

18+

Александра Загреднюк

МУЗЫКА, КОТОРУЮ НЕ СЛУШАЮТ

Эрик Сати и изобретение звукового фона

Александра Загреднюк Музыка, которую не слушают. Эрик Сати и изобретение звукового фона

<https://litres.ru/74306187>

ISBN 9785007085915

Аннотация

В 1920 году Эрик Сати попросил парижскую публику не слушать его музыку. Эксперимент провалился: люди замолчали и заняли места. Но идея победила. Сегодня музыка сопровождает покупки, работу, сон и большинство публичных пространств. Как Сати предсказал звуковой мир XXI века? Книга соединяет биографию Сати с историей «меблировочной музыки», Muzak, Кейджа, минимализма, Ино, аудиомаркетинга. И задаёт неудобный вопрос: что происходит с нами, когда музыка звучит постоянно, а мы её почти не слышим?

Содержание

Пролог.	6
Часть I.	8
Глава 1. Шум нового века	8
Глава 2. Парижская лаборатория	23
Глава 3. Рождение массового слушателя	38
Глава 4. Когда музыка становится товаром	64
Конец ознакомительного фрагмента.	74

Музыка, которую не слушают Эрик Сати и изобретение звукового фона

Александра Загреднюк

*Как парижский композитор
предсказал эмбиент,
музыку для бизнеса
и жизнь в непрерывном звуке*

© Александра Загреднюк, 2026

ISBN 978-5-0070-8591-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

#

#

* * *

Благодарю за помощь в написании книги своего научно-

го руководителя доктора филологических наук, профессора Вячеслава Петровича Океанского. Отдельная благодарность за помощь с переводом оригинальных текстов с английского и французского языков атташе МИД РФ Маргарите Сергеевне Кургановой.

Пролог.

Музыка, которую не слушают

Париж, 8 марта 1920 года. В галерее Барбазанж закончилась первая часть вечера, и публика получила то, чего обычно ждёт от антракта: возможность встать, поговорить, перейти из одного конца зала в другой. Именно в этот момент из четырёх углов помещения зазвучала музыка. Инструменты не были собраны на сцене. Музыканты не требовали внимания. Напротив, зрителей заранее предупредили: продолжайте беседовать, ходите, не слушайте.

Публика сделала противоположное. Едва прозвучали первые такты, люди поспешили к креслам и замолчали. Эрик Сати, автор эксперимента, пытался спасти его криками: разговаривайте, гуляйте, не обращайтесь внимания. Но музыка уже подчинила себе комнату. Опыт провалился по парадоксальной причине: слушатели не умели не слушать.

Сегодня эта сцена кажется почти неправдоподобной. Музыка сопровождает покупку кофе и выбор одежды, ожидание самолёта и работу за компьютером. Она звучит в ресторанах, гостиничных холлах, фитнес-клубах, такси, видеоиграх и коротких роликах. Мы включаем плейлист для концентрации, сна, ужина или прогулки и нередко замечаем тишину быстрее, чем само звучание.

Человек, который одним из первых предложил музыку для невнимания, был парижским бедняком, клубным пианистом, мистиком, шутником и автором нескольких самых узнаваемых фортепианных пьес в мире. Он жил в одной комнате, носил одинаковые бархатные костюмы, писал исполнителям указания вроде «вооружитесь ясновидением» и мог превратить эстетический манифест в рекламную листовку.

Эта книга рассказывает не только биографию Эрика Сати. Она прослеживает судьбу одной его идеи: музыка способна перестать быть событием и стать средой. Из скромного парижского эксперимента выросли Muzak, минимализм, эмбиент, музыка для кино и бизнеса, бесконечные цифровые плейлисты. Вместе с ними изменились наше внимание, представление о тишине и сама привычка слушать.

Часть I.

Город учится слышать иначе

Чтобы изобрести музыку, которую не слушают, сначала пришлось разрушить представление о том, что музыка обязана быть центром внимания.

Глава 1. Шум нового века

Почему рубеж XIX—XX веков заставил композиторов искать новый язык

В конце XIX века европейский город изменился быстрее, чем человеческий слух успел к этому привыкнуть. Машины, фабрики, железные дороги, электрический свет, реклама и массовая пресса создавали новую плотность жизни. Музыка больше не могла оставаться только языком салона и концертного зала.

Одни композиторы отвечали на перемены предельной сложностью. Другие искали первобытную энергию, шум, ясность или нарочитую простоту. Сати выбрал самый тихий и

потому один из самых радикальных путей.

Конец XIX и первая половина XX века — время кардинальных перемен практически во всех сферах: социальной, политической, экономической, художественной. В частности, музыкальную культуру этих лет характеризует решительный разрыв с традициями прошлого. Интересующий нас период в этой книге ограничим временными рамками с 1890-х по 1920-е годы.

Существует множество подходов к определению и интерпретации понятия музыкальной культуры. Теоретики и ученые предлагают разные взгляды на этот феномен, основываясь на своих научных дисциплинах, культурных традициях и исторических контекстах. Одним из классических подходов является определение музыкальной культуры как системы, включающей в себя не только музыкальные произведения, но и всю совокупность процессов, связанных с их созданием, исполнением, восприятием и распространением. Такой подход был предложен советским музыковедом А. Сохором, который подчеркивал важность комплексного изучения всех этих элементов для понимания сущности музыкальной культуры.

Музыкальная культура, будучи частью общей художественной культуры, объединяет духовные и материальные стороны человеческого опыта посредством музыкального языка, который непрерывно эволюционирует и приспосабливается к изменениям в обществе. Культуролог И. А. Корса-

кова определяет понятие «музыкальная культура», как феномен культуры, формирующийся под влиянием ценностей, содержания и мировоззрения общества, а также способов передачи культурного опыта. Она способствует возникновению новых форм жизни, развитию культурной среды и является способом коммуникации в обществе.

Понятие «европейская музыкальная культура» подробно раскрывает музыковед А. И. Вейценфельд. Под ней он подразумевает все национальные культуры, корни которых лежат в европейской традиции, в том числе и культуру эмигрантов. Английский музыкант Ч. Бёрни, путешествуя по Европе в начале 1770 и в 1772 году, пришел к выводу, что основные центры музыкальной жизни сосредоточены в Италии, Франции и Австро-Венгрии. Советский музыковед В. Конен также отмечает достаточно узкий круг сосредоточения музыкальной культуры в Европе вплоть до начала XIX века. В дальнейшем музыкальная география расширяется: Ф. Шопен и Ф. Лист привнесли в европейскую музыку элементы венгерского и польского фольклора, чешская школа отделилась от австрийской традиции, национальное движение получило огромный размах, став характерной чертой музыкальной культуры. Выделим в этой связи композиторов Норвегии (Э. Григ), Финляндии (Я. Сибелиус), Испании (И. Альбенис, Э. Гранадо, М. де Фалья), Англии (Б. Бриттен), Венгрии (Барток, З. Кодай), Румынии (Ж. Энеску). При этом особая роль в истории музыки нового времени, по мнению

музыковед И. В. Нестьева, принадлежит французской, австрийской, венгерской и немецкой школе.

На рубеже XIX — XX веков русская музыкальная культура пережила значительный подъем, связанный с развитием национальных традиций и появлением новых жанров и стилей. Основу национальной школы заложил М. И. Глинка, а его последователи, включая «Могучую кучку» (М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, И. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков), активно использовали народные мотивы и фольклор. П. И. Чайковский внес огромный вклад в мировую культуру своими операми, балетами и симфониями, сочетающими романтизм и реализм. С. В. Рахманинов прославился мощной и эмоциональной музыкой, а начало XX века принесло новые направления, такие как авангард, представленный И. Ф. Стравинским и А. Н. Скрябиным.

Для адекватного анализа процессов, протекающих в музыкальной сфере, необходимо рассматривать их в контексте общей культурно-исторической парадигмы соответствующего периода, ведь на стыке XIX—XX веков культурная жизнь Европы претерпела значительные изменения. Влияние демократических идей способствовало развитию новых форм литературного и музыкального творчества в Германии, Австрии и Франции. Композиторы и музыканты стремились к свободе самовыражения, отходя от академических канонов. Появление импрессионизма и экспрессионизма отражало стремление передавать личные эмоции и пережива-

ния через искусство. В философии и эстетике произошёл отказ от материалистических теорий и объективно-научного подхода. Возросло значение субъективного идеализма, который ставил внутренний опыт выше объективной реальности. Развивались иррациональные учения, такие как экзистенциализм и феноменология, акцентирующие внимание на индивидуальном опыте и свободе выбора. Эти перемены сформировали новый взгляд на мир и человеческое существование, оказывая глубокое влияние на культуру и мышление европейских стран.

Романтическое противопоставление личности и общества в начале XX столетия приобретает иной смысл. Заметное воздействие на искусство второй половины XIX века оказали пессимистические идеи А. Шопенгауэра (1788—1860), видевшего мир как порождение «мировой воли», которой не может противостоять «воля к жизни» отдельного человека. Труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление» содержит мысль о том, что музыка в меньшей степени, в отличие от других искусств, зависит от внешней среды. Музыка, по мнению философа, невыразима в своей иррациональности, непознаваема. В противовес учению Шопенгауэра Ф. Ницше (1844—1900) выдвигает идею о сверхчеловеке, наделённом огромной волей и являющимся носителем новых ценностей и морали. Интуиции и внутреннему созерцанию отведена особая роль в трудах немецкого ученого Э. Гуссерля, итальянца Б. Кроче. Постигание окружающего мира, со-

гласно французскому философу А. Бергсону (1859—1941), возможно только в качестве стихийного «жизненного порыва», неподвластного рациональному контролю.

Все перечисленные учения идейно подкрепляли художественные течения рубежа веков. Ощущение тревоги перед лицом грядущих перемен обусловило остроту чувств переживаний индивидуума, который, как и в эпоху романтизма, является центром эстетической системы (музыкальное воплощение этих настроений можно обнаружить в симфониях австрийского композитора Г. Малера). Основа Европейской культуры, господствовавшая с эпохи Возрождения — гуманизм — исчерпывает свой ресурс. Конфликт индивидуума и общества в начале XX века обретает новый облик. Острое выражение субъективных эмоций одинокой личности в конце 1900-х годов нашло свое отражение в экспрессионизме, наиболее ярко проявившемся в изобразительном искусстве, театре, литературе (Ф. Кафка) и музыке (представители «новой венской школы» Шёнберг, А. Берг и А. Веберн).

