

УДК 1:316 + 78.01

КРИТИКА И АПОЛОГИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ МУЗЫКИ

Полтавцева О.Н.

В статье проводится философский анализ состояния современной музыкальной культуры в контексте проблемы "смерти" искусства, пересмотра "онтологического статуса" ХП и потери единого критерия эстетического суждения. Распространение социального типа "развлекающийся слушатель" и специфика языка музыки масс показаны как причины, приведшие к появлению неоднозначных функций музыки. 3 такие функции – жизнеутверждающая, интегративная и функция заполнения времени рассмотрены в модусах критики и апологии.

Ключевые слова: культурная индустрия, потребительская музыка, искусство, социальная функция.

Состояние музыкальной культуры последних десятилетий 20 и первого десятилетия 21 века дает все основания констатировать наступление новой стадии в истории музыкальной культуры. Подавляющее количество звучащего эфира, разнообразие его форм и, как следствие, факт тотального аудиального присутствия говорит о принципиально ином – по отношению к своему прошлому – способе бытия музыки, о ее разрастании, о появлении до сих пор не существовавшего культурного пласта музыки масс. Данное обстоятельство несомненно обращает на себя внимание и делает изучение нового исторического времени музыкальной культуры актуальным для философской рефлексии. Описанная проблема после фундаментальных штудий Т. Адорно не получила серьезной философской разработки (в музыковедческой дело обстоит несколько лучше), упоминания о ней в философско-эстетической литературе ограничиваются лишь отдельными размышлениями (среди которых, правда, есть такие, которые не смотря на очень малый объем, как сказал бы А.Ф. Лосев, стоят иных толстых книг; именно к ним, на наш взгляд, относятся несколько страниц Ж. Борийяра об "идеальном музыкальном преступлении"). При всей скудости философского внимания явление вездесущности и массовости музыки, отличающее современную культуру, тем не менее, было зафиксировано публицистами и культурологами П. Вайлем и А. Генисом в термине "музыкальная цивилизация" (см. их одноименный очерк [1, с. 84-90]).

Целью данной статьи является философское осмысление современного состояния музыкальной культуры, осуществляемое в модусах критики и апологии. Такая постановка в качестве задач предполагает предварительное раскрытие ряда социальных и эстетических моментов, которые, будучи значимыми культурными маркерами, задают и создают контекст развертывания современной музыкальной реальности.

Определяющим "событием" такого контекста является обсуждаемая в разных аналитических ракурсах (Т. Адорно, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез и Ф. Гваттари, У. Эко, Б. Хюбнер, Ф.Р. Анкерсмит, С. Жижек и др.) "утрата самоочевидности искусства" (Адорно), или, более радикально, его исчезновение или смерть. Последняя явилась следствием процесса всепоглощающей эстетизации, когда, "все ничтожество мира оказалось преобразенным эстетикой" [2, с. 26]. Музыка играет в этом процессе одну из главных ролей.

Изменения в эстетической сфере не могли не сказаться на сфере эстетической мысли, вызвав к жизни ряд теоретических неопределенностей. Так, одной из наиболее часто обсуждаемых проблем современной эстетики стала проблема онтологического статуса произведения искусства [3, с. 206] связанная с появлением в искусстве специфической, словами Т. Адорно, – внехудожественной традиции, берущей начало с *ready mades* Марселя Дюшана. По словам Анкерсмита, "писсуар Дюшана, арт-лэнд Класа Олденбурга или коробки Уорхола, поставили следующую проблему: почему *ready mades* стали произведениями искусства, в то время как их менее прославленные копии – нет? Поскольку нет никакого различия между этими *ready mades* и их копиями, не находящимися в музеях, было необходимо ответить на вопрос об онтологическом статусе эстетического объекта. Из-за точного подобия *ready mades* их менее заметным копиям можно было бы говорить (по очевидным причинам) о "дематериализации художественного объекта" или о столь же очевидной "деэстетизации искусства" [3, с. 206, курсив мой, – О.П.]. Несколькими годами ранее П. Вайль и А. Генис обдумывая феномен поп-арта и его основоположника, пришли к выводу, что нетривиальность Э. Уорхола заключена в прозрении: "новое искусство уже давно существует, это реклама. Нужно только придать рекламе статус искусства". Картина "Кэмпбелл", изображающая банку супа, стала в результате одним из самых известных произведений изобразительного искусства в 20 веке. "Теперь, – комментируют исследователи, – критики пишут, что мы смотрим на наше время глазами Уорхола. Что он создал иконы современности, что он уничтожил границу между серьезным элитарным искусством и абсолютной тривиальностью, между вкусом и безвкусицей, между художественным шедевром и фабричной поделкой" [1, с. 67]. В музыке, на наш взгляд, подобная зона неразличимости принадлежит общему пространству рекламы и шлагера. В подтверждение этого обстоятельства М. Кундера в одном из своих наиболее

