
М. А. ОЛЕЙНИК

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

«Вечные» вопросы музыкальной культуры о существовании музыки, принадлежности ее к мировой гармонии, существовании как выражения внутреннего мира человека, понимании ее как абсолютной ценности в их исторической динамике отражают осмысление феномена музыки как интереснейшей части феномена жизни. Произошедшее в XX в. усложнение музыкального языка при существующей инерции слушательского восприятия привело к отчуждению большого пласта современной музыки от слушателя и заполнению «освободившегося» пространства «звуковыми явлениями» иного порядка. Это, на наш взгляд, потребовало переосмысления самого феномена музыки как важнейшего средства культурной коммуникации.

Социальные потребности человека определяют и регулируют использование музыки как культурного феномена, то есть в определенных функциях, среди которых наиболее ярко и последовательно проявляет себя коммуникативная функция. В настоящий момент музыка все чаще, создавая особую музыкальную реальность, компенсирует дискомфортное положение человека в современном мире, предлагая взамен некое «виртуальное» бытие, выбор которого часто детерминирован социальными факторами.

Еще аристотелевские рассуждения о многофункциональности музыки выявляют различные типы отношения к искусству, причем различные не только в эстетическом, но и в социологическом плане.

В соответствии с ее аристотелевским качественным значением на первом месте оказывается музыка «высокого досуга», на втором – воспитывающая, на третьем – катартическая (или терапевтическая, очищающая) и на последнем – доставляющая физиологиче-

ское удовольствие. Однако, как верно замечает Ю. Давыдов, если расположить иерархию в соответствии с размерами аудитории, на которую музыка оказывает воздействие, то данная последовательность окажется перевернутой¹. Эта закономерность во многом объясняет не только существующую диспропорцию современной слушательской аудитории академической и массовой музыки, но и социальную естественность данного положения. Музыка «высокого досуга» никогда не была рассчитана на восприятие широких масс слушателей, более того, принадлежность к кругу посвященных, пониманию которых доступна подобная музыка, была способна обозначить социальный статус человека.

Так или иначе, анализ социально-коммуникативных аспектов существования музыки в современной культуре заставляет обратить внимание на изменения, произошедшие во взаимоотношениях авторов, исполнителей и публики.

Еще Т. Адорно, проводя параллели между музыкальными и социальными процессами, увидел недоступность, непонятность современной авангардной музыки (в частности, Шенберга) в общественных и антропологических предпосылках, присущих слушателям.

Так, пугающие публику диссонансы говорят прежде всего о ее собственном состоянии, и поэтому они для нее невыносимы. Негативное восприятие радикально новой музыки заключается в том, что она «изнутри пробивает неколебимый микрокосм антагонистического настроения людей», в выявлении «надувательской сути гармонии, пошатнувшейся вследствие неудержимого движения реальности к катастрофе»². То есть неприятие современной музыки коренится не в ее асоциальности, а, наоборот, в ее социальном содержании, заключающемся в показе социальных уродств (сущность экспрессионизма) вместо замещения их мистификацией гуманизма.

На протяжении нескольких веков ценность европейской музыки определялась тем, насколько она эффективна как сила культурного и нравственного самоутверждения человека, как форма конституирования сознания, что отражало по преимуществу образное, символическое значение искусства в системе культуры. Функцио-

¹ Давыдов, Ю. Н. Искусство и элита. – М., 1966.

² Адорно, Т. В. Философия новой музыки. – М., 2001. – С. 218–219.

нирование современной музыки как социально-культурного феномена привело к переосмыслению прежде всего ее коммуникативных функций.

А. Сохор, разрабатывая социологическую концепцию музыки, среди важнейших проблем, разрабатываемых в европейской науке, называл анализ структуры и поведения публики³.

Утверждения автора о том, что в социалистическом обществе музыка, как и публика, едины в социальном и идеологическом отношении, поскольку к музыкальному творчеству предъявляются одинаковые требования, весьма сомнительны (достаточно вспомнить судьбы личностей и музыкального наследия, например, Стравинского, Рахманинова или Шостаковича), но вполне объяснимы. Тем более что в тех же работах Сохора подробно проанализирована неоднородность музыки в зависимости от различных качеств музыкальной публики (ее поведения, состава, потребностей) и в связи с этим выделены такие ее разновидности, как музыка для слушания, музыка для самостоятельного исполнения (массовая) и для сопровождения других форм человеческой деятельности (так называемая «фоновая музыка»).

