

В. МАТВЕЕВ: Элитарная и массовая культуры внутренне близки

Музыка в современном мире— явление чрезвычайно многообразное, противоречивое. Различия между музыкальными образцами заходят подчас так далеко, что то или иное явление не рискуют иногда и музыкой назвать, а начинают говорить то об «акустических эффектах», то о «событиях слуха» и т. п.

Дискуссии о функциях и предназначении музыки, о ее воздействии на личность, о месте музыкального искусства в обществе отражают представления тех или иных групп слушателей. Музыка противоречива ровно настолько, насколько противоречивы художественные потребности социальных слоев, групп, субкультур, их эстетические предпочтения и художественные вкусы. Однако, как заметил К. Разлогов, «...даже сейчас, в период, когда демократизация буквально у всех на устах, по отношению к культуре это понятие (демократизация. — В. М.)упорно не применяется», хотя она «устанавливает равноправные отношения между аудиторией и художником, закрепляет право каждого любить или не любить, смотреть или не смотреть, слушать или не слушать то или иное произведение, устанавливает ситуацию, при которой каждая социальная группа, каждый слой имеет право поддерживать то искусство, которое считает нужным, не навязывая его всему обществу в целом»¹. Но противоречия развиваются между потребителями, ориентированными на различные сферы музыкального искусства (народной музыки, поп-музыки, серьезной музыки и др.), между потребителями и профессионалами, а также и между профессионалами, поддерживаю-

щими тот или иной вид, жанр, стиль музыкального искусства, имеющими свою шкалу ценностных предпочтений.

В этой ситуации значимую социальную роль могло бы играть мнение экспертов-профессионалов, занимающих особое положение в музыкальном искусстве. Значимость эта обусловлена зачастую тем, что в их руках сосредоточены рычаги воздействия на аудиторию: пресса, радио, телевидение, власть в социальных институтах музыкального искусства, в том числе в области музыкального образования и воспитания. Может иногда казаться, что эксперты способны полностью подавлять те предпочтения и вкусы, которые представляются им эстетически и художественно несовершенными, иными словами, манипулировать вкусами потребителей музыкального искусства, «подравнивая» их под свои собственные художественные предпочтения.

Однако реальность бесконечно далека от такого представления. Обращение к музыкальной действительности, анализ музыкальной мысли доказывает, что радующая взгляд просветительская картинка идущего впереди с факелом знатока-профессионала, увлекающего за собой восторженную толпу почитателей, не верна. На практике мы видим, как художественные потребности масс пробивают себе путь наверх, несмотря на резкие возражения огромного аппарата музыкального просветительства, образования и воспитания, невзирая на все усилия политиков в области культуры, музыкального искусства. Более того, часть профессионалов начинают поддаваться давлению снизу и пересматривать свои давно сложившиеся воззрения и убеждения. Рассмотрим это на примере авангардистской эстетики современного капиталистического общества.

¹ «Общественные науки», 1990, № 4, с. 181.

В ней обнаруживается тенденция, заключающаяся в постепенном изменении отношения критиков к «массовой культуре». Эта тенденция была почти неразличима в первое послевоенное десятилетие, но в 70-е и особенно в 80-е годы проявила себя достаточно отчетливо. Конкретно изменения в оценке явлений музыкальной жизни выразились в эволюции представлений об элитарной и массовой музыке как феноменах музыкальной культуры западного общества.

На первом этапе эволюции музыкального авангарда (послевоенное десятилетие) среди профессионалов, в том числе критиков, господствовало убеждение, что музыкальная жизнь западного общества протекает под знаком глубокой антиномии: с одной стороны, «массовая культура» и ее порождение — массовая музыка, с другой — резко отделенная от них элитарная музыка, к которой причислялась и «новая музыка» авангарда. Массовое музыкальное производство, согласно этим представлениям, культивирует неразвитые вкусы, тогда как элитарная музыка, являясь подлинным «высоким» искусством, способствует воспитанию и просвещению слушателей, развитию их критического восприятия.

Наиболее полно система воззрений, основанная на оценочном противопоставлении элитарной и массовой музыки была разработана Т. Адорно. Взгляды этого мыслителя были преобладающими во время существования элитарного авангарда. Однако на этапе утверждения неоавангарда (вторая половина 60-х — первая половина 70-х годов) их популярность стала катастрофически падать. Это обстоятельство предстает как симптом определенных сдвигов и в музыкальной культуре в целом, и в положении авангарда в ней.

