

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Нижегородская государственная консерватория
имени М.И.Глинки

Нижегородская региональная организация
Союза композиторов России

ИСКУССТВО XX ВЕКА:

ЭЛИТА И МАССЫ

Сборник статей

1396106

Нижний Новгород
2004

ЭЛИТАРНОЕ И МАССОВОЕ: КОМПРОМИССЫ И КОНФЛИКТЫ

Проблема «массовое–элитарное» принадлежит скорее социологии, нежели искусствознанию, ибо ее предметом оказываются интересы и действия воспринимающих искусство, а не сами музыкальные тексты. Тем не менее, по некотором размышлении оказалось возможным найти угол зрения, который позволяет, не отрываясь от основного объекта искусствоведения – самих творений, обратиться к этой теме и попытаться рассмотреть один из ее ракурсов.

Как это очевидно, сами понятия *массового* и *элитарного*, как они проявляются, в частности, в музыкальном искусстве, не являются внеисторическими, но, бесспорно, в той или иной степени связаны с определенными периодами в развитии культуры. Поэтому прежде чем обратиться непосредственно к музыкальным произведениям, придется все же предпринять небольшой социологический экскурс для уточнения двух этих категорий.

Оппозиции «элита – массы», по-видимому, не так много времени. Если верить словам философа-классика, специально занимавшегося проблемой массы как социофеномена, то «индивидуумы, составляющие... толпу» существовали всегда, но долгое время «они не были толпой» - каждый занимал свое место «в поле, в деревне, в маленьком городке или в квартале большого города»¹. На вопрос – чем же человек как индивид отличается от человека толпы, Ортега-и-Гассет, авторитет которого в данном случае безусловен, дал ответ, обосновав очень четкий психологический критерий, который сохраняет свою актуальность и до настоящего времени: «человек-масса... это тот, кто чувствует себя "таким, как все" и отнюдь не переживает из-за этого»². Именно такие персонажи и тяготеют к объединению в толпу, ибо в ней они пребывают наиболее естественно и органично.

Люди-индивидуумы также могут образовывать некоторые группы, но это будут группы по конкретным интересам, которые отнюдь не нивелируют их как отдельные, не совпадающие по

многим другим параметрам личности; да и сами эти конкретные интересы уже выделяют их из толпы, ибо являются их индивидуальными свойствами. В группе людей, объединенных такими, сугубо индивидуальными интересами происходит, говоря словами Ортеги, «совпадение несовпадений». И он приводит слова Малларме по поводу узкого круга собравшихся послушать изысканного музыканта: «эти слушатели своим присутствием подчеркивают отсутствие толпы»³.

Вероятно, такого рода узкий круг слушателей и должен быть охарактеризован как второй член оппозиции – «элита», то есть некий особо выделяющийся и в каком-то отношении привилегированный слой общества, который, обретая разные формы, существовал с древних времен. Однако как социологический феномен он также был изучен только в XX веке⁴. И, поскольку речь идет именно о прошлом столетии, в котором и была явлена миру обозначенная оппозиция, то нелишне будет еще раз обратиться к испанскому философу, который мудро заметил, что «разделение общества на массу и исключительное меньшинство (т.е. элиту. – М.Б.) не является... делением на классы... среди представителей каждого класса есть масса и избранное меньшинство. В наше время, - считает Ортега, - даже в избранных группах преобладают люди-"массы"»⁵. Иными словами, в связи с элитой речь идет об избранном круге не по имущественным, властным и каким-либо иным критериям, помимо тех, которые характеризуют личность как индивидуальность с «лица необщим выраженьем», с четким осознанием своей отделенности от массы, «от всех».