"музыкальных" романов как бы вскользь дает штрих к портрету повседневного музыкального фона: "...Радиостанция, которую я слушаю, государственная, и посему на ней — никаких реклам, а новости прослоены самыми новейшими шлягерами. Соседняя станция — частная, и музыка заменена на ней рекламами, но до такой степени похожими на новейшие шлягеры, что я никогда не могу различить, какую из станций слушаю..." [4, с. 61].

Острейшей проблемой, вытекающей из тенденции стирания границ, смешения культурного "верха" и "низа", стало исчезновение верховного правила, критерия эстетического суждения и тесно связанная с таким исчезновением проблема удовольствия от искусства. Сегодня, по словам Ж. Бодрийяра, "в области эстетики уже не существует Бога, способного распознать своих подданных. Или, следуя другой метафоре, нет золотого стандарта ни для эстетических суждений, ни для наслаждений" [2, с. 24]. Далее мы покажем насколько разной может быть оценка современной музыкальной арт-продукции в зависимости от эстетического топоса автора, или, иначе, такого "местонахождения" его аналитической позиции, которое относит ее либо к эстетике истины, либо к эстетике очарования или воздействия. Принимая эти две эстетики за противоположные принципы суждения об искусстве, мы ссылаемся на работу Б. Хюбнеара "Произвольный этос и принудительность эстетики", где философ, в частности, указывает на противостояние: "эстетика очарования (Лиотар, Вельш) versus эстетика истины (Лукач, Адорно, Борер, Бюгер)" [5, с. 56]. Направлением, родственным эстетике воздействия, назовем также английские исследования современной культуры и искусства, образующие линию преемственности: Дж. Дьюи – К. Негус и М. Пикеринг. Последние, – музыковед и философ, – в книге "Креативность. Коммуникация и культурные ценности" развивают теорию взаимосвязи опыта и художественного творчества Дьюи, видя в ней "основы" для развития сегодняшней демократической концепции искусства [6, с. 89].

На критических текстах крупнейшего представителя эстетики истины (в том числе истины о музыке) Т. Адорно, остановимся подробно. В качестве одной из оппонирующих позиций, приведем положения К. Негуса и М. Пикеринга, создающих своего рода апологию современной "культурной индустрии", в т.ч. музыкальной (приведем с тем большим основанием, что один из параграфов книги недвусмысленно назван авторами "Отказываясь от Адорно" [6, с. 98].

Первая и главная причина, показывающая что музыка в своем новом массовом амплуа не менее других видов участвует в "рызыскуствлении искусства" [7, с. 28], – это потеря ею эстетической автономии. Идея автономии, приобретенной искусством после освобождения от ритуала – одна из центральных в эстетической теории Адорно. Она сложна и диалектична: автономия искусства гетерономна, – уходя от общественного, возвышаясь над эмпирическим, оно, вопреки своему

