

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ КАК «ТЕХНИЧЕСКАЯ СРЕДА»

Concerts publics et formes de la sensibilité musicale
Appareils, 2009, № 3, Paris

Мне хотелось бы предложить вниманию читателя обзор одного из философских журналов нового поколения, издаваемых в Париже. Если Париж всегда был местом, где создавалась новая философия, естественно, по мере институционализации сложившихся структур требовались и новые площадки, новые учреждения. В своё время местом эксперимента стал университет Париж 8, чей департамент философии по сей день обладает исключительно «звёздным» составом (в него до сих пор входят «почётные профессора» Бадью и Рансьер, хотя Рансьер больше и не читает лекций); в 1980-е гг. эстафету приняли «Международный философский коллеж» (где в своё время преподавали Бернар Стиглер, Джорджо Агамбен, Жан-Люк Нанси) и «Дом гуманитарных наук» на бульваре Распай (давший импульс работающим в сфере политической теории, например, Софи Ваниш). Сегодня местом поиска в значительной степени стал «Дом гуманитарных наук» Paris Nord, находящийся в парижском пригороде Сен-Дени. Под крылом этой организации работает несколько исследовательских групп, в том числе и группа *Arts, appareils, diffusion*, чьим печатным органом является журнал «Аппараты» (*Appareils*).

Столь необычное для эстетического журнала название объясняется интересом группы к *технической* стороне искусства. Политику группы определяет её руководитель, профессор университета Париж 8 Жан-Луи Деотт, ученик Жан-Франсуа Лиотара и отчасти наследник лиотаровской рефлексии о проблеме «события» и «кода». В отличие от Лиотара, Деотт отказывается признавать культурный «код» в качестве «репрессивного» фактора, препятствующего появлению «события». Различного рода коды делаются непременным условием творчества, получают название «аппаратов» и интерпретируются *технически*¹. *Группа ставит своей задачей порвать с технофобией эстетики и с простым игнорированием технической стороны искусства. Однако интерес к технической сфере искусства у представителей группы не следует смешивать с абсолютизацией роли «носителя» в медиологии Режи Дебре. Дебре ставит содержательную сторону текста или образа в прямую зависимость от материала, из которого изготовлен носитель: «Божественный Закон гравирован, доктрины печатаются, мнения записываются»².*

*Подобная схема сочтена упрощенческой*³. Более того, группа дистанцируется от понимания художественного авангарда как открытия живописью собственного «носителя» (Клемент Гринберг), которое было подхвачено поздним Лиотаром. В преобладании материальной составляющей произведения Лиотар видел залог его принадлежности искусству⁴. Однако

¹ *Déotte J.-L.* Époque des appareils. Lignes, 2004; Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière. Harmattan, 2007.

² *Debray R.* Cours de médiologie générale. P., 1991. P. 197.

³ См. по этому поводу: *Déotte J.-L.* L'Homme de verre. Esthétiques benjaminienne. Harmattan, 1998. О медиологии Дебре: *Debray, l'homme de verre.* P. 49–79.

⁴ См., например: *L'inhumain.* Causeries sur le temps. Galilée, 1988.

в данном случае технической составляющей обладает не носитель, а «код» или «аппарат», например, перспектива в живописи, музыкальная тональность, *camera obscura* или музей как культурный институт.

Проблематизация технической стороны искусства производится с опорой на труды Жильбера Симондона⁵, призывавшего к снятию самой оппозиции «техника–культура». По Симондону, идея технического объекта, наделяющая последний исключительно функцией автоматизма, чересчур узка и проста. Автоматизм с его цикличностью обладает скорее социальной и экономической, нежели технической функцией. Чем выше степень технического совершенства «объекта», тем менее он автоматичен и более «открыт», тем большим «зазором неопределённости» (*marge d'indétermination*) он обладает. Понятие «аппарата» связывается с симондоновской теорией «технической среды», в которой нет разделения на материю и форму и которая противопоставляется гилеморфической схеме Аристотеля. «Оформление материи» заменяется «индивидуацией» – процессом конкретизации биологического или технического объекта, который инкорпорирован в сеть связей и эволюционирует под ее воздействием.