Музыкальные критики на рубеже 70-х годов открыли для себя тот факт, что сведение музыкальной жизни и всего многообразия явлений музыкальной культуры к жесткой оппозиции высокого и низкого искусства, подлинного и ложного, уникального и тривиального, сущностного и функционального, целостно-органичного и эклектично-поверхностного неправомерно. Метафизическое отнесение элитарной музыки к полюсу добра, а массовой — к полюсу зла весьма условно и не отвечает действительному положению вещей. Критики поняли, что музыкальная жизнь включает в себя чрезвычайное многообразие явлений, причем в массовой куль-

туре могут встречаться образцы настоящего искусства, тогда как элитарная представляет подчас клишированные опусы, отмеченные печатью почти не скрываемого эпитонства.

Все эти соображения, однако, не носили для авангардистского эстетика нейтрального характера, потому что были связаны с самыми животрепещущими вопросами существования музыкального авангарда. Элитарность авангарда на рубеже 70-х годов начинала ощущаться как клетка, мешающая ему «вырваться на волю» общественного интереса, ибо именно с представлениями о подлинности элитарной и ложности массовой музыки, бытующими у авангардистских музыкантов, теперь связывалось объяснение причин его непопулярности у публики. Неоавангард ощущал необходимость в публике, и публике массовой.

Именно стремление добиться популярности у массовой аудитории побудило авангардистов отрешиться от дискутирования по поводу узкопрофессиональных проблем. Так, К. Рёринг писал: «С последним (имеется в виду квалифицированный, понимающий музыку слушатель.— В. М.) дела плохи; поэтому на повестке дня сейчас не стоят вопросы физического образования звуков во времени и пространстве, отношение высоты к длительности и структуры ко времени переживания: как бы важны они ни были»². Основным, по его мнению, остается вопрос о восприятии музыки и ее слушателях.

Сетования на непонимающих музыку слушателей в 40-х годах превратились в общее место авангардистской критики. В сборнике статей «Музыка в бегстве от самой себя» У. Дибелнус констатировал: «Публика разучилась слушать, наблюдать и находить то, что в современной музыке считается полезным и интересным»³. Намного ранее факт неполноценного восприятия был отмечен Адорно, который проанализировал этот вопрос в работах «О товарном фетишизме в музыке и регрессе слушания» и «Введении в социологию музыки»⁴.

² R o h r i n g K. Strukturelles Horen. «Melos», 1971, № 5, S. 180—188.

³ Musik auf der Flucht vor sich selbst: Achte Aufsätze. Hrsg von Dibelius. München, 1969, 152S.

⁴ Adorno Th. W. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. Fr. a M., 1938; Ero же. Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretischen Vorlesungen. Hamburg, 1968. 252 S.

Непопулярность авангардистской музыки у широкой публики, непризнание ее большинством музыкантов, оставшихся в массе своей поклонниками традиционных направлений музыкального искусства, объяснялись авангардистской эстетикой по-разному. Некоторые из теоретиков, а именно те, которые относились к новым чертам музыкального восприятия апологетически и видели в них положительный факт, утверждали, что традиционные музыкальные выразительные средства не соответствуют восприятию, изменившемуся в процессе взаимодействия со средствами массовой коммуникации, поэтому авангардистская продукция постепенно вращается в «культурное сознание» слушателей. Дело здесь только во времени.

Другие вовсе не были настроены столь оптимистически. В 80-е годы непопулярность авангардистской музыки ее критики связывают с недостатками самого этого искусства. «Весьма возможно, — пишет американский исследователь Г. Шенберг, — что сама эстетика, лежавшая в основе сочинений композиторов-авангардистов, была чужда музыкальному искусству. Если музыка не способна затронуть сердца слушателей, разве в этом всегда виноваты слушатели? Сколько времени должно длиться их культурное отставание? Десять лет? Двадцать пять лет? Сто лет? Так, может быть, виновата сама музыка?»⁵. Критика того типа, к которому принадлежит Шенберг, считает слушателей инстанцией, которая в конце концов определяет жизнеспособность произведений искусства. «В конечном итоге именно публике дано решать, — подчеркивает американский критик, — будет ли жить или умрет то или иное музыкальное произведение»⁶.

Подобная апологетика публики в эстетике встречается не так часто. Связанная с последними годами разочарования в авангарде и шире — в элитарной музыке в целом эта апологетика сковывается еще достаточно сильной традицией воспитания и просвещения слушателей знатоками, специалистами, профессионалами. Подобный взгляд предполагает, однако, существование, с одной стороны, просветителей, знающих, что такое истина и какая истина нужна публике (неявно присутствует при этом негативное отношение к публике, как к необразованной толпе, которую

надо "поднять" до уровня просвещенности), а с другой — многих «потребителей» просвещенности, объектов воспитания, задача которых выступать пассивным, поддающимся воспитанию и просвещению собранием субъектов, возвышенных до «высокой» культуры. Иными словами, как раз просветительская позиция и есть та, которая исходит из разделения музыки на резко разграниченные сферы — элитарную и массовую. Именно таким критикам авангарда и принадлежит точка зрения, согласно которой современное слушательское восприятие деградирует. Последствия же его регресса могут быть самыми серьезными, угрожающими не только самому музыкальному искусству, но и обществу в целом.

