

Другая философия музыки

НЕИЗБЕЖНОСТЬ появления в разговорах о музыке, особенно о музыке, которая с той или иной степенью основательности именуется популярной, фамилии Адорно давно уже стала своего рода цеховым тропом, так что мы не будем пытаться этой неизбежности избежать и напишем сразу: Теодор Адорно. Тиа ДеНора, посвятившая вопросам рецепции и апроприации идей Адорно современными культурными исследованиями целую книгу¹, равно как и ряд других авторов, описывает отношения нынешней музыкальной социологии, антропологии и культурологии с наследием Адорно как своего рода профессиональную травму в рамках целого спектра дисциплин² — травму, попытка умолчания о которой будет чем-то вроде политического жеста, чего, конечно, стоит всеми силами избегать.

Адам Кримс перечисляет темы, оставленные Адорно в наследство дисциплинам, изучающим музыку в обществе, которые составляют содержание нанесенной немецким философом и социологом этиологической травмы (*a foundational trauma*): «массовое производство, стандартизация, ложная дифференциация и деградация слушания»³. Адорно имел в виду как стандартизацию музыкальной продукции в ходе укрупнения корпораций, производящих музыкальный товар, и монополизации рынка, так и стандартизацию вкусов слушателей, потребляющих однородную продукцию. Ложной дифференциацией была названа имитация массовой музыкой существенных различий внутри себя при сохранении ею на деле гомогенной недифференцированной формы и скрытом отсутствии

1. *DeNora T.* After Adorno: Rethinking Music Sociology. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2003.
2. См., напр.: *Hennion A.* Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music // *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). N.Y.; L.: Routledge, 2003; *Witkin R. W.* Why did Adorno «Hate» Jazz? // *Sociological Theory*. March 2000. Vol. 18. № 1. P. 145–170.
3. *Krims A.* Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography // *Analyzing Popular Music* / A. Moore (ed.). Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2003. P. 131.

каких-либо автономных имманентных значений. Для Адорно все это признаки куда большей катастрофы, нежели простое исчезновение «значимой музыки», так как для него искусство в его социальной функции — это условие, в силу которого происходит структурирование сознания в современном мире⁴. Познать сущность искусства в этой схеме — значит обнажить причину и структуру сознания современного человека и таким образом понять, не *что*, а *как* он думает и сознает. При гомогенизации музыки и выхолащивании из нее значений происходит переформатирование сознания индивида, его примитивизация, с одной стороны, ведущая к упомянутой деградации слушания, а с другой — порождающая окончательно конформного, лишенного способности к различению нюансов (не только в музыке, но и в социальной сфере) потребителя. Процесс слушания музыки, таким образом, онтологизируется: кто как музыку слушает, тот так и живет.

Одной из главных примет утраты в буржуазном обществе прогрессивной роли и автономии музыки Адорно называет изобилие разговоров о ней:

Для многих так называемых культуртрегеров рассуждать о музыке и читать о ней важнее самой музыки. Такие извращения — симптомы идеологически нормального: музыка совсем не воспринимается как таковая, в своей ложности или истинности, а воспринимается только как нечто неопределенное и неподконтрольное, что освобождает от необходимости заниматься истинной и ложью. Музыка — неистощимый повод для безответственного и бесполезного разглагольствования⁵.

Здесь та социализующая функция музыки и тот способ формирования через обращение к ней коллективных и личных идентичностей, которые по большому счету и делают ее столь важным общественным феноменом и фактором, прямо объявляются побочным эффектом ее коммодификации. Согласно этой точке зрения, о музыке не надо говорить — музыку надо слушать, обнаруживая в ней структурные гомологии с процессом познания, и, таким образом, использовать как инструмент эпистемологической и социальной рефлексии. Вменить Адорно в вину радикальность позиции не имеет смысла — менее всего его волновало ее удобство для окружающих. Однако стоит обратить внимание на ее непродук-

4. DeNora T. Op. cit. P. 8.

5. Адорно Т. Избр.: Социология музыки. М.: Университетская книга, 1999. С. 43–44.