движению от, черпает материал именно в этих сферах, а преобразовав его по независимым, имманентным законам художественной формы, с необходимостью возвращается к этим же сферам в коммуникации [см. 7, с. 5-14; 362-366]. Именно такой автономии, которая выражалась одновременно в замкнутости-в-себе, отделенности от эмпирии и свободе языка и формообразования музыка лишается, превратившись в товар. Два показателя из тех, на которые указывает философ, стоит выделить особо, – это невероятно разросшийся развлекающийся тип слушателя [8, с. 22] и соответствующий легкой установке на развлечение клишированный язык коммерческой аудиопродукции [там же, с. 29-31]. О первом: из нескольких типов слушателя, выращенных историей профессиональной музыки и выделенных Адорно, – "эксперта", "хорошего слушателя" (аристократа), "образованного" (потребителя красивых мелодий и величественных моментов, фетишиста), рессентиментного (смотрящего назад, и признающего только музыку Баха и до Баха) [там же, с.14-21] сегодня преобладает тип, "который воспринимает музыку как развлечение и которому нет никакого дела до требования эстетической автономии" [8, с. 41]. Музыка для него – источник раздражителей, а все в целом поглощено и опошлено потребностью в ней как в комфорте, нужном, чтобы рассеяться. "Это означает, – заключает философ, – что целая, количественно весьма значительная область духовной жизни выполняет иную, не принадлежащую ей по смыслу социальную функцию" [8, с. 41, выделено мною, – О.П.]

Относительно второго, языкового показателя, Адорно замечает, что музыкальный язык легкой музыки, естественный для среднего слушателя, ограничен тональностью романтической эпохи, хотя и обогащенной случайными заимствованиями у экспрессионизма и позднейшей музыки. (Относительно последнего уточнения хочется еще более уточнить, что таковые заимствования свойственны далеко не всей легкой музыке, а лишь той ее части, которая касается рока и джаза, но никак не жанров поп). В виду того, что музыка никогда не исчерпывалась понятием автономности, – в нее всегда "привносились внехудожественные моменты, связанные с контекстом ее применения", и того, добавим другую мысль философа, что эстетическая интеграция ее художественных и внехудожественных элементов всегда была неустойчивой – "из растерзанных и разъятых членов музыки образуется нечто вроде вторичного, массового музыкального языка" [8, с. 42, курсив мой – О.П.]. Здесь напрашивается аллюзия, – то, что Ж. Бодрийяр относил к "артистическому миру" не менее точно применительно к массовому музыкальному языку: "Будто бы то, что веками чудесным образом развивалось, внезапно стало неподвижным, ошеломленным собственным избытком. [...] Застой живой формы искусства и одновременно размножение, многочисленные вариации всех предшествовавших форм (словно движения чего-то уже мертвого)" [2, с. 25]

Тезис о языке, существующем за счет комбинаций обломков прошлого, расширяет ранее приведенное положение, о выполнении иной, по смыслу далекой от музыки социальной функции: "вопрос о функции музыки в широких масштабах – это вопрос о роли этого вторичного языка (остаточных пережитков былых произведений искусства в быту масс) в обществе" [8, с. 42]. Усредненность качества языка приводит к неограниченным возможностям производства товара, созданного на этом языке, то есть, к невообразимому, избыточному количеству производимой музыки. Она, по мысли Адорно, поставляется сегодня потребителю не в зависимости от потребности в ней, но в зависимости от "количества накопившегося товара", а потребность в иррациональном воздействии используется сферой производства как предлог. Таким образом, музыка попадает в зону "желтого пятна безоговорочного принятия всего данного" [8, с. 43].

Три наиболее показательные, на наш взгляд, социальные функции (с "приобретенным", ранее не свойственным музыке смыслом), которые являются – среди других – предметом анализа Адорно, нас интересуют в качестве поля полемической оценки. Далее мы попытаемся показать, что из вскрытого критическим взглядом философа остается сегодня не менее справедливым, нежели 40 лет назад, а что оказывается поставленным под вопрос самими музыкальными реалиями и требует если не пересмотра (что тоже возможно), то смягчения позиции.

1. Функция ("пустого") Жизнеутверждения. "Старый" смысл этой генеалогически имманентной музыке гедонистической функции достаточно отрефлексирован в философии, начиная с пифагорейцев; уже у Платона музыкальный гедонизм получает двойственную оценку в соответствии с двумя родами удовольствия от музыки – низменного, связанного с телом и высокого, связанного с душой. (В дальнейшем, в классических и неклассических эстетических текстах указанная двойственность интерпретации сохраняется, не смотря концептуальные различия подходов [см. 9]). Адорно показывает, что сама суть жизнеутверждающего, аффирмативного начала оказывается перечеркнутой товарным характером легкой музыки, тем самым свидетельствуя о потере современной музыкальной культурой высокого гедонистического начала.