О кризисе культуры рубежа высказывались отечественные религиозные философы Н. А. Бердяев, о. С. Булгаков. Так, сложившуюся ситуацию в искусстве Н. А. Бердяев называет глубочайшим потрясением тысячелетия, вызванным усталостью и истощением жизненных сил европейской культуры. Поиск новых направлений, стремление искусства выйти за собственные пределы и преодолеть границу между видами искусств — процессы, характеризующие действитель-

ность современную Н. А. Бердяеву. Таким примером для него было творчество А. Н. Скрябина, в котором воплотилась идея синтеза искусств, где звук, свет и цвет сливаются в единое целое, создавая ощущение мистического опыта.

Для о. С. Булгакова искусство начала XX века, несмотря на богатство и обилие новых форм и художественных техник «опускается до мертвого натурализма или самоубийственной тенденции; мистическое по самому своему существу, оно больше всего страдает от религиозной беспочвенности века». По мнению философа, в недостатке духовного осмысления кроется причина увядания современной ему культуры.

Обращаясь к осмыслению кризиса в сфере музыкальной культуры рассматриваемого периода, стоит отметить изменение музыкальной парадигмы, которое, согласно австрийскому музыковеду, музыкальному критику и педагогу Гвидо Адлеру происходит каждые 150 лет: меняются композиторские техники, способы извлечения, исполнения музыки и т. д. В широком понимании классическая музыка — достаточно жесткая парадигма, связавшая вертикаль (аккорды) и горизонталь (мелодическую линию), в которой аккордам отведена функциональная роль. В книге французского музыканта и теоретика Ж. Ф. Рамо «О природных основаниях гармонии» представлено рациональное основание этой функциональной системы, для которой характерно главенство тоники и подчинение ей всех второстепенных гармоний — до-

минанты и субдоминанты. В музыке же XX века происходит кардинальная трансформация ряда музыкальных элементов. Ю. Н. Холопов называет этот процесс сменой эстетических парадигм, веком великого перелома в музыке, который имел стремительный, взрывной характер.

Музыковед отмечает, что при первом соприкосновении с Новой музыкой, она казалась беспорядочной смесью звуков, бессмысленным нагромождением нот и абсурдным чередованием аккордов. В этом звучании невозможно услышать музыкальную красоту, возникает острое чувство неприятия, отторжения, иногда даже протеста: «Такая музыка! Дома кошки лучше играют!» — восклицали зрители на одном из концертов Прокофьева в 1910-х годах. С позиции традиционной музыкальной парадигмы, эта музыка воспринималась как нечто чуждое и неприемлемое — «не музыка», а лишь хаос и сумбур. Музыка XX века, как отмечает И. А. Корсакова, представляет собой своего рода интеллектуальный переворот. Хотя с точки зрения формальных аспектов, таких как гармония и тематическая структура, произведения могут оставаться неизменными, фокус внимания композитора и слушателя смещается в совершенно иную область.

Сферу музыкального искусства начала XX века накрыли две большие волны — Авангард-I (≈ 1908 — 1925) и Авангард-II (≈ 1946 — 1968) — стихийные мощные всплески творческой энергии, благодаря которым возникла новая система отношений между звуками, новый музыкаль-

ный язык. Композиторы постоянно находятся в поиске новых структур и способов выражения, фиксируя результаты своих экспериментов и размышлений в литературных трудах. В качестве примеров можно привести следующие работы: Дебюсси: «Господин Крош — антидилетант»; Шёнберг: «Учение о гармонии, «Стиль и мысль», «Структурные функции гармонии»; Барток: «Проблема новой музыки», «Румынская народная музыка», «Музыкальные языки, очерки и лекции»; Хиндемит: «Инструкция по композиции. Теоретическая часть», «Концентрированный курс традиционной гармонии; с упором на упражнения и минимумом правил», «Начальное обучение музыкантов»; А. Онеггер: «О музыкальном искусстве», автобиография «Я-композитор»; Пуленк: «Эммануэль Шабрие», «Письма», «Дневник моих мелодий»; А. Берг: «Вера, Надежда, Любовь. Сочинения о музыке», «Теодор В. Адорно. Переписка»; Мийо: «Исследования, Авелин», «Заметки об Эрике Сати», «Моя счастливая жизнь» и др.

Отличительной чертой искусства рассматриваемого периода является плюрализм. Музыкальная палитра XX века отличается многообразием и стремительной сменой различных художественных тенденций. К основным этапам развития композиционно-стилевых систем рубежа XIX — XX веков можно отнести поздний романтизм, модернизм и первую волну авангарда. Резкая реакция на устаревшую систему ценностей романтизма с его излишним индивидуализмом

в выражении стало почвой для укрепления антиромантизма — одной из самых значимых тенденций в художественной культуре и искусстве XX века. В целом же для европейской композиторской культуры начала века стали характерны ощущение кризиса привычных выразительных средств, поиски новых способов музыкального выражения.

Как отмечает музыковед Е. Д. Кривицкая, возникновение модернизма связано с досадой и усталостью от эклектизма XIX века, которую испытывали художники, что побудило их к поискам оригинальности. Стремление создать нечто принципиально новое и осознанный разрыв с традициями романтизма неотделимы от понятия модернизма в музыке. Возникли композиторские школы, демонстрирующие новаторские устремления по отношению к господствовавшим в искусстве романтической эпохи. Опусы импрессионистов, нововенцев, композиторов группы «Шести», представителей многочисленных течений авангарда появились как следствие убежденности в том, что выразительные возможности музыки за последние три столетия истощены, и музыкальному искусству необходимо коренное обновление. Начало XX в европейском музыкальном искусстве связано с понятием «новая музыка» (нем. *Neue Musik*, фр. *nouvelle musique*), введенным в обиход в 1919 году немецким музыкальным критиком Паулем Беккером. Музыковед Г. Данузер предлагает периодизацию новой музыки и выделяет в ней два периода:

Реакция на систему устаревших романтических ценно-

стей стала почвой для возникновения тенденции антиромантизма, наиболее радикально проявившая себя в футуризме — «искусстве будущего», ориентированного на выработку радикально новой эстетики, отвечающей потребностям индустриального общества. По мнению Н. А. Бердяева, именно футуризм стал наиболее выдающимся проявлением кризиса в искусстве, разрушающим старую эстетику и стирающим границу, отделяющую человеческий образ от окружающего мира.

Основоположителем направления является итальянский писатель Филиппо Томмазо Маринетти (итал. Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944). Опубликованный им в газете «Le Figaro» 20 февраля 1909 года «Манифест футуризма» стал характерной формой футуристического пафоса, частью эстетики нового направления. Программы, изложенные в этом и других манифестах, затронули все стороны общественной жизни и культуры, превратив это футуристическое движение в интеллектуальное, философское и социальное явление эпохи.

Футуризм отвергал романтическую традицию с присущей ей ценностью личности и ее психологией, культурно-историческими связями и провозглашал культ урбанизированного быта, прогресса, электричества, машины в качестве главных «действующих» лиц для искусства новой эры. Основной идейный посыл футуризма — это разрушение старого, отжившего в искусстве, в традиционной культуре, отторжение

ценностей буржуазно-капиталистического общества. В большей степени новое движение проявилось в поэзии, отчасти в театре и живописи, косвенно — в музыке, точнее — в шуме.

Первым музыкантом, примкнувшим к футуристам, стал Франческо Балилла Прателла (итал. Francesco Balilla Pratella, 1880—1955), ученик итальянского оперного композитора П. Масканьи. «Манифест музыкантов-футуристов», созданный им 11 октября 1910 года, подвергает критике итальянскую музыку, обвиняя в отсталости в сравнении с футуристской эволюцией музыки в других странах. Примерами положительного опыта отказа от традиций Ф. Прателла называет творчество Р. Штрауса (Германия), Дебюсси (Франция), Э. Элгара (Англия), Я. Сибелиуса (Швеция, Финляндия). В России таким примером для него является «обновленный через душу Николая Римского-Корсакова» М. Мусоргский. Ситуацию в Италии Ф. Прателла рассматривает как ультраконсервативную, называя музыкальные учебные заведения «питомниками бессилия» и обвиняя профессоров в увековечивании традиционализма и враждебном отношении к любому усилию расширить музыкальное поле. Так, оперы Дж. Пуччини и У. Джордано автор манифеста характеризует, как «низкие, рахитичные и вульгарные».

Манифест от 11 марта 1913 «Искусство шумов» итальянского художника и композитора Луиджи Руссоло (итал. Luigi Russolo, 1885—1947) призывал посвящать сочинения продуктам индустриализации: машинам, пароходам, поездкам.

По этому принципу создавались шумовые «произведения», являющие собой какофонию звуков, ассоциировавшуюся со стремительным движением окружающего мира. Л. Руссоло не ограничился теоретизированием: он изобрел новые инструменты — интонарумори (*intonarumori*), представляющие собой модуляторы шума, имитирующие звуки реального мира (взрывы, шипение, жужжание, гул толпы). Л. Руссоло утверждал: «Всякое проявление нашей жизни сопровождается шумом. Шум близок нам. Шум имеет власть напоминать нам жизнь. Звук, наоборот, чуждый жизни, всегда музыкальный, нечто обособленное, случайный элемент, сделавшийся для нашего уха тем же, что представляет для нашего глаза слишком знакомое лицо. Шум, смутный и неправильный, вырывающийся из смуты жизни, никогда не открывается нам целиком и обещает много неожиданностей. Мы уверены, что выбирая и координируя шумы, обогатим человечество неподозреваемым наслаждением». Первый концерт «оркестра» интонарумори состоялся 11 августа 1913 в Милане (дирижировал сам Л. Руссоло). Позднее в 1921 году состоялся большой концерт футуристической музыки для 27 интонарумори и оркестра, событие привлекло внимание С. Дягилева, И. Стравинского, М. Равеля, Мийо.

Идеи Л. Руссоло оказали значительное влияние как на современников, так и на гораздо более позднее поколение музыкантов. В 1916 году Мийо включил сирены в музыку к «Хоэфорам», Сати в 1917 использовал сирены, пишущие

машинки и револьверы в балете «Парад» и т. д. Музыка Л. Руссоло, состоящая исключительно из натуральных шумов, предваряет конкретную музыку П. Шеффера, К. Штокхаузена, Кейджа, а также находится у истоков саунд-арта, ставшего не просто категорией экспериментальной музыки, а полноценным направлением искусства в 90-е годы XX века.

Русская версия футуризма, известная как русский кубофутуризм, возникла в начале 1910-х годов и была тесно связана с литературным движением. Художник и музыкант М. Матюшин продвигал концепцию «расширенного видения», объединяющую звук и цвет, «Симфония №1» А. Лурье (1913) считается одной из первых попыток воплотить идеи футуризма в музыке. Поэт А. Кручёных экспериментировал с голосом и звуком, его работа «Победа над солнцем» (1913) стала символом русского футуризма в театре и музыке. Направленный против культурного опыта предшествующего времени, футуризм стал первым в истории культуры и искусства XX века движением, цель которого — начало «с нуля». Подобная модель была характерна для последующих художественных бунтов, которым, однако, не удалось превзойти присущий футуризму радикализм.

