УДК 78.07
ББК 85.313
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-128-147

Цветковская Татьяна Анатольевна
Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», Москва
ORCID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

Ключевые слова: молодежная субкультура, слушатель, герменевтика, Герман Кречмар, плейлист, стриминговые сервисы, потоковая музыка, Dark academia, Light academia.

Цветковская Татьяна Анатольевна

Полифункциональная модель поведения современного слушателя

Статья посвящена вопросам укрепления позиций современного слушателя в контексте развития академического музыкального искусства. С конца прошлого столетия наблюдается всплеск научного интереса к изучению аудитории классической музыки. Слушательский опыт анализируется наравне с композицией и исполнительством. Междисциплинарные исследования затрагивают исторические практики, смысловые аспекты, коммуникационные характеристики. Однако сегодня меняется сам характер взаимоотношений слушателя с искусством. Слушатель становится активным участником музыкальных событий, выступая в новых для себя амплуа — как музыкальный критик, менеджер, эксперт и даже соавтор произведений и их исполнитель. Формирование дополнительных к восприятию музыки функций слушателя требует пересмотра фактора оценки аудитории исключительно на основе степени развитости «слушательской функции». Особую актуальность приобретает вопрос обоснования новой схемы, в которой были бы учтены позиции всех участников музыкального события по отношению друг к другу. Публика отказывается от роли «вассала» и планомерно укрепляет свое положение в межгрупповой иерархии, выбирая новые модели поведения. Если лейтмотивом музыкальной жизни XX века была тема воспитания подлинного вкуса и глубокого понимания музыкального содержания, нынешний слушатель отстаивает свободу выбора. Важно понять причины и спрогнозировать последствия усиливающейся эмансипации не только опытного слушателя, но и неофита. Значительную лепту в этот процесс вносят музыкальные стриминговые сервисы. Заслуживает внимания растущая популярность двух молодежных субкультур, демонстрирующих высокий интерес к классическому искусству — *Dark academia* (Темная академия) и *Light academia* (Светлая академия).

Tsvetkovskaya Tatiana A.
Music Journalist, Head of Special Projects of Radio Orpheus, Moscow
ORCID: 0000-0001-8395-9820
tskoblik@mail.ru

Keywords: youth subculture, listener, hermeneutic, Hermann Kretzschmar, playlist, streaming service, Dark academia, Light academia.

Tsvetkovskaya Tatiana A.

A Multifunctional Model of a Modern Listener's Behavior

The article focuses on strengthening positions of a modern listener in the context of the development of academic musical art. Since the end of the last century, there has been a surge in scientific interest in studying the audience of classical music. Listening experience is being analyzed on an equal basis with composition and performing. Interdisciplinary researches touch upon historical practices, semantic aspects and communication characteristics. However, today the very nature of listeners' relationship with art is changing, too. The listener becomes an active participant in musical events, playing new roles — that of a musical critic, manager, expert, and even a co-author and performer of works. The formation of new listener's functions in addition to the perception of music requires a revision of the audience evaluation factor, now based only on the sophistication of the "listening function". The issue of justifying a new scheme, which would take into account the positions of all participants in a musical event in relation to each other, is extremely relevant. The public refuses the "vassal" role and steadily strengthens its position in the intergroup hierarchy by choosing new behaviors. While the leitmotif of the musical life of the 20th century was the theme of educating a wide audience of genuine taste and a deep understanding of musical content, today the listeners defend their freedom of choice. It is important to understand the reasons and predict the consequences of the increasing emancipation of not only the experienced listener, but also of the neophyte. Music streaming services make a significant contribution to this process. The growing popularity of two youth subcultures demonstrating a high interest in classical art — *Dark Academia* and *Light Academia* — deserves attention too.

Введение

Творческая индивидуальность — определяющий параметр в характеристике композитора и исполнителя. Личностные качества слушателя, на первый взгляд, кажутся менее значимыми. Понимание процесса слушания как составной части «общительного» искусства (термин С.С. Скребкова) прочно закрепилось в общественном сознании. Однако признание того факта, что каждый «может воспринимать произведение искусства по-своему, находя в нем те черты и особенности, которые он ожидает и способен воспринять» [9, с. 7], ставит под вопрос сам *принцип музыкального сообщества*. К примеру, в трактовке французского философа и музыковеда Питера Занди (*Peter Szendy*) аудитория как таковая вовсе не существует, поскольку «бесконечное сложение сингулярностей» (в условиях отсутствия адекватной фиксации слушательских реакций) нельзя осознать как *единое целое* [32, p. 133]. Автор концепции «Musicking: смыслы исполнения и слушания» Кристофер Смолл, напротив, объясняет содержание художественного акта через *совместную* деятельность, где ценен вклад всех участников [30, p. 18].

На наш взгляд, диаметрально противоположные точки зрения лишь подчеркивают абсолютную важность *каждого слушателя*. Сам он приковывает к себе внимание вне зависимости от роли, которая ему отводится — как свидетель [18, p. 38], участник события [19, p. 12], «резонатор» музыкального смысла [24, p. 50], поклонник, посетитель и даже потребитель концертов [28, p. 53].

Перечисленные примеры выявляют позицию слушателя по отношению к публичному событию (концерту) и исполняемым сочинениям (программе) и фиксируют *уровень «слушательского мастерства»*. На «оценочном» принципе основаны все известные схемы типологизации аудитории. Теодор Адорно дифференцирует отношение к музыке в спектре от адекватного до равнодушного [1, с. 14–25]. Арнольд Сохор подразделяет формы музыкального опыта на активные, полуактивные и пассивные [8, с. 131–132]. Леопольд Стоковский противопоставляет слушателя-интеллектуала и слушателя-эстета [31, p. 249], а Вильгельм Фуртвенглер различает волевого, знающего и чувствующего слушателя [11, с. 185]. Нельзя не заметить, что в каждом случае речь идет о *современнике* исследователя. Между тем

при анализе развития слушательского навыка нельзя игнорировать исторический аспект. «Современный слушатель уже заметно не тот, каким был слушатель эпохи Чайковского» [7, с. 63]. Сегодня речь идет не об отличиях, но о коренной трансформации роли аудитории, права которой должны быть кодифицированы. Любое представление, где у слушателя нет альтернативы, кроме как слушать, утверждает «отношения неравной власти» [30, p. 213]. Именно поэтому автор этих строк считает крайне важным разработать и обосновать полифункциональную модель поведения современного слушателя.