Одним из основных, концептуальных вопросов музыкальной социологии Сохор считает вопрос о выполняемых музыкой социальных функциях. Точно так же, как «музыка участвует в воспитании людей и преобразовании общества, формируя интеллектуальные, волевые и нравственные качества человека, побуждая и стимулируя в нем творческие силы и способности, содействуя социализации личности, ...помогая в политической агитации, организуя и сплачивая людей на борьбу за высокие общественные идеалы»⁴, она используется в познавательных целях, участвует в процессах социального общения, так как «занимается символизацией важных общественных понятий и ситуаций, вырабатывая их художественно-звуковые образы и эмблемы, трансляцией во времени и пространстве эмоционального и другого духовного опыта человечества и отдельных его групп, организацией и оформлением различных общественных действий и в конечном счете способствует более тес-

³ Сохор, А. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Вып. 1. – Л., 1980. – С. 94.

⁴ Он же. Социология и музыкальная культура. – М., 1975. – С. 118–119.

ному общению и сближению людей»⁵, формирует ценностные ориентации общества.

Очевидно, что выделенные на протяжении всей истории развития европейской культуры функции музыки присутствуют на современном этапе, реализуясь в одновременности. Причем в настоящий момент невозможно выделить некую доминирующую функцию музыки (как это было, например, в эпоху Средневековья или Просвещения). Пожалуй, наиболее востребованной современным обществом можно назвать «компенсаторную» функцию, которая опирается на идею имманентного, замкнутого, самодостаточного музыкального мира, особой музыкальной реальности, позволяющей заменить реальную действительность мнимой, иллюзорной, виртуальной жизнью, что звучит в условиях развития компьютерных технологий чрезвычайно современно.

В тесной взаимосвязи с данным вопросом находится и проблема изменений, произошедших в музыкальной публике. Отбросив необходимую в годы создания исследования Сохора привязку к «особым возможностям» советской социалистической культуры в деле воспитания слушателя, достойного социалистического общества, обратим внимание на само понятие публики, данное в работе. В широком смысле к музыкальной публике причисляются все люди, которые интересуются музыкой и слушают ее. В узком смысле музыкальная публика – это всегда публика события или цикла событий, публика исполнителя, произведения, конкретного учреждения или социомузыкального института. Здесь А. Сохор совершенно прав, поскольку с этой точки зрения публика может изучаться по различным параметрам и уровням, например по составу, музыкальному поведению, результатам восприятия, добавим еще – по способам перенесения музыки в свою повседневную, «внемузыкальную», жизнь. Последний параметр особенно важен в современной ситуации, поскольку развитие технических средств звукозаписи и звуковоспроизведения значительно расширяет возможности такой «внемузыкальной» жизни.

В работе «Социология культуры» Ионин отмечает, что «социальные изменения, получающие в основном культурную мотива-

⁵ Сохор, А. Социология и музыкальная культура. – С. 118–119.

цию, свидетельствуют о том, что культура прогрессирующим образом принимает функции мотора, движителя общественного изменения и развития»⁶. Подобное движение философской мысли, от позиции детерминирования культуры социальными процессами в сторону идеи обусловленности социальных явлений культурными, открывает новые возможности интерпретации феномена музыки в контексте современной культуры. В качестве культурного явления музыка способствует становлению конкретных форм социального общения.

Здесь мы вновь обращаемся к изначальной и весьма специфичной функции музыки – социально-коммуникативной. В самом деле, даже в своих ранних, фольклорных, формах данная функция обеспечивала совместное слушание, синхронное движение, совместное музицирование, сотворчество всей социальной группы, не знающей пассивных наблюдателей. Таким образом, музыка способствовала сплочению коллектива, обеспечивала его совместное развитие, задавая ему волевой, эмоциональный консолидирующий импульс. Отчасти музыка способствовала становлению общественного порядка самим фактом всеобщей причастности к музыкальному творчеству.

Значительно изменились отношения художника и публики: ныне он формирует и аудиторию, и рынок, а не формируется ими, как было ранее. Публика всегда являлась необходимым условием, которое учитывалось автором на всех этапах создания произведения. Нынешние без преувеличения трагически переживаемые взаимоотношения между автором, исполнителем и публикой (особенно в области автономной, академической музыки) на самом деле не так уж и трагичны.