По Адорно, процесс опустошения витальности музыки имеет прямое отношение к процессу секуляризации. Теологическая концепция музыки как языка ангелов, утверждает философ, – продолжавшая существовать и в эпоху автономного искусства музыки, частично секуляризируется уже тогда, функция же потребительской музыки завершает эту секуляризацию. Сегодня музыка "ограничивается жалким пустопорожним жизнеутверждением, не омраченным воспоминаниями о зле и смерти, жизнеутверждением на уровне брачных предложений в газетах" [8, с. 45].

Музыке всегда было свойственно своим появлением "включать и выключать веселье", о чем красноречиво говорит немецкая поговорка, означающую состояние высшего блаженства, – "все небо в скрипках". Особенность веселости, исходящей от музыки, в ее коллективности, "это не просто веселость индивидов, а веселость нескольких или многих. Откуда идут звуки, источник музыки – вот на что реагирует человек еще до всякого сознания: там что-то происходит, там жизнь» [8, с. 45] Поэтому гремящая в пустом баре оркестолла зазывает неискушенных людей, маня их картиной веселья, достигшего своего апогея. Но бар пуст, и веселье иллюзорно. "Жизнеутверждающая музыка низменна и позорна, позорна как ложь, как извращение того, что есть на самом деле" [там же]. В новом, социально-фальшивом, иллюзорной модальности, музыка "становится одним из разделов всеобщего рекламирования действительности". Она "рекламирует сама себя, занимая место обещанной утопии: то, что вы увидите, будет таким великолепным, сияющим, красочным как я. Благодарите, аплодируйте, покупайте" [8, с. 46]. Заключительным вердиктом на эту тему можно считать тезис, что "музыка сродни головокружительным обещаниям счастья, которые должны заменить это счастье" [там же] из чего ясно, что музыка обещает счастье, заманивает этим обещанием, но обманывает, не выполняя его и подменяя обещанное счастье собою.

Однако лишь немного изменив угол зрения, мы уже можем спросить: так ли это?, может невысказанное музыкой обещание счастья вовсе не лживо и никакой подмены на самом деле нет? Дж. Дьюи считал, что искусство является единственной альтернативой счастью [6, с. 87], альтернативой, а не подменой. "Искусство теряет свое значение для повседневной жизни, – писал Дьюи, – когда оно ограждено, отрезано от глубинных социальных связей, а повседневная жизнь ... рассматривается как сфера, в которой можно использовать труд, при этом игнорируя потребности людей в установлении целостного [...] единства между воображением, эмоциями и тем, что они делают в повседневной работе. Искусство становится местом прибежища и спасения" [6, с. 86]. И если это так, то факт низкопробного, второсортного искусства здесь не изменит его спасительного воздействия.

Сопоставляя эффекты легкой музыки с эффектами музыки Вагнера, сочинения которого "были призваны выполнять функцию шумного и головокружительного опьянения (на их примере Ницше открыл идеологию бессознательного в музыке)", Адорно заключает: "запланированный дурман потребительской музыки не имеет ничего общего с [вагнеровско-ницшеанской, – О.П.] нирваной. Эта музыка без конца нудно повторяет свое: «Пей, братец, пей» – в лучшей традиции того алкогольного рая, где все обстоит самым лучшим образом, стоит только избежать горя и печали [8, с. 46]". Альтернативой такому взгляду служат довольно неожиданные слова К. Негуса и М. Пикеринга о том, что "любые формы искусства

изменяют и улучшают то, как мы постигаем опыт и передаем его. Они не изолированы от сферы повседневного опыта, поскольку благодаря им формируется, анализируется, усиливается и обретает ясность наша реакция на то, что происходит в этом опыте. В этом смысле понять опыт, не обращаясь к эстетике просто невозможно" [6, с. 90]. Парадоксальным образом обоснование тезиса, что любые формы искусства улучшают, находится именно у Адорно, – мы имеем в виду его мысль об онтологической аффирмативности эстетического [7, с. 364].