Помимо влияния музыки на слушателя, необходимо также помнить об ответном воздействии, ведь «музыка живет и питается слышанием и слушанием» [3, с. 65]. Афористичное высказывание Бориса Асафьева кажется необычайно созвучным позиции Смолла, в контексте которой для музыкального искусства важно не столько «качество слушания», сколько «качество отношений» между участниками музыкального акта, ведь *musicking* — то, что люди делают вместе [30, p. 88]. Именно принцип сотрудничества лежит в основе предлагаемой нами типологизации, которая подразумевает свободное распределение и перемещение участников внутри обозначенной структуры.

Модель поведения	Позиция	Характеристика
«Герой»	ключевая роль	ассертивность, независимость, ответственность, самодостаточность, убежденность, критичность
«Соратник»	центральная позиция	контактность, надежность, открытость, целеустремленность, решительность
«Господин»	доминирующая внешняя позиция	авторитарность, активность, категоричность, настойчивость, амбициозность
«Вассал»	подчиненная внешняя позиция	наивность, неуверенность, любознательность, доверчивость
«Мизантроп»	изолированная внешняя позиция	эгоцентризм, самоуверенность, нечуткость, замкнутость, отстраненность

Хотя в образе «героя» мы склонны представлять композитора или известного исполнителя, ничто не препятствует слушателю занять ключевую позицию. Однако может ли претендовать на роль «героя»

не «слушатель-эксперт», согласно типологизации Т. Адорно, являющийся профессиональным музыкантом [1, с. 14], а хороший, образованный, эмоциональный, рессантиментный или развлекающийся слушатель? Думается, даже равнодушный к музыке человек, которого Т. Адорно классифицирует как «немузыкального» или «антимузыкального» [1, с. 24], становясь слушателем, автоматически приобретает шанс вырасти в «соратника» музыканта. Дело не в ошибочности суждений ученого, а в безграничных возможностях современного слушателя, свободного не только в стилистических предпочтениях, но в выборе способа взаимодействия с музыкальными произведениями и степени погружения в их содержание: «Легкомысленный и непостоянный или внимательный и сосредоточенный; молчаливый или несдержанный? <…> Перед кем я отчитываюсь, перед кем и перед чем я должен отвечать?» [32, p. 16].

Попытаемся систематизировать «дополнительные» к восприятию музыки функции современного слушателя.

Слушатель как менеджер

Концертные организации прилагают сегодня немало усилий в борьбе за слушателя, который становится все более требовательным к уровню исполнения программы, к акустическим параметрам и технической оснащенности зала, наконец, к составу аудитории, частью которой он является [27, p. 1189]. Поскольку слушатель заинтересован в качестве мероприятий, нередко он берет на себя часть организационных вопросов. Филармонии, оперные театры, музыкальные музеи активно ищут волонтеров, обладающих достаточными компетенциями, чтобы выполнять функции промоутеров, помощников администраторов, экскурсоводов, анкетеров соцопросов. Добровольцев привлекает не только возможность приобрести опыт работы в сфере концертного менеджмента, но шанс окунуться в атмосферу «закулисья». Слушатель-менеджер — всегда верный *«соратник»* музыканта, настоящий альтруист. Тратить личное время и силы можно только на дело, которым ты искренне увлечен.

Основатель культурно-просветительского проекта *TONALi* (Германия), виолончелист Борис Матчин считает, что публика должна чувствовать ответственность за исполнителей. По замыслу организаторов проекта, 12 молодых солистов в тандеме с учащимися 12 школ Гамбурга ежегодно конкурируют за право выступить в Большом зале Эльбской филармонии. «Музыканта мы учим тому, как представить себя и свое искусство неопытным слушателям, а школьникам объясняем, как можно организовать концерт так, чтобы он был красочным, интересным, интенсивным» (интервью Т. Цветковской от 31.03.2017, VIII Транссибирский Арт-Фестиваль). По словам виолончелиста, креативный потенциал молодых арт-менеджеров не знает преград, и потому в качестве концертных площадок TONALi используются не только дома культуры и клубы, но порой настоящие корабли, в трюме которых проходят мероприятия самых разных форматов.

Слушатель как эксперт

Т. Адорно считал истинным экспертом человека, глубоко понимающего логику развития са́мого сложного музыкального материала [1, с. 14]. На наш взгляд, экспертные функции слушателя гораздо шире.

По словам Светланы Черных, курирующей работу с аудиторией в Свердловской филармонии, музыканты не знают и сотой доли того, что знают завсегдатаи концертных залов. «Они могут сравнить трактовки редко исполняемых произведений, помнят имена лауреатов всех конкурсов Чайковского, регулярно бывают на крупнейших музыкальных фестивалях в Германии, Австрии, Испании» (интервью Т. Цветковской от 21.11.2020, Международный музыкальный фестиваль Be@thoven).

Слушатель-эксперт в исключительных случаях выступает в роли *«мизантропа»,* чаще — *«господина»* или *«соратника»*. Он готов делиться своими открытиями и высоко ценит профессиональное мнение. Несколько лет назад в редакцию радио «Орфей» обратился постоянный слушатель. Вопрос заключался в том, является ли саундтрек к американской семейной комедии «Бетховен» авторским произведением или парафразом на тему одного из венских классиков? Редакторы растерялись, но изучив, в свою очередь, все возможные варианты, пришли к однозначному выводу: саундтрек — мастерская стилизация Рэнди Эдельмана под «раннего Бетховена».

