

УДК 78.01:781.6+316.61

Юрій Чекан (Київ)

## СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ І ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

*Розглядаються особливості сучасної соціокультурної ситуації у музичній сфері (хаотична багатокладність інтонаційних практик, вплив ринкових механізмів), трансформації комунікативного ланцюга «композитор-виконавець-слухач» та поставлені ними проблеми музичної освіти.*

**Ключові слова:** криза музичної культури, інтонаційна практика, «композитор-виконавець-слухач».

Музична культура нині переживає непрості часи. Для неї, як і для всього культурного масиву сучасності, характерний «тектонічний» зсув, що викликав зміну парадигм, тобто набору цінностей, типів свідомості, світоглядних стратегій та метафоричних установок<sup>1</sup>. Окрім чинників, спільних для всієї культури, ситуація в її музичній сфері знаходиться під суттєвим впливом деяких специфічних факторів та процесів: кардинальної зміни комунікативних каналів, безпрецедентного розширення та примноження номенклатури звучань, тотальної комерціалізації звукового середовища тощо. Є сенс говорити про стан кризи, в якому знаходиться музична сфера сьогодні. Симптоми згаданої кризи численні та різноманітні: вони охоплюють різні виміри сучасної музичної культури: як духовний з його складовими – композиторською та виконавською творчістю, сприйняттям та усвідомленням, – так і матеріальний, що охоплює заклади, організації та виробництво. У пропонуваній статті розглянуті лише деякі характеристики нинішньої соціокультурної ситуації в її музичному зрізі, а також намічені найважливіші, на наш погляд, проблеми, що стоять нині перед музичною освітою.

Першим важливим фактором, що висуває перед сучасною музичною освітою принципово нові вимоги, є хаотична багатокладність музичного середовища, в якому перебуває людина початку XXI століття. Поруч із композиторською творчістю європейського типу (так званою *opus-музикою*) та зумовленими нею системою цінностей, професійними стандартами, комунікативною організацією, інститутами, інфраструктурними утвореннями, сучасна соціокультурна ситуація характеризується активним розповсюдженням та функціонуванням інших інтонаційних практик – з іманентними принципами, структурами, комунікативними каналами та системами цінностей, досі не усвідомлених музичною педагогікою і традиційно ігнорованих академічною музичною освітою.

Сьогодні ми звично називаємо «музикою» найрізноманітніші за своєю генезою, функціональним призначенням, конститутивними параметрами та каналами комунікації звукові феномени. Головним для ідентифікації звучання як «музики» у більшості випадків є опора на певним чином організований звук. Найчастіше він характеризується фіксованою висотою, ритмічною впорядкованістю, гучністю,

<sup>1</sup> Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры. // Александр Генис. Два: Расследования. – Москва: Подкова, ЭКСМО, 2002. – С. 219.

тембром та просторовою локалізацією. Зазначимо, що навіть цей перелік (і його послідовність, що опосередковано відбиває ієрархію параметрів організації звуку) вже сам собою виступає диференціюючою та об'єднуючою ознакою, позначаючи певну культурну традицію та зумовлену нею інтонаційну практику. У рамках цієї традиції, що утворює основу музики, студійованої в наших навчальних закладах, найсуттєвішими характеристиками «музики» постають висота і тривалість (які в нотному письмі фіксуються однозначно). Факультативними виступають динаміка, тембр і артикуляція. Просторова локалізація джерела звуку (виконавця, інструмента), як показує досвід, представниками цієї традиції майже не згадується. «Поза дужками» рефлексії, ніби зрозуміла сама собою, залишається досить велика кількість різних параметрів, надзвичайно важливих для кваліфікації та класифікації груп феноменів, що звучать. Це, наприклад, функціональне призначення звучання; втілені в ньому естетичні й етичні ідеали; канали та способи розповсюдження; ієрархія музично-виражальних засобів. Як наслідок, в одній системі координат розглядаються звучання, розраховані як на електронне підсилення, так і на природну акустику; а ргіогі цінною («професійною») вважається музика, що має традицію графічної фіксації; звуковисотні та ритмічні параметри звучання переважають над тембро-фонічними. Учень, що стикається з одними інтонаційними практиками в навчанні і абсолютно іншими в реальному житті (скажімо, для рок-музики сутнісними інтонаційними параметрами постають саунд та біт), ментально дезорієнтований та розгублений. У класі йому доводять, що якісним/цінним є одне, а в житті він спостерігає домінування іншого. Цілі пласти актуальної для нього, знайомої та близької йому музики знаходяться поза сферою уваги музично-теоретичних курсів. Практичні навички, здобуті у спеціальному класі, як правило, обмежуються вимогами однієї – не найрозповсюдженішої та найзатребуванішої у сучасному світі – інтонаційної практики<sup>2</sup>. У результаті музична освіта не виконує своїх головних тактичних та стратегічних завдань – не дає учневі необхідних у житті практичних навичок, не демонструє шляхів самостійного опанування ними, зрештою, не сприяє впевненій орієнтації у сучасному музичному просторі.