2. Функция (псевдо-) Интеграции. Интегративная функция, сразу отзывающаяся в сознании ассоциацией бетховенского "Обнимитесь, миллионы!", и возникающая как одна из первых и знаковых социальных функций музыки со времен ее ритуального периода (со времен традиционных культур), как явствует из текста Адорно, с появлением потребительской культуры превратилось в маску, скрывающую противоположный процесс атомизации общества [8, с.22]. Будучи музыкой, она, как свойственно акустическому феномену как таковому, погружает в единую атмосферу и превращает присутствующих в участников одного процесса, – вносит идеологический вклад в дело социальной интеграции [там же, с. 46]. Кроме того, она вносит элемент дисциплины, между собой и слушателем не оставляя места для понятийной рефлексии. Она выдает себя за непреодолимую силу – ей невозможно противостоять, она не допускает никакого иного поведения, кроме одного – участия в общем деле» [там же].

Важнейшая функция легкой музыки, смягчать страдания людей, "создавать видимость, что люди живут лицом к лицу друг с другом" [там же, с. 47], иллюзию непосредственности в мире тотальной опосредованности. Занимая место обещанной утопии и наследуя академическую (со знаком минус), легкая музыка, внушает представление о силе, мощи и величии, создает впечатление необычного, исключительного. Однако "«мы», которое во всякой многоголосной музыке полагается как априори ее внутреннего смысла., становится здесь средством заманивания клиентуры" [там же, с.46]. "Как бедные старушки плачут на чужих свадьбах, так и потребительская музыка – вечная чужая свадьба для всех".

Для Адорно интегрирующая функция массовой музыки – это функция псевдоблизости, "иллюзии близости между чужими людьми" [там же, с.47]. Она (музыка) действует противоположно тому, как действует искусство согласно психоанализу, а именно, запуская защитный механизм динамики влечений, – против паранойи, мании преследования, опасности стать абсолютной монадой. "Действие потребительской музыки – не столько оборона против патологического поведения, сколько его нейтрализация и социализация. Потребительская музыка укрепляет индивида в его монадологической замкнутости, внушает ему – через псевдоприсутствие жизни и отождествление с силой – что уходя в себя, прочь от

действительности, он сможет объединиться с людьми, примириться с ними" [8, с. 50]. Такова твердая и неутешительная позиция критика.

В качестве оправдывающих функцию интеграции как все же свойственную легкой музыке, солидаризирующую, спланивающую, приведем два примера. Первый касается появления стиля кантри. Люди, которые были причастны к его созданию, на протяжении нескольких лет называли себя "музыкальным сообществом". Вот как описывают его Негус и Пикеринг: "те, кто работают с музыкантами ... наслаждаются ощущением товарищества, которое формируется за счет проведения многочисленных ланчей, вечерних концертов, игр в гольф и мероприятий для фанатов. ...Люди, которые создают музыку в Нэшвилле, часто сравнивают себя с "семьей", которая формировалась по мере того как между людьми в группе постепенно происходило сближение... Результатом стали продолжительные дружеские отношения и личные связи, ...сформировался "рабочий мир" по производству музыки в стиле кантри" [6, с.141]. Как видим, эстетическая идентичность, рожденная рождением кантри, реализовалась не как псевдо, но как подлинная, дающая перспективу близости, способная к формированию социальных объединений и культурных практик.

Второй пример касается истории еще одного "легкого" музыкального стиля – регги, берущего начало в 17 в. в Африке и кочующего по разным странам и континентам вплоть до сегодняшнего дня в поисках новых музыкальных идентичностей, – по Ямайке, Вест-Индии, Америке. Э. Гидденс так комментирует перипетии этого путешествия: "История регги – это история связей различных социальных групп и переплетение тех идеалов (политических, духовных и личных), которые эти группы стремились выразить в своей музыке. Благодаря глобализации эти связи значительно расширились и упрочились. Сегодня пристрастия юного музыканта Скандинавии могут формироваться под влиянием музыки, звучащей в подвалах Нотинг Хилла в Лондоне или, скажем, под влиянием мексиканских музыкантов, которые транслируются в прямом эфире через спутник из Мехико. ...Интенсивность контактов между разными группами является важным фактором в эволюции музыки" [10, с. 38].