Отметим, что идеи близкие футуризму нашли отражение в памфлете Кокто «Петух и Арлекин» (1918), некоторые положения которого стали программными установками объединения французских композиторов группы «Шести». Язык, которым написаны афоризмы памфлета (всего их 76),

близок манифестам итальянских футуристов: «Соловей поет дурно» (№11), «Дурная музыка, презиравемая высокими умами, очень приятна. Что неприятно, так это хорошая музыка» (№40), «Надо, чтобы музыкант излечил музыку от ее сложностей, ее хитростей, ее карточных фокусов, чтобы он заставил ее по возможности стоять лицом к лицу перед слушателем» (№42).

Одним из ключевых процессов на рубеже веков стало зарождение и активное развитие феномена массовой музыкальной культуры. Примечательно, что истоки этого явления частично восходят к творчеству музыкантов, принадлежащих к академическим традициям. Их новаторские идеи и эксперименты оказали значительное влияние на формирование популярных музыкальных жанров и стилей, которые впоследствии стали неотъемлемой частью повседневной жизни общества. В итоге взаимодействие академического искусства и массовой культуры привело к появлению новых выразительных средств и форм, отвечающих запросам широкой аудитории.

Новый век не просто добавил к старой музыке несколько дерзких приёмов. Он изменил отношения между произведением, пространством и публикой. В этой трещине между прежним ритуалом и новой повседневностью появился Сати.

Глава 2. Парижская лаборатория *Импрессионисты, футуристы, кабаре и искусство, вышедшее на улицу*

Париж начала века был не только столицей искусства. Он был машиной по смешиванию несовместимого. Симфония встречалась с куплетом из кабаре, балет — с цирком и рекламой, живописец становился соавтором композитора, а скандал мог работать эффективнее любой рецензии.

Сати чувствовал эту среду точнее многих. Он не стремился построить ещё один монумент. Его интересовало, что произойдёт, если музыка станет короткой, плоской, повторяющейся, смешной и пригодной для повседневной жизни.

Импрессионизм (франц. *impression* — «впечатление») первоначально — новаторское направление во французской живописи последней четверти XIX века. Крупнейшие его представители — К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуар. П. Сезанн, А. Сислей. Термин возник в 1874 году. Своим происхождением он обязан названию картины К. Моне «Впечатление. Восход солнца в Гаврском порту». В итоге импрессионизм связан, прежде всего, с французской традицией.

Первое применение понятия «импрессионизм» к музыкальному искусству приписывается О. Ренуару, который употребил его в беседе с Р. Вагнером во время работы над

созданием портрета композитора (1882). Музыкальный импрессионизм противостоит позднему романтизму, поскольку изобразительность, «звукописание» в нем превалирует над эмоционально насыщенной выразительностью, а модальность — над романтической тональностью с ее напряженными тяготениями. Музыка, которую принято относить к импрессионизму, отличается светлым колоритом, преобладанием чистых тембров, прозрачной, тонко детализированной фактуры, свободой от жестких формальных схем и пластичным, непринужденным разворачиванием музыкальной мысли.

Родоначальником музыкального импрессионизма принято считать Дебюсси. Г. Шнеерсон подчеркивает: «Если импрессионистская эстетика явилась достоянием значительной группы крупных французских художников второй половины XIX столетия, породив одно из самых заметных движений в живописи нового времени, то зарождение и первые шаги музыкального импрессионизма, по существу, связаны с именем только одного Клода Дебюсси».

Х. Ортега-и-Гассет рассматривает Дебюсси как представителя новой музыкальной эры, противопоставляя его Людвигу ван Бетховену. По мнению философа, музыка Бетховена сложнее с точки зрения формы, выразительности и технических приемов, а также она глубже погружает композитора и слушателя в мир человеческих эмоций, делая его произведения ближе к массам. Однако средства, используемые

в новом искусстве, хотя и кажутся простыми, отражают совершенно иной духовный настрой, отличный от массового сознания.

Размышления Х. Ортеги-и-Гассета приводят нас к выводу, что новое искусство не ставит своей целью доступность. Напротив, художественное восприятие такого искусства отдаляет людей от повседневности. Эта идея лежит в основе важной тенденции в искусстве XX века — дегуманизации, начало которой положил импрессионизм. Неслучайно исследователь В. Гурков отмечает, что эстетические новшества Дебюсси освободили искусство от монотонности самоуглубленной субъективности, открыв новый мир с уникальной эстетической «территорией». Соответственно, Дебюсси дегуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства.

С. Яроциньский, — крупнейший исследователь творчества Дебюсси, — подчеркивает преобладание в его сочинениях музыкальных красок над рисунком и формой. Сам композитор утверждал: «Я все больше и больше убеждаюсь в том, что музыка по своей сущности не может быть втиснута в строгую и традиционную форму. Музыка — это краски в биении ритмов». Действительно, его творчество лишено «сырой, обнаженной вагнеровской страсти», — пишет С. Исаакоф, — оно напоминает абстрактное полотно, состоящее из мерцающих каскадов изящных звуковых арабесок». При этом сам композитор полагал, что термин «импрессио-

низм» чрезмерно акцентирует внимание на внешней стороне дел и, тем самым, ведет к односторонним, вульгарным интерпретациям.

Особая творческая взаимосвязь с импрессионизмом наблюдается и у Сати. Именно он, по мнению Кокто, «незаметно для всех отворил ворота, через которые Дебюсси направится к славе». Импрессионистские тенденции обнаруживаются в музыке М. Равеля («Игры воды», «Дафнис и Хлоя»), а также у ряда композиторов за пределами Франции, где распространившийся в начале XX века импрессионизм приобрел специфические национальные черты. В Италии их можно проследить у О. Респиги («Фонтаны Рима»), в Испании — в сочинениях М. де Фальи («Ночи в садах Испании»), в Польше — у К. Шимановского («Мифы», «Метопы», «Маски»), в России — у А. К. Лядова («Волшебное озеро»), И. Ф. Стравинского («Фантастическое скерцо», «Фейерверк», «Жар-птица»), Н. Н. Черепнина («Зачарованное царство») и др.

Реакция на систему устаревших романтических ценностей стала почвой для возникновения тенденции антиромантизма, наиболее радикально проявившая себя в футуризме — «искусстве будущего», ориентированного на выработку радикально новой эстетики, отвечающей потребностям индустриального общества. По мнению Н. А. Бердяева, именно футуризм стал наиболее выдающимся проявлением кризиса в искусстве, разрушающим старую эстетику и стирающим

границу, отделяющую человеческий образ от окружающего мира.

Основоположителем направления является итальянский писатель Филиппо Томмазо Маринетти (итал. Filippo Tommaso Marinetti, 1876—1944). Опубликованный им в газете «Le Figaro» 20 февраля 1909 года «Манифест футуризма» стал характерной формой футуристического пафоса, частью эстетики нового направления. Программы, изложенные в этом и других манифестах, затронули все стороны общественной жизни и культуры, превратив это футуристическое движение в интеллектуальное, философское и социальное явление эпохи.

Футуризм отвергал романтическую традицию с присущей ей ценностью личности и ее психологией, культурно-историческими связями и провозглашал культ урбанизированного быта, прогресса, электричества, машины в качестве главных «действующих» лиц для искусства новой эры. Основной идейный посыл футуризма — это разрушение старого, отжившего в искусстве, в традиционной культуре, отторжение ценностей буржуазно-капиталистического общества. В большей степени новое движение проявилось в поэзии, отчасти в театре и живописи, косвенно — в музыке, точнее — в шуме.

Первым музыкантом, примкнувшим к футуристам, стал Франческо Балилла Прателла (итал. Francesco Balilla Pratella, 1880—1955), ученик итальянского оперного композитора П. Масканьи. «Манифест музыкантов-футуристов»,

созданный им 11 октября 1910 года, подвергает критике итальянскую музыку, обвиняя в отсталости в сравнении с футуристской эволюцией музыки в других странах. Примерами положительного опыта отказа от традиций Ф. Прателла называет творчество Р. Штрауса (Германия), Дебюсси (Франция), Э. Элгара (Англия), Я. Сибелиуса (Швеция, Финляндия). В России таким примером для него является «обновленный через душу Николая Римского-Корсакова» М. Мусоргский. Ситуацию в Италии Ф. Прателла рассматривает как ультраконсервативную, называя музыкальные учебные заведения «питомниками бессилия» и обвиняя профессоров в увековечивании традиционализма и враждебном отношении к любому усилию расширить музыкальное поле. Так, оперы Дж. Пуччини и У. Джордано автор манифеста характеризует, как «низкие, рахитичные и вульгарные».

Манифест от 11 марта 1913 «Искусство шумов» итальянского художника и композитора Луиджи Руссоло (итал. Luigi Russolo, 1885—1947) призывал посвящать сочинения продуктам индустриализации: машинам, пароходам, поездкам. По этому принципу создавались шумовые «произведения», являющие собой какофонию звуков, ассоциировавшуюся со стремительным движением окружающего мира. Л. Руссоло не ограничился теоретизированием: он изобрел новые инструменты — интонарумори (*intonarumori*), представляющие собой модуляторы шума, имитирующие звуки реального мира (взрывы, шипение, жужжание, гул толпы). Л. Руссо-

ло утверждал: «Всякое проявление нашей жизни сопровождается шумом. Шум близок нам. Шум имеет власть напомирать нам жизнь. Звук, наоборот, чуждый жизни, всегда музыкальный, нечто обособленное, случайный элемент, сделавшийся для нашего уха тем же, что представляет для нашего глаза слишком знакомое лицо. Шум, смутный и неправильный, вырывающийся из смуты жизни, никогда не открывается нам целиком и обещает много неожиданностей. Мы уверены, что выбирая и координируя шумы, обогатим человечество неподозреваемым наслаждением». Первый концерт «оркестра» интонарумори состоялся 11 августа 1913 в Милане (дирижировал сам Л. Руссоло). Позднее в 1921 году состоялся большой концерт футуристической музыки для 27 интонарумори и оркестра, событие привлекло внимание С. Дягилева, И. Стравинского, М. Равеля, Мийо.

Идеи Л. Руссоло оказали значительное влияние как на современников, так и на гораздо более позднее поколение музыкантов. В 1916 году Мийо включил сирены в музыку к «Хоэфорам», Сати в 1917 использовал сирены, пишущие машинки и револьверы в балете «Парад» и т. д. Музыка Л. Руссоло, состоящая исключительно из натуральных шумов, предваряет конкретную музыку П. Шеффера, К. Штокхаузена, Кейджа, а также находится у истоков саунд-арта, ставшего не просто категорией экспериментальной музыки, а полноценным направлением искусства в 90-е годы XX века.

