

Л. Е. СЛУЦКАЯ
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 78.072:37(2)

О ФОРМИРОВАНИИ КАНАЛОВ КОММУНИКАЦИИ МЕЖДУ МУЗЫКАНТОМ-ИСПОЛНИТЕЛЕМ И ПУБЛИКОЙ

Взаимоотношения, складывающиеся между музыкантом-исполнителем и публикой, имеют огромное значение как для творческого становления художника, так и для развития художественного пространства культуры. От того, какое послание будет передавать своей публике музыкант, от того, сумеет ли он стать её лидером, поведёт ли её за собой в новые художественные миры или будет следовать сложившимся у неё стереотипам, зависит формирование уровня новой слушательской аудитории.

Каждый из талантливых молодых музыкантов, обучающихся в стенах специальных музыкальных учебных заведений, стремится достичь успеха и признания у своего будущего слушателя, установить прочный канал коммуникации, позволяющий ему напрямую обращаться «от сердца к сердцу». Для этого ему необходимо научиться вести творческий диалог со своим слушателем. Система профессионального музыкального образования должна создать такие условия, при которых молодой музыкант смог бы определить для себя, какое послание он хочет передать своей публике, почему он хочет передать именно его и как он должен это сделать.

Создание коммуникативного канала между музыкантом-исполнителем и публикой требует осмысления той социокультурной ситуации, в которой начинается творческая деятельность молодого музыканта. По утверждению многих современных исследователей, – историков, философов, социологов, культурологов, искусствоведов – сегодня, когда мы переживаем сложный переходный период, происходят серьёзные изменения, оборачивающиеся трансформацией культуры. Так, Н. А. Хренов считает, что «средства массовой коммуникации превратили в публику все группы и слои общества, что привело к нарушению сложившихся в культуре отношений между образовавшейся в элитарной среде постоянной, с одной стороны, и случайной, не приобщённой к искусству публике, с другой. Если постоянная публика – активный субъект истории искусства и творец культуры, то случайная публика пассивна, и её потребности и вкусы находятся за пределами утвердившихся в истории культуры ценностей ... Лидерство случайной публики в искусстве имело своим следствием возникновение и эскалацию массовой культуры, то есть культурную катастрофу, остающуюся не преодоленной до сих пор ... Постоянная публика – это активное

звено художественного процесса, и её исчезновение приводит к понижению уровня культуры» [6, с. 2].

Несомненно, деятельность каждого музыканта-исполнителя направлена на то, чтобы количество постоянных слушателей множилось, чтобы постоянная публика заполняла концертные залы, испытывая потребность в общении с подлинными произведениями искусства, а не с теми подделками, которые предлагает им в огромном количестве массовая культура. Однако, понятие «постоянная публика» не является однородным. Более того, постоянная публика далеко не всегда является «звеном художественного процесса», хотя её исчезновение действительно означает понижение уровня культуры, более того, оно может стать культурной катастрофой.

Постоянная публика – это сложное образование, в котором присутствуют различные типы слушателей. Обратимся к классификации Т. Адорно, в которой очень точно представлена иерархия художественных ценностей каждого из этих типов. От того, к кому из них будет обращаться молодой музыкант, зависит уровень и качество коммуникационного канала, создаваемого им. На самой нижней ступени «лестницы», по которой слушатель поднимается к постижению шедевров музыкального искусства, Т. Адорно размещает самый значительный по количеству принадлежащих к нему людей тип слушателя. Это слушатель, для которого музыка представляет собой сферу лёгкого и приятного времяпровождения, потребитель развлекательной музыки. Несомненно, такой слушатель тяготеет к тому «продукту», который предлагает ему массовая культура, поскольку «употребление» такого «продукта» не требует значительных духовных затрат, определённой подготовки, наличия художественно-эстетического опыта.

Следует ли сразу исключить для себя возможность общения с таким слушателем? Может ли он стать посетителем серьёзных концертов? Очень сложно ответить на эти вопросы, поскольку воспитание потребителя развлекательной музыки, формирование у него новых эстетических идеалов требует от музыканта-исполнителя сформированной потребности в художественно-просветительской деятельности, умения тонко и ненавязчиво формировать вкус публики, не готовой к серьёзной духовной работе. Чтобы открыть коммуникативный канал общения с потребителем исключительно развлекательной музыки, исполнителю необходимо не только блестяще

владеть всем арсеналом художественных средств, но и понимать огромную социальную и культурную миссию, возложенную на него. Ему необходимо понимать специфику музыкального восприятия, самым непосредственным образом связанную с различными социальными и духовными запросами, существующими в обществе, поскольку «социология музыки, для которой музыка значит нечто большее, нежели сигареты и мыло для статистических обследований рынка, требует не только осознания роли общества и его структуры, не только принятия к сведению простой информации о музыкальных феноменах, но и полного понимания музыки во всех её импликациях» [1, с. 10]. Так социология музыки становится частью профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, одним из важнейших «механизмов», позволяющих открывать каналы музыкальной коммуникации.