Таким чином, багатоукладність сучасної музичної культури є, на наш погляд, однією з найважливіших проблем музичної освіти. Як її вирішувати, говорити зарано: вона ще дуже поверхово вивчена та проаналізована. Проте вже сьогодні важливе саме усвідомлення цієї багатоукладності, прийняття ідеї можливості співіснування різних видів музичного професіоналізму, рівноправності різних музично-виражальних систем у сучасному глобалізованому світі. Ми повинні чітко розуміти, що у тонатмосфері нашого часу на рівних з орpus-музикою залягають звучання традиційного та сучасного міського фольклору – європейського та позаєвропейського. Активно функціонують також різні види музики т. зв. «менестрельного» типу (зокрема розважальної міської з її численними видовими відгалуженнями). Слухові обрії нашого сучасника включають різноманітні види європейської та поза-

<sup>2</sup> Детальніше про поняття «інтонаційна практика» див.: Чекан Ю. Интонационная практика: сущность и структура // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 80. – Київ : 2009, с. 128–143. Див також: Череди́нченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва : Издательство НЛЮ, 2001. – С. 405–406.

європейської музики канонічної імпровізації. Усі згадані і не згадані інтонаційні практики активно взаємодіють, утворюючи різноманітні міксти та гібриди, і відмежування від їхнього усвідомлення та освоєння означає втечу від нагальних проблем музичної сучасності.

Говорячи про хаотичну інтонаційну багатокладність, слід згадати фонову музику, від якої нині навряд чи можна сховатися. Про так звані «музичні шпалери», що оточують нас повсякчас, про музику у рекламі, про сигнали мобільних телефонів, про електронні звучання комп'ютерних ігор<sup>3</sup>. Хтозна, може одна з цих сфер стане для когось із теперішніх учнів улюбленою професією, прибутковим бізнесом, справою усього життя? Цілком можливо увияти собі таку можливість – але чому в навчальних закладах ці сфери звучання повністю ігноруються? Музична наука та музична освіта безсилі перед ними – традиційні способи аналізу не працюють, а нових ми, на жаль, запропонувати наразі не можемо. Звичайно, можна ігнорувати чи з огидою відкидати увесь цей спектр звучань. Але тоді треба мати мужність визнати: ми не готові до викликів сучасності, ми зачинаємось у вежі зі слонової кістки, ми продовжуємо свою гру в бісер. І треба бути готовими до того, що завтра нам ні з ким буде грати – оскільки елітарна культура (а академічна музика, хай би що там казали, відноситься до елітарної культури) стискається, як шагренева шкіра.

Отже, глобалізаційні процеси та кардинальна зміна комунікативних каналів порушили ієрархію різних «музик», що склалася у світовій культурі, зумовивши безліч проблем: аксіологічних, ідеологічних, юридичних, психологічних, економічних, зрештою – педагогічних. Поліцентричний інтонаційний образ світу сучасності передбачає рівноправність різних етнічних культур, субкультурних страт та їхніх звукових/інтонаційних виявів. Відповідно конфігурація нинішнього музичного світу вже не може бути описана у звичних термінах та категоріях (академічна музика – фольклор – легкожанрова естрада). Вона постає **хаотичною**, з властивими для хаотичних систем ознаками – зворотнім зв'язком (здатністю взаємодіяти з оточенням) та ітерацією (численним повторенням певної операції або дії)<sup>4</sup>. У цьому безмежно ускладненому (і помноженому) звуковому світі губиться людина, піддаються сумніву усталені цінності та погляди, виникають щоразу нові практики та феномени, які потребують адекватних реакцій, оскільки, як пише відомий американський фахівець у галузі засобів масової інформації Дуглас Рашкофф, «це і є наша культура. Це те місце, куди витрачаються наш час, наші гроші та наші думки»<sup>5</sup>. Продовживши думку Рашкоффа, скажемо: це наше майбутнє, що формується сьогодні...

Окрім хаотичної інтонаційної багатокладності, сучасна музична культура може і повинна бути розглянута як ринок – деформований і поляризований. І це також суттєва проблема музичної освіти, що вимагає серйозних коректив усталеної

<sup>3</sup> Див. про це, зокрема: Франтова Т. «Какие музыки мы слушаем сегодня» (музыка в современном культурном контексте) // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. – Ростов н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 68–85.

<sup>4</sup> «Основні принципи хаосу [...] називаються “зворотнім зв'язком” та “ітерацією”. Якщо система демонструє обидві названі якості, вона поводить себе “хаотичним чином”» – Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Пер. с англ. Д. Борисов. – Москва : Ультра. Культура, 2003. – С. 42.

<sup>5</sup> Цит. вид., с. 27.

практики<sup>6</sup>. З одного боку, на цьому ринку неприродно гіпертрофована сфера комерціалізованої творчості, що ставить за головну мету отримання прибутку і керується у своєму русі та розвитку переважно позамузичними чинниками. Як пише Анатолій Цукер, «Музика [...] чи не тотально залучається у систему ринкових стосунків, стає привабливим товаром, обіцяючи чималий прибуток. Формується [...] шоу-бізнес, що відрізняється, як і бізнес у будь-яких інших сферах на етапі накопичення капіталу, особливо жорсткістю в отриманні миттєвих вигод, виникає вельми могутня та розгалужена поп-індустрія. У цих умовах вже не творчі, а економічні інтереси починають відігравати вирішальну роль. А як показує практика, вони виявляються навіть жорсткішими, ніж недавній [...] ідеологічний диктат»<sup>7</sup>.