В представлении об элитарной и массовой музыке и соотношении между ними произошли важные сдвиги. Поставангардистская эстетика в 80-е годы, по сути, отказывается от противопоставления элитарной и массовой музыки, свойственного элитарному авангарду 50—60-х годов. Музыкальные критики придерживаются новой ориентации и не склонны сводить разнообразную музыкальную продукцию к оппозиции элитарной и массовой музыки. Скорее спектр разнообразных явлений они объединяют в понятие «плюралистическая культура». Это понятие включает все те явления, которые встречаются в культуре, не дифференцируя и не оценивая их.

Характерным образцом подобного подхода, отражающего сдвиги в культурных ценностях и ориентации авангардистской эстетики, является полемика о развлекательности как черте музыкального искусства, которую начал один из видных представителей западногерманской авангардистской эстетики Х.-П. Райнке.

Развлекательность — тот момент, который является определяющим для функции массовой музыки. Она всегда оценивалась представителями элитаризма как недостойная «высокого» искусства «снижающая» характеристика. Оппозицией по отношению к серьезному искусству всегда считали несерьезное, «развлекательное» искусство, оно же — низшее искусство, почти не искусство. Неоавангардисты-леворадикалы выступили против всей прошлой музыки в целом, они отрицали ее как часть той культуры, которая в силу своей буржуазности должна быть разрушена. Естест-

⁵Шенберг Г. Возрождение неоромантизма в музыке. «Диалог», 1979, № 1, с. 101

⁶ Там же.

венно, что оппозиция «серьезного» и «развлекательного» искусства не имела для них столь большого значения, как для элитаристов. Однако в действительности «серьезное» искусство радикалы отрицали ради утверждения игры, несерьезности, т. е., по сути, развлекательности. Достаточно вспомнить лозунги «новых левых», слияние в их представлении в одно целое «баррикад и танцплощадок», представление о «жизни как карнавале», требование «рая немедленно!», чтобы заподозрить связь мировоззренческих установок неоавангарда с нацеленностью именно на массовое искусство.

Действительно, исследования показали взаимосвязь «новых левых», контркультурного сознания и «массового искусства»⁷. Гедонизм авангардистских установок заставлял авангардистскую эстетику оправдывать и утверждать развлекательность, так как именно на развлечения в первую очередь были настроены носители этого типа сознания.

Переоценка взглядов на развлекательность в поставангардистской эстетике стала результатом бурных лет неоавангардистских экспериментов. «Наше культурное сознание меняется, и не всегда к худшему» — таков вывод Райнеке, идеологически оправдывающего развлекательность. Он обосновывает свою мысль следующим образом. Некоторые критики говорят об упадке музыкальной жизни и видят причины этого упадка в «засилии развлекательной электроники». Настоящей музыки все меньше и меньше, сетуют подобные критики, все больше развлекательной. Однако, спрашивает Райнеке, можно ли упадком назвать развлекательность? Те критики, которые осуждают развлекательную музыку, переходят он в наступление, опираются на кальвинистски-пуританские представления в их проекции на музыку. Западногерманский критик говорит о протестантизме как источнике, сформировавшем подобные представления, побуждающие людей стремиться к достижению успеха, развивать свои способности, добиваясь достижения исключительности. О потребности развлекаться не говорят в обществе, ориентированном на успех, она подобна в нем инородному телу. Именно эта

раздвоенность, полагает Райнеке, привела и к раздвоению музыкального репертуара. Музыка развлекательную стали отделять от музыки серьезной. «До сегодняшнего дня существует барьер, который запрещает многим даже представлять себе, что с музыкой может быть связана игра, удовольствие, дивертисмент. Страшнейшим кошмаром им кажется соприкосновение этих двух миров, когда молодое поколение не видит различия между развлекательной и серьезной музыкой»⁸.

Молодежная поп-культура и контркультурное сознание, воплотившееся в одной из своих ипостасей в искусство неоавангарда, привнесли в общество иное понимание развлекательности и иную мораль. Гедонизм и нарциссизм, инфантильность этого типа сознания и культуры, воплотившей его, достаточно подробно и всесторонне описаны.