И если теперь обратиться непосредственно к музыке, то можно также выявить ряд аналогичных исторических и эстетических факторов, совпадающих в целом с картиной общесоциологической. В процессе развития европейская музыка проходила разные стадии дифференциации на более общительную и более эзотерическую, элитарную. В средние века и в эпоху Возрождения это разделение проходило по линии – «музыка знатоков» и «музыка профанов», в эпоху Просвещения выделялся в качестве самостоятельного так называемый «ученый стиль», в отличие от «чувствительного» или «галантного», позднее существовало разделение на «высокие» и «низкие» жанры, и т.п. Но – что исключительно важно – по крайней мере, одна из

магистральных линий в развитии музыкального искусства была связана с преодолением барьеров между этими полюсами, то есть с опосредованием «низкого» в «высоком», хотя конкретные проявления этой деятельности иногда встречали более или менее активное сопротивление. Именно на линии этого фронта шла борьба с оперой-серия за оперу демократическую, реформаторскую, на линии этого фронта чудовищным святотатством было воспринято внедрение в высокий жанр «чистой» симфонической музыки слова и пения в Девятой Бетховена. И хотя Моцарт в своем письме отцу жаловался на то, «чтобы сорвать аплодисменты, нужно либо писать музыку настолько простую, чтобы и кучер мог напевать ее, или такую непонятную, которая потому бы и нравилась, что ни один разумный человек не разберется в ней», тем не менее, говоря о своих недавно написанных концертах, он утверждает: «Концерты – нечто среднее между слишком сложным и слишком легким; они блестящи, приятны для уха, но, конечно же, не опускаются ниже определенного уровня. Что-то принесет удовлетворение *только знатокам*, однако же и незнатоки, хотя и не понимая почему, тоже останутся довольны»⁶. Можно также вспомнить и знаменательную страницу русской культуры, связанную с появлением «Жизни за царя», в связи с которой также было много нареканий по поводу «кучерской музыки».

Иными словами, суть проходившей борьбы заключалась в преодолении барьеров и принятии в лоно серьезной музыки всего того, что как бы выходило за ее рамки. Говоря «всего того», я не имею в виду, что сразу «всего», нет – конечно, это был процесс постепенный, барьеры брались частично, но постоянно и неуклонно. А самое главное заключалось в достаточно спокойном отношении великих художников к существованию этого, еще не вошедшего в «высокохудожественный салон», так сказать, «облегченного» искусства, которое и тогда вовсе не обязательно было искусством улицы или низших слоев общества. Напомню, как ласково принял Бетховен пришедшего к нему Россини. И в связи с этим показательной сейчас выглядит одна строка из пушкинского «Онегина», в которой нет ни следа агрессии или неприятия такого рода «легких» поэтических сочинений, а, напротив, вполне мирная позиция человека, понимающего неизбежность их существования. Актуализируя в стихах часть известного речения, что в России все

хорошо, да вот только скверны дураки и дороги, он сетует как раз на осень, когда «у нас дороги плохи», выражает надежду, что «Со временем (по расчисленью / Философических таблиц, / Лет чрез пятьсот) дороги верно / У нас изменятся безмерно; / Шоссе Россию здесь и тут, / Соединив, пересекут». Далее поэт, однако, замечает «Зато зимы порой холодной / Езда приятна и легка» - и вот эта строка: «*Как стих без мысли в песне модной, / Дорога зимняя гладка*»⁷. Как это очевидно – никакого конфликта, никакого нарекания – просто беззлая усмешка. Это была эпоха компромиссов.

Когда же началась эпоха *конфликтов*? Не в литературе, не в публицистике – но в музыке. И вот тут мы вплотную подходим к двадцатому веку, только век этот начался на 12 лет раньше официальной даты – в 1888 году, когда была закончена Первая симфония Малера.

Чтобы двигаться дальше, необходимо ответить на вопрос – что, собственно, такое в данном случае *конфликт в музыке*? Компромисс – понятно: это включение чужеродного материала в новый контекст, его ассимиляция данным контекстом, его присвоение, уничтожение барьера. Но ведь в любом случае чужеродный материал включается в непривычный для него контекст. По каким же критериям можно усматривать в какой-то конкретной ситуации именно конфликт? Думается, ответ на этот вопрос кроется в том освещении, которое направлено на этот чужеродный материал, то есть является ли он объектом, органически совмещенным с окружающим контекстом, когда и сам контекст в каком-то отношении вбирает в себя черты этого нового, либо – напротив – подчеркнута его «особость», «чуждость» этому контексту, его выделенность, причем - в эмоциональном смысле – со знаком минус.