Русская версия футуризма, известная как русский кубо-

футуризм, возникла в начале 1910-х годов и была тесно связана с литературным движением. Художник и музыкант М. Матюшин продвигал концепцию «расширенного видения», объединяющую звук и цвет, «Симфония №1» А. Лурье (1913) считается одной из первых попыток воплотить идеи футуризма в музыке. Поэт А. Кручёных экспериментировал с голосом и звуком, его работа «Победа над солнцем» (1913) стала символом русского футуризма в театре и музыке. Направленный против культурного опыта предшествующего времени, футуризм стал первым в истории культуры и искусства XX века движением, цель которого — начало «с нуля». Подобная модель была характерна для последующих художественных бунтов, которым, однако, не удалось превзойти присущий футуризму радикализм.

Отметим, что идеи близкие футуризму нашли отражение в памфлете Кокто «Петух и Арлекин» (1918), некоторые положения которого стали программными установками объединения французских композиторов группы «Шести». Язык, которым написаны афоризмы памфлета (всего их 76), близок манифестам итальянских футуристов: «Соловей поет дурно» (№11), «Дурная музыка, презираемая высокими умами, очень приятна. Что неприятно, так это хорошая музыка» (№40), «Надо, чтобы музыкант излечил музыку от ее сложностей, ее хитростей, ее карточных фокусов, чтобы он заставил ее по возможности стоять лицом к лицу перед слушателем» (№42). Еще одним отрицающим романти-

ческую традицию направлением стал неофольклоризм. Наряду с экспрессионизмом и футуризмом он предвещал грядущий перелом в существующем мироустройстве. Предпосылки неофольклоризма прослеживаются в становлении национальных европейских школ.

В отличие от футуризма, неофольклоризм не уповал на технический прогресс, а был устремлен в прошлое, к истокам культуры человечества. Его особый философско-эстетический смысл — превосходство коллективного над индивидуальным, примитивного над изысканным, повторяющегося над непостоянным. В итоге утверждались идеи круговорота природы, родовой общинной жизни, подчиняющей личное существование, обновления европейской цивилизации благодаря потенциалу, скрытому в стихийных импульсах прайстории.

Характерная черта этого направления — использование, иногда — открытие древнейших слоев фольклора из географически труднодоступных, глухих уголков. Интерес к национальным традициям побуждал музыкантов к активным этнографическим исследованиям. Так, в 1906 году Барток и З. Кодай начали заниматься собирательством и изучением фольклора. Музыкантов привлекала не только венгерская музыка: изучив пять языков, Барток впоследствии побывал с экспедициями в Румынии, Сербии, Словакии, Турции, Украине, а также в ряде арабских стран. Во время экспедиций Барток и З. Кодай ходили по венгерским деревням

и селам с фонографом, который использовался для записи на восковые валики исполнителей народных песен. После этого следовала работа по расшифровке материала, которого за одно путешествие набиралось по несколько тысяч образцов.

Особое значение для неофольклористов представляет то, что народный материал не подчиняется законам европейской профессиональной музыки: благодаря этому они выводят новые принципы голосоведения, фактуры, новые инструментальные решения, вместо цитирования применяют свободное комбинирование фольклорных элементов. Архаическим попевкам и наигрышам композиторы придают особый смысл, острую современную динамику. То есть, новизна работы с фольклорным материалом заключалась в противопоставлении традиционному фольклорному направлению. Основной принцип в данном случае — это синтез фольклорных истоков с современными технико-стилевыми тенденциями и приемами.

Специфические признаки неофольклоризма кристаллизовались в творчестве Бартока и И. Ф. Стравинского. Это — новое отношение к жанру и следующая из этого свежесть, острота, новизна в «старом», исконном; новое отношение к тематизму — микротематизм; мелодическая вариативность, переменность метроритма; новое понимание музыкальной формы с преобладанием вариантовариационных принципов развития; использование новых ладовых основ.

В частности, у И. Ф. Стравинского в «Хороводе царевен»

из «Жар-птицы» преодолевается прямое цитирование, выявляются способы продления и сжатия попевки. В «Весне священной», в свою очередь, народные напевы типизируются, превращаются в наигрыши-формулы, сохраняя национальный генезис, но утрачивая этнографическую принадлежность. Этим Стравинский отвергает т.н. «этнографизм» и утверждает право композитора на собственное видение фольклора.

К концу 20-х годов XX века в европейской культуре произошел поворот от новаторских крайностей к более традиционным средствам выражения. Здесь мы наблюдаем «маятниковую» закономерность в художественной эволюции, суть которой состоит в следующей за взрывом реакции возвращения. Неоклассицизм — стилевое направление, черты которого можно выделить в творчестве ряда композиторов XX века: Р. Штрауса («Мещанин во дворянстве»), Дебюсси (Сюита для фортепиано, вокальные циклы на стихи французских поэтов Возрождения), М. Равеля («Гробница Куперена», «Сонатина»), И. Ф. Стравинского («Пульчинелла»), Сати («Сократ», «Бюрократическая сонатина»), С. С. Прокофьева («Классическая симфония»). Кроме того, неоклассицизм обнаруживает себя в творчестве Л. Русселя, Мийо, Пуленка, А. Онеггера, ряда других французских композиторов, деятельность которых связана с периодом между мировыми войнами, в творчестве М. Рegera, а также в некоторых произведениях Шёнберга, М. де Фалы, О. Респиги, Ж. Энеску, А.

Казеллы. По мнению В. Каратыгина М. Регер является наиболее типичным воплощением «нового классицизма» («редкостный, исключительный мастер полифонии этот молодой вождь германского неоклассицизма!»).

Процесс становления неоклассицизма историк-музыковед В. П. Варунц условно делит на два этапа: первый из них (период становления) охватывает период до окончания первой мировой войны, второй (собственно неоклассицизм) приходится на межвоенный период. Появившись почти одновременно в целом ряде европейских стран, неоклассицизм охватил большую часть художественного мира и стал наиболее распространенным течением в межвоенные годы. В. П. Варунц справедливо отмечает, что большинство композиторов этого периода в той или иной степени соприкоснулись с ним. По его мнению, неоклассицизм образовал некий стилистический и художественный фон, на котором разворачивалось музыкальное искусство первой четверти XX века.

Неоклассицизм в музыке характеризуется ясностью и уравновешенностью форм, сдержанной экспрессией, отсутствием динамических и темповых крайностей, четкой ритмической организацией, преобладанием диатоники над хроматикой. В ряде случаев неоклассицизм стал формой укрепления национальных традиций (возрождение итальянского искусства XVII — XVIII веков у А. Казеллы и О. Респиги, обращение к старинным богослужебным формам в сочетании с архаическим фольклором у К. Шимановского и З. Ко-

дай, развитие немецкой традиции у Хиндемита).

Манифестом неоклассицизма в музыке Ю. В. Келдыш, а вслед за ним В. П. Варуниц называют открытое письмо итальянского музыканта Ф. Бузони к немецкому теоретику и музыканту П. Беккеру (1920) под названием «Новый классицизм». Под «младоклассицизмом» Ф. Бузони понимает использование всех достижений предшествующих эпох и включение их в совершенную форму, восстановление главенства мелодии, как носительницы идеи, отказ от «чувственного», путь к объективности, стремление к абсолютной музыке времен И. С. Баха и В. А. Моцарта. На фоне напряжённости и нестабильности начала XX века появление неоклассического направления стало стремлением противопоставить существующей реальности вечные эстетические идеалы, найти духовную опору и утвердить идеи эстетического порядка и гармонии, характерные для классицизма и барокко.

Среди композиторов, отразивших в своем творчестве черты неоклассицизма, особо выделяется Стравинский. Он является наиболее последовательным приверженцем данного направления. Неоклассическая фаза его творчества началась в 1920-х годах, когда он обратился к музыкальному наследию Европы классических и доклассических эпох, черпая оттуда вдохновение для создания произведений, которые были одновременно современными по духу и стилю.

При этом стоит отметить, что диапазон стилистических

моделей в музыке И. Ф. Стравинского обширен, и столь же велика степень их переосмысления, однако, его творчество представляет собой не просто адаптацию старых форм под новые условия, а создание новой музыки на базе проверенных временем элементов, обогащенной искусной игрой художника.

В отношении неоклассицизма было выдвинуто немало негативных оценок со стороны современников. Так, композитор Э. Кшенек считал музыку неоклассицизма невыразительной и бесплодной в попытке восстановить изначальный смысл музыки. Один из создателей современной итальянской оперы Л. Даллапиккола, констатируя тотальное увлечение неоклассицизмом и попытки музыкантов сочинять «подделки» под И. Ф. Стравинского, открыто заявляет о своей ненависти к проявлению неоклассицизма в Италии и нежелании работать в данном направлении. Наконец, Адорно считал, что неоклассическое стремление к красоте ограничивает настоящую автономию произведения искусства и представляет собой попытку заменить реальные общественные процессы красиво оформленной иллюзией. Рассуждения по этому поводу содержатся в работах «Философия новой музыки» и «Эстетическая теория». Тем не менее, несмотря на критику, неоклассицизм смог на длительный период времени утвердиться не только в европейской, но и в мировой музыкальной культуре.

Авангард хотел обновить искусство. Сати поставил более опасный вопрос: обязательно ли то, что мы называем искусством, должно сохранять прежний статус?

Глава 3. Рождение массового слушателя

Технологии, тиражирование и культура, рассчитанная сразу на миллионы

До звукозаписи музыка исчезала вместе с последним звуком исполнения. Техническое воспроизведение отделило её от места, времени и присутствия музыканта. Произведение стало можно повторять, продавать, переносить и включать без церемонии.

Так появился новый герой музыкальной истории — не композитор и не виртуоз, а массовый слушатель. Для него музыка постепенно становилась одновременно искусством, товаром, развлечением и услугой.

Стремительное развития общественной жизни, характерное для рубежа XIX — XX веков, заложило основу для значимых и в настоящее время явлений и процессов, фундаментализация которых по-прежнему находится в поле научных интересов среди культурологов, философов, социологов, искусствоведов. Одним из таких феноменов является массовая культура, становление которой — результат значительных социокультурных трансформаций прошлого столетия.