Дуже яскравий приклад, що ілюструє наведену думку, – феномен «Бурановських бабусь», удмуртського самодіяльного quasi-фольклорного ансамблю, що посів друге місце на конкурсі «Євробачення-2012». Після цього «міжнародного успіху» усі учасники ансамблю (навіть ті, що не брали участі у виступі на Євробаченні) отримали звання Народних артисток Удмуртії (ознака державного та суспільного визнання) та взяли участь у запису рекламного ролику «Спрайт» (комерційне використання бренда). Музичні досягнення ансамблю виглядають дуже сумнівно (у якій би системі художніх та естетичних координат їх не оцінювати), вирішальним же фактором просування у даному випадку є маркетингово-економічний.

З іншого боку, на сучасному ринку художньої продукції вельми високий ціннісний статус має сегмент *opus*-музики, пов'язаний зі сферою творчості, орієнтованої виключно на творця, – і це також проблема музичної освіти. Головною метою цієї сфери творчості, як відомо, є самовираження – інколи таке, що демонстративно відмежовується від традиції. «Обличчя вираз незагальний» у цій інтонаційній практиці стає «загальним виразом обличчя». Художнім твором тут пропонується вважати усе, що вважає за такий його автор, за умови, що існує хоча б одна особа, що поділяє цю точку зору.

У цій музиці результати діаметрально протилежних за задумом експериментів, наприклад алеаторичні та надорганізовані структури, на слух не відрізняються. Їхня диференціація можлива лише в результаті аналізу документа, що містить графічну фіксацію *opus*'а. Зауваження Бориса Асаф'єва: «якщо музика не почута – не варто братися за аналіз»<sup>8</sup>, що є методологічно принциповою настановою для будь-якого виду інтонаційного аналізу, замінюється на максимум: «якщо музика не почута – треба її проаналізувати, щоб почути і зрозуміти», оскільки інтонація як носій музичного сенсу у цій quasi-інтонаційній практиці поступається місцем іншим аудіальним явищам – часто-густо відірваним від біологічного, мімеотичного, вербального, жанрового та стильового досвіду людини. Як наслідок, у музичній культурі відбувається тектонічний зсув, глобальна інтонаційна криза, руйнуючи систему орієнтирів та констант, яка склалася у процесі розвитку новоєвропейської музики з

<sup>6</sup> Сегментацію ринку художньої продукції див.: Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури і мистецтв. – Львів : Кальварія, 2004. – С. 19.

<sup>7</sup> Цукер А. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов // Анатолий Цукер. Единый мир музыки: Избранные статьи. – Ростов н/Д. : Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 272–273.

<sup>8</sup> Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград : Музыка, 1971. – С. 221.

її культурною антропоцентричністю. «Ми маємо справу, – пише Юрій Холопов, – з кризою такого масштабу, що зачіпає не тільки музичне мислення останнього часу – XVII–XIX ст., але й позначає кінець величезного історичного періоду від початку писемної історії до нашого сторіччя включно»<sup>9</sup>. Безперечно, цей «лавиноподібний процес змін», «справжній вибух, наслідки якого оцінити ми можемо тільки зараз», призвів до відкриття музичним мистецтвом нових змістовних сфер та можливостей, зокрема відбив «нове розуміння Всесвіту – як багаторівневої єдності»<sup>10</sup> – та водночас зсунув точку зору «від зосередженості на земному світі, у центрі якого знаходилась людина, до уявлення про Всесвіт, з яким вона неспівмірна»<sup>11</sup>. Учень, знаючи про достатньо високий суспільний статус такої музики (зокрема тому, що саме вона вивчається в академічних курсах історії музики, саме їй присвячено серйозні наукові дослідження), але не отримуючи адекватної емоційної компенсації під час її виконання та сприйняття, також дезорієнтується – і у педагога-музиканта виникає ще одна системна проблема...

Важливим і, певно, найнаочнішим симптомом згаданої кризи музичної культури, що характеризує сучасну соціокультурну ситуацію, є порушення цілісності традиційної для європейської культури Нового Часу тріади «композитор – виконавець – слухач». І мова тут не про звичайне подовження комунікативного ланцюга за рахунок включення до нього таких ланок, як «звукорежисер», «аудіоносії» чи «комунікативний канал». Кожна з традиційних ланок цієї на перший погляд непорушної та одвічної структури у сучасному суспільстві піддається серйозним випробуванням на міцність – і не витримує їх. Більше того, інститути, викликані до життя цим комунікативним ланцюгом, у нових соціокультурних умовах або повинні кардинально змінитися, або приречені.

Таким інститутом постає, зокрема, музична критика<sup>12</sup>. І це зовсім не гіпербола, а констатація сумного для нинішньої музичної культури стану, що вимагає реакції як владних структур (у визначенні пріоритетів культурної політики держави), так і структур музичної освіти (у формуванні та реалізації цієї культурної політики, виробленні компенсаторних механізмів та підходів, трансформації зашкарублених і невідповідаючих сучасним реаліям норм).

Розглянемо це питання детальніше.

Перша ланка комунікативного ланцюга – композитор. Хоча в суспільній свідомості й досі зберігаються залишки шанобливого ставлення до цієї професії – творця, деміурга, «втаємниченого» – принаймні професіонала, який має талант та довго й наполегливо вчився, проте безперечні симптоми девальвації таки спостерігаються. З одного боку, соціальний статус академічного композитора в Україні нині низький як ніколи; серед пріоритетів державної політики аж ніяк не фігурує

<sup>9</sup> Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 54.

<sup>10</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект // Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство. – Київ : Дух і Літера, 2012. – С. 318, 324.

<sup>11</sup> Там само, с.323.

