

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ПЕРЕСТРУКТУРИЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ

Серед засобів комунікації важливу роль грає мистецтво, яке часом не поступається своїми можливостями слову. На жаль, на зламі тисячоліть загальноновизнаним стало твердження про втрату мистецтвом високих позицій у структурі цінностей сучасного суспільства. Сьогодні ми не знайдемо на сторінках популярних багатотиражних видань публікацій про мистецькі події, де говорилося б про них професійно і ґрунтовно, при цьому мовно привабливо й зрозуміло. Лише реклама, піарні та чорнопіарні замовні статті – усе це спотворює сутність мистецтва. Інша інформація про мистецтво на телеекранах і сторінках періодики зустрічається вкрай рідко. А саме ЗМІ сьогодні суттєво впливають на формування суспільних інтересів, на структурування системи цінностей, престижність. Знавці мистецтва особливо не переймаються проблемою падіння суспільного інтересу до художньо “високого”. Вони обмежуються лише констатацією цього факту, пояснюючи це або “мистецькою кризою”, або “духовним зубожінням суспільства”. Свої ж зусилля зосереджують на дослідженнях “справжнього” мистецтва, ігноруючи появу безодні, яка виникла між мистецтвом і суспільством.

Тому метою статті є дослідження історичних передумов переструктуризації музичного простору. Теодор В. Адорно зазначав, що свобода, яку отримало мистецтво на початку ХХ століття з часом перестала тішити митців, які все частіше бажали повернутися до життєстійкого ладу, пам’ять про який зберігалася в їх художній уяві. “Але абсолютна свобода в мистецтві, як одному з окремих видів діяльності, неминуче вступає в суперечність з постійним станом несвободи в суспільстві в цілому. Місце мистецтва в ньому стало невизначеним” [1, с. 5]. Т.В. Адорно переконаний, що автономія, до якої прагнуло мистецтво після відмови від своєї культової функції, жила за рахунок ідеї гуманності. Але послаблення значущості цієї ідеї в житті суспільства неминуче веде

мистецтво до кризи. Автономізація та емансипація мистецтва змушує ставити питання про життєздатність мистецтва, про втрату умов власного існування.

Чи є сенс у подібних міркуваннях? Якби українську громаду сьогодні дійсно турбувала доля високого мистецтва, вона була занепокоєна його занепадом, безперечно, така позиція викликала б шквал критики. І якщо в столиці функціонують театри, проводяться концерти, відкриваються художні виставки, часто гастролують відомі і не зовсім відомі художні колективи й митці, то в нестоличних містах (наприклад, в Сумах) про таку мистецьку активність вже давно навіть не мріють. Сумчани в Художню галерею на Петропавлівській заходять за ювелірними прикрасами, а в музично-драматичний театр ім. М. Щепкіна - частіше за промисловими товарами на споживацькі ярмарки, а в Обласну філармонію (до її закриття на тривалий ремонт) можна було завітати за меблями. Музику повсюдно замінили “фанерою” і “мінусовкою” (останню навіть презентують як “живу” музику). Найгірше те, що і в дитячих, і в юнацьких колективах міста працюють не з музикою (тобто реальним інструментальним або вокальним виконавством), а з імітацією музичного вміння театралью зображувати музичне виконання. Виходить, що дітей виховують в омані, в усвідомленні того, що видавати несправжнє за справжнє є моральною нормою сьогодення.

Колись місто відмовилось утримувати філармонічний симфонічний оркестр (а ним можна було б не лише пишатися, а й заповнювати музичну порожнечу в звуковому просторі сьогодення), йшлося і про скорочення музичної частки театру ім. М. Щепкіна (сумчани відстояли). Перестали існувати більшість духових оркестрів міста (останні з них ледь-ледь тримаються). Музика зникає? Та чи можна так стверджувати, коли музика заповнила ефірний простір радіо і ТУ. Але то є суцільна “попса”, комерційний продукт шоу-бізнесу, який вправно експлуатує той пласт музичної культури, який науковці визначають як “третій”. Мистецтвознавство взагалі довгий час ігнорувало цей шар культури. Активно про трьохрівневість культури стали говорити після публікації М. Бахтіна