Многогранность, многоплановость, многообразие и, как следствие, сложность массовой культуры обусловили неоднозначность ее трактовки, разнообразие точек зрения, множество контекстов и ракурсов изучения. К концу XX в. маскульт (Макдональд) являлся не только неотъемлемым общественным фактором, но и пространством осмысления в различных областях социогуманитарного знания. Понятие массовой культуры, так же как и культуры традиционной, носит полисемантический характер. Данная многозначность обусловлена тем, что массовая культура в научном дискурсе рассматривается как трёхкомпонентная категория, включающая в себя:.. Культуру как духовную ценность, отражающую систему смыслов, норм и образов, значимых для общества:.. Культуру как специфику предмета, возникшего в условиях становления социального феномена массы и ориентированного на её восприятие;.. Массовость как способ и степень распространения, характеризующую масштабы охвата и доступность культурных форм.

Западная литература в большинстве прибегает к таким терминам, как «массовая» и «популярная», где под первым подразумевается культура массового общества. Американский писатель, социолог, теоретик массовой культуры Макдональд считает, что «массовая культура» — более точный термин, поскольку ее отличительной чертой является то, что она представляет собой исключительно и непосредственно товар для массового потребления.. В наиболее распростра-

ненной трактовке массовая культура — это совокупность культурных продуктов, создаваемых для широкой аудитории с целью удовлетворения её повседневных потребностей в развлечении, информации и эмоциональном удовлетворении. Она ориентирована на массовое потребление и отличается доступностью, простотой восприятия и коммерческим характером. Массовую культуру можно рассматривать как своего рода универсальное явление, противоположное высокой, элитарной культуре. В этом контексте чаще всего используется термин «популярная». Культуролог Е. Шапинская весьма аргументированно определяет массовую культуру как исторический феномен, возникший в период индустриализации и значительно расширившийся в эпоху информационных технологий.

Научно-технический прогресс изменил не только социальный, но и психологический климат в мире, во всех сферах жизни и в аспектах самоопределения личности возрос фактор интеллектуального начала. Появление технических средств массового распространения произведений культуры и новых видов искусства, таких как кино, радио, телевидение — факторы, способствовавшие заметному расширению границ художественного начала в жизни и эстетического мышления в целом. В статье «Элитарная, народная и массовая культуры: диалог на эшафоте» (2011) культуролог А. Я. Флиер заключает, что массовая культура играет главную роль в современном социокультурном контексте, становясь универ-

сальной культурой повседневной жизни.

По убеждению Макдональда, за последние два столетия западная культура фактически представлена двумя формами: традиционной, которую можно обозначить термином «высокая культура», и новой формой, предназначенной исключительно для коммерческого распространения. Согласно Макдональду, последняя укладывается в понятие «массовая культура», или точнее масскульт, так как она, строго говоря, культурой не является.

В научной мысли отсутствует единое мнение и точка зрения касательно времени появления массовой культуры как отдельного феномена. Так, по мнению американского социолога Д. Уайта, гладиаторские бои — это один из первых элементов массовой культуры ввиду масштабности зрительского охвата. Адорно усматривает в английских романах, написанных в период становления капитализма (рубеж XVII — XVIII вв.) прототип современного масскульта, так как, будучи ориентированными на рынок, они имели очевидную коммерческую направленность. Культуролог Н. И. Киященко относит к массовой культуре любовные романы писателей Древнего Рима, а на времена правления Калигулы и Нерона, по его мнению, пришелся период, подготовивший распад империи посредством именно массовой культуры. Любовные и приключенческие литературные сочинения Средневековья Н. И. Киященко также причисляет к проявлению массовой культуры. Согласно ученому, с естественно-исто-

рической точки зрения «масса» — это не некая по отношению к человечеству инертная сила, а субъект культуры — основы культуротворческой жизнедеятельности, в рамках которой возникает и высокое искусство.

Массовая культура, создаваемая массами с момента начала социального расслоения общества, является его неотъемлемой компонентой. Среди отличительных черт массовой культуры, Н. И. Киященко выделяет следующие: приближенность к элементарным потребностям человека, растущую потребность в ее продуктах, обращенность в природную, инстинктивную сферу, зависимость от господствующих общественных сил, упрощенность в производстве продукта потребления. Однако, несмотря на различные точки зрения на периодизацию происхождения и становления массовой культуры, самая распространенная связана с теми условиями, которые возникли для ее формирования в начале XX века в США и Западной Европе и не обнаруживаются ранее. Согласно Х. Ортеге-и-Гассету, в XIX веке появляется новый тип человека — человек массы, который формирует культуру, соответствующую ценностям широких слоев населения. При этом те запросы и потребности, которые раньше были доступны лишь избранным, становятся массовыми.

Апогей, которого достигло стремление к рациональности в философии и прагматической модели поведения американского общества, отразившийся в том числе в прагматистской педагогике, (Дж. Дьюи), во многом обусловил появле-

ние современного варианта массовой культуры и искусства, так как именно США, по мнению Н. И. Киященко, есть цитадель индустриализма, сформировавшего «массовое общество», и «массового человека», который управляется инстинктами и примитивными эмоциональными импульсами.

Представители Франкфуртской школы социальных исследований, в частности, Адорно и Хоркхаймер, спасаясь от гитлеровских репрессий и, в связи с этим осуществивших переезд 1940-х гг. в США, анализировали популярную культуру и массмедиа в том числе под впечатлением от американского масскульта. В работе «Диалектика просвещения» (1947г.) философы излагают точку зрения, суть которой заключается в том, что аутентичный опыт, органичный для настоящей подлинной культуры, обнаруживает свою несостоятельность в условиях коммерциализации, а индустриальный способ производства культуры противопоставил стандартизацию характерной прежде уникальности.

Британский историк Э. Хобсбаум характеризует искусство XX века как зависимое от технологической революции, особенно это касается сферы коммуникации и воспроизводства: «Оно (искусство) преображено этой революцией. Потому что вторая сила, революционизировавшая культуру, а именно общество массового потребления, невообразима без технологической революции: без кино, без радио, без телевидения, без портативного звука в вашем кармане». В частности, это касается сферы музыкального искусства, которая

впервые в истории в XX веке вышла за пределы исключительно физической коммуникации между исполнителем и слушателем.

Основываясь на выводах исследователей о факторах, способствовавших возникновению феномена массовой культуры на рубеже XIX—XX веков, в этой книге принимается эта периодизация в качестве исходной точки для анализа развития массовой культуры. Мы рассматриваем массовую культуру как специфическую форму культурного развития в условиях индустриального и постиндустриального массового общества.

Важнейшим импульсом в истории массовой культуры стало развитие промышленности и переход к индустриальной экономике, что в свою очередь обусловило рост городского населения. Рассуждая об исторических предпосылках возникновения массовой культуры, Макдональд отмечает, что она возникла лишь тогда, когда сформировались современные «массы». Их появление стало следствием промышленной революции, вырвавшей людей из привычных деревенских сообществ, и сосредоточила их в городских центрах вокруг фабрик. Благодаря массовому производству товаров численность населения Запада за последние двести лет выросла значительно сильнее, чем за два предыдущих тысячелетия. Рабочие классы нуждались в новых формах досуга и развлечения после тяжёлого рабочего дня. Это создало спрос на доступные и массовые виды искусства. Важнейшую

роль сыграли изобретения, позволившие создавать и распространять культурные продукты в больших масштабах: книгопечатание (XV век), фотография (XIX век), кинематограф (конец XIX века), радио (начало XX века).

Немецкий теоретик культуры З. Кракауэр, многие работы (эссе) которого посвящены теме массового искусства и технического прогресса, размышляет о фотографии, которой до середины XIX столетия занимались преимущественно бывшие художники: сама еще столь обезличенная технология была созвучна окружающему пространству, «где все еще улавливались остатки смысла». Но с развитием техники художественная фотография потеряла свою уникальность, став не произведением искусства, а лишь его копией, превращаясь в продукт капиталистического производственного процесса. Эту мысль продолжает философ В. Беньямин, рассуждая об определенной присущей производству искусства ауре, утраченной в эпоху, когда возникла возможность его технического воспроизведения.

Помимо размышлений о фотографии, З. Кракауэр посвятил очерки литературе, вкус к которой теперь определяется простыми потребностями читателя, где такие факторы, как качество текста и пытливость ума в стремлении найти ответы утратили свое прежнее значение. Мыслитель пишет: «Современный читатель, этот залог великого успеха книги, следуя инстинкту самосохранения, больше всего на свете желает утопить мучительные вопросы на дне молчания. Он со-

вершенно оправданно, а может и нет, боится услышать ответ и оттого нуждается в барьерах, препятствующих познанию. Его требование — индифферентность».

Лаконичность и простота, доступность, как новые категории культуры, ценность которых обнаруживает себя на первом плане в новой реальности, обусловили бурное развитие прессы. Так, к 1931 г. в Германии появилось более четырех тысяч новых газет, многие из которых были посвящены вопросам политики и, пользуясь высоким спросом читателя, распространялись огромными тиражами.

Любопытную мысль высказывает профессор МГИМО, виднейший специалист по Германии Н. В. Павлов о том, что ее (Германии) история одновременно является историей средств массовой информации. Это кажется вполне закономерным, если принять во внимание тот факт, что изобретение печатного прессы в 1440-е гг. принадлежит немецкому первопечатнику И. Гутенбергу, вклад которого в процесс массового производства стал отправной точкой в истории СМИ и до конца XIX века именно пресса являлась их единственным источником.

Господство печатных газет было вытеснено появлением новых медиа-источников, среди которых важнейшее место заняли кинематограф (в 1895 в Париже и Берлине состоялись первые публичные кинопросмотры) и радио (в 1923 состоялась первая радиопередача посредством станции «Функштунде АГ Берлин»). Справедливым для ситуации в

Германии можно считать утверждение немецкого философа и психолога К. Ясперса о том, что книга уступила место газете, помимо политических изданий получили распространение развлекательные ресурсы, центральной темой которых нередко становились сплетни и скандалы.

Кинематограф, как еще очевидное отражение духа времени, стал, подобно прессе, не менее значительной частью массовой культуры. Расцвет киноиндустрии пришелся также на период Веймарской республики и ознаменован появлением таких фильмов, как «Кабинет доктора Калигари» (1920), «Носферату. Симфония ужаса» (1922), «Последний человек» (1924), «Метрополис» (1927) и «М» (1931). В 1929 году состоялся показ первого звукового кино. Будучи одним из ведущих историков кинематографа З. Кракауэр сформулировал теорию о взаимозависимости киноиндустрии и психологии масс: по его мнению, кино — это ее отражение и одновременно — мощный инструмент воздействия. В Берлине к началу 1920 годов посетителями кинотеатров числилось ежедневно около двух миллионов зрителей, предназначенные массе развлечения стали частью культуры, а берлинские кинотеатры — не просто кинозалы, а настоящие дворцы, наружный шик которых — «главная примета этих театров для масс».