<sup>12</sup> Це питання детально проаналізовано нами у статті: Чекан Ю. Музична критика в сучасному комунікативному середовищі: зміна формату // Мистецтвознавчі записки. Вип. 20. – Київ : Міленіум, 2011. – С. 18–24.

підтримка сучасної композиторської творчості (на відміну, наприклад, від Нідерландів, де «підтримка національної композиторської школи, як на міжнародному, так і на внутрішньодержавному рівні здійснюється спільними зусиллями трьох державних відомств – Міністерства іноземних справ, Міністерства освіти та Міністерства культури»<sup>13</sup>). Водночас «композиторами» в Україні себе нині називають люди, що не тільки не мають спеціальної освіти та не володіють ремеслом, а в окремих випадках – навіть не знають нотної грамоти, а просто «створили» мелодію пісні, запущеної (завдяки позамузичним факторам) в ротацию на радіо та телебаченні і внаслідок цього широко тиражовану. Але загальноновизнано, що композитор – це особа, що створює музичні тексти. Показово, що на право здавати **письмовий** іспит на найвище академічне звання (*accademico compositore*) в одному з найпрестижніших європейських музичних закладів XVIII століття – Болонській філармонічній академії – міг претендувати лише той, хто попередньо пройшов нижчу та середню ланки (*accademico cantore* та *accademico suonatore*), витримав річний випробувальний термін, зарекомендувавши себе у творчій діяльності<sup>14</sup>. «Найпершою характерною ознакою композитора, – слушно стверджує Володимир Мартинов, – слід вважати його закоріненість у стихію писемності. Композитор складає певне письмове послання, яке інтерпретується пізніше як конкретне звучання»<sup>15</sup>. Сьогодні час цих «письмових послань» завершується – і дослідник на великому історичному матеріалі доводить тезу про «кінець часу композиторів»: «Його першим симптомом стало руйнування тональної системи та принципу тематизму, що стало очевидним вже на початку XX ст. Але найбільш характерні ознаки кінця заявили про себе у другій половині XX ст. Це алеаторика, інтуїтивна музика, музичний театр, музичний хепенінг і багато інших явищ [...], кожне з яких так чи інакше спрямовано на руйнування ідеї тексту, ідеї твору та ідеї автора»<sup>16</sup>. Такий збіг фаз внутрішньої кризи епохи композиторів і вкрай несприятливих зовнішніх умов (кон'юнктури, що склалася в останні десятиліття в Україні) вимагає від музичної освіти термінового, рішучого, але філігранного введення компенсаторних механізмів. Йдеться про необхідність зберегти традиції високого європейського професіоналізму і водночас переорієнтувати учнів, що прагнуть отримати композиторську освіту, на інші (окрім творчості, спрямованої виключно на самовираження) сфери професійної композиторської діяльності. Тут перед бажаними відкриваються воістину неозорі можливості – у сфері електронної, прикладної, функціональної, фонової і подібної музики, а також у пов'язаних з нею інтонаційних практиках.

Другою ланкою традиційного для новоевропейської музичної культури комунікативного ланцюга є виконавець. І тут кризові тенденції як у світі, так і в Україні безперечні.

<sup>13</sup> Левко О. А. Современный менеджмент высокого искусства: экологический вектор // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки. – Москва : Композитор, 2010. – С. 34. – Державні програми підтримки національних композиторів діють у Австрії, Бельгії, Франції, Швейцарії.

<sup>14</sup> Див.: Левашев Е. М., Полехин А. В. М. С. Березовский // История русской музыки. В 10-ти томах. Том третий. – Москва : Музыка, 1985. – С. 143–145.

<sup>15</sup> Мартынов В. И. Конец времени композиторов. – Москва : Русский путь, 2002. – С. 171.

<sup>16</sup> Цит. вид., с. 221.

Говорячи про світові тенденції, доцільно прислухатись до думки відомого англійського музичного критика Нормана Лебрехта, який на підставі серйозного соціоекономічного аналізу робить висновок про «корпоративний злочин» – вбивство класичної музики. На переконання Лебрехта, цей злочин зумовлено формуванням системи зірок а також корупційною руйнівною економікою виконавських мистецтв та їх сучасних інститутів (діяльність численних посередників, монополізація ринку видавництвами та звукозаписними компаніями тощо)<sup>17</sup>.

Якщо говорити про Україну – то для всіх очевидно: протягом останніх двадцяти років зруйновано гастрольно-філармонічну систему, що успішно функціонувала за радянського часу. Не заглиблюючись у цю тему, що потребує окремого детального обговорення, зазначимо, що виконавець сьогодні стикається принаймні з двома факторами, що суттєво ускладнюють його становище. По-перше, це різке посилення конкуренції, по-друге – криза перевиробництва. Філармонічні концерти та театральні вистави конкурують у сучасному світі не тільки з цирком та ярмарковими балаганами, як це було у XIX ст.<sup>18</sup>, а й із кіно, кабельним телебаченням, спортивними трансляціями, величезною номенклатурою розважальної індустрії (від різноманітних шоу – до гральних автоматів), Інтернетом, «зависанням» у соціальних мережах, альтернативними інтонаційними практиками і т. ін. Можна стверджувати, що на наших очах відбувається (якщо вже не відбувся) процес міграції капіталу зі сфери академічної музики до інших сфер, пов'язаних з індустрією розваг і відпочинку, спортивними трансляціями<sup>19</sup>. Водночас кількість «продукції», що виробляється академічними музикантами-виконавцями, перевищує місткість потенційного ринку (який невпинно скорочується внаслідок відсутності цілеспрямованої державної політики у сфері культури та загальної переорієнтації суспільства на гедоністично-розважальні цінності).