про творчість Франсуа Рабле [3], хоча спроби подати культуру як багат шарову здійснювалися ще на початку ХХ століття. Так Ф. Буслаєв навіть навів схему, де показав культуру як трьох шарову: до першого шару він відніс усну народну творчість, до другого – так звану “лубкову культуру”, а до третього – книжкову культуру [4, с. 304]. А. Гуревич, досліджуючи культуру середньовіччя, називає такий пласт “нижчим”, глибинний рівнем культури. Він звертає увагу на те, що зміни на цьому рівні відбувалися надто повільно у порівнянні з “культурою у вищих її виявленнях”, але цей рівень не є тотожним “народній культурі”, як його інколи називають. Мова цього рівня ґрунтується на елементарних формах. А. Гуревич цей рівень визначає як “культуру безмовної більшості”, вказуючи таким чином на відсутність зафіксованих зразків цієї культури і на її поширеність [6]. Але найбільш відомим означенням цього рівня є “третій”: третій пласт (В. Конен), трьохрядна традиція (Е. Маркова), третя культура (Г. Кнабе) тощо. “Зразки цієї серединної культури майже не систематизовані, вони зовсім не оцінені ще в цілому як особливий шар, пласт або рівень..., як третя культура, що якось виникла, історично розвивалася в мінливих і хитких, але все ж помітних межах між фольклором і вчено-аристократичним професіоналізмом, постійно взаємодіючи і з тим, і з іншим...” [10, с. 6-8]. Автор цієї точки зору (В.Н. Прокоф’єв) оцінює цей пласт як вторинний “і щодо фольклорного ґрунту, так як виростав у контактах з “вченістю”, і в міському середовищі..., і щодо вчено-аристократичної культури” [10, с. 6-8].

Музикознавство не так давно виділило цей рівень музично-художньої практики як самостійний у системі музичної культури, куди зарахували незалежний від традиційного обрядово-побутового фольклору пласт музичної культури. Визначення “музика, що оточує нас”, “міський фольклор”, “слобідський фольклор”, “музика побуту”, “тривіальна музика” та інші, які часто зустрічаються в мовній практиці музикознавців, мають певне відношення до цього пласта.

Існують різні погляди щодо часу появи третьої культури. «З другої половини минулого століття складається специфічна “третя культура” –

синематографів, шарманщиків, шансонє, кічу і міщанського романсу, частівок і негритянського джазу”, – вважає К. Кнабе, хоча генезис року він пов’язує з ярмарково-скомороською традицією давнини [7, с. 52]. В. Конен простежує історію цього пласта з часів середньовіччя [8]. Цей пласт вельми різноманітний, але умовно в ньому можна виділити три групи. Першу становлять музичні жанри, які належать до “культури протесту”. Саме ця група дає поштовх для розвитку контркультурних тенденцій. Сюди можна віднести російське скомороство, українське кобзарство, рок 50-60 – х років ХХ століття.

Друга група є сферою “музичної поезії”, де основним змістовним елементом є слово. Це творчість трубадурів, менестрелів, міннезінгерів, бардів, також так званий “туристський фольклор”, “авторська пісня”. Третя група об’єднує різні пісенно-танцювальні жанри. Музичне повітря тієї чи іншої доби значною мірою відображає музика саме цього пласта. Його популярність безперечна, бо пісні й танці завжди були, як зауважив Й. Хейзінга в праці “Осінь середньовіччя”, джерелом краси народних свят. Як продукт колективної творчості як суспільства в цілому, так й окремих його соціальних верств, груп і талановитих людей музично-поетична творчість цього пласта є показником буденної свідомості. Цей “вільний” музичний пласт завжди займав важливе місце в бутті культури і суспільній свідомості. Проте тривалий час він не був поміченим істориками культури, які мали справу з верхівкою культурного “айсберга” – книжками, музично-теоретичними трактатами, творами професійної композиторської школи, а підводна частина залишалася закритою. Потрібною вона стала для бізнесу, який швидко усвідомив, що продавати легко те, що існує на глибинному рівні музичних стереотипів, традиційних форм, а також для різноманіття – з новими музично-художніми зразками. Тим більше, що в межах “третього” пласта сформувалося музичне ремісництво, тобто музикування на замовлення і за матеріальну винагороду.