Журнал был основан в 2008 г. и публикуется в Интернете⁶, однако издатели планируют выпускать и «бумажные» номера. «Аппараты» являются журналом с редколлекцией (*à comité de lecture*), что, по французским меркам, немаловажно для репутации издания. В редколлекцию входят несколько известных фигур, таких как Жорж Диди-Юберманн и профессор университета Париж 8 Ален Бросса. Журнал принимает к публикации тексты как уже состоявшихся авторов, так и молодых исследователей, причём, как заявлено в аннотации, речь идёт не только о статьях, но и о рабочих материалах, рецензиях, и т. д. Это объясняет различие в форме текстов, публикуемых в журнале. Как наиболее заметный текст в двухгодичной истории издания можно выделить статью Жака Рансьера «Что может означать понятие “медиума”: пример фотографии» (*Ce que «medium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie, n°1*).

Все выпуски журнала – а их вышло всего четыре – так или иначе связаны с проблемой «технической среды», которая понимается достаточно широко. Первый номер назывался «Среда аппаратов», второй (специальный выпуск) – «Город в гуманитарных науках», а третий был посвящён философии техники Жильбера Симондона.

Я хотел бы остановиться на последнем номере (как и все остальные, он тематический) – «Публичные концерты и формы музыкальной чувственности». Во вступительном слове Давид Ледан утверждает, что тематика публичного концерта, впервые привлекая к себе внимание целое столетие назад, по-настоящему вошла в круг интереса исследователей совсем недавно. Если поначалу разрабатывались собственно исторические вопросы, то в последнее время интерес сместился в сторону междисциплинарной рефлексии, дабы охватить институт публичного концерта, апеллируя к философии, социологии и истории. Именно в этом направлении велась работа семинара «Публичные концерты и формы музыкальной чувственности» при MSH Paris Nord. Некоторые материалы семинара представлены в рецензируемом номере. Согласно автору вступительного слова, институционализация публичного концерта в самостоятельный «жанр» является значимым фактом в истории музыки, который сделался возможным благодаря смещению в «центр диспо-

⁵ Du mode d'existence des objets techniques. P., 1989; L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble, 2005.

⁶ <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=807>

зитива» личности слушателя. Тематика публичного концерта также связывается с политическими формулировками современности, а именно с проблемами равенства и политической эмансипации.

Работа на «стыке» политической и эстетической проблематики в целом характерна для французской философии нового поколения, если считать «французской философией» работу авторов, ориентированных не на традиционный марксизм, а на его некоммунистические ответвления в виде «французской теории». Как таковая, идея связи политики и эстетики вовсе не нова. Гораздо важнее то, что иконоборческие тенденции, пронизывавшие левую эстетику 1970-х и 1980-х гг., сегодня оказываются преодоленными. Образ тематизируется не как средство доминирования, а как средство политической эмансипации. Любопытна и сама попытка рассматривать произведение с технической точки зрения, избегая при этом как обычной для эстетики технофобии, так и вульгарно-эмпирического объяснения искусства через сопутствующие материальные обстоятельства. Интерес к технической стороне творческого процесса объясняет тесное сотрудничество группы с представителями не философских, а смежных специализаций – киноведами, искусствоведами, архитекторами. Так, большая часть статей данного номера принадлежит музыковедам, пытающимся, с большим или меньшим успехом, «утяжелить» свою позицию за счёт философского взгляда на тему и философских ссылок. В большинстве случаев подобное сочетание жанров можно признать продуктивным.