Слушатель как музыкальный критик

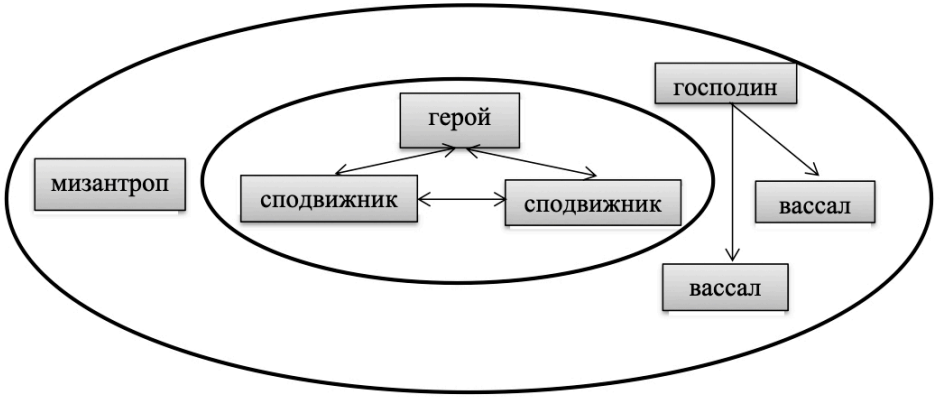
Слушатель, берущий на себя функции музыкального критика, может следовать любой модели поведения, за исключением крайних позиций — *«героя»* и *«вассала»*. Отстаивая собственное мнение, он подчеркивает независимость, однако его эмоционально окрашенная аргументация слишком субъективна.

Нельзя согласиться с тем, что интуитивное «чувство зала» и внешняя реакция публики — единственные критерии концертного успеха [16, p. 159]. Представители аудитории выступают как комментаторы события и соисследователи в понимании его смысла и последствий [28, p. 53]. Помимо того, что слушатель по-прежнему выражает свое мнение в традиционной форме — аплодисментами, шиканьем, свистом и даже топотом, он регулярно высказывается на интернет-форумах. Представителям профессионального сообщества приходится считаться с его точкой зрения, поскольку даже одна невзначай брошенная фраза легко вызывает цепную реакцию и развернувшаяся в соцсетях полемика может иметь весьма серьезные последствия для имиджа исполнителей или организаторов мероприятия.

Слушатель как творческий партнер композитора

Участие слушателя в создании и исполнении партиципаторных музыкальных произведений выводит сотрудничество композитора и аудитории на новый уровень. В процессе совместной работы слушатель-*«соратник»* не только приобретает уникальный опыт, но постигает внутреннюю логику музыкального искусства [12, с. 121].

Проведенная автором этих строк систематизация партиципаторных произведений позволила выявить перспективы развития конкретных направлений — экспериментально-художественного, дидактического, научно-исследовательского. В каждом случае слушатель выступает в непривычной для себя роли. Участвуя в исполнении пьесы Пола Риссмана «Суперзвуковой» (*SUPERSONIC*), он изучает музыкальные стили и знакомится с группами симфонического оркестра. Проект «Симфонии городов» (*City Symphonies*) Тода Маковера позволяет почувствовать себя художником, рисующим доступными средствами звуковой портрет родного города. Партиципаторное сочи-



Илл. 1. Схема отношений участников музыкального акта

нение Кристиана Мейсона «Посреди сонорных островов» предполагает командную работу. Наконец, автор *Baltic Music* Александр Радвилович заставляет публику, участвующую в исполнении, внимательно слушать, сосредоточенно следя за происходящим на сцене [12, с. 116]. Даже в том случае, когда слушатель занимает место исполнителя, он не перестает быть слушателем. Таким образом, любые эксперименты, вовлекающие аудиторию в творческий процесс, прежде всего *усиливают слушательскую функцию*.

Из истории искусства слушания

До этого момента мы говорили о *дополнительных* функциях, предполагая обязательное наличие первичной функции слушателя. Используемый в современных исследованиях термин «искусство слушания» (*Art of Listening*) подчеркивает необходимость целенаправленного развития навыка, который проявляется в «интроверсии и сосредоточенности» аудитории [33, p. 2]: слушателями не рождаются, ими становятся.

Требования к эрудиции публики на протяжении истории существенно менялись. Первые издания, адресованные широкой аудитории, учили не столько слушать, сколько *авторитетно рассуждать о музыке*. По словам бельгийского музыковеда Франсуа Жозефа Фетиса, светскому человеку нет нужды отличать «ут от соль, или четверть от ломаной; но ему необходимо знать употребление всего этого,

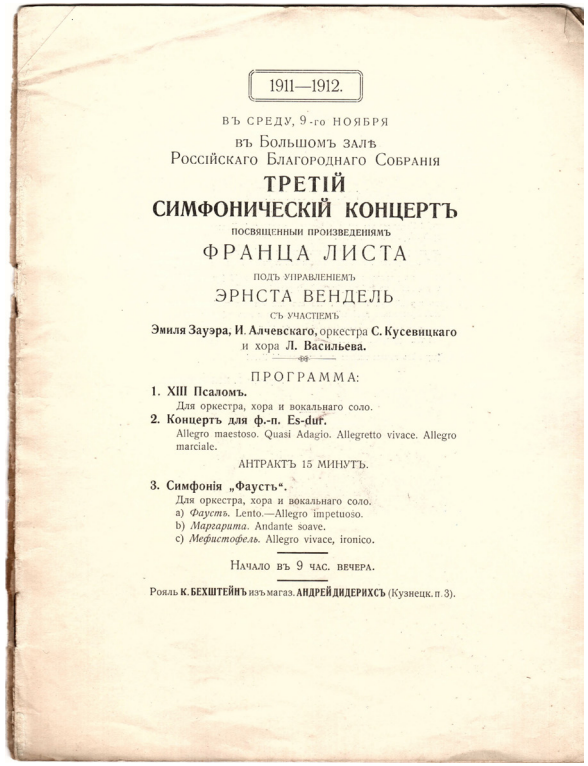
и единственно для того, чтобы освободиться от педантичной важности тех, которые сему учились» [10, с. 38]. Полвека спустя немецкий музыковед Герман Кречмар посчитал более продуктивным предоставить публике исчерпывающую информацию о конкретных сочинениях [22, p. III]. Его подход, впоследствии получивший название музыкальной герменевтики, родился, согласно наблюдению Леона Ботстайна, из синтеза «исторического символа, эмоционального выражения и нарративного опыта» [14, p. 141].