Здесь вновь следует обратиться к проблеме доступности искусства, ибо упреки в непонятности, элитарности и прочем современного искусства, и в особенности музыки, стали уже общим местом. Это одна из эстетических проблем, обнаруживающих давнюю преемственность в европейской культурной традиции, ведущую свою историю еще от Платона. Именно в многообразии коммуникативных связей, бесконечном многообразии толкований художественное произведение только и может реализовать бесконечность сво-

⁶ Ионин, Л. Г. Социология культуры. – М., 1996. – С. 3.

его содержания, доказав, по словам Ю. Давыдова, свою подлинность, недоказуемую никаким другим способом.

Наблюдаемая универсализация рыночных отношений в искусстве приводит к попыткам низведения высокого, элитарного искусства до уровня всеобщей доступности. В социальной и культурной жизни утверждается ценностный релятивизм, когда не только все доступно, но все допустимо.

Б. Гавоти еще в 50-е гг. XX столетия разделил молодых композиторов на две категории: тех, кто стремится к обновлению мыслей, а не языка как такового, и тех, которые готовы поступиться чем угодно, лишь бы найти какие-либо новые слова для высказывания своих мыслей. Последовавшее за данной мыслью рассуждение А. Оннегера в диалогах с Гавоти звучало весьма пессимистично: «...Через несколько лет, считая от настоящего времени, мы сможем различать одни только большие интервалы... Сначала от нашего восприятия ускользнет полутон, затем мы дойдем до того, что перестанем замечать терцию, далее – кварту, а под конец – даже квинту. Уже недалек тот час, когда основную роль для нас будут играть лишь резкие синкопы, а не чувственная прелесть мелодики... При таком ходе дела мы еще задолго до конца текущего столетия сделаемся обладателями некоего обезличенного музыкального искусства, сочетанием своей примитивнейшей мелодики с невероятно грубыми акцентированными ритмами, похожего на варварское. Подобное искусство окажется на редкость подходящим для атрофированного слуха меломанов двухтысячного года!»⁷

К сожалению, прогноз об определенной «атрофированности слуха» современной публики, ее «всеядности» сбился.

Современное искусство существует в виде совокупности различного рода текстов (партитур, клипов и т. п.), к которым человек обращается в стремлении к самоидентификации. С этой точки зрения нет и не может быть осознания и ощущения «высокого» и «низкого» искусства, а есть лишь индивидуальный отбор и комбинирование различных текстов.

Поскольку речь идет о закономерностях функционирования музыки в обществе, то следует отметить, что система функций музыки, как и искусства в целом, подвижна, исторически изменчива,

⁷ Оннегер, А. О музыкальном искусстве. – М., 1975. – С. 141.

так как непосредственно зависит от системы общественных потребностей в этом виде искусства (ибо социальная функция любого явления определяется тем, что оно удовлетворяет те или иные потребности общества). Поэтому, по мнению А. Сохора⁸, бессмысленно искать конечный, ограниченный, раз и навсегда определенный набор функций. Можно наметить лишь основные группы, «пучки» функций, соответствующие разным видам общественных потребностей в музыке. Состав же каждого «пучка» меняется в зависимости от конкретных исторических условий, как меняется и соотношение различных социальных функций по их общественной значимости.

Думается, что состав функций доминирующего «пучка» соответствует ведущей концепции музыки, в настоящий момент представленной идеей универсальности осмысления музыки, ее содержания, языка, многообразия форм, мироподобия. В составе такого «пучка» в современной культуре можно выделить особо «терапевтическую» функцию, реализующую преемственность в осмыслении музыки в европейской культуре со времен античности; «компенсаторную» функцию, связанную со стремлением к созданию особой виртуальной музыкальной реальности, предлагающей человеку убежище от катастроф и конфликтов окружающего мира; функцию «художественной провокации», побуждающую человека к постоянной рефлексивной и оценочной деятельности, выбору собственной позиции относительно явлений художественной культуры. Музыкальные феномены, выполняющие функцию «художественной провокации» (например, различные направления рок-музыки или авангарда автономной музыки), представлены не только музыкальными произведениями, но и особой музыкальной средой, принадлежность к которой требует от человека соответствующих вкусов и предпочтений, круга и стиля общения, соответствующего поведения и внешнего облика. Таким образом, музыка начинает выступать как системообразующий фактор процессов, происходящих в современной культуре. Она сама способна формировать публику, обнаруживая влияние на внутренний мир и внешние атрибуты жизни составляющих ее людей не только в моменты непосредственного восприятия, но и за его пределами.

⁸ Сохор, А. Социология и музыкальная культура. – С. 286.