Первая статья выпуска (Одри Рибер, *Искусство как символическая форма: предпосылки кассиреровской теории музыки*) представляет собой – как было сказано, к печати принимаются и «рабочие заметки» – не более чем прокомментированную сборку высказываний немецкого философа по данному вопросу. Начиная с почти анекдотической констатации того факта, что Кассирер обладал замечательными музыкальными способностями и, по свидетельству Евы Кассирер, мог просвистеть или напеть почти всю оперу, услышав её лишь один раз, автор переходит к реконструкции кассиреровского подхода к музыке. Сложные жизненные обстоятельства не позволили философу о музыке написать. Однако кассиреровская философия символических форм, которую следует понимать как расширение кантианства на сферу культуры, может оказаться плодотворной для анализа музыки и её отношений со слушателем.

«Символическая форма» не является раз и навсегда объективированной реальностью, но существует в развитии, в виде «этапов» и «остановок». Культуру следует понимать как *постепенную* объективацию опыта. Таким образом, схватывание прекрасного имеет следствием активность сознания. Этот тезис позволяет пересмотреть статус музыкальной публики. Зритель не ограничивается пассивной ролью, а созерцание произведения искусства является в некотором роде его созиданием, вплоть до воссоздания творческого процесса. Если Кассирер не анализирует конкретных произведений и в целом не даёт чёткого определения «чувственной формы», то автор разъясняет его по аналогии с искусством: так, у Генриха Вёльфлина понятия «ренессанс» или «барокко» обозначают фундаментальные категории описания искусства, «общие структурные модели». Акустическая форма описывается как система технических средств, а именно фиксация высоты нот и тесситура, которая их определяет, приёмы, гаммы, порядок серий.

Идея символизации позволяет дистанцироваться от понимания искусства как имитации. Искусство – не имитация, а «открытие» реальности. Произведение – не вещь, а способ видения. Искусство не должно пониматься

как выражение эмоций художника, его личного чувствования. Теория символических форм отказывается различать внутреннее и внешнее, творческую интенцию и технические средства – иными словами, материю и форму. Мир символических форм является миром «середины». Строгую оппозицию «материя–форма» Кассирер заменяет тремя стадиями символизации, следующими друг за другом в порядке нарастания: выражением, представлением и чистым значением. Движение от выражения к чистому значению есть продвижение вглубь культуры, нарастание степени символизации, а вместе с тем *прогресс свободы*. Таким образом, музыка является одной из символических форм, культурно-технической средой, формирующей чувственность. Это формирование следует также понимать политически, в рансьеровском смысле – как «разделение чувственного», возникновение сообщества равных вокруг музыкального идеала.

Автор второй и самой длинной статьи номера (Рено Тарле, *Ритуал концерта и вопрос сакрального*) пытается помыслить концерт с антропологических позиций, исходя из категории сакрального, и установить его родство с феноменами религиозного и политического порядка.

Он начинает с того, что предлагает «структурный» анализ симфонического оркестра. Расположение инструментов в оркестре воспроизводит архаические оппозиции свет–тьма, частное–общественное, высокое–на уровне земли, вождь–рядовые члены племени. Расположение справа и слева соответствует оппозиции низкое–высокое. Струнные обычно располагаются спереди, духовые сзади, ударные в глубине. Пространственные положения в оркестре также являются положениями социальными: играющие на струнных инструментах чаще всего являются выходцами из более высокой социальной среды, чем играющие на духовых, и т. д. Занятие наиболее престижных мест в оркестре принято связывать с наличием «таланта»; однако мы имеем дело с разновидностью реализации социальных привилегий. Дискурс о наличии или отсутствии таланта – дискурс, в скрытой форме узаконивающий социальное неравенство. Таким образом, симфонический оркестр оказывается носителем достаточно архаической идеологии и воспроизводит структуру общества в целом.

Структурализм возводит принцип взаимности и обмена в закон. Однако этот закон не всегда срабатывает. По мнению автора, отношения оркестра и публики не являются симметричными, и далеко не всегда могут быть описаны как обмен услуги (музыки) на деньги (плата за вход). Публика не всегда уверена в том, что получит желаемое. В схему обмена не укладывается логика аплодисментов или неодобрения (например, освистывание); в случае провала первые лица оркестра оказываются в наиболее затруднительном положении, происходит своеобразный «обмен ролями», который своей амбивалентностью приближается к сакральному – категории, которую структурализм не признаёт в принципе.