По мнению Кречмара, как исполнитель, так и слушатель должны обладать даром верного толкования музыки. Цель «искусства интерпретации» универсальна. В духовных текстах, произведениях литературы и искусства герменевт пытается постичь целое через растворенные в формах идеи, найти «душу под телом», выявить «ядро чистого разума» в каждой детали [21, s. 169]. В музыке ориентирами служат аффекты, словесный каркас развития которых помогает понять и проследить ход мысли автора [21, s. 174]. В случае возникновения ощущения смыслового несоответствия, исследователь предлагает попытаться отыскать верный ответ в фактах биографии композитора и документах эпохи.

Нужно помнить, что Кречмар обращался к слушателю, лишенному нынешних возможностей изучения музыки в звукозаписи. Отчасти в этом кроется причина коренных отличий его герменевтического метода от одноименных подходов, возникших годы спустя. «Путеводитель по концертному залу», выдержавший в период между 1887 и 1930 годами семь (!) изданий, не претендовал на научную объективность. Прикладные задачи оправдывали свободу в использовании словесных ассоциаций [14, p. 141]. Импонирует и ярко выраженная авторская манера Кречмара.

Параллельно с распространением герменевтического метода существовал и иной подход в подготовке «программных заметок», апеллирующий исключительно к средствам музыкальной выразительности. Так, комментарии к «Симфоническим концертам Сергея Кусевицкого» касались особенностей формы, мелодического рисунка основных тем (с обязательной нотной строчкой!), характера музыки и фактуры.

Даже описание программной «Фауст-симфонии» Листа в Третьем симфоническом концерте сезона 1911–1912 годов лишено аффекта-



1911—1912.

ВЪ СРЕДУ, 9-го НОЯБРЯ
въ Большомъ залѣ
Россійскаго Благороднаго Собранія
ТРЕТІЙ
СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ
посвященный произведеніямъ
ФРАНЦА ЛИСТА
подъ управленіемъ
ЭРНСТА ВЕНДЕЛЬ
съ участіемъ
Эмиля Зауэра, И. Алчевскаго, оркестра **С. Кусевицкаго**
и хора **Л. Васильева.**

ПРОГРАММА:

1. **XIII Псаломъ.**
   Для оркестра, хора и вокальнаго соло.
2. **Концертъ для ф.-п. Es-dur.**
   Allegro maestoso. Quasi Adagio. Allegretto vivace. Allegro marciale.

АНТРАКТЪ 15 МИНУТЪ.

3. **Симфонія „Фаустъ".**
   Для оркестра, хора и вокальнаго соло.
   a) *Фаустъ.* Lento.—Allegro impetuoso.
   b) *Маргарита.* Andante soave.
   c) *Мефистофель.* Allegro vivace, ironico.

Начало въ 9 час. вечера.

Рояль **К. БЕХШТЕЙНЪ** изъ магаз. **АНДРЕЙ ДИДЕРИХСЪ** (Кузнецк. п. 3).

Илл. 2. Программа Третьего симфонического концерта оркестра С. Кусевицкого сезона 1911–1912 годов. Документ из архива семьи Цветковских-Беловых

ции. За исключением упоминания «сардонического смеха» и «сатанических гармоний» в III части симфонии, словесная трактовка предельно лаконична. («Меланхолично-демоническая стихия», «борьба и стремление», «тоска по любви», «отчаяние и негодование» — лишь малая толика поэтических сравнений, использованных при анализе «Фауст-симфонии» Кречмаром [22, s. 387].) В то же время слушателю не забывают напомнить о правилах приличия. «Дирекция покорнейше просит лиц, желающих покинуть зал до окончания концерта, пользоваться перерывом перед последней пьесой. Выходить равно как и входить во время исполнения воспрещается, дабы не мешать прочим слушателям».

Однако не всегда комфорт и удобство способствуют глубокому пониманию сочинений. Автор еще одного пособия для «необучен-

ных любителей музыки», американский журналист Генри Кребиль уверен, что «благородным наслаждением» от музыки мы обязаны не столько композиторам, сколько музыкальным критикам, которые вносят диссонанс в состояние самодовольства, свойственное исполнителям и публике [20, p. 200]. По его мысли, талант к слушанию важнее исполнительской одаренности, ведь слушатель самым тесным образом взаимодействует с «мягкостью и утонченностью переживаний», которыми обладает музыкальное искусство. Что касается интеллектуальной составляющей, Кребиль сетует на то, что не только литераторы, но даже музыканты допускают множество ошибок, пытаясь вербализовать музыкальные мысли, и призывает больше *размышлять о музыке* [20, pp. 5, 37].

На досадные промахи некомпетентных популяризаторов, берущих на себя смелость судить о серьезных вещах, указывает и Аарон Копленд. По мнению композитора, не стоит рассчитывать на то, что великое произведение искусства, транслирующее эмоции в бесчисленном разнообразии оттенков, будет означать одно и то же для разных людей при разных обстоятельствах. «Музыка, которая всегда говорит вам одно и то же, обязательно вскоре наскучит, но музыка, смысл которой каждый раз немного отличается, имеет больше шансов сохраниться живой» [15, p. 12].