Нет ни малейшего сомнения в том, что именно так был воспринят конфликт «массового» с окружающим контекстом в «Траурном марше в манере Калло» из Первой Малера. И.А. Барсова пишет: «Лишь в ... "Траурном марше..." конфликт с действительностью, наконец, завязывается. Тема "человек и общество" впервые звучит в творчестве Малера, и преломляется она как "человеческая комедия"». Думается, в данном случае была бы вполне оправданной некоторая замена членов оппозиции – не

«человек и общество», но *личность и толпа*. Собственно, автор этого высказывания так и делает, когда далее говорит о выражении в этой музыке «недостойного и низкого маскарада жизни»⁸. То есть все-таки не просто общество, а именно маскарадная толпа.

Но вслушаемся в эту музыку пристально. Да, конечно, использование в миноре темы канона «Братец Мартин» уже само по себе вызывает усмешку у слушателя, знающего этот источник. Гротесково звучит и начальное соло, порученное контрабасу, да еще и с сурдиной, – прием редчайший. Но постепенно контекст сгоняет улыбку с губ – как-никак все же звучит траурный марш, пусть и не «всамделишный». Конфликт и полная несовместность контекста и включения возникают в момент появления музыки «утрированного цыганского надрыва»⁹ – тут уже ни о каком компромиссе не может быть и речи: ритуал, пусть и игрушечный, детский, омрачается густым потоком пошлости, и это порождает колоссальную внутреннюю дисгармонию. Вот характеристика самого Малера: «жуткое, ироничное, гнетущее уныние траурного марша»¹⁰. И не случайно пресса в своих откликах прежде всего обрушилась на этот марш и на его «смелого автора» (об этом пишет Бруно Вальтер¹¹). Этому маршу противостоит середина – последний номер из «Песен странствующего подмастерья». Именно противостоит – так же, как противостоят объединенные отношениями конфликта темы главной и побочной партий в сонатных аллегро Бетховена, ибо и тема марша, и завершение этой песни строятся на одной и той же – интонационно и, по сути, ритмически – попевке: движении от первой к третьей ступени. То есть здесь возникают отношения максимальной близости и максимального различия одновременно – что и характеризует конфликт в музыке. Это, разумеется, не единственный конфликт «высокого и низкого» в творчестве Малера, равно как и в творчестве многих других композиторов – но он был, пожалуй, *первым*¹².

Бессмысленно пытаться даже бегло охарактеризовать все ситуации компромисса и конфликта «высокого», элитарного и «низкого–массового», как они проявляются в музыке XX века, – от того же Малера до Шнитке. Но невозможно не обратить внимание на некоторые, наиболее характерные в этом смысле сочинения.

Еще раз (имея в виду выступления на нижегородских конференциях), напомним о блистательном финале Первого

фортепианного концерта Шостаковича. Как органично в нем сочетаются бесшабашный уличный куплет и буффонная тема из Ре-мажорной сонаты Гайдна – нет между ними никакого барьера, никакого стилистического или иного различия: вот типичная ситуация, в которой элитарное и массовое не только не противостоят друг другу, но, напротив, сливаются в единый ослепительно светлый луч. Что-то подобное происходит и в музыке балета Мийо «Сотворение мира» - с одной стороны, дальние отзвуки баховских «Страстей», с ощущением космичности темы, вечности и неизбежности этого мира, с другой - насыщенность музыки мощным, чувственным дыханием джаза. И – при этом - никакого противостояния, напротив – предельно органичное слияние столь разных импульсов.

Но вот на одной из ситуаций конфликта хотелось бы остановиться подробнее. В советское время понятие «человека-массы», как противостоящей «человеку-личности», индивидуальности, да еще с положительным знаком по отношению к последней, было попросту невозможно. Существовала, всячески поощрялась и внедрялась в сознание обратная идея - коллективизма как высшей ценности, которая безоговорочно ниспровергала индивидуализм и в связи с которой стремление выделиться рассматривалось как нечто неприемлемое, достойное осуждения, причем часто в самом прямом, юридическом смысле.