С целью дополнить «структуралистскую» модель симфонического концерта автор обращается к теории Рене Жирара. По мнению последнего, все мифы в той или иной форме воспроизводят одну историю – историю заклания, преследования или изгнания «козла отпущения», ответственного за несчастье (голод, чума, и т. п.). Его преступление Жирар называет *crime indifférenciateur*, «преступлением неразличения», поскольку оно состоит в несоблюдении различий, основополагающих для жизни общества (каннибализм, кровосмешение, отцеубийство). Подвергшись каре, персонаж становится «гарантом» норм группы. То, что соответствует жираровской модели в ри-

туале симфонического концерта, – это наличие группы с амбивалентным статусом (куда входят композитор, дирижер и первые лица оркестра): в случае провала она подвергается освистанию, в случае успеха – пожинает его плоды. Эта группа сакрализуется. Талант музыканта, его обособленность от «неталантливого» большинства священны для слушателя, как священны для жителя Тробрианских островов законы предков. Та же самая экстериорность, свойственная сакральному, наблюдается и в среде публики, в подразделении её на посвящённых (знатоков, иницилирующих аплодисменты или освистывание) и профанов (новичков, следующих за знатоками).

То, что в данном случае следует сделать, считает автор, – это, с одной стороны, не отрицать различия между архаикой и современностью (как это делает большинство антропологов); с другой стороны, задаться вопросом о понятии «разрыва» между архаикой и современностью, которое сделалось «пустым» понятием гуманитарных наук. Современный человек (антрополог, учёный, художник) не может полагать понятие сакрального некритически, приняв его на веру. Он стремится его объективировать и рационализировать. Однако в любом политическом, артистическом или научном акте присутствует сакральное (акт верования). Например, современное искусство с его критикой традиции и ниспровержением авторитетов воспроизводит архаическую схему «козла отпущения»: ниспровергатель основополагающих для общества различий сначала изгоняется, а затем сакрализуется («проклятые поэты», Ван Гог и т. д.)

С этой «промежуточной» позиции автор критикует теорию «символического насилия» у Бурдьё. По Бурдьё, любая сакрализация является маской общественных отношений, а именно формой легитимации неравенства, «символическим насилием». Однако, полагает автор, любой акт (например, речевой) является носителем символов и с позиции Бурдьё может рассматриваться как насильственный; затем, если всякая легитимность следствие доминирования, то построение общества равных будет означать отсутствие легитимности в любых вопросах (например, разделения действий на справедливые (сакральные) и несправедливые). Но это кажется маловероятным. Отрицание сакрального, сведение его к прикрытию неравенства будет означать релятивизм и даже нигилизм.

Таким образом, ритуал не является актом отчуждения. Это акт, в котором группа создаёт свой собственный идеальный образ. Сакральное не может быть отменено как форма «доминирования», поскольку такая отмена приведёт к неразличению, анархии и войне всех против всех. Сакральное – отделение общества от себя самого, необходимое для его существования. Однако автор считает, что сакральное не должно быть ограждено от критического вопрошания. Абсолютизация сакрального – путь к тоталитаризму. Демократическое устройство общества связано с этой серединной позицией сакрального, его постоянной постановкой под вопрос и объективированием.

Следующая статья (Сара Барбедетт, *Концерт наций. Взгляд на появление «Музыкальной сферы» и «Духовного концерта»*) является музыковедческим исследованием. Автор пытается сопоставить (избежав опасности теоретического «форсирования») два эпохальных для истории музыки события: «Музыкальную сферу», публичные концерты, проводившиеся в Париже с 1953-го по 1973 г., и «Духовный концерт», также проводившиеся в Париже, но двумя столетиями раньше, с 1725-го по 1790 г.