В социологических исследованиях Т. Адорно сразу за потребителем развлекательной музыки размещён тип слушателя, который он считает особенно опасным для музыки, поскольку, по мнению исследователя, из неё выхолщивается сама суть музыкального искусства как саморазвивающейся живой художественной ткани. Что же это за тип и чем он опасен для молодого музыканта-исполнителя? Такой тип слушателя «презирает официальную музыкальную жизнь как истощившуюся и иллюзорную; но он не выходит за её пределы, а, напротив, спасается бегством в те периоды, которые, как он думает, защищены от преобладающего товарного характера, от фетишизации. Но благодаря своей статичности, неподвижности, он платит дань тому же фетишизму, против которого выступает. Этот по преимуществу реактивный тип может быть назван “рессантиментным слушателем”, то есть воспроизводящим былые формы реакции на музыку» [там же, с. 18].

«Рессантиментный слушатель» – слушатель, который никогда не руководствуется чувством, более того, он презирает чувственную сферу, обращается исключительно к разуму, к знанию. Это очень часто – высокообразованный профессионал, который не только «точно знает», как следует исполнять того или иного автора, но и требует, чтобы каждый исполнитель никогда не выходил за те чётко очерченные границы, которые им, как безупречным знатоком, обозначены.

Чем же он опасен для молодого, ещё не очень уверенного в себе музыканта-исполнителя? По мнению Т. Адорно, та точность интерпретации, которую такие слушатели требуют от исполнителя, «становится самоцелью, ведь для них дело не в том, чтобы адекватно представить и познать смысл произведений, а в том, чтобы ревностно следить за точностью и ни на йоту не отступить от того, что они считают исполнительской практикой прошлых эпох, а это само по себе весьма сомнительно» [там же].

И если молодой музыкант-исполнитель будет обращаться именно к этому слушателю, то ему грозит не только потерять собственную индивидуаль-

ность, но и потерять контакт с аудиторией, живущей в пульсирующем настоящем. Канал коммуникации не может быть полноценным, если один из партнёров (в данном случае – рессантиментный слушатель) полностью диктует собственные правила, навязывая исполнителю одно единственное, по его мнению, правильное решение.

Значит ли это, что в исполнении сочинений прошлых эпох не следует ориентироваться на сложившиеся традиции, что музыкант вправе допускать любые вольности в прочтении музыки старых мастеров? Ни в коей мере. Музыка великих мастеров прошлого несёт в себе столь яркое выражение эпох, в которые эти сочинения создавались, что постижение её обязательно требует высочайшей стилиевой культуры. Но при этом необходимо помнить, что все великие музыкальные творения далёкого прошлого вечно живы и юны благодаря тому, что наполняются трепетным дыханием современного музыканта-исполнителя, биением его сердца, в противном случае – это мумии, извлечённые из саркофагов и представляющие интерес исключительно в качестве музейного экспоната.

Но определённую сложность в создании музыкального канала коммуникации для молодого исполнителя несёт в себе и следующая категория, которую Т. Адорно характеризует в качестве «эмоционального слушателя». В чём же сложность обращения к такой категории слушателей, ведь эмоция – это обязательная составляющая музыкального контакта?

Если у предыдущего типа слушателя эмоция полностью вытеснена и музыка теряет способность обращаться от «сердца к сердцу», то здесь эта возможность открывается в полной мере. Но Адорно считает, что такой тип слушателя воспринимает музыку исключительно как средство «самопроецирования», не нуждаясь в контакте ни с композитором, ни с исполнителем.