Музичний шоу-бізнес генетично пов’язаний з діяльністю «вільних» музикантів, тих, хто працював по найму, обслуговуючи свята, весілля,

гуляння, також у шинках або подібних установах; тих, хто заробляв виступами на різних майданах перед слухачами. Їх концертними підмостками були і заможні маєтки, і двори панів, і площі міст та селищ, вулиці, де їх слухали прості люди. Творчість гістріонів, трубадурів, жонглерів, бардів, шпільманів, вагантів, скоморохів, мандрівних дяків (“пиворізів”, як їх називали в Україні) була популярною і бажаною серед народу. Їх історія дуже давня, бо згадку, наприклад про гістріонів, знаходимо ще у творах Лівія. Римський історик відносив до них акторів, мімів, пантомімів. Він вказував на те, що це слово має давнє походження і прийшло до римлян від етрусків, які позначали словом “hister” танцівника. Августин, церква в цілому називали гістріонами музикантів. Бачимо, що дослідити історію походження цих понять складно, оскільки і в давні часи в цьому була плутанина. Щодо цього цікавою є відповідь короля Альфонса X на скаргу підданого Гіро Рікьє (XIII ст.). Гіро Рікьє поскаржився королю на те, що принижується звання жонглера, бо всіх зрівняли і називають однаково. Альфонс X у своїй відповіді вказує, що дійсно існує вказана проблема. Він звернувся до латини, згадав римлян, звідки і походять, на його думку, назви “histriones” (ті, що грають на інструментах), “invantores” (трубадури), “joculatores” (танцівники і канатохідці). Цей історичний екскурс короля підтверджує, що історія “третьої” культури більш давня, ніж історія високої класики, тому вона глибше вкорінена в “суспільній свідомості. Тих, хто мандрує від двору до двору, співає перед простолюдом, король пропонує називати блазнями, незалежно від досвіду і майстерності [9, с. 256-257]. Діяльність мандрівних музикантів, особливо тих, хто виступав перед низами, не була до вподоби ні королю, ні світській владі. А це ще більше приваблювало народ до їх творчості.

Надто нещадною в боротьбі з такими музикантами була церква. Прокляття на їх адресу лунали і в папських декретах, і в соборних постановках, і в проповідях священнослужителів. “Скрипалі, барабанщики, і як вони там усі називаються, що честь свою розпродують..., – говориться в одній з проповідей, – усе їхнє життя на гріх і ганьбу

спрямоване..., і ті, що дають тобі, покарані будуть в судний день” [9, с. 249]. Світська ж влада загрожувала або грошовою карою, або ув’язненням, особливо тим “авторам оповідань і пісень та менестрелям, які чи самі розповідають, чи розповідь іншого грою на інструменті супроводжують на відкритих площах...”, коли в них “про папу, короля, нашого пана, або французьких вельмож згадувалося б” [9, с. 250-251]. Усупереч владі народ завжди доброзичливо ставився до жонглерів, трубадурів, скоморохів. Історія навіть донесла до нас деякі прізвища, наприклад, трубадур Міраваль, жонглер Благобр. “Вільні” музиканти були вправними майстрами. Це визнавала навіть церква. Августин писав, що гістріони, не знаючи музики (мабуть, “вченої” церковної музики), робили “чималу приємність народному слухові”, а Іоанн Салісберійський порівнював їх спів зі співом сирен, соловейка.

“Вільні” музиканти навчилися продавати музику. Для них важливим було сьогодення і його смаки. Вони завжди були тісно пов’язані з буденним життям людей. Знали їх турботи, звичаї. Їх матеріальна зацікавленість спонукала до пошуку ефективних засобів на позитивне сприйняття їх музичної творчості, на схвалення своєї діяльності. Їх музика базувалася на звичних інтонаційно-ритмічних зворотах, улюблених пісенних і танцювальних жанрах, і тому домінування музичних стереотипів, бо тільки так можна було розраховувати на миттєву реакцію на звучання вже знайомого, звичного, тому нескладні інтонаційні звороти, бо їх легко запам’ятовувати, тому прості композиційні структури, бо вони легше сприймаються, привабливий тематизм, бо він просто до вподоби. Творчість цих музикантів була орієнтована на миттєву реакцію більшості слухачів, на емоційне, чуттєве сприйняття. З цим пов’язана і манера виконання, яка розрахована на видовисько вистави і зворотній зв’язок. Звідси імпровізаційність, хоча і в межах традиційних музично-художніх канонів. Виконавський синкретизм, єдність музики, слова, руху, театральності були невід’ємною часткою вистави. Саме ці особливості музикування “третього” рівня успішно експлуатується сучасним шоу-бізнесом.