тивность, ведь единственной истиной музыки, которая способна преодолеть имманентность музыкального текста и стать достоянием общества, оказывается здесь результат ученой рефлексии, не верифицируемый ни эмпирически, ни статистически. Между тем в рассуждениях о гомологии музыкальных и когнитивных структур и о возможности их выявления посредством научной рефлексии самое слабое место — претензия на объективность результатов. Трудно не заметить в этом разделяемое самим Адорно представление об объективации, то есть о признании всего наличествующего в культуре существующим исторически и (потому) объективным⁶, которое легко приложимо и к его собственным основаниям ценности ученых суждений о музыке. Извлекаемые из них смысл и значения в конечном счете становятся таким же «просто существующим», которое подвергалось критике в «Диалектике Просвещения»⁷. Таким образом, социальная история музыки в интерпретации Адорно может существовать только в силу ряда презумпций, одной из которых — во многом ретроспективно — оказывается отсутствие какого-либо эмпирического и статистического материала, позволяющего подтвердить или опровергнуть ее спекулятивные положения. Как только этот материал появляется, интерпретация рушится.

Введенный Адорно запрет на говорение о музыке предсказуемо привел к тому, что на Западе о ней принялись говорить много и горячо, поначалу опровергая Адорно, потом, в 1960-е, и вовсе отказавшись от его наследия (позиция, против которой и выступает ДеНора). Идея о том, что «имманентная критика» является необходимым условием разговора о музыке⁸, возводящая на пьедестал эстетику и поиск автономных значений, имела следствием отказ от обсуждения эстетики целыми поколениями исследователей социальных и культурных импликаций музыки⁹. Вместе этого

6. Ср., напр.: «Желтое пятно безоговорочного принятия всего данного, всего находящегося на своем месте — один из инвариантов буржуазного общества. И это со времен Монтезкье придает существующему достоинство исторически сложившегося и ставшего» (Там же. С. 43).

7. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.: Медиум, 1997. С. 43.

8. «Но музыка стала специальностью, *metier sui generis*, а законы профессии простираются от солидного технического опыта до — музыкальных — хороших манер, так что, собственно, только тот, кто глубоко и серьезно связан с самим творчеством, может разбираться в нем; плодотворна только имманентная критика» (Адорно Т. Указ соч. С. 134).

9. Настолько, что Джоанна Демерс вынуждена была начать книгу по эстетике электронной музыки в 2010 году словами «В некоторых академических

они сосредоточились на описании эффекта, производимого музыкой в тех или иных социальных кругах и средах.

Уход от эстетики был во многом прагматическим и ситуативным решением, связанным с представлением Адорно о слушателе как дешифраторе отправляемых автором произведения и всей социальной ситуацией сообщений. Отразившаяся в музыкальных структурах роль аудитории состояла лишь в верном этих сообщений восприятии, но ни в коем случае не интерпретации через призму личного опыта. Представление это тесно связано с идеей существования автономных внемзыкальных значений — того, что в менее рафинированных кругах до сих пор называется смыслом. Нас сейчас не интересует фактичность такого рода сообщений¹⁰; важнее то, что точка зрения Адорно отразила (и отчасти сформировала) представление о социальном бытовании музыки как об однонаправленном процессе. В его логике передача опосредованного исполнением сообщения происходит от автора к слушателю и никак иначе. Слушатель здесь оказывается исключенным из числа субъектов формирования музыкального смысла, хотя и сохраняет влияние на социальный и когнитивный контексты, которые затем найдут отражение в музыкальном тексте. До недавнего времени эта схема мало оспаривалась, оказавшись, таким образом, наиболее долгоживущей формой влияния Адорно на дисциплины, изучающие социальные импликации музыки, которые имели дело преимущественно со слушателем, но вынуждены были устраниваться от суждений о значениях музыки, а равно от тех, что были нерелевантны их предмету.

Описанный взгляд был подвергнут критической переоценке лишь в 1970-е годы, в первую очередь в работах участников Бирмингемского центра современных культурных исследований (CCCS). Стоявшие на преимущественно марксистских позициях и опиравшиеся на семиотические, конструктивистские и интеракционистские методики, они на эмпирическом и статистическом материале стали показывать, как члены субкультур формируют музыкальный смысл, исходя из своих представлений о тех

кругах слово „эстетика“ — это слово ругательное» и посвятить целый раздел обоснованию возможности эстетического подхода к исследованию. См.: *Demers J. Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010. P. 4.*

10. Об исторических концептах абсолютной и программной музыки и связанных с ними вопросах экстрамузыкального смысла в музыкальном произведении см., напр.: *Bonds M. E. Absolute Music: The History of an Idea. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2014.*

или иных интуитивно понятых гомологиях музыкальных структур и паттернов их повседневной жизни¹¹. Позже подходы участников центра, и в первую очередь их почти полное небрежение вопросами эстетики, неоднократно критиковались, однако главное дело они сделали — утвердили слушателя в качестве активного агента формирования музыкального смысла. В рамках полемики с Бирмингемской школой была, наконец, озвучена мысль, что исключение эстетики из горизонта внимания дисциплин, занятых изучением социальных функций музыки, — скорее политический жест и самодостаточная фигура отрицания, связанные с травмой, которую нанес Адорно, нежели результат каких-либо прагматических соображений: эстетику тоже способен, наряду с автором, формировать слушатель, и в этом качестве она может быть изучена, описана и инструментализована¹².