Эти две истории видятся возражающими на видимость близости, создаваемой массовой музыкой; интегративная функция и кантри, и регги продуктивна, не иллюзорна, ибо псевдоинтеграция вряд ли способна к производству на свет новых музыкальных стилей с долгой и расширяющей свою географию историей солидаризации, – очевидно, что музыкальное "мы" этих двух стилей не ограничилось "простым заманиванием клиентуры". (Однако преувеличивать значимость приведенных возражений мы не склонны, поскольку по большому счету они никак не умаляют философскую проницательность и правоту критического гения Адорно, (претендуя лишь на некоторое смягчающее дополнение)).

3. Функция заполнения/убивания времени. Мысль Адорно проста и верна: в отличие от высокой музыки, которая наполняет время внутренней полнотой и содержанием, легкая музыка паразитически присасывается к времени, разукрашивает его. Она убивает время, пародируя и противопоставляя себя тому возможному, чем могла бы быть.

В условиях меновых отношений качества чувственного мира потускнели, нейтрализовались. Музыка, будучи беспредметной, может раскрасить поблекший мир вещей; она расцветивает поток времени, убеждает, что в монотонности всех вещей, приводимых к одному знаменателю, есть еще и особенное. Она скрашивает пустоту внутреннего смысла, чувства. Она только декорация пустого времени [8, с.47]. ...Ничто не поможет воле, которая отрицает сама себя, предписывая себе настроение, кроме музыки" [там же, с.46].

Сегодня можно сказать то же самое и о серьезной музыке, – ведь то, как она присутствует в культурном поле гораздо больше относится к разукрашиванию, нежели наполнению внутренней полнотой. Дадим слово писателю: "Мужчины в касках вгрызались ручными отбойными молотками в асфальт мостовой. В этот грохот откуда то сверху, словно с небес, вдруг ворвалась fuga Баха, исполняемая на фортепьяно. Вероятно, кто-то на верхнем этаже открыл окно и включил магнитофон на полную мощность, чтобы строгая красота Баха зазвучала как грозное предостережение миру, вступившему на скверную дорогу. Однако fuga Баха была не в состоянии действительно противостоять отбойным молоткам и машинам; напротив, машины и отбойные молотки вобрали fuga Баха как часть своей собственной fugи" [4, с.19].

Именно это глубинное отрицание, содержащееся в беспардонном перебивании урбанистическим рыком слабого аристократического голоса музыки прошлого, и приводит к утверждению иного модуса восприятия, а значит и иного способа оценивания. Слияние "высокой" музыки с "низкой" повседневностью, для прошлого опыта невозможное, можно расценить как вливание новой крови, дающей рост старой износившейся жизни, как шанс на рождение чего-то эстетически не вульгарного, достойного, не одноразового, но при этом возможного только после "разыскусствления" и вульгаризации прошлых форм. Нужна переоценка новой эклектики, преподносящей странные, нелепые сочетания, такие же как fuga Баха и рваное рычание отбойного молотка. К ним же относится появление музыки Шуберта и Рахманинова в криминальном сериале "Карпов", где тревожные моменты "прошиты" темой остигатного вступления "Неоконченной" симфонии Шуберта, напряженные – темой главной партии (в разных темпах и инструментовках) этой же симфонии, а лирические повороты сопровождаются оркестровым переложением фортепианной элегии Рахманинова Ми-бемоль минор; реклама зубной пасты "Sanino", где люди, держащие в руках тюбики с