Носители индивидуализма клеймились как рецидивы буржуазной морали, либо как морали мещанской. В музыке (ибо речь идет прежде всего о ней) и то, и другое связывалось с определенными «легкими» жанрами: жестокий романс, ресторанные шлягеры, наконец (по Горькому), «музыка толстых» - джаз. Всему этому противостояли жанры коллективного музицирования, прежде всего – *марш*. Не случайно носителями положительного начала стали песни-марши; если обратиться только к творчеству Дунаевского: марши из кинофильмов «Веселые ребята», «Светлый путь», «Марш энтузиастов» и т.д.

Подумайте, какая смелость нужна была композитору, чтобы именно в марше найти то самое *массовое-«низкое»*, которое бы вступило не только в конфликт со всем окружающим контекстом, не только вызывало бы своим агрессивным обликом массу отрицательных эмоций, но и было бы противопоставлено именно

музыке *личности*, если так можно выразиться, «солирующей». Причем противопоставлено именно на уровне конфликта, ибо и «соло», и воинственно-безоглядный марш строятся на *одной и той же теме*. Я, надеюсь, что по этому описанию можно понять, что речь идет о первой части Пятой симфонии Шостаковича и о той метаморфозе, которая происходит с главной темой, когда она появляется в разработке у медных в виде жесткого, изломанного марша. Метаморфозе, которой музыковеды долго не могли найти объяснения, хотя оно, что называется, лежало на поверхности. Но в то время, когда симфония появилась, высказать такую мысль значило бы подписать автору смертный приговор, а потом, видимо, она просто никому не пришла в голову. Шостакович же явно хотел сказать (и не так уж важно, насколько это было им самим осознано): вот что происходит с личностью, когда она, теряя себя, становится «как все». Иными словами, здесь была чисто музыкально выражена максима, в справедливости которой, заплатив за это самой дорогой ценой, убедился XX век: *ангел превращается в дьявола, если начинает с пеной у рта бороться за правое дело*. И в особенности, как прозорливо почувствовал Шостакович, когда это борьба между *человеком-массой* («членом коллектива») и *личностью*, то есть *массы с элитой*.

Примечания

¹Ортега и Гассет Х. Восстание масс // Ортега и Гассет Х. Дегуманизация искусства. М., 1991. С. 42.

²Там же. С. 43-44.

³Там же. С. 43.

⁴Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 537.

⁵Ортега-и-Гассет Х. Цит. изд. С. 44-45.

⁶Моцарт В.-А. Письмо к отцу от 28.12.1782 г.

⁷Пушкин А. Евгений Онегин. Гл. 7, XXXIII-XXXV.

⁸Барсова И. Густав Малер: Личность, мировоззрение, творчество // Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1964. С.51, 52.

⁹Там же. С. 52.

¹⁰Письмо Маршалю от 20.03.1896 // Там же. С. 187. Есть и другие подобные характеристики этого марша: «глумление» (Блаукopf Г. Малер, Жан-Поль и Первая симфония // Музыкальная академия. 1990. № 4. С.176); «уничтожающий юмор» (Барсова И. «Трижды лишенный родины» // Там же. С. 179).

¹¹Вальтер Б. Густав Малер // Там же. С. 435, 436.

¹²Есть одно обстоятельство, которое, на первый взгляд, выводит упомянутую оппозицию за рамки XX в. Речь идет о «Фантастической

симфонии» Берлиоза, в которой возвышенная и одухотворенная тема *idée fixe* превращается в финале в площадной вульгарный вальс, визгливо звучащий у кларнета-пикколо. При всей схожести ситуации (одна и та же тема в разном – «высоком» и «низменном» - воплощении), здесь вряд ли можно говорить о конфликте массового и элитарного, поскольку и в том, и в другом случае темой представлена *личность*, в то время как массовое в симфонии - это Вальс (во второй части), Шествие (в четвертой), музыка шабаша (в финале), и оно вовсе не находится в конфликте с индивидуальным.