Таким образом, описавшая круг история музыкальных исследований в каком-то смысле вернулась к Адорно, снова взявшись говорить о смысле в музыке и о ее структурах. Будучи выделенными и описанными, они позволяют лучше понимать общество, во многом в силу развития технологий сконструированное сегодня вокруг музыки и ею оформленное. Просто смыслопорождающей стала воспринимающая музыку инстанция. Самому Адорно подобная идея была бы неприятна, так как она очевидным образом разрушает музыкальную автономию, ставя музыкальный опус в прямую зависимость от его потребителя. Вместе с тем в подобном повороте куда больше марксизма, нежели в подчеркнуто элитистском подходе Адорно, где «простой человек» (или, как называет его Адорно, «развлекательный тип»¹³) — лишь объект для жалости. Здесь возникает своего рода *другая философия музыки* — более прагматичная, менее спекулятивная и более озабоченная вопросами генерации и интерпретации смыслов, нежели проблемами «открывания» их в музыкальном тексте.

Наша ситуация осложняется тем, что отечественные описательная и аналитическая музыкальные традиции долгое время обходились совсем без Адорно и полемики с ним¹⁴ и теперь, кажет-

11. См., напр.: Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain / S. Hall, T. Jefferson (eds). L.: Hutchinson, 1976; *Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style*. L.; N.Y.: Routledge, 2002; On Record: Rock, Pop, and the Written Word / S. Frith, A. Goodwin (eds). L.: Routledge, 1990.

12. DeNora T. Op. cit. P. 43–45.

13. Адорно Т. Указ соч. С. 22.

14. Кети Чухров в предисловии к изданию «Философии новой музыки» в 2001 году пишет: «За этой книгой уже несколько лет охотятся музыка-

ся, страдают теми же недугами, которые западная академия давно преодолела. Довольно часто это выливается в поиск имманентных музыке метафорических, метафизических или структурных значений либо, напротив, в отыскание прямых отражений в музыке социальных и культурных процессов, привычку к чему мы унаследовали от теоретиков соцреализма (а те — от традиции позитивистской эстетики Чернышевского и Стасова¹⁵). И хотя подход этот довольно почтенный, в нем музыка вновь начинает обособляться и выводиться из повседневности в качестве некоей облагораживающей низкие значения среды или же инстанции. Она создает нормативные представления о высоком и может существовать лишь в качестве отрицающей повседневность формы эскапизма. Обычно это заканчивается выстраиванием ценностных иерархий, по сути мало отличающихся от тех, руководствуясь которыми любая авторитарная идеология вменяет необходимые ей представления о хорошем и плохом как объективные факты.

Терри Иглтон описывает культуру как своего рода средний путь между натурализмом и идеализмом, между биологизаторством и метафизикой¹⁶. Культура в этом смысле становится опосредующей инстанцией, в которой снимаются противоречия различных идеологических подходов к описанию мира, а человек через это снятие обретает целый спектр постижимых повседневностью высоких значений. Важно тут понимать разницу со сказанным нами выше: это не значения, имманентно и объективно содержащиеся «в культуре», но значения, которые формирует частный человек, соприкасаясь с культурой и становясь творческой инстанцией в ходе ее развертывания. Задачей исследователя, таким образом, делается описание процесса творчества человека, взаимодействующего с культурой, — в форме ли производства ее объектов или же в качестве их потребителя: разница здесь не сущностная, она лишь в мере амбиций.

Артем Рондарев

веды, композиторы и искусствоведы, и вот она выходит на русском языке, когда ажиотаж несколько поутих». См.: Чухров К. Интродукция // Адорно Т. Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. С. 7.

15. На этот счет см., напр.: Walsh S. *Musorgsky and his circle: a Russian musical adventure*. N.Y.: Alfred A. Knopf, 2013.
16. См.: Иглтон Т. *Идея культуры*. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012.