Искусство подготовки аннотаций развивается параллельно искусству слушания. Анализируя Пятую симфонию Бетховена, Кречмар на пике романтической экзальтации слышит «титаническое в ее гневе и неповиновении, в ее боли и экстазе энтузиазма» [22, s. 212]. Годы спустя Евгений Браудо, некогда учившийся у Кречмара в Берлине, ощущает в знаменитом мотиве страшный рокот революционной Европы[1], Семен Шлифштейн в разгар советской эпохи отмечает образную связь бетховенского тематизма с героически-массовым и народным [13, с. 8]. Роберт Филип уже в наши дни считает нужным упомянуть, что ритм знаменитой «темы судьбы» в азбуке Морзе означает букву «V», и потому эта тема символизирует победу во Второй мировой войне [26, p. 73].

(1) Аннотация к программе концерта симфонического оркестра Большого театра под управлением Пауля Шейнфлуга, 20 ноября 1927 года, Большой зал Московской консерватории (архив семьи Цветковских-Беловых).

Свердловская филармония по просьбе автора этих строк предоставила для сравнения программки двух концертов, включавших Пятую симфонию Бетховена, которые состоялись с разницей в 80 лет — в 1940-м и в 2020 году. Удивительным образом современная версия словно продолжает «недосказанное» ранее, подчеркивая возможную разницу в восприятии музыки слушателями разных поколений, апеллируя к последним открытиям бетховеноведения и симфонической музыке XX века.

Появление новых медиа раздвинуло горизонт возможностей. 14 ноября 1954 года Леонард Бернстайн впервые выступает в качестве телеведущего на канале *CBS*. В программе *Omnibus* он, словно демиург, пытается заново создать на основе авторских эскизов партитуру Пятой симфонии Бетховена. Переходя от рояля к оркестру, маэстро иллюстрирует «кровоточащий рассказ о грандиозном внутреннем сражении» композитора [4, с. 119]. Он поясняет ход авторской мысли, сравнивая «каракули» Бетховена с аккуратным почерком Стравинского. Пять лет спустя дирижер обращается к Пятой симфонии Бетховена в одном из выпусков «Концертов для молодежи», озаглавленном «Что такое классическая музыка?». На примере основного мотива главной партии первой части он развивает тему исполнительской свободы [5, с. 100], обозначив следующую ступень в развитии слушателя — формирование музыкального вкуса, на основе которого возможен *выбор в пользу определенного сочинения в той или иной интерпретации*. Но готово ли профессиональное сообщество признать это право, или в реальности публика не в состоянии самостоятельно «отличить камень от дерева, поле от леса, землю от неба» [20, p. 4–5]?

Призывая слушателя приступить к созданию собственной аудиоколлекции, топ-менеджеры британской радиостанции *Classic FM* советуют прислушаться к себе: «Когда дело доходит до решения, что именно купить за собственные деньги, выбор за вами» [17, p. 55]. Тем не менее, желая поделиться опытом изучения «тысяч новых записей, ежегодно поступающих на радио», Даррен Хенли и Сэм Джексон дают весьма конкретные рекомендации. Так, Пятую симфонию Бетховена они советуют послушать в исполнении Клемперера, Шайи или Рэттла, но лучше — Тилемана, которого они называют своим безусловным фаворитом [17, p. 64].

Таким образом, демонстрируя внешнюю объективность, музыкант остается наставником публики. Его профессиональные убеждения и предпочтения выступают мерилом ценности предложенной аудитории музыки. Формы воздействия на слушателя развиваются, но авторитарный принцип остается незыблемым. За слушателем надежно закреплена модель поведения *«вассала»*. Однако сегодня ситуация стремительно меняется. Наступает время ниспровержения авторитетов, и с этим трудно не считаться.

В поисках классики. Творческий потенциал слушательской функции

Популярные издания, посвященные классической музыке, редко удостаиваются пристального внимания критики. Тем удивительнее жаркая полемика, развернувшаяся вокруг выхода в 2020 году книги Пола Морли. В ней признанный эксперт в области рок-музыки рассказал свою историю знакомства с классикой. Он затронул принципиально значимые для сегодняшнего состояния музыкального искусства темы, однако рецензенты не оценили новаторского подхода и обвинили его в эклектике, прозелитизме, идиосинкразии, а его работу идентифицировали как квазимемуары [29] и эпическое, бесконечно отвлеченное повествование [25]. «Жаль! Морли умен, хотя и эгоцентричен, но ему не хватает всеобъемлющей структуры», — вздыхал критик *The New York Times [29]*. На свойственную Морли безапелляционность суждений иронично указывал и *The Guardian*: «В сущности, Пол Морли в чистом виде» [25]. Основные претензии касались излишней автобиографичности, отсутствия хронологии и четких критериев оценки сочинений, а также чересчур большого внимания, уделяемого плейлистам.

Действительно, по убеждению Морли, создание плейлистов — демократизированный акт, в результате которого *каждый слушатель может реализовать творческий потенциал, стать художником и куратором* [23, p. 102]. Он делится собственным опытом, родившимся из желания разобраться в музыке разных эпох, известной и забытой, которая движется в едином русле, не разбиваясь на множество потоков. Развитие стриминговых сервисов, позволяющих систематизировать любые объемы записей и воспроизводить музыку нон-стоп, упрощает задачу.

Морли уверяет, что поначалу его мало волновал вопрос, как расширить аудиторию академического искусства. Напротив, он расценивал попытки вернуть классику к жизни как нежелание смотреть в лицо неизбежному [23, p. 104]. Неожиданным открытием стало то, что классическая музыка органично вписалась в стриминг. Когда с музыки «сняли упаковку», она перестала быть объектом, растворилась в эфирном пространстве и приобрела качества «загадочного, темного и гламурного андеграунда» [23, p. 116–117].