Иначе говоря, для создания полноценно функционирующего музыкального канала коммуникации необходим диалог между композитором, исполнителем и слушателем. Только научившись вовлекать в такой диалог своих слушателей, молодой музыкант может предоставить возможность и для потребителя развлекательной музыки, и для эмоционального слушателя превратиться не только в «хорошего» слушателя, способного понимать своего партнёра по музыкальной коммуникации, но даже в «слушателя-эксперта». По определению Адорно, «слушатель-эксперт» – это вполне сознательный слушатель, от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдаёт себе отчёт в том, что слышит ... Спонтанно следуя за течением самой сложной музыки, он все следующие друг за другом моменты – прошлого, настоящего и будущего – соединяет в своём слухе так, что в итоге выкристаллизовывается смысловая связь» [там же, с. 14].

Способен к творческому диалогу и «хороший слушатель», который, по определению Т. Адорно,

«тоже слышит не только отдельные музыкальные детали, он спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения – судит не только по категориям престижа или произволу вкуса. Но он не осознаёт – или не вполне осознаёт – структурных импликаций целого. Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, – ничего не зная или зная мало о его грамматике и синтаксисе, – неосознанно владея его имманентной музыкальной логикой. Этот тип имеют в виду, когда говорят о музыкальном человеке, если при этом вообще вспоминают о способности непосредственного и осмысленного следования за музыкой и не ограничиваются только тем, что некто «любит» музыку» [там же, с. 14–15].

Если молодой музыкант при создании музыкального канала коммуникации будет руководствоваться идеей формировать слушательскую аудиторию, способную не только чувствовать, но и осознавать смысловую связь в звучащем потоке, если он будет стремиться к осуществлению идеи творческого диалога, то пространство культуры обретёт новые социально-психологические механизмы для осуществления активного художественного общения.

Таким образом, современная система профессионального музыкального образования в сложной ситуации, сложившейся в последнее время в художественном пространстве культуры, обязана обеспечить молодого музыканта не только всеми необходимыми ему знаниями, умениями и навыками, но и точными представлениями о том, к кому он обращается, что такое «постоянная публика», которая будет посещать его концерты, что и почему он хочет сказать каждому из них. Совершенно очевидно, что проблема взаимодействия художника и его будущей публики сегодня должна рассматриваться в широком социокультурном контексте, а из этого следует, что современная система профессионального музыкального образования обязана познакомить будущего музыканта-исполнителя с универсальными механизмами художественного и культурного развития.

«Употребляя понятие “универсальный механизм”, – пишет Н. А. Хренов, – под ним мы подразумеваем некую тенденцию, актуализирующуюся в истории, измеряющейся большими длительностями времени, точнее, в истории культуры, время которой не совпадает с временем политической или социальной истории, оказывающейся в последние столетия весьма динамичной ... Возрождение культуры обернётся очередной политической шумихой, если не преодолеть социальные штампы восприятия культуры и не начать её воспринимать в собственном времени. Не только жизнь культуры необходимо прочитывать сквозь призму социологии, но и жизнь общества – сквозь призму самодвижения и саморазвития культурных процессов, являющихся самоценными» [6, с. 5]. Нельзя не согласиться с цитируемым автором, поскольку профессиональное музыкальное образование сегодня – это пространство, в котором молодой музыкант обретает возможность преодолевать социальные штампы восприятия культуры, учиться пользоваться универсальными механизмами, позволяющими ему создавать каналы музыкальной коммуникации, а, следовательно, учиться жить и действовать в «собственном времени», в собственном самоценном духовном пространстве, где живет музыка. Это сложно и ответственно, поскольку, пользуясь выражением В. Н. Холоповой, «трудно назвать такую область человеческого мироощущения, на которую не откликнулась бы музыка» [5, с. 316].

А это значит, что молодой музыкант неизбежно окажется в самом центре социальных и культурных процессов, происходящих в обществе. И если профессиональное музыкальное образование научит молодого музыканта жить и действовать в собственном времени, то он сможет через созданные им каналы коммуникации ощущать биение сердца своей эпохи, передавать партнёрам по коммуникации сокровенные мысли и чувства, получая от них поддержку и опору в своих самых смелых начинаниях. Именно это и является гарантией самореализации и самоактуализации личности в избранной ею сфере профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. – М.; СПб., 1999.
2. Межуев В. М. Идея культуры. – М., 2006.
3. Орлов Г. А. Древо музыки. – СПб., 2005.
4. Психология художественного творчества. – М., 2003.
5. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб., 2000.
6. Хренов Н. А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. – М., 2007.

Слуцкая Лариса Евдокимовна

кандидат искусствоведения,
проректор по учебной работе, профессор
кафедры истории и теории исполнительского искусства
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