Для підтвердження сказаного наведемо кілька конкретних цифр (вони зорієнтовані на світовий ринок; в Україні, наскільки відомо, такі дослідження не проводяться).

Так, згідно з даними Філіпа Котлера, кількість професійних оркестрів в США за 25 років (з середини 1960-х до початку 1990-х) збільшилася в понад 17 разів (з 58 до 1000), а кількість оперних труп – у чотири рази (з 27 до 110). Паралельно зростали видатки: за 20 років (з 1971 до 1991) видатки симфонічних оркестрів США збільшились майже у вісім разів (з 87,5 до 698,9 млн. доларів). При цьому прибутки, які отримують оркестри, не покривають їхніх видатків – і «розрив між ними стрімко збільшується: з 2,78 долара у 1971 році до 15,91 долара у 1991 році»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Див.: Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – Москва : Классика XXI, 2010. – 588 с.

<sup>18</sup> Пор., наприклад, інформацію з Кременчука, опубліковану у 1889 році у журналі «Артист»: «З від'їздом з Кременчука цирку Трущі справи антрепризи місцевого зимового театру [...] значно виправились. Тоді, як у цирку Трущі було багато публіки, в театрі були збори за виставу 10–15 руб. Тепер же що вистава – то театр майже повний» (Артист, Книга 3, листопад 1889 р., с. 171).

<sup>19</sup> Див.: Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку?. – С. 34–46; Сливоцький А. Міграція капіталу. – Київ : Університетське вид-во «Пульсари», 2001. – С. 72–82.

<sup>20</sup> Див.: Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. – Москва : Классика XXI, 2004. – С. 24, 25, 31. Мова йде про витрати у перерахунку

Невтішний висновок, якого доходить Котлер, спирається на репрезентативні соціологічні дослідження, проведені у театральних-концертних організаціях США, Канади, Західної Європи: «вся сфера виконавських мистецтв прагне функціонувати на рівні, який на 30–50% перевищує її реальні можливості»<sup>21</sup>. На нашу думку, в Україні ситуація аналогічна – створена у радянський час музична інфраструктура у нових економічних реаліях виглядає непідйомною: більшість бюджетотворюючих підприємств перейшло з державної власності у приватну (відповідно робота «на користь загалу» поступилася місцем «отриманню прибутку»), економіка країни живе у стані перманентної лихоманки. Ринок виконавських мистецтв такого тиску не витримує – ані у світі, ані в Україні. Який вихід із ситуації? На наш погляд – перш за все патерналістська державна політика щодо класичної музики (ідея соціальної відповідальності бізнесу, як доводить практика, поступово відходить від ефемерної музичної класики на користь суспільно відчутніших проєктів медичного, екологічного та соціального характеру).

Приклади проведення патерналістської державної політики у сфері музичного мистецтва добре відомі, але, на наш погляд, в сучасних умовах вимагають певних корекцій. Пояснимо цю думку на конкретному історичному факті.

Відомо, що однією з визначальних подій в історії російського театру стала театральна реформа Олександра III (1882). Зокрема, нею в обох столицях Російської імперії було скасовано монополію імператорських театрів, що стимулювало конкуренцію між ними та приватними антрепризами (практично – утворився відповідний ринок). Головним завданням держави в умовах реформи та викликаній нею конкуренції було утвердження іміджу імператорського театру, який віднині розглядався «як державна педагогічна установа, що відповідає виховним завданням уряду»<sup>22</sup>.

Таким чином, найважливішим фактором реформи, на наш погляд, була її ідеологічна складова: з розважального закладу театр трансформувався у заклад виховний. Наслідком цієї трансформації (важливим у контексті проблеми патерналістської державної політики у сфері музичної культури) стала зміна принципів фінансування театру – введення державного патерналізму, підтримки імператорських театрів, що виконували визначені урядом ідеологічні завдання. Якщо у дореформений період Дирекція імператорських театрів провадила політику максимальної економії, то після реформи бюджетні асигнування було значно збільшено. Знову звернемося до конкретних цифр. В усіх дослідженнях, присвячених російському музичному театру цього періоду, зустрічаємо інвективи на адресу барона К. К. Кістера – директора імператорських театрів і водночас управителя контролем міністерства двору – «схиблений на економії» (Е. Направник), він займався теат-

---

на одного відвідувача симфонічного концерту. За даними Р. Марторелла (1982 р.), «кожна вистава «Аїди» у «Метрополітен-опера» (середня відвідуваність – 98%) приносить 29 000 доларів збитків» (див.: Левин Л. Американський оперний театр 1970–1980-х годов: проблемы и решения // Музыкальный театр: События, проблемы. – Москва : Музыка, 1990. – С. 243).

<sup>21</sup> Котлер Ф., Шефф Дж. цит. вид., с. 30.

<sup>22</sup> Сидякина А. Театральная реформа Александра III // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2008. – № 1, с. 28. Див. також: Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2009. – С. 41-48.