Лишенная присущего поп- и рок-музыке внешнего блеска, классика внезапно оказалась востребована теми, кто родился в XXI веке. Современные подростки, считает Морли, знают *The Beatles* не лучше, чем Бетховена. Но главное, классическая музыка отвечает их мироощущению — «получать удовольствие от жизни, влюбляться, чувствовать себя счастливыми или печальными, искать истину, отстаивать убеждения, бояться смерти, бороться с демонами, погружаться в тайну» [23, p. 113].

В то же время, как нам кажется, молодые люди воспринимают классику *как экзотику, контрастирующую с повседневностью и выделяющую их из толпы*. В связи с этим пристального внимания заслуживает феномен популярности двух молодежных субкультур, демонстрирующих интерес *к серьезному образованию, классической литературе и искусству — Dark academia* (Темная академия) и *Light academia* (Светлая академия). Приверженцы более популярной «Темной академии» носят твидовые блейзеры и классические рубашки, коллекционируют старинные открытки и фотографии университетских кампусов, обсуждают пьесы Шекспира, романы Достоевского, кинокартины «Общество мертвых поэтов» и «Убей своих любимых». Характерные особенности «Светлой академии», в которой также присутствуют темы интеллектуального развития и личностной самореализации — дружелюбие, позитивный настрой, наслаждение мелочами жизни.

Сравнение плейлистов Морли с плейлистами, представленными в группах интернет-сообществ двух «академий», обнаруживает значительное сходство. В обоих случаях присутствуют произведения Дебюсси и Равеля (Морли признается, что никак не может определиться, кого из двух композиторов любит больше), музыка современ-

ных авторов — Бартока, Шостаковича, Кабалевского и даже Джорджа Крамба. Редко встретишь венских классиков, чаще — композиторов-романтиков. Эпоха барокко представлена именами Баха, Генделя, Вивальди и Монтеверди. Поскольку, по словам Морли, реабилитировать и оживлять забытую музыку — особое удовольствие [23, p. 120], превалируют малоизвестные сочинения.

Сочетание треков в музыкальных подборках сопоставимо с принципом коллажа понравившихся фотографий. В основе лежит *мгновенная эмоциональная реакция на случайно встретившуюся запись*. И все же в каждом плейлисте есть *внутренняя логика*. Он отражает предпочтения составителя и становится чистой формой музыкальной критики [23, p. 103]. Активный пользователь самостоятельно принимает решение о последовательности и глубине коммуникации с художественным контентом [6, с. 75]. Сохраненный плейлист позволяет неоднократно слушать записи, а открытый доступ — делиться находками с другими. Ответная реакция пользователей соцсетей и стриминговых сервисов (просмотры, комментарии, лайки и перепосты) дает оценку творческому результату. В итоге подготовка плейлистов становится *личным вкладом слушателя в расширение аудитории*.

Несмотря на неоспоримые преимущества независимого исследования музыкальной картины мира, стремление слушателя к эмансипации настораживает. Фактически музыкант оказывается «за кадром» коммуникативного процесса. Музыка, как свободная энергия [23, p. 106], обретает новую сущность, ей не нужны посредники для того, чтобы быть «услышанной».

Возникшая в эпоху интернет-технологий ситуация одновременности всего творческого наследия ставит перед слушателем серьезный вызов: «В мире доступности и интерактивности знаете ли вы, какая музыка вам нужна, а если нет, как вы об этом узнаете?» [19, p. 9] Ответ на эти вопросы слушатель пытается найти самостоятельно. Похоже, ему нравится язык классической музыки, но он не стремится общаться с его «носителями». К числу возможных причин относятся нежелание покидать «зону комфорта», насыщенная повседневная жизнь, консервативность музыкального образования, а также отсутствие прямого контакта подростков со сверстниками, профессионально занимающимися музыкой,— учащимися специальных музыкальных школ

и теми, кто, делая ставку на раннюю исполнительскую карьеру, уходит на домашнее обучение и сдает школьную программу экстерном.

Конечно, речь идет о виртуальной реальности, а не о пространстве концертного зала, однако искренний интерес к классике непременно выведет слушателя на новый уровень — *живого участия в музыкальном событии*. К этой встрече должен быть готов и музыкант. Изучая увлечение молодежной аудитории корейскими телесериалами на «музыкальную тему» («Пять пальцев», «Тайный роман», «Листмейстер», «Любите ли вы Брамса?», «Вирус Бетховена») [2, с. 135–136], аниме («Твоя апрельская ложь»), деятельностью ютуберов (*TwoSetViolin, Violin Noobie*), можно лучше понять ее предпочтения. Сегодня публика открыта к диалогу, и это позволяет расценивать слушателя как *«соратника»* музыканта.

Заключение

В результате проведенного анализа мы приходим к осознанию важности происходящих перемен. Понимание сущности академического музыкального искусства как системы социального взаимодействия позволяет пересмотреть статус современного слушателя. В межгрупповой дифференциации на смену иерархии приходит принцип интеграции. Новые функции слушателя — организатора музыкальных событий, критика, эксперта, творческого партнера композитора — раздвигают границы сотрудничества. Стремительное распространение в молодежной среде нестандартных форм исследования мира искусства позволяет надеяться, что в ближайшее время музыкальный ландшафт серьезно изменится благодаря рождению нового типа слушателя — *подлинного «героя»*, для которого классическая музыка станет неотъемлемой частью жизненного опыта.

Список литературы:

1 *Адорно Т.* Введение в социологию музыки / Пер. с нем. А.В. Михайлова // Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 7–190.

2 *Айзенштадт Ю.А.* Южнокорейский телесериал на службе музыкального просвещения // Наука телевидения. 2020. № 16. 3. С. 133–156.