Особым смыслом у З. Кракауэра наделен город, как символ некоего «мирового города», в стенах которого сосредоточены и отчётливо отражены все современные социокуль-

турные, экономические, политические процессы: берлинские кинотеатры и прочие развлекательные центры, пресса, парижский рынок, скука, сопровождающая человека во время пребывания в городе. Именно здесь формируется так называемая гомогенная публика мирового города, придерживающаяся схожих взглядов, вне зависимости от своего социального положения. З. Кракауэр констатирует: «Поздно лить слезы и сетовать на обращение к массовому вкусу. Духовные богатства, приобщаться к которым массы не спешат, отчасти сделались прежде всего историческим фондом, поскольку претерпела изменения экономическая и социальная действительность, чьим достоянием они являются».

Идея немецкого философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера перекликается с мыслью З. Кракауэра: «То, что дух, особенно как разум (*ratio*) формирует для себя, что он создал в технике, экономике, международных отношениях, во всем преобразовании жизни, нашедшем свое символическое выражение в образе большого города, — все это оборачивается против души, против жизни, подавляя и понуждая культуру к закату и распаду».

Тот факт, что именно в научной мысли Германских ученых периода Веймарской республики (1918—1933) проблема массовизации общества, как части процесса упадка культуры, нашла глубокое отражение, обусловлено особой сложившейся общественной ситуацией. Начиная с 1918 года и в течение дальнейших нескольких десятков лет на долю Гер-

мании выпало огромное количество социально — экономических, военных и политических потрясений: поражение в войне и подписание унижительного Версальского мирного договора, экономический кризис с его гиперинфляцией, голод и рост смертности населения — все эти факторы оказали непосредственное влияние на мироощущение жителей Германии, ощущавших тяготы времени острее многих стран. Как справедливо отмечает исследовательница трудов К. Ясперса О. Власова, именно в период Веймарской республики «Германия погрузилась в культуру массового потребления».

Возникшие начиная с 1930-х гг. многочисленные теории массовой культуры заняли прочное место в Западной культурологической и социологической мысли, когда появились технологии массовой трансляции произведений искусства. Однако, как новый вид и способ производства культуры, масскульт обратил на себя внимание исследователей до того, как приобрел определенные рамки: в этой связи А. В. Костина упоминает работы Ж. до Местра, Л. Г. А. Бональда, Э. Берка, А. до Токвиля, в которых предпринимается попытка осмысления феномена «омассовления» духовной жизни.

Первые попытки сделать массовую культуру предметом научной мысли связаны с именами французских социологов Г. Тарда («Мнение и толпа» 1892) и Г. Лебона («Психология масс» 1895 г.), труды которых положили начало психологии масс, как самостоятельной науки. Любопытную мысль касательно «французского» следа в данном вопросе высказы-

ет Н. И. Киященко, говоря о характерной черте французов предвидеть новое в культуре и искусстве. В этом же контексте стоит характеристику, которую дает Парижу Н. А. Бердяев. «Бердяевский» Париж — есть средоточие мирового опыта нового человечества. Кроме того, Революция 1789 года стала событием, определившим важность изучения психологии толп и обусловившим дальнейшие исследования в этой области. Несмотря на сходство в исследуемой проблематике, подходы Г. Тарда и Г. Лебона обнаруживают противоречия. Обладая верой в интеллектуальный прогресс, Г. Тард полагал, что грядущий XX век будет принадлежать космополитической публике — людям, так или иначе соединенными средствами массовой коммуникации.

Толпа для Г. Тарда — есть негативное явление, характеризующееся иррациональностью и деструктивностью. Для Г. Лебона толпа — есть движущая сила революции, способная на разрушение и самопожертвование в равной степени. Значимым достижением Г. Тарда является разделение двух видов больших социальных групп: толпы и публики, первая, по его мнению, представляет собой социальную группу, состоящую из индивидов, объединённых общим источником информации, толпа же — социальная группа прошлого. Эти группы представляют собой два полюса социальной эволюции, где будущее принадлежит публике. По мнению Г. Тарда, для формирования публики требуется значительный прогресс в духовной и общественной сферах, который

превосходит развитие толпы. Такое идеализированное влияние, такое заражение без прямого контакта, которое подразумевает эта абстрактная, но вместе с тем вполне реальная группа людей, эта возвышенная толпа, словно возведённая в квадрат, могла возникнуть лишь после многих столетий более простой и грубой социальной жизни.

Психоаналитическую интерпретацию теории Г. Лебона дал австрийский психиатр З. Фрейд («Психология масс и анализ человеческого Я», 1921), благодаря чему появилась «психология масс», как дисциплина. Масса по З. Фрейду — это комплекс отдельных частей, связанных либидиозной идентификацией между собой. Позднее, масса как социально-психологический феномен, стала объектом исследования у французского психолога С. Московичи («Век толп, 1981), в которой он на основе идей Г. Лебона, Г. Тарда и З. Фрейда сформулировал концепцию психологии толп и новый закон социальной психологии, который гласит, что все являющееся коллективным — бессознательно и все, что бессознательно — коллективно. Согласно С. Московичи, первая часть утверждения отсылает к Г. Лебону, вторая — к З. Фрейду.

В 1920-х годах началось широкое научное осмысление феномена массовой культуры, и особого внимания в этом процессе заслуживают труды Х. Ортеги-и-Гассета. Его работы сыграли важную роль в формировании этико-эстетического подхода к анализу явлений массовой культуры. В своих сочинениях Х. Ортега-и-Гассет рассматривал массовую

культуру через призму её влияния на общество, акцентируя внимание на вопросах моральных и культурных ценностей. Он исследовал, каким образом массовая культура воздействует на индивидуальность и общественное сознание, а также на то, как она формирует вкусы и предпочтения широких слоёв населения. Работы Х. Ортеги-и-Гассета заложили основу для дальнейшего изучения массовой культуры с точки зрения её воздействия на нравственные и культурные аспекты общества.

Основные идеи, касающиеся массового общества в целом, а также массовой культуры и искусства, изложены в трудах «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1929). Демонстрируя социокультурный подход в исследовании феномена массовой культуры, философ ввел понятие «человека массы» в научный оборот и выделил свойственные ему черты: ощущение легкости жизни и доступ практически ко всем благам, осознание собственного могущества и превосходства, желание быть таким же, «как и все», нежелание иметь собственное мнение, лень ума.

Философ делает вывод о том, что ставший сегодня массовый мир обязан своим торжеством длительному европейскому прогрессу, в результате которого сформировался высокий уровень жизни, обеспечивший представителю среднего класса комфортное существование, оставив в прошлом непрерывное преодоление трудностей. Ф. Ницше, прежде Х. Ортеги-и-Гассета осознавший опасность развития массовой

культуры и искусства для художественной сферы и творчества, назвал современного человека «стыдом и позором» истории, вынеся вердикт буржуазно-мещанской культуре, где человек низведен до уровня «стадной» посредственности. Мыслитель констатирует: «Нет пастыря, есть одно лишь стадо! У всех одинаковые желания, все равны, тот, кто мыслит иначе, добровольно идет в сумасшедший дом».

Еще одним мыслителем, предвосхитившим взгляды представителей элитарной концепции культуры, к которым можно отнести Х. Ортегу-и-Гассета, был немецкий историк, философ, культуролог О. Шпенглер, раскрывающий проблемы культуры и цивилизации в работе «Закат Европы» через противопоставление духовно-идеалистической стороны общества — материалистической, утилитарной. Элитарная концепция культуры предполагает, что культура доступна только узкому кругу людей с высоким уровнем знаний и способностей. Она противопоставляется массовой культуре и акцентирует внимание на высших формах искусства, науки и философии, считая их достоянием избранных.

Цивилизация для О. Шпенглера — закат культуры, машина, «которая все делает по образу машины», не оставляя места человеку — творцу культуры. Мысли Н. А. Бердяева созвучны с О. Шпенглером в рассуждениях об удалении духа из современного искусства, о возросшей роли машин и о роковом, неотвратимом процессе повсеместной механизации. В современной О. Шпенглеру эпохе он видит процесс

увядания «фаустовской» культуры, где на место ремесленно-го мастерства приходит универсальность машины, становящейся центром притяжения для человека. По Шпенглеру — это процесс гибели культуры, когда «высокая культура уходит в прошлое, когда люди лишаются земли, дома, своего дела, индивидуальных пристрастий и погружаются в поток массы».

Духовная ситуация возрастающего господства массовой культуры охарактеризована также К. Ясперсом, отмечавшим, что мир оказывается под властью посредственных людей, лишённых уникальности, индивидуальных черт и подлинной человечности. Его высказывание перекликается с «ортеговской» характеристикой действительности, в которой приоритетное положение занимает человек без примет и отличий. К. Ясперс считал, что современное искусство сместилось от своей первоначальной функции — выражения глубоких духовных и экзистенциальных вопросов — к развлечению и удовлетворению массовых потребностей. Этот переход отражает изменение общества, где ценность искусства определяется не глубиной, а способностью доставлять удовольствие и отвлекать. Подобная трансформация ведет к обеднению духовного содержания искусства и потере его способности вдохновлять и побуждать к самопознанию.

Традицию, заложенную Х. Ортегой-и-Гассетом, продолжил немецкий и английский философ, социолог К. Манхейм, с работами которого связан новый этап в теоретизации

вопросов массовой культуры. Процесс «омассовления» общества и связанная с ним деиндивидуализация, а также возрастающая роль нового типа культуры ведут, по мнению ученого, к изменению политического строя и возникновению тоталитарных политических систем. В дальнейшем, в исследованиях представителей Франкфуртской школы и других немецких мыслителей масса рассматривается как некий социальный фундамент фашизма.

Радикально критическая точка зрения на Масскульт Макдональда исключает возможность испытать потребителям его продукции эмоциональный катарсис или эстетическое переживание. Согласно философу, это требует усилий, в то время как «поточная линия выдает однообразный продукт, чья скромная цель даже не развлечение, потому что оно тоже подразумевает жизнь и, следовательно, усилие, но просто расслабление. Продукт может быть стимулирующим или наркотическим, но должен быть легкоусваиваемым. Он ничего не требует от аудитории, потому что полностью подчинен зрителю. Но он ничего и не дает».

В итоге у большинства крупных мыслителей первой половины XX столетия массовая культура представлена как вульгарная и бездуховная, искусственно навязанная обществу посредством средств массового реплицирования. Распространение этого нового типа культуры ведет к отчуждению, вымещению трансцендентного из сферы искусства, к уплощению и упрощению культуры в целом. Подобная ра-

дикально-критическая оценка во многом была обусловлена тем, что в массовой культуре мыслители видели не только новый тип культуры и производства ее объектов, но, что важнее, — инструмент управления обществом и часть тоталитарной политической системы.

