именно область свободного времени служит сегодня полем аккумуляции "личностного начала" нашей культуры и, одновременно, индикатором его развития, самоутверждения» (Мурзин 1993: 98).

С учетом вышеизложенного, показательно, что «культура» для обывденного сознания — это набор музеев и театров, т. е. место досуга. Поэтому «культуру» воспринимают сейчас именно на досуге, и мы видим, что люди все чаще идут в Мариинский театр отдыхать и отдыхают там даже под музыку Вагнера. Конечно, там есть и иная публика, но для значительной части зрителей Мариинки посещение оперы и особенно балета — это досуговые практики, «выход в свет», и, конечно, они не слышат музыки.

Татьяна Чередниченко приводит свидетельство пианиста Михаила Аркадьева, работающего в ансамбле со знаменитым певцом Дмитрием Хворостовским: «...даже при очень большом успехе есть ощущение, что самое главное от абсолютного большинства публики, а часто и от критики все же ускользает. Например, мы с Дмитрием Александровичем после труднейших концертов <...> ничего, кроме эйфории поверхностного удовольствия, в отзывах слушателей не слышим <...> для них музыка — это уже десерт, а не основная пища...» (Чередниченко 2002: 577).

Тут уже видно, что и Чередниченко и Аркадьев различают собственно культурные и досуговые практики. В досуге основное переживание — не эстетическое, а переживание, вызванное или, точнее, связанное с релаксацией, а т. к. нет еще большой пропасти между искусством и досугом, между практиками эстетического восприятия и практиками релаксации, то мы постоянно видим смеси, построенные на опыте эстетического переживания и на опыте релаксации — и иногда это удачные смеси. «Барселона» Фреди Меркюри и Монтсеррат Кабалье — пример удачного смешения.

Экспансия досуговых практик в поле культуры вызывает ответные реакции музыкантов: одни держат оборону, уводя ряд музыкальных жанров в пространство «для своих», другие пытаются наступать, выводя приватную музыку на стадионы — места досуга. Известный пианист Николай Петров критически высказался в отношении тройки великих теноров (Паваротти, Доминго и Каррерас), поющих на стадионах. Равно эта критика относилась у него и к исполнению там же симфонической музыки. Но ведь музыка не меняет стадион. Стадион — место, структурирующее публичное поведение. И стадион структурирует это публичное поведение одним и тем же об-

разом, независимо от того, что там исполняется: Бетховен или рок. И если дело в стадионах, то ругать надо нынешние стадионы, а не музыкантов.

Что заставляет петь на стадионе Доминго и Паваротти? По мнению Татьяны Чередниченко, они ищут популярности. Крайне спорное суждение. Скорее они пытаются быть современными, понимая, что музыка сейчас уходит на стадионы. Но оказывается, что стадион еще не становится тем местом, где можно проделать опыт эстетического переживания, там все еще *не звучит* музыкальное произведение как инсталляция, стадион все еще остается местом досуга.

Возвращаясь к социологии музыки Адорно, резюмируем ее относительную неудачу; этот опыт получил признание философов и музыковедов, но не социологов. Показательно, что работа по социологии религии Макса Вебера до сегодняшнего дня является настольной книгой для многих социологов. Это неудивительно, т. к. Вебер опирался на традицию немецкой исторической школы, наработавшей огромный дескриптивный материал, и его «Протестантская этика» не была радикально новой книгой. Тезис о религии как факторе, фундирующем экономические практики, быстро приобрел значимость в дискурсе на «социокультурные» темы, а тезис Адорно о музыке как средстве борьбы с идеологией не приобрел и не мог приобрести признания у социологов.

Если Макс Вебер работал в жанре интерпретации истории, то у Теодора Адорно слишком легко выстраивалась *отраслевая* перспектива этого направления в социологии и в этом направлении была только одна ключевая категория: музыка. Адорно довольствовался толкованием музыки как шифра социального, но акцентировал внимание на функции музыки, а не на самом феномене музыки. Он озабочен тем, для чего нужна музыка, но не задается вопросом: «Может ли музыка как сугубо эстетическая категория быть значимой для социологических полевых исследований сама по себе?». Он не задавался вопросом о самой возможности существования такой отрасли, как «социология музыки».

В начале данной статьи было сказано, что Адорно не был озабочен определением музыки, но проблема не только в этом. Сейчас в социологии мы можем фиксировать процесс замены *отраслевого принципа* на *принцип исследовательского подхода*. Социология музыки исследовательским подходом не стала и после работ Адорно. Конечно, надо учитывать факт отраслевого деления в социологии, но не менее важно учитывать, что помимо отраслей в современной социологии все интенсивнее складываются подходы. В исследовательском подходе поле для социолога уже не предзадано в своих границах и структуре, а фиксируется, обнаруживается по мере вхождения в него. Уже есть отрасли, которые стали подходами. Одним из таких подходов являются *public studies*.

С позиций этого подхода можно сказать, что нет музыки как отдельной сферы общественной жизни, а есть некие разнородные практики восприятия музыки. Можно говорить о музыкальных практиках в публичном и приватном досуге, о музыке как факторе эстетической социализации, о профессиональных творческих практиках музыкантов и профессиональных

творческих сообществах, но при этом необходимо учитывать, что полем тут является не музыка, а *социальный контекст* этих музыкальных практик. Сама по себе музыка социологу не должна быть в принципе интересна, т. к. музыка — это эстетический феномен.

Представляется, что Теодор Адорно писал о музыке как о сугубо эстетическом феномене, ибо не был озабочен вопросом, а является ли то, что он пишет, социологией. Музыка интересовала его не как социолога, а как человека большой музыкальной культуры. Поэтому его лекции по социологии музыки интересны для социологии с исторической точки зрения, но лишены актуальности для современного социолога-исследователя.

Литература

Адорно Т. Избранное; Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1999.

Валентинавичюс В.В. Понимание идеологии в философии Т. Адорно. Автореф. канд. филос. наук. Вильнюс, 1989.

Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М., 1999.

Золтай Д. Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно // Вопросы философии. 1968. № 3.

Коваленок Т.И. Социальные проблемы искусства в эстетической теории Т. Адорно. (Критический анализ), Автореф.... канд. филос. наук. М., 1977

Подорога В.А. Критический анализ философии языка Т.В. Адорно. Автореф. канд. филос. наук. М., 1977.

Соловьева Г.Г. Современный Сократ // Путь в философию: Антология. М., СПб.: Университетская книга, 2001.

Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-ые. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002.

Чухров К. Интродукция // Адорно Т.В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.