3 *Асафьев Б. В.* О направленности формы у Чайковского // Избранные труды. Том II. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 64–70.

4 *Бернстайн Л.* Пятая симфония Бетховена // Музыка — всем / Пер. с англ. В.И. Чемберджи. М.: Советский композитор, 1978. С. 114–130.

5 *Бернстайн Л.* Что такое классическая музыка? // Концерты для молодежи / Пер. с англ. Е.Ф. Бронфин. Л.: Советский композитор, 1991. С. 95–126.

6 *Новикова А. А.* «Культурные индустрии» как часть публичной сферы: трансформация форм соучастия // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 65–86. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b09/hk_2020_1_65_86_novikova.pdf (дата обращения 10.03.2021).

7 *Скребков С.С.* Теория музыки и современный слушатель // Советская музыка. 1961. № 1. С. 56–63.

8 *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор. 1975. 202 с.

9 *Ушкарев А.А.* Театр и зритель // Сцена. 2020. № 1. С. 5–11.

10 *Фетис Ф.-Ж.* Музыка, понятная для всех, или Краткое изложение всего нужного, чтоб судить и говорить об искусстве сем, не учившись оному / Пер. с фр. П. Беликова. СПб.: Типография Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1833. 331 с.

11 *Фуртвенглер В.* Музыкант и его публика / Пер. с нем. Н. Милицыной // Исполнительское искусство зарубежных стран. Выпуск 2. Под ред. Г.Я. Эдельмана. М.: Музыка, 1966. С. 175–186.

12 *Цветковская Т.А.* Концерт для слушателя с оркестром. Пути развития партиципаторного музыкального искусства // Ars Inter Culturas. 2020. № 9. С. 111–124. URL: https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.361 (дата обращения 23.03.2021).

13 *Шлифштейн С.И.* Пятая симфония Бетховена. Пояснение. М.; Ленинград: Музгиз, 1950. 14 с.

14 *Botstein L.* Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience // 19th-Century Music, 1992. Vol. 16, No. 2, pp. 129–145. URL: http://www.jstor.org/stable/746262 (дата обращения 10.03.2021).

15 *Copland A*. What to Listen for in Music. New York: Signet Classics, 2011. 279 p.

16 *Dobson M. C., Sloboda J.* Staying Behind: Explorations in Post-Performance Musician — Audience Dialogue // Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience. Ed. by K. Burland, S. Pitts. Aldershot: Ashgate, 2014, pp. 159–174.

17 *Henley D., Jackson S.* Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music but Were Too Afraid to Ask. London: Elliott and Thompson Limited, 2012. 228 p.

18 *Jankélévitch V.* La Musique et l'Ineffable, Paris: Seuil, 2015. 194 p.

19 *Kenyon N.* Performance today // The Cambridge History of Musical Performance. Ed. by C. Lawson, R. Stowell. New York: Cambridge University Press, 2012, pp. 3–34.

20 *Krehbiel Henry E.* How to Listen to Music: Hints and Suggestions to Untaught Lovers of Music. New York: C. Scribner's Sons, 1896. 361 p.

21 *Kretzschmar H.* Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik // Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig: Peters, 1911. S. 168–192.

22 *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. Bd. I/II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 874 S.

23 *Morley P. A.* Sound Mind: How I Fell in Love with Classical Music (and Decided to Rewrite Its Entire History). London: Bloomsbury, 2020. 694 p.

24 *Nancy J.-L.* Listening. Trans. by Ch. Mandell. New York: Fordham University Press, 2007. 70 p.

25 *O'Hagan S.* A Sound Mind by Paul Morley review — a Musical Odyssey: Morley's Typically Digressive Attempt to Demystify Classical Music is Exhausting but Illuminating // The Guardian, Sun 18, Oct 2020. URL: https://www.theguardian.com/books/2020/oct/18/a-sound-mind-by-paul-morley-review-a-musical-odyssey (дата обращения 10.03.2021).

26 *Philip R.* The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music. New Haven & London: Yale University Press, 2018. 950 p.

27 *Pitts S.* On the Edge of Their Seats: Comparing First Impressions and Regular Attendance in Arts Audiences // Psychology of Music, 2015, No. 44 (5), pp. 1175–1192.

28 *Pitts S., Burland K*. Interlude — Audience Members as Researchers // Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience. Ed. by Karen Burland, Stephanie Pitts. Aldershot: Ashgate, 2014, pp. 53–54.

29 *Rockwell J.* A Lifelong Rock Critic Goes Back to the Actual Classics // The New York Times. 2020. Thu. 19, Nov. URL: https://www.nytimes.com/2020/11/19/books/review/paul-morley-a-sound-mind.html (дата обращения 10.03.2021).

30 *Small Ch.* Musicking: the Meanings of Performing and Listening. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

31 *Stokowski L.* Listening Pleasure // Stokowski and the Organ. Ed. by R. Smith. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2004, pp. 249–250.

32 *Szendy p.* Listen: A History of Our Ears. Trans. by Ch. Mandell. New York: Fordham University Press, 2008, 160 p.

33 *Thorau Ch., Ziemer H.* The Art of Listening and Its Histories: An Introduction // The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries. Ed. by Ch. Thorau, H. Ziemer. New York: Oxford University Press, 2019, pp. 1–36.

References:

1 Adorno Theodor W. Vvedenie v sotsiologiyu muzyki [Introduction to the Sociology of Music]. *Izbrannoe: Sociologiya muzyki* [The sociology of music]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998, pp. 7–190. (In Russ.)

2 Aizenshtadt Yu. A. Yuzhnokoreiskii teleserial na sluzhbe muzykal'nogo prosveshcheniya [South Korean TV Series in the Service of Music Education]. *Nauka Televideniya* [The Art and Science of Television], 2020, no. 16.3, pp. 133–156. (In Russ.)