Данная точка зрения созвучна той, что сложилась в отечественной научной мысли в 1960-х гг., когда вопросы массовой культуры стали предметом осмысления. В связи с данным утверждением культуролог А. В. Костина приводит работы Г. Ашина, В. Глазычева, Ю. Давыдова, Г. Шестакова, А. Кукаркина и др., где масскульт рассматривался как феномен-следствие кризиса системы капитализма и подвергался критике. Согласно их мнению, массовая культура — это средство манипуляции массовым сознанием.

На основе исследований А. В. Костиной можно заключить, что начиная с 70-х гг. произошли значительные изменения в западных социологических и культурологических представлениях относительно массовой культуры. Философы Э. Тоффлер, Д. Белл, Э. Шилз и другие, придерживаясь позитивистской точки зрения, выдвигают идею о том, что переход от индустриального общества к постиндустриальному сопровождается выравниванием культурной среды: ценности, некогда доступные лишь узкому кругу, становятся доступны широким слоям населения. Сама же массовая культура трансформируется, вследствие чего приобретает черты, ранее присущие высокой и народной культуре.

Макдональд в конце 1950-х и первой половине 1960-х годов активно исследовал влияние массовых коммуникаций и популярной культуры на социум. Одной из ключевых его публикаций стала статья «Масскульт и мидкульт», опубликованная в 1960 году. В ней автор вводит понятие «мидкульта» — промежуточного культурного слоя, который находится между элитарной и массовой культурой («масскультом») и представляет для высокой культуры наибольшую опасность. По мнению философа, отличительная черта мидкульта заключается в заимствовании негативных характеристик масскульта — стандартизация, предсказуемость реакций аудитории, зависимость исключительно от коммерческой успешности — маскируя их под вид причастности к высоким эстетическим идеалам. Если цель массовой культуры ясна и прямолинейна — развлечь публику любой ценой, то стратегия мидкульта двулика: формально признавая ценности высокой культуры, фактически оно лишь поверхностно имитирует их, искажая и упрощая до уровня массового потребления. В качестве одного из примеров произведения мидкульта Макдональд приводит повесть «Старик и море» Эрнеста Хемингуэя, как технически достаточно оснащенное, «чтобы произвести впечатление на средние умы, не беспокоя их».

В конце 80х гг. массовая культура стала объектом изучения философов постмодернистского направления, среди которых Р. Барт, Ж. Батай, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, У. Эко, Ж.-Ф. Лиотар и др. Их основная

установка может быть сформулирована следующим образом: учитывая те факты, что массовая культура — явление, не поддающееся методу классического анализа и многие из ее функций имеют по большей части социальное значение, она не может рассматриваться с точки зрения аксиологии и подвергаться критике.

Сегодня в западной и отечественной философской и культурологической литературе отсутствует единое мнение по ряду вопросов, касающихся массовой культуры, включая её сущность, исторические условия формирования и роль в современном обществе. Исследования в этой области характеризуются разнообразием подходов и методологий, признавая факт культурного многообразия как естественного состояния культуры в постиндустриальном обществе. Поскольку в дальнейших разделах этой книги речь будет идти о музыкальном искусстве в контексте массовой музыкальной культуры, стоит подробнее остановиться на научном осмыслении данного феномена, значимое место которого в культурно-историческом процессе XX века не вызывает сомнений.

Под массовой музыкальной культурой мы понимаем отдельный сегмент музыкальной культуры, направленный на широкую аудиторию и характеризующийся доступностью, популярностью и коммерческой успешностью. Определение массового музыкального жанра, предложенное А. И. Вейценфельдом, согласуется с точкой зрения Н. И. Киященко о массовой культуре. Среди основных характеристик это-

го жанра исследователь выделяет доступность для широкой публики, простоту восприятия, понятность содержания, актуальность и практичность. К данным характеристикам следует добавить коммерческую ориентированность массовой музыкальной культуры и ее зависимость от технологий.

История массовой музыкальной культуры охватывает развитие музыки, которая создается, распространяется и потребляется широкой аудиторией, начиная с XIX века. Ее эволюция тесно связана с техническими и социальными изменениями. Ключевыми этапами этого процесса можно считать технические инновации. В конце XIX — начале XX века происходит активное развитие полиграфической техники: появляются первые ротационные прессы, которые изначально использовались для печати газет и журналов, постепенно эти машины начинают адаптироваться для других видов печатной продукции, включая ноты. Кроме того, начинается массовое производство пианино. Все указанные обстоятельства сделали музыку доступнее для среднего класса.

В начале XX века мир вошел в новую эру звукозаписи и радиовещания, что существенно изменило музыкальную индустрию и культуру. Изобретение граммофонов и пластинок позволило музыке тиражироваться и становиться массовой продукцией, доступной для воспроизведения в любой момент. Параллельно с этим набирали популярность такие жанры, как джаз и блюз, основанные на афроамериканских традициях.

Настоящей революцией стало появление радио. С начала 1920-х годов оно стало основным инструментом распространения музыки, делая ее доступной для миллионов слушателей по всему миру. Радиопередачи объединили людей разных слоев общества, музыка стала неотъемлемой частью повседневной жизни. Эти изменения оказали ключевое влияние на процесс массовизации музыкального искусства.

Потребность в развлекательной музыке была присуща и высшему обществу XVII — XVIII. Композиторами — современниками И. С. Баха, А. Вивальди, Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта было создано немалое количество музыкальных произведений определённого стандарта. Констатируя, с одной стороны, многовековую историю развлекательного искусства, ориентированного на самую широкую (массовую) аудиторию, стоит отметить, что в то же время, до начала XX века, европейская музыкальная наука практически не изучала бытовую развлекательную музыку как отдельный социокультурный феномен.

Однако, признак масштабности распространения не позволяет в полной мере отнести тот или иной вид культуры к массовой: так, В. Д. Конен приводит в пример средневековую Литургию, которую, на первый взгляд, можно рассматривать как первый жанр массовой музыкальной культуры Европы. Исследовательница задается вопросом: «Есть ли во всей обширной западноевропейской культуре вид искусства, который по масштабу распространения и впечатляющей си-

ле массового воздействия превосходил бы музыку христианского собора того времени? Заключенной в литургии идее, характерной для нее эстетике были подчинены души миллионов людей». Но данным примером, В. Д. Конен лишь подчеркивает противоречивость и многогранность феномена массовой культуры.

С одной стороны, эстетика, идейная и духовная значимость средневековой Литургии, при внешней массовой форме, не может являться частью того типа культуры, которую принято называть массовой, а с другой, по мнению культуролога К. Э. Разлогова, — церковная культура была прямым аналогом массовой и создавалась, в отличие от народной, специалистами (отцами церкви, священниками) для народа. В течение длительного периода для европейского искусствоведения музыка являла собой сочетание двух пластов творчества: высокого, («классика», «академическая музыка», «серьезная музыка») и народного.

Однако, к концу XIX века стало ясно, что существующая классификация недостаточна для значительной части музыки, которая не относится ни к академическим жанрам, ни к фольклору: песни, романсы, танцевальная и легкая инструментальная музыка. Долгое время музыковеды, культурологи и историки искусства не рассматривали развлекательную музыку как объект изучения, и только в XX веке «легкий жанр» был признан отдельным социокультурным явлением, достойным внимания. Это отчасти объясняется расширени-

ем функций и предназначения музыки, появлением легких театральных жанров (таких как водевиль, ревю, бурлеск, мюзикл), немого кино и киномузыки, а позже — развитием коммуникаций, средств массовой информации и телевидения. Западные ученые, среди которых Макдональд, К. Дальхаус и др., ввели в научную практику принцип дифференциации музыкальной культуры на «элитарную» и «массовую».

В отечественной практике в числе первых можно упомянуть классификацию писателя и журналиста Л. С. Мархасёва, выявившего условно первично — жанровый уровень массовой музыки: песня, танец, оркестровая миниатюра, театральные элементы. Типологии массовой музыкальной культуры можно отметить в работах музыковедов А. Сохора, А. Цукера, В. Конен.

Для А. Сохора массовая музыка — есть общедоступный продукт для широкого круга вне зависимости от их слушательской подготовки. Дифференциация происходит по типам направленности музыки на слушателя: массово — концертные и массово — зрелищные жанры; массово — бытовые и массово — обрядовые; массово — декоративные, к которой относится «функциональная» (в т.ч. фоновая) музыка.

Значительный вклад в классификацию массовой музыкальной культуры внесла В. Д. Конен, введя термин «Третий пласт» для определения массовой музыки, первые же два, по ее мнению, — это академическая музыка и фольклор. Эта

теория стала основой для ряда исследований в области проблематики массовой культуры (работы В. Н. Сырова, А. И. Вейцефельда и др.)

В. Д. Конен обратила внимание на то, что массовая музыка — это самостоятельное явление, которое не стоит воспринимать как «упрощённую» академическую или «обеднённую» народную. Она подчеркнула её культурную ценность и роль в жизни общества. Основываясь на рассуждениях Конен, можно сделать о том, что в массовой музыке важны не только художественные, но и социокультурные аспекты. Её способность отражать дух времени, влиять на массовое сознание и объединять разные социальные группы не вызывает сомнений.

Если рассматривать массовую музыкальную культуру с позиции социальной психологии, то можно прийти к выводу о том, что не каждый человек готов испытать сложные и глубокие чувства, эмоции, переживания. Это, в большей степени, сфера не массовых жанров, а высокого искусства, и неоспорим тот факт, что значительная часть людей не стремится к восприятию сложного содержания «серьезного» искусства.

Вопрос теперь заключался не только в том, какую музыку создают, но и в том, что массовое производство делает с самим актом слушания.

Глава 4. Когда музыка становится товаром

Теодор Адорно и Дуайт Макдональд о стандартизации вкуса

Теодор Адорно относился к лёгкой и популярной музыке с подозрением человека, который видел за приятной мелодией производственный конвейер. Его раздражала не популярность как таковая, а система, способная выдавать повторение за выбор.

Дуайт Макдональд добавил к противопоставлению высокой и массовой культуры третью область — midcult, или «среднюю культуру». Она заимствует престиж серьёзного искусства, но делает его безопасным и удобным. Сати словно заранее поселился именно на этой спорной границе: слишком прост для академического культа и слишком странен для беспроблемного потребления.

Опираясь на опыт мировой философской и культурологической научной мысли, среди наиболее значимых исследований следует выделить труды немецкого социального философа, социолога, теоретика искусства (главным образом музыки) и литературы, виднейшего представителя Франкфуртской школы социальных исследований — Адорно (нем. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno 1903- 1969). Его рабо-

ты демонстрируют междисциплинарный подход в процессе анализа массовой музыкальной культуры с философской, социологической, культурологической и искусствоведческой позиции.