Результаты осмысления феномена контркультуры проявились и в таком частном вопросе, как понимание поставангардизмом «массового искусства» и «массовой культуры» в целом. Следствием неоавангардистского этапа в авангардистской эстетике является и иное отношение к культурной индустрии. Средства массовой информации, однозначно отвергаемые элитарным авангардом, служащие для них примером распространения и клиширования-духовного ширпотреба, начинают ныне переоцениваться в своем культурном значении.

Характерно, что представители элитарного авангарда резко отрицательно относились к музыке на телевидении. Когда П. Булеза спросили, как он относится к музыке, транслируемой по телевидению, он сказал: «Я считаю, что когда по телевидению передают концерт, то (зрители) видят муравьев, которые производят огромный шум, что меня всегда смешит... Телевидение не очень пригодно для музыки»⁹.

Совсем по-другому относится к музыке на телевидении Райнеке. Ссылаясь на Г. Бауэра, он утверждает, что на телевидении возможна «персонализация музыки», которая более не возникает нигде, поэтому «тривиализация музыки в результате постоянного употребления, освобождение ее от характера оригинального события могут быть компенсированы тем, что на основе выступающей

⁷ Reinecke H.-P. Das Fernsehen und der vermeintliche Niedergang der Musikkultur. «Neuen Zeitschrift für Musik», 1981, № 1—5, 6—9.

⁸ Там же.

⁹ Losungen für unsere Zeit finden: Ein Gespräch zwischen Boules und Otto Tomek. NZFM, 1971, N 2, S. 62—69.

в результате зрительного воздействия телевидения персонализации музыки этот характер оригинальности может быть частично компенсирован»¹⁰. Таким образом, Райнеке пытается реабилитировать музыку на телевидении, выявить специфику ее использования при трансляции через средства массовой информации.

Представители разных этапов эволюции авангарда расходятся в оценке элитарной и массовой музыки и в вопросе о музыкальном восприятии¹¹. Согласно воззрениям элитарного авангарда, прогресс в искусстве возможен при условии критического восприятия музыки. В противном случае теряется критерий оценки, и музыка превращается в нейтральный фон. Булез почти дословно перекликается с Адорно и Рёрингом, заявляя, что восторги (у Адорно — псевдоподражание) публики, воспринимающей музыку некритично, — результат примитивного неинтеллектуального слушания. Поэтому, пока массовая публика не поймет, когда «она ходит в музей» (так называет Булез концерты музыки прошлых веков), а когда на авангардистский концерт-эксперимент, не осознает, зачем вообще ходить на концерты, — до тех пор вряд ли можно говорить о музыкальном прогрессе.

Рёринг видел выход из кризисной ситуации авангардистского искусства в изменении слушательского восприятия музыки. Он выступил против «регрессивного» слушания и противопоставил ему адорновское структурное слушание, при котором достигалось бы истинное постижение смысла музыкального произведения. Коротко он определял его суть следующим образом: структурное слушание есть свободное творческое воображение, фантазия, которая в бур-

жуазном обществе приносится в жертву иным человеческим способностям, таким как «приспособленчество, ловкая уступка» и т. п.¹². Структурное слушание явилось бы средством освобождения от отчуждения, позволило бы увидеть истинное лицо «мира и человечества» и через преобразование восприятия изменило бы творческую продукцию, создаваемую художественным авангардом. В специфически музыкальном отношении структурное слушание означает умение, во-первых, разобраться в языке произведения («доводить музыку до теоретического понятия»); во-вторых, улавливать его как смысловое целое, т. е. «понимать целое в единстве — как процесс я как результат; понимать то, что появляется здесь в сопоставлении с другим, которое присутствовало раньше, и превосходить то, что услышишь потом». Исходя из сказанного Рёрингом, можно сделать вывод, что структурное слушание — это в первую очередь слушание профессионалов-музыкантов. Массовый слушатель, который теоретически и практически не подготовлен к встрече с музыкальным искусством, слушать так не в состоянии. Превратить всех слушателей музыки в профессионалов-музыкантов — задача утопическая.

Представителей поставангардистской эстетики последних лет ни структурное слушание, ни элитарные концепции не интересуют. Основной стержень их интереса вращается вокруг массового слушателя, массового искусства, развлекательной музыки, средств массовой коммуникации. Самым главным им кажется развить в себе безоценочное исследовательское отношение как к элитарной, так и к массовой музыке, рассматривать их как внутренне дифференцированные и перекрещивающиеся, взаимодействующие сферы.