Ще одним джерелом формування комерційного музичного продукту, яким успішно скористався бізнес, стали видовища. Політика задоволення вимог “panem et circenses”, “хліба і видовищ” відома з давніх часів. Вона була одним з ефективних засобів зняття соціальної напруги, народного незадоволення, його заспокоєння, також своєрідною демонстрацією “владної турботи” про потреби громадян, зокрема у відпочинку і розвагах. Люди завжди мали необхідність в психологічній і емоційній розрядці, що важливо для реабілітації загального стану. Щоб подолати активність “знизу” і разом з тим скористатися деякими можливостями масових гулянь для впливу на свідомість у сприятливих умовах емоційного збудження, яке виникає в натовпі, владні сили прагнули взяти ініціативу. Ще у VIII столітті Беда Досточтимий писав про те, що музика “допомагає смертним переносити труднощі, полегшує мелодією голосу втому від будь-якої роботи, вона заспокоює бентежні душі” [9, с. 130].

Історія донесла до наших часів роздуми мислителів про те, яка саме музика корисна для відпочинку простих людей. Виділимо дві основні позиції в цьому питанні – світську і церковну. Перша бере початок з естетики Арістотеля. Давньогрецький філософ поділяв публіку на дві групи: одна – це ті, хто має добре виховання, освіту (до них відносив аристократичну верхівку суспільства), а інша – “публіка груба” (ремісники, найманці та ін.). Для відпочинку останніх Арістотель пропонував улаштувати особливі музичні змагання і видовища. Він підкреслював, що смаки цієї публіки особливі, тому учасники виступів перед такою аудиторією повинні користуватися музикою, яка є відповідною для них. “Кожен отримує насолоду від того, що властиве його натурі”, – писав у “Політиці” Арістотель [2, с. 636-637]. Його ідеї знайшли продовження. “Подібне шукає до себе подібних і радіє своїй подібності”, – зазначав Іоанн де Грохео в трактаті “Музика”. Він розмірковував про спроможність музики давати насолоду і відпочинок різним за соціальним статусом, рівнем освіти людям. Він вважав, що музика, яка призначалася для простого народу, повинна

відповідати двом вимогам: по-перше, зміст пісень має бути безпечним для спокою суспільства, по-друге, мова такої музики повинна бути простою, навіть примітивною. Для “пом’якшення нещастя, що трапляються в житті людей”. І. де Грохео пропонує спів, в якому розповідається про діяння героїв, про злигодні, що їх терпіли християни за віру. Він вважає, що, слухаючи про нещастя і бідування інших людей, прості люди легше переносять свої нещастя. Щодо мотетів, то Іоанн де Грохео переконаний, що їх не слід пропонувати простолюду, бо він не помітить його вишуканості і витонченості, не дістане від них насолоди і задоволення. Мотет треба виконувати для вчених людей і для тих, хто вимагає від мистецтва вишуканості та різних тонкощів [9, с. 170-190]. Іншу позицію в питанні про музику для відпочинку займала церква, яка багато в чому спиралася на естетику Платона. Загальним для них було те, що розваги взагалі, чуттєвість, емоційність, які вражають лише пристрасті людські, вважалися шкідливими і для людини, і для суспільства. Друга позиція не знайшла продовження в процесі комерціалізації музики, оскільки тут пропонувалося відкинути як нікчемну музику, яку легше за все можна було б створювати, тиражувати і продавати.

Комерціалізація музичного простору виникла на історично підготовленому підґрунті, який закріплювався завдяки підтримці як народу, так і влади. Бізнес підхопив уже готовий до вживання музичний продукт, який мав широкий буттєвий простір, був найбільш перспективним з точки зору прибутковості у порівнянні з іншими видами музичного. Шар високого мистецтва почав зменшуватися, згортатися і звільняти простір для товарної агресії музичного ринку. Першими це відчули провінційні міста. Вони вже залишилися без високої музики. Українська еліта демонструє байдужість до її існування, а для бізнесу вона ще не є привабливою. Тому, можливо, і доведеться, як писав колись В. Вейдле, справжній музиці “піти в катакомби, спокутувати хапливі гріхи і в самовідданому служінні вічному своєму еству знайти голоси чесноти, віри і молитви” [5, с. 115]. Це може статися тоді, коли ставлення до духовної культури з боку провладних сил не зміниться.

Література

1. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / пер. с нем. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Аристотель. Политика // Соч.: В 4-х т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – 375-644 с.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
4. Буслаев Ф. Сочинения по археологии и истории искусств. – СПб., 1908. – Т. 1. – 350 с.
5. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. – 336 с.
6. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990.
7. Кнабе Г.С. Феномен рока и контр-культуры // Вопросы философии. – 1990. – № 8. – С. 5-61.
8. Конен В. Третий пласт // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 75-83.
9. Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя. – К.: Музична Україна, 1976. – 263 с.
10. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С. 6-28.