3 Asaf'ev B.V. O napravlennosti formy u Chaikovskogo [On the direction of the form in Tchaikovsky]. *Selected works.* Bd II. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1954, pp. 64–70. (In Russ.)

4 Bernstein L. Pyataya simfoniya Betkhovena [Beethoven's Fifth Symphony]. *Muzyka — vsem* [Music to All]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1978, pp. 114–130. (In Russ.)

5 Bernstein L. Chto takoe klassicheskaya muzyka? [What Does Classical Music Mean?]. *Kontserty dlya molodezhi* [Concerts for Young People]. Leningrad, Sovetskij kompozitor Publ., 1991, pp. 95–126. (In Russ.)

6 Novikova, A.A. "Kul'turnye industrii" kak chast' publichnoi sfery: transformatsiya form souchastiya [Cultural Industries as a Part of the Public Sphere: The Transformation of the Forms of Participation]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 65–86. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b09/hk_2020_1_65_86_novikova.pdf (accessed 10.03.2021). (In Russ.).

7 Skrebkov S. S. Teoriya muzyki i sovremennyi slushatel' [Music Theory and the Modern Listener]. *Sovetskaya muzyka*, 1961, no. 1, p. 56–63. (In Russ.)

8 Sokhor A. N. *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura* [Sociology and Musical Culture]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1975. 202 p. (In Russ.)

9 Ushkarev A. A. Teatr i zritel' [Theater and Audience]. *Stsena* [The Stage], 2020, no. 1. pp. 5–11. (In Russ.)

10 Fétis F.-J. *Muzyka, ponyatnaya dlya vsekh, ili Kratkoe izlozhenie vsego nuzhnogo, chtob sudit' i govorit' ob iskusstve sem, ne uchivshis' onomu* [La musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessa pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié]. St. Petersburg, Tipografiya Meditsinskogo departamenta Ministerstva vnutrennikh del Publ., 1833. 331 p. (In Russ.)

11 Furtwängler W. Muzykant i ego publika [The Musician and His Audience]. Trans. by N. Militsyna. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran* [Performing Arts of Foreign Countries], vol. 2, ed. by G. Edel'man. Moscow, Muzyka Publ., 1966, pp. 175–186. (In Russ.)

12 Tsvetkovskaya T. A. Kontsert dlya slushatelya s orkestrom: puti razvitiya partitsipatornogo muzykalnogo iskusstva [Concert for the Listener with an Orchestra: The Ways of Development of Participatory Musical Art]. *Ars Inter Culturas*, 2020, no. 9, pp. 111–124. Available at: https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.361 (accessed 10.03.2021). (In Russ.)

13 Shlifshtein S. I. *Pyataya simfoniya Betkhovena. Poyasnenie* [Beethoven's Fifth Symphony. Interpretation]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1950. 14 p. (In Russ.)

14 Botstein L. Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience. *19th-Century Music, 1992*, vol. 16, no. 2, pp. 129–145. Available at: http://www.jstor.org/stable/746262 (accessed 10.03.2021).

15 Copland A. *What to Listen for in Music*. New York, Signet Classics, 2011. 279 p.

16 Dobson M. C., Sloboda J. Staying Behind: Explorations in Post-Performance Musician — Audience Dialogue. K. Burland, S. Pitts, eds. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 159–174.

17 Henley D., Jackson S. *Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music but Were Too Afraid to Ask*. London, Elliott and Thompson Limited, 2012. 228 p.

18 Jankélévitch V. *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 2015. 194 p.

19 Kenyon N. Performance Today. C. Lawson, R. Stowell, eds. *The Cambridge History of Musical Performance*. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 3–34.

20 Krehbiel H. E. *How to Listen to Music: Hints and Suggestions to Untaught Lovers of Music*. New York, C. Scribner's Sons, 1896. 361 p.

21 Kretzschmar H. Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik. *Gesammelte Aufsätze über Musik*. Leipzig, Peters, 1911, s. 168–192.

22 Kretzschmar H. *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. I/II. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. 874 S.

23 Morley P. A. *Sound Mind: How I Fell in Love with Classical Music (and Decided to Rewrite its Entire History).* London, Bloomsbury, 2020. 694 p.

24 Nancy J.-L. *Listening,* trans. Ch. Mandell. New York, Fordham University Press, 2007. 70 p.

25 O'Hagan S. A Sound Mind by Paul Morley Review — a Musical Odyssey: Morley's Typically Digressive Attempt to Demystify Classical Music is Exhausting but Illuminating. *The Guardian*, Sun 18, Oct 2020. Available at: https://www.theguardian.com/books/2020/oct/18/a-sound-mind-by-paul-morley-review-a-musical-odyssey (accessed 10.03.2021).

26 Philip R. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. New Haven, London, Yale University Press, 2018. 950 p.

27 Pitts S. On the Edge of Their Seats: Comparing First Impressions and Regular Attendance in Arts Audiences. *Psychology of Music*, 2015, no. 44 (5), pp. 1175–1192.

28 Pitts S, Burland K. Interlude — Audience Members as Researchers. K. Burland, S. Pitts, eds. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 53–54.

29 Rockwell J. A Lifelong Rock Critic Goes Back to the Actual Classics. *The New York Times*, 2020, Thu. 19, Nov. Available at: https://www.nytimes.com/2020/11/19/books/review/paul-morley-a-sound-mind.html (accessed 10.03.2021).

30 Small Ch. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, London, Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

31 Stokowski L. Listening Pleasure. *Stokowski and the Organ,* ed. R. Smith. Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2004, pp. 249–250.

32 Szendy p. *Listen: A History of Our Ears*, trans. Ch. Mandell. New York, Fordham University Press, 2008, 160 p.

33 Thorau Ch., Ziemer H. The Art of Listening and Its Histories: An Introduction. Ch. Thorau & H. Ziemer, eds. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. New York, Oxford University Press, 2019, pp. 1–36.