ром «тільки в економічному відношенні: для нього що театр, що стайні, що кухня було все одно» (О. Вольф)<sup>23</sup>. Однак фінансові результати діяльності Кістера були вельми успішними: якщо в 1870 році дефіцит по театрах складав близько 336 172 руб., то у 1880 році тільки в Санкт-Петербурзі прибуток склав понад 12 603 руб.<sup>24</sup> Нові вимоги і відповідні підходи до фінансування імператорських театрів різко змінили економічну ситуацію: дефіцит тільки у Санкт-Петербурзі на кінець 1883 року склав 1 708 802 руб. За рахунок чого він утворився і з яких джерел був погашений? Як свідчать дослідники, причини такого суттєвого дисбалансу приховуються, зокрема, у збільшенні кількості оркестрантів Російської опери з 124 до 165 осіб, хористів – з 80 до 120, підвищення мінімальної ставки річного окладу для артистів більше, ніж у чотири рази – з 140 до 600 руб. і т.д.<sup>25</sup> Кошти на покриття дефіциту, що утворився, було виділено з державного бюджету.

Отже, держава ставить перед мистецтвом ідеологічні завдання – і на їхнє рішення вона ж виділяє кошти. Результат – блискавичне підвищення музично-театрального рівня у країні (не тільки у столицях, але й на периферії, не тільки у державних театрах, але й у приватних антрепризах). Наведемо тільки один показовий приклад. У Житомирі у сезоні 1897 року пройшло 65 (!) оперних вистав, у тому числі чотири прем'єри – «Роберт-Диявол» Мейєрбера, «Рогнеда» Серова, «Князь Ігор» Бородіна та «Норма» Белліні. Інший запропонований житомирянам репертуар склали такі опери: «Демон» Рубінштейна; «Гугеноти», «Африканка» та «Пророк» Мейєрбера; «Пікова дама» та «Євгеній Онегін» Чайковського; «Фауст» Гуно; «Ріголетто», «Аїда», «Травіата», «Трубадур», «Бал-маскарад» та «Отелло» Верді; «Русалка» Даргомижського; «Севільський цирульник» Россіні; «Жидівка» Галеві; «Кармен» Бізе; «Галька» Монюшка; «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» Глінки; «Міньйона» Тома; «Самсон і Даліла» Сен-Санса; «Паяци» Леонкавалло; «Сільська честь» Масканьї (кожна опера йшла від одного до п'яти разів)<sup>26</sup>. І цей сезон не унікальний: так, у сезоні 1902–1903 рр., а точніше 26 грудня до 16 лютого, у Житомирі гастролювала оперна трупа Ейхенвальда з 57 виставами (27 операми)...

Така політика ведеться державою, зацікавленою у збереженні вітчизняного високого мистецтва як національного надбання, у підвищенні рівня культурного розвитку громадян – або ж використовуючи мистецтво як засіб пропаганди<sup>27</sup>. Однак, як свідчить практика, дієва пропаганда можлива лише у тому суспільстві, де існує цензура<sup>28</sup>, а ідеали демократичного суспільства її не передбачають. Крім того, з розвитком сучасних інформаційних технологій забезпечити ефективність

<sup>23</sup> Див.: История русской музыки: В 10-ти т. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. – С. 253–254.

<sup>24</sup> Див.: Сидякина А., цит. вид., с. 28.

<sup>25</sup> Там само, с. 29; див. також: Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2009. – С. 46–47.

<sup>26</sup> Див.: Русская музыкальная газета, 1898, № 4, с. 409.

<sup>27</sup> Див. аналіз відповідного досвіду СРСР: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – С. 148–154.

<sup>28</sup> Див.: Дейвис Норман. Європа: Історія. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. – С. 515–517.

цензури неможливо. А ось турбота про збереження та примноження національного культурного надбання, про розвиток соціального капіталу, про підвищення культурного рівня народу, його освіти та просвіти, та, власне, й саме поняття «культурна політика» у соціально орієнтованій державі – необхідні. І це також проблема сучасної музичної освіти: адже від того, як ми сьогодні виховаємо/навчимо своїх студентів, залежать їхні завтрашні пріоритети та рішення, зокрема – рішення про надання або ж ненадання дотації виконавцям та творчим колективам академічної інтонаційної практики, можливість самого існування яких, як відомо, нерозривно пов'язана з могутнім та заможним соціальним інститутом: церквою у добу Середньовіччя, придворно-аристократичним середовищем – у Новому Часі, корпораціями та державою – у Часі Новітньому...<sup>29</sup>

Однак розраховувати виключно на державну патерналістську політику щодо академічної музики в умовах сучасної України було б наївно. Ринок вносить свої корективи, трансформуючи сформовані традиції у відповідності до нових реалій. І ці корективи вимагають адекватної реакції структур та інститутів музичної освіти. Зокрема, як свідчить сучасний досвід, використання маркетингових моделей організації діяльності концертних закладів академічної сфери дає непогані результати. Так, наприклад, у Свердловській державній академічній філармонії за 14 років роботи за концептуально новою моделлю, введеною директором Олександром Колотурським, прибуток від продажу одного місця на концерт збільшився у шість разів, середня заробітна платня співробітників філармонії перевищила середній рівень по регіону у півтора раза (мова не про середній рівень заробітної платні у сфері культури, традиційно нижчий у порівнянні з промисловістю, а про середній показник регіону, що враховує заробітну платню таких високооплачуваних категорій, як банківські працівники, працівники бюджетоутворюючих підприємств і т. д.). Більше того, у Єкатеринбурзі зароблені кошти йдуть не тільки на зарплату, значна частка вкладається у розвиток виробництва, тому «гастролери і власні концертні бригади обслуговуються парком філармонічних іномарок, майже усі робочі місця автоматизовано, а квитки можна придбати через сайт філармонії»<sup>30</sup>. І це за умови орієнтації винятково на філармонічні жанри, без «рятівної» попси, орєнди і т. ін. Постає питання: а де в Україні сьогодні готують фахівців, здатних у наших умовах адаптувати кращий світовий досвід (як це зроблено в Єкатеринбурзі) або ж запропонувати власні креативні рішення, сперті на сучасні знання та підходи? Очевидно, що підготовка кадрів, готових працювати в сучасних умовах, у тому числі і державно-приватного партнерства, – важлива проблема сучасної мистецької освіти. Конкретні шляхи її вирішення, аналіз накопиченого досвіду та генерування нових стратегій і тактик заслуговують на спеціальну увагу й окреме обговорення.