В среде профессионалов-экспертов развиваются взгляды, формируются концепции, которые по-новому оценивают традиционные представления об истинном, прекрасном, правильном в музыке, о высоком искусстве и средствах его выражения, а также задачах воспитания слушателей.

Терпимость, плюрализм взглядов критиков возникают в силу давления, нагляднее всего проявляющегося в массовом успехе, которым пользуются у слушателей образцы, с точки зрения профессионалов недостойные. Это

¹⁰ Reinecke H.-P. Das Fernsehen und der vermeintliche Niedergang der Musikkultur. NZFM, 1981, N I, S. 6-9.

¹¹ Подробнее см. Матвеев В. С. Теория и практика музыкального «неоавангарда» (социально-эстетические аспекты восприятия музыки). «Вопросы культуры и искусства». Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XIV. М., 1971, с. 98—144. Этот сборник фактически не увидел свет, так как экземпляр попал заместителю министра культуры РСФСР Кочеткову В. В., который запретил его и распорядился с полностью изданного тиража сорвать обложки и, приведя в негодность, не распространять. Сохранилось лишь несколько экземпляров. Это была первая статья в советской печати по музыкальному авангарду.

¹² R o h r i n g K. Strukturelles Horen. «Melos», 1971, № 5, S. 186.

ярче всего показывает, что нельзя остановить развитие музыкального искусства, даже если оно представляется определенным кругам неправильным, ущербным.

В заключение попытаемся уяснить некоторые процессы динамики феномена музыкального авангардизма, раскрыть его социокультурный смысл. Авангардизм — реакция на научно-техническую революцию, которая вызвала стремление музыкантов соответствовать «духу времени». В русле этой идеологии находилось также тяготение авангардистов к новизне и эксперименту в искусстве, их антитрадиционализм.

Новые звуковые впечатления, связанные с развитием средств массовой информации, с появлением новой акустической техники, вызвали попытки авангардистов переработать полученные впечатления в некую «новую целостность», слить многообразие этих впечатлений в новом художественном синтезе. Это прежде всего реакция на звуковой мир культурного космоса, в котором встречаются образцы музыки Азии и Африки, Америки и Австралии. Авангардизм — это стремление к постоянной новизне, но инновации авангардизма в искусстве сочетаются с фактически отрицательной их оценкой, так как новизна является требованием товарной формы рыночного производства.

Противоречия между элитарной и массовой сферами искусства выражаются в эстетической и конкретно художественной формах борьбы между разными направлениями авангарда, в эволюции его эстетических и художественных воззрений, в дифференциации позиций его идеологов и практиков, идущих от элитаризма к апологии массовой культуры.

Хотя родившийся в лоне «высокого» искусства, защищенный стенами университетов, институтов и лабораторий авангардизм первое время идеологически и практически противостоял массовой музыке, боролся против массовой культуры, однако в дальнейшем «раскололся»: одна часть видела свою задачу в максимальном удержании элитарности, эзотеричности авангардистской музыки, тогда как другая стреми-

лась воплотить возможности, предоставленные массовой музыкой.

Вместе с тем, независимо от того, каким было субъективное намерение того или иного авангардистского композитора, внутренняя близость авангардизма к массовой культуре присуща авангардизму изначально.

Эта близость заключается во внутренней ориентации авангардизма на рыночную форму существования искусства. Именно она побуждает авангардистов стремиться к внешней эффективности, характерной более для произведений коммерческого искусства, чем для искусства элиты. С направленностью на сферу массовой музыки связана также ориентация на использование технических устройств, предполагающих прохождение музыки через каналы средств массовой информации. Характерно сближение авангардистских средств выразительности с теми средствами, которые применяются в массовом искусстве. И конечно, имеется внутреннее родство, когда эффективные инновации авангарда как «на зло» активно используются в массовой культуре.

Наконец, следовало бы заметить, что, несмотря на бурную и, казалось бы, исчерпывающую полемику, с течением времени ориентация специалистов на элитарную музыку и массовую, на авангард и т. д. может меняться. Музыкальные произведения меняют свою «страту» самым неожиданным образом, становясь мировой музыкальной классикой. Примером тому «Иисус-Христос — суперзвезда»¹³ Э. Л. Уэбера, масштабное музыкально-драматическое полотно, рок-опера, стилистической основой которого является рок-музыка и постановка которой в свое время поразила даже поклонников современного авангарда.

¹³ В июле 1990 г. в театре имени Моссовета состоялась премьера музыкального спектакля «Иисус-Христос — суперзвезда», поставленного по мотивам одноименной рок-оперы, просмотров который, можно убедиться в глубоко серьезном замысле композитора и соответствующей трактовке спектакля режиссером С. Прохановым в постановке П. Хомского.