Основу теоретического дискурса Франкфуртской школы составляет традиция, начатая Х. Ортегой-и-Гассетом и являющаяся собой критический взгляд на различные проявления массовой культуры. На этой почве зиждется и основная идея «франкфуртцев», заключающаяся в радикальной критике и демонстрации критического мышления в отношении философии, социальных и политических теорий.

Этим обусловлена оппозиция, в которой критическая теория «франкфуртцев» находилась ко многим процветавшим в XX век течениям, среди которых логический позитивизм, позитивистская социология, капитализм, откупающийся от нас «по дешевке товарами массового потребления». Методологической основой критической теории является синтез социологии К. Маркса, диалектики Г. Гегеля и психоанализа З. Фрейда.

Личный особый интерес Адорно к вопросам музыкальной культуры связан с его сопричастностью к данному виду искусства: после окончания гимназии Адорно поступил в консерваторию, а затем, во время учебы во Франкфуртском университете, помимо философии, психологии и социологии, он изучал музыковедение. Среди его учителей были А.

Берг и Э. Штойерман. Мать Адорно, М. Кальвелли-Адорно делла Пиана, была оперной певицей. Кроме того, стоит упомянуть композиторское наследие Адорно, которое включает песни, камерную инструментальную музыку, хоровую и оркестровую музыку.

Среди основных работ Адорно, затрагивающих вопросы массовой культуры, выделяются следующие труды: «Философия новой музыки» (1949), «Диалектика Просвещения» (1947), «Социология музыки» (1962) и «Эстетическая теория» (1970). В 2002 году Калифорнийским университетом была опубликована книга под названием «Очерки о музыке», авторами которой являются С. Х. Гиллеспи и Р. Лепперт. Книга содержит двадцать семь эссе, объединённых в четыре раздела, каждый из которых посвящен разным аспектам музыкального искусства: «Поиск музыки: общество, современность, новое», «Культура, технологии, слушание», «Музыка и массовая культура», «Композиция, композиторы и произведения». Труды «Философия новой музыки» и «Социология музыки», считающиеся ключевыми в научном мире, дают комплексное понимание «новой музыки» XX века. В XXI веке эти работы обретают новую значимость, становясь основой для современных обсуждений в сфере философии искусства..

Мировоззрение Адорно воплотилось в «негативной диалектике», которая представляет собой самый радикальный

вариант критической оценки мира. В его видении мира, как и у других представителей Франкфуртской школы, доминируют отчуждение, трагический разрыв между обществом и индивидом, а также постепенная деградация культуры, даже среди социальных элит.

В 1920 — х годах в печати появились первые очерки Адорно, связанные с вопросами массового музыкального искусства, основная часть эссе была опубликована в промежуток времени между 1932 и 1941 годами. Все работы выходили в журнале *Zeitschrift für Sozialforschung*. К данным публикациям относятся: «Прощай, джаз», «Музыка на заднем плане», «Форма граммпластинки», «О социальном положении музыки». В последнем Адорно констатирует симптом нейтрализации культуры и искусства через их превращение в предметы потребления. Суть его мысли сводится к тому, что вся музыка сегодня выявляет противоречия и недостатки общества, она превращена в товар, стоимость определяется рынком. Подобная коммерциализация ведет, по мнению Адорно, к полному отчуждению от субъекта. Философ пишет: «Музыка коммерциализирована, и в этом ее отчуждение от субъекта теперь полное, а если некоторая музыка и избегает полной коммодификации, то только для того, чтобы быть изгнанной из общества, которому она не нужна».

Кроме того, в данном эссе философ формулирует свою позицию в отношении крупнейших европейских композиторов века: рассуждает о различиях, которые он позже просле-

дит более подробно в отношении А. Шенберга и И. Ф. Стравинского, а также делает краткие заметки о А. Берге, А. Веберне, Бартоке, Хиндемите, Г. Эйслере и К. Вайле.

С использованием псевдонима Гектор Ротвейлер в 1936 выходит эссе «О джазе», далее — в 1938 — «О характере фетиша в музыке и о регрессии прослушивания», посвященное значительным переменам в музыкальном искусстве. Из содержания эссе следует вывод о превращении музыки в товар массового потребления, что обеспечило ей уверенное место в системе массового коммерческого производства. В 1941 году издается эссе «О популярной музыке», это был последний Нью-Йоркский номер журнала института социальных исследований. Здесь же Адорно опубликовал обзор двух недавно изданных джазовых монографий. В 1947 году был опубликован очерк «10 сочинений для кино». Размышления Адорно о так называемой «легкой музыке», изложенные в эссе «О социальном положении музыки», выявляют ее прогрессивную социальную функцию, заключенную в удовлетворении непосредственных потребностей общества в форме развлечения. Это музыка, которая откликается в настоящий момент, без устремления к будущему.

В то же время, являясь чистым товаром, именно она представляется, по мнению Адорно, особенно чуждой обществу среди всех музыкальных произведений. Для мыслителя «легкая музыка», полностью превращенная в товар, является как бы управляемым продуктом мечты, мечтой наяву,

возникающей не из самих людей, а доводимой до них промышленностью. Настаивая на том, что популярную музыку нельзя изучать так, как если бы это была художественная музыка, Адорно призывает к исследованию повторяющихся типов легкой музыки с учетом изменений, происходящих в результате исторических обстоятельств современности, призывая, тем самым, к новой музыкальной социологии. Продолжая размышлять о популярной музыке в одноименном эссе, Адорно сосредотачивается на влиянии популярной музыки на уровень формирования субъекта, утверждая, что в высшей степени стандартизированная и, по сути, состоящая из клише популярная музыка, унижает индивидуальность субъекта в пользу идентичности с ложным коллективом.

В качестве примеров стандартизированной музыки Адорно приводит многочисленные популярные мелодии, однако, ни одна из них не получает подробного анализа, что связано с принципом одинаковости и повторяемости. Здесь Адорно указывает на книгу Э. Сильвера и Р. Брюса «Как написать и продать песенный хит» (1939). А несколько лет спустя Р. Брюс опубликовал еще более красноречивый вариант «Как написать хит и продать его», в котором он комментирует, что музыка, несмотря на ее определение как одного из искусств, на самом деле считается товаром и покупается, эксплуатируется, распределяется и продается почти так же, как и другие товары, включая мыло, продукты питания, косметику, сигареты и автомобили. в современной действительности

сти, когда искусственный интеллект уверенно интегрируется во все сферы жизни человека, в том числе в процесс создания музыки (в качестве примера приведем сервис Suno AI), написанное Р. Брюсом может восприниматься как позитивный призыв к действию или рекламный слоган новых технологий.

Р. Лепперт приводит любопытные выдержки из этой истории, в том числе начало, суть которого гласит, что написание песни во многом похоже на выпечку пирога и доступно практически каждому. На первый взгляд кажется, что это просто вопрос выбора правильных ингредиентов и их соединения по какому-то предписанному рецепту (к чему он добавляет, что на самом деле это не так просто). А также некую формулу успешной песни, включающую такие условия, как танцевальность, краткость, шаблонность, простота, запоминаемость темы, простота и понятность большинству идеи, лаконичность названия и т. д. Для Адорно стандартизация, ограничивающая хитовую песню, одновременно бесчестит музыку. Такая музыка не просвещает, а обезболивает.

Критика массового музыкального искусства Адорно основывается на убеждении, что музыка для масс — это продукт, предназначенный для продажи, а механизация процесса создания музыки играет ключевую роль в её превращении в товар. Культурная индустрия обладает мощной способностью разрушать как музыкальные вкусы, так и человеческую субъективность. Основные положения, которые можно вывести

из критического взгляда Адорно в отношении массовой музыкальной культуры, можно свести к следующим утверждениям:.. Коммерциализация и ее широкое распространение, монополия в сфере культуры и искусства отнимает у человека право на выбор;

В контексте последнего утверждения обратимся к сравнению Адорно двух противоположных стилей письма: представителей нововенской школы и И. Ф. Стравинского. Данный анализ демонстрирует кризис австрийской и немецкой музыки. Философ заключает, что только «автономная» музыка, содержащая художественную истину (для Адорно — это музыка нововенцев), может считаться настоящим искусством. Массовой музыке, включая музыку И. Ф. Стравинского, окрашенную в тона тоталитаризма, эти критерии не соответствуют.

Однако против такой радикальной критики Адорно можно привести тот факт, что в результате художественного плюрализма XX века возникло множество новой музыки: в сферах джаза, рока и электронной музыки существует немало примеров сложных и самостоятельных композиций, которые, несмотря на свою популярность и коммерческий успех, содержат ту самую «адорновскую» художественную правду. Анализ массовой музыкальной культуры показал её значимость и выявил, что многие произведения, несмотря на различия в содержании, темах и эмоциональных образах с «серьёзной» музыкой, обладают высокой эстетической ценно-

стью и являются важной частью мирового музыкального наследия.

А. О. Бельтюков, автор диссертации «Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании)», утверждает, что нельзя однозначно характеризовать продукты массовой культуры как серийные, развлекательные и бездуховные. Категории антихудожественности и неорганичности тоже не вполне применимы к ней. Напротив, именно массовая культура сегодня сохраняет вековые законы эстетики, где форма остается связанной с содержанием, а архаические формы и высокая европейская культура продолжают развиваться. Это наблюдение далеко не всегда справедливо для современной элитарной культуры.

На рубеже XIX и XX веков массовая музыкальная культура стала мощным источником вдохновения для композиторов, работающих в рамках академической традиции. Несмотря на то, что эти мастера редко стремились непосредственно создавать произведения, ориентированные на массового слушателя, все же они оказались под влиянием новых музыкальных течений и форм, характерных для массовой аудитории. Их творчество стало своеобразным мостиком между высоким искусством и популярными жанрами, демонстрируя глубокое взаимодействие и взаимопроникновение различных культурных пластов.

Находясь в Америке в 1893 году, чешский композитор А. Дворжак вынес вердикт набиравшей популярность джазовой

музыке: «Теперь я абсолютно убежден, что будущее музыки в этой стране за теми песнями, которые называются негритянскими». В первой четверти XX века джазовые элементы начали использовать Дебюсси, Равель, Мийо, Хиндемит, Стравинский, Сати. К первым формам массовой музыкальной культуры исследователи, как правило, относят развлекательные музыкальные жанры (песни, романсы, танцевальную и легкую инструментальную музыку) и возникший в афроамериканских общинах Нового Орлеана в начале XX века джаз.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.