<sup>29</sup> Характерно, що «бюджети найзначніших [сучасних – Ю. Ч.] російських культурних проєктів – «Пасхальний фестиваль», «Зірки білих ночей», «Російська зима», «Площа мистецтв», Міжнародний конкурс ім. П. І. Чайковського, «Фестиваль симфонічних оркестрів світу» – майже на 80% сформовані з державних джерел» (Левко О. А. Современный менеджмент высокого искусства: экологический вектор // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки. – Москва : Композитор, 2010. – С. 33–34).

<sup>30</sup> Вадовская Е. В. Американская маркетинговая модель на русской почве: опыт адаптации // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки. – Москва : Композитор, 2010. – С. 16–17.

Нарешті, третьою ланкою розглядуваного комунікативного ланцюга є слухач. Перелік проблем, що постають перед музичною освітою у зв'язку з фігурою слухача, величезний. Деякі з яких (наприклад, проблема сприйняття «сучасної серйозної» музики, що втратила зв'язок з життєвим досвідом людини та виключила людину з поля своєї уваги; проблема розгубленості людини перед численністю та хаотичністю інтонаційних практик, відкритих ХХ ст., тощо) вже згадувались, а деякі – ні (до останніх віднесемо проблему візуалізації та кліпізації сучасної культури; проблему нівелювання цінності аудіальних каналів отримання інформації та навичок тривалого зосередження). Зупинімося тільки на одній, пов'язаній зі звукозаписом.

Звукозапис є одним із кардинальних відкриттів музичної сучасності, що повністю змінив її конфігурацію. З давніх-давен люди вмели фіксувати візуальні (просторові) образи в малюнку; про звучання (тобто послідовне перебігання часу) цього сказати не можна. Тому переоцінити роль звукозапису у сучасному соціокультурному просторі важко. Саме звукозапис та пов'язані з ним канали розповсюдження інформації змінювали у ХХ столітті співвідношення різних інтонаційних практик, справляючи вирішальний вплив на смаки та пріоритети аудиторії, перетворюючи музичний ринок та впливаючи на сферу авторського права та суміжних прав. Характерний приклад такого впливу наводить американський дослідник Джеймс Лалл: у шістдесяті роки «музичні FM-станції змінили свій формат (замість класичної та легкої музики – так званий «прогресивний рок»), йдучи назустріч смакам нового покоління споживачів. На початку 60-х FM-приймачів було небагато; слухання FM-станцій вважалось заняттям для тих, хто захоплювався радіоапаратурою. Але коли у таких містах, як Сан-Франциско, Нью-Йорк та Лос-Анджелес, з'явилися FM-станції, що крутили «прогресивний рок», то молодь стала масово купувати FM-приймачі, змінивши цим усю музичну індустрію»<sup>31</sup>. В результаті широку популярність отримало ціле покоління нових музикантів та музичних жанрів, що репрезентували іншу (порівняно з домінуючими раніше) інтонаційну практику. Сьогодні FM-станції і FM-приймачі – неодмінний атрибут міста, автомобіля та мобільного телефона – продовжують формувати смаки та пріоритети значної кількості наших сучасників.

Але роль звукозапису в зміні номенклатури та ієрархії інтонаційних практик, трансформації ринку і т. ін. – лише один із прикладів його впливу на сучасну музичну ситуацію. Навіть якщо ми не будемо виходити за рамки академічної музики, звукозапис залишиться могутнім соціокультурним фактором. «Музика більше не потребувала живого виконавця; звук міг створюватися без тілесної праці. “Музика” сама по собі набувала власного життя, незалежного від композиторів, музикантів і аудиторій»<sup>32</sup>. Про позитивні моменти впливу цього фактора на музичну освіту сказано досить: нині учням доступні записи будь-яких творів у кращих виконаннях; як наслідок – рівень поінформованості (потенційної музичної компетентності) учнів неспівмірний з тим, що існував ще 10–15 років тому. Це висуває перед викладачем

<sup>31</sup> Лалл Джеймс. Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід. – Київ: К.І.С., 2002. – С. 146.

<sup>32</sup> Пітерс Джон Дарем. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Пер. з англ. А. Іщенко. – Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 170.

принципово нові вимоги: віднині його головним завданням є не стільки повідомлення інформації, скільки допомога учневі у її відбиранні, оцінюванні та інтерпретації<sup>33</sup>.

Однак доба звукозапису несе з собою не тільки позитив, але й серйозну небезпеку – в першу чергу для академічної музики. Йдеться не про конкуренцію з боку інших інтонаційних практик; йдеться про деформацію фігури слухача внаслідок так званої шизофонії.

Про феномен шизофонії і пов'язані з ним проблеми сучасної музичної культури багато писав Євген Назайкінський. Нагадаємо деякі з ключових положень, що передбачливо висловлені видатним музикознавцем ще чверть століття тому і надзвичайно актуальні для музичної освіти сьогодні.