характерными логотипами легко и непринужденно движутся под арию герцога Мантуанского *La donna è mobile* из оперы Ригиетто Дж. Верди; и, наконец, снижающая великую музыку до поистине гастрономического удовольствия, – реклама Ferrero Rocher, снятая в форме диалога одного из лучших баритонов мира Д. Хворостовского с главным (по всей видимости) кондитером корпорации Ferrero Rocher, где на вопрос кондитера есть ли у господина что-то столь же впечатляющее, вокальный гений отвечает "продуктом", сумевшим-таки (судя по выражению лица кондитера) выдержать конкуренцию – арией Тореодора из "Кармен" Бизе. Сюрреалистическое продолжение этого сюжета – "говорящий" заголовок статьи на соответствующем сайте: "Ferrero Russia и MILK сделали Дмитрия Хворостовского голосом конфет" [курсив мой, – О.П.]. Как прокомментировал бы эти "музыкальные потоки" Адорно догадаться нетрудно. Негус и Пикеринг пребывали бы, напротив, в полном интеллектуальном благодушиестве. Их комментарий был бы, скажем, таков: "Проницаемость культур, языков и эстетических кодов является условием их непрерывного изменения и источником творческого движения и энергии. ...Наше понимание опыта основано на том, насколько мы можем осознать и выйти за рамки иллюзии о взаимном разделении культур и историй. ...Именно создание длительных взаимоотношений между близким и далеким [– например, между арией Тореодора и кондитером, великолепным баритоном и конфетами, между темой главной партии 8-й Шуберта и криминальными преследованиями, ежеутренней чисткой зубов и теноровой "песенкой герцога" о переменчивых сердцах красавиц – О.П.] становится ключевой движущей силой культурных изменений и творческого возрождения и обновления" [6, с.84-85].

Список литературы

1. Вайль П., Генис А. Америка / П. Вайль, А. Генис. – М.: СП "Слово", 1991. – 319с.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; [пер. с фр. Л. Любарская, Е. Макаровская]. – М.: Добросвет, 2000. – 258с.
3. Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Ф.Р. Анкерсмит; [пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломиец, В. Каштаев]. – М.: РАН Институт философии "Канон +" РООИ "Реабилитация", 2009. – 399 с. – (Гуманитарное знание XXI век) (Институт философии РАН).
4. Кундера М. Бессмертие / Милан Кундера; [пер. с чеш. Н. Шульгина]. – СПб.: азбука, 2001. – 384с.
5. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Б. Хюбнер; [пер. с нем. А. Лахунин]. – Мн.: ПроPILEI, 2000. – 152с. – (Европейский гуманитарный университет)
6. Негус К., Пикеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности / К. Негус, М. Пикеринг; [пер. с англ. О.В. Свинченко]. – Х.: Гуманитарный центр, 2011. – 300с.
7. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно; [пер. с нем. А.В. Дранова]. – М.: Республика, 2001. – 527с. – (Философия искусства).
8. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно; [пер. с нем. М.И. Левина, А.В. Михайлов]. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445с. – (Книга света).

-
9. Полтавцева О.Н. Разрушение оппозиции “душа/дух-тело” в неклассической философии музыки / О.Н. Полтавцева // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія: “Філософія”. Філософські перипетії. – 2005. – № 654’2005. – С. 145-156.
10. Гидденс Э. Социология / Э.Гидденс; [пер.с англ. А.В. Берков, В.П. Мурат, И.В. Ольшевский, и Д. Ульянова, А.Д. Хлопин]. – [2-е изд., полностью перераб. и доп.]. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 632с.

Полтавцева О.М. Критика і апологія культурної індустрії музики // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. - 2011. - Том 24 (63). - № 1-2. - С.

В статті запропонований філософський аналіз стану сучасної музичної культури в контексті "смерті" мистецтва, перегляду "онтологічного статусу" художнього твору та загублення єдиного критерію естетичного судження. Поширення соціального типу "слухача, націленого на розваги" і специфіка мови музики мас показані як причини, що призвели до появи неоднозначних функцій музики. З таких соціальних функцій - життєстверджуюча, інтегративна та функція заповнення часу проаналізовані в статті в модусах критики та апології.

Ключові слова: культурна індустрія, масова музика, мистецтво, соціальна функція.

Poltavtseva O.N. Criticism and the apology of the cultural industry of music // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Philosophy. Culturology. Political sciences. Sociology. – 2012. – Vol. 24 (65). – №4. – P.

The article is a philosophical analysis of the state of contemporary music culture in the context problem of "death" of art, to revise the "ontological status" of art and the loss of a single criterion of aesthetic judgment. Dissemination of "entertain listeners" and the specific language of music the masses are shown as the reasons which led to the emergence of ambiguous functions of music. Three social functions of music media - life-affirming, and integrative function of the filling of time considered in the modes of criticism and apology.

Key words: cultural industries, consumer music, art, social function.