Сутність шизофонії (цей термін введено у науковий обіг канадським композитором та педагогом Р. Мьорреєм Шеффером) полягає у відділенні «звучання від його джерела, яким постає реальний інструмент або ансамбль, музиканти, що грають, зал чи студія, де здійснено звукозапис»<sup>34</sup>.

Які небезпеки несе для слухача це відділення?

По-перше, це атрофія периферійного просторового слуху, вихованого мільйонами років слухового осягнення простору. По-друге, як наслідок, це незворотня деградація тонких механізмів функціонування інтонації – виразально-сміислової єдності, що існує у невербальній, звуковій, безпосередньо діючій формі та функціонує за участі досвіду музичних та позамузичних асоціацій<sup>35</sup>. По-третє, це формування практики «комітатного» сприйняття музики – нефокусованого, розосередженого, такого, що супроводжує «найрізноманітніші процеси та види діяльності, що не мають безпосереднього відношення до музики»<sup>36</sup>. В результаті музика та її сприйняття маргіналізуються, перетворюючись із «мистецтва інтонованого змісту» на «музичні шпалери». І багатовікова еволюція – людини, мистецтва, музики – втрачає сенс, розпорошуючись та анігілюючись. Боротьба з цією анігіляцією, протистояння ентропії – найактуальніші завдання сучасної музичної освіти як сфери культури.

### ***Yuriy Chekan. Modern sociocultural situation and problems of music education.***

Covering peculiarities of modern sociocultural situation in music (chaotic coexistence of multiple intonational practices, influence of market mechanisms), transformations of the communicational chain "composer-performer-audience" and relevant problems of music education.

**Key words:** crisis of music culture, intonational practice, "composer-performer-audience".

### **Література**

1. Артист, Книга 3, листопад 1889 р.
2. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.

<sup>33</sup> Необхідно зауважити, що легка доступність інформації поєднується в сучасному світі з поверховістю її усвідомлення. Більше того, доступність створює ілюзію володіння; як наслідок – величезні колекції фонозаписів часто залишаються не спожитими/не прослуханими їхніми власниками. Цей парадокс накопичення заслуговує на окреме ґрунтовне дослідження і в соціокультурному, і у психологічному ракурсах.

<sup>34</sup> Назайкінський Е. В. Звуковой мир музыки. – Москва : Музыка, 1988. – С. 196.

<sup>35</sup> Див.: Холопова В. Мелодика. – Москва : Музыка, 1984. – С.17.

<sup>36</sup> Назайкінський Е., цит. вид., с. 193.

3. Вадовская Е. В. Американская маркетинговая модель на русской почве: опыт адаптации // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки. – Москва : Композитор, 2010. – С. 16–30.
4. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – 456 с.
5. Генис А. Лук и капуста. Парадигмы современной культуры. // Александр Генис. Два: Расследования. – Москва : Подкова, ЭКСМО, 2002. – С. 219–259.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект // Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство. – Київ : Дух і Літера, 2012. – С. 313–326.
7. Дейвис Норман. Європа: Історія. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. – 1464 с.
8. История русской музыки: В 10-ти т. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. – 534 с.
9. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Д. Маркетинг у сфері культури і мистецтв. – Львів : Кальварія, 2004. – 240 с.
10. Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. – Москва : Классика XXI, 2004. – 688 с.
11. Лалл Джеймс. Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід. – Київ : К.І.С., 2002. – 264 с.
12. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – Москва : Классика XXI, 2010. – 588 с.
13. Левашев Е. М., Полехин А. В. М. С. Березовский // История русской музыки. В десяти томах. Том третий. – Москва : Музыка, 1985. – С. 132–160.
14. Левин Л. Американский оперный театр 1970-1980-х годов: проблемы и решения // Музыкальный театр: События, проблемы. – Москва : Музыка, 1990. – С. 231–286.
15. Левко О.А. Современный менеджмент высокого искусства: экологический вектор // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки. – Москва : Композитор, 2010. – С. 30–36.
16. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. – Москва : Русский путь, 2002. – 296 с.
17. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – Москва : Музыка, 1988. – 254 с.
18. Пітерс Джон Дарем. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Пер. з англ. А. Іщенко. – Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.
19. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Пер. с англ. Д. Борисов. – Москва : Ультра. Культура, 2003. – 368 с.
20. Русская музыкальная газета, 1898, № 4.
21. Сидякина А. Театральная реформа Александра III // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2008. - № 1. – С. 27–30.
22. Сливоцький А. Міграція капіталу. – Київ : Університетське вид-во «Пультарі», 2001. – 296 с.
23. Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2009. – 635 с.
24. Франтова Т. «Какие музыки мы слушаем сегодня» (музыка в современном культурном контексте) // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. – Ростов н/Д : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 68–85.
25. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
26. Холопова В. Мелодика. – Москва : Музыка, 1984. – 90 с.
27. Цукер А. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов // Анатолий Цукер. Единый мир музыки: Избранные статьи. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 255–276.
28. Чекан Ю. Интонационная практика: сущность и структура // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 80. – Київ : 2009. – С. 128–143.
29. Чекан Ю. Музична критика в сучасному комунікативному середовищі: зміна формату // Мистецтвознавчі записки. Вип. 20. – Київ : Міленіум, 2011. – С. 18–24.
30. Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва : Изд-во НЛЮ, 2001. – 592 с.