«Музыкальная сфера» – чаще именуемая «Музыкальной сферой Пьера Булеза» – была задумана музыковедом Пьером Сувчинским и самим Булезом при покровительстве известной театральной компании Рено-Барро. Булезу,

который к тому времени уже восемь лет отвечал за музыку театра, не составило труда убедить Жана-Луи Барро в необходимости представления слушателю новой музыки. Концерты давались в дни, свободные от спектаклей. На руку Булезу сыграла известность Мариньи как театра; Пьер Сувчинский и Сюзанна Тезена использовали свои связи для привлечения публики, большей частью скорее литературной и светской, чем музыкальной.

В свою очередь, «Духовный концерт» был первым учреждением общественных платных концертов во Франции. Он был создан Анном Дониканом Филидором (1681–1728), гобоистом «Конюшни, Королевской капеллы и Покоев короля», который, обязуясь вносить арендную плату, получил «привилегию» организовывать публичные концерты в дни, когда нет спектаклей. Как отмечает автор, эти концерты были с самого начала отмечены двойственным статусом: новости о них сообщались в рубрике «Новости двора» (а не музыкальных новостей), на них должна была исполняться «духовная» музыка, они не входили в категорию спектаклей. Проводившиеся в Тюильри или зале Сен-Сюисс мероприятия быстро завоевали славу музыкальной лаборатории Европы. Тенденция общественного концерта вписывалась в контекст «культурного обживания» Парижа, куда, после смерти Короля-Солнце, начала возвращаться знать, прежде жившая в Версале и удерживавшаяся там присутствием Людовика. Однако сорок лет спустя этот институт потерял доверие у знатоков (предпочитавших Салоны Лапполиньера – которые, однако, появились *позднее*) и стал критиковаться за излишнюю осторожность.

Совершив беглый обзор двух событий, автор пытается, избегая схематизма, найти общие тенденции. В обоих случаях речь идёт об инициативе музыканта, занятого первоначально *частными* концертами и пытающегося организовать концерты *публичные*. Затем, оба концертных цикла не содержали в своём названии или программе открытых новаторских устремлений – те присутствовали скорее в скрытом виде. Так, Булез намеренно выбирал для концертов нейтральное название и анонсировал скорее сравнительный аспект концертов, чередование классики с сочинениями нововенской школы или музыкой композиторов-сериалистов. В свою очередь, концерты Филидора вовсе не были концертами «духовной» музыки. В обоих случаях название выбиралось исходя из сугубо прагматических побуждений. Кроме того, во главе концерта было лицо, в некотором смысле порвавшее с институциональной сферой, как в случае с Филидором, прежде состоявшим на королевской службе, так и с Булезом, «хлопнувшем дверью Консерватории». То же самое относится и к музыкантам, выходцам из академической сферы. Далее, каждый из концертов занимает серединную позицию: цикл Булеза помещается между концертом Джона Кейджа в 1949 г. и деятельностью Ircam (институт музыки в Париже) и часто с ними ассоциируется; «Духовные концерты» отсылают к концертам «Мелофилетов» под покровительством принца Конти. Концерт же как событие не имеет чёткой временной локализации.

Амбивалентностью отмечена и музыка, исполняемая на концертах. У исполнителей нет пристрастий относительно национального происхождения репертуара: если компания Филидора оказывается выше спора сторонников французской и итальянской музыки (исполняется та и другая), то компания Булеза также отказалась от приоритета французской музыки, за что и заслужила нелюбовь молодых французских композиторов и характеристику «кооператив экспорт-импорт». В основании этой логики автор обнаруживает

идею Европы и «эстетическое вдохновение к переходу границ». Отсутствие институциональной привязки, срединное положение и отказ от программной узости характеризуют явление публичного концерта в целом.

Следующая статья (Дени Лаборд, *Создавать музыку. Анкетирование по поводу творчества*) детально разбирает процесс создания музыкального произведения. Автор отказывается понимать произведение как простое выражение творческого замысла музыканта. Музыкальное произведение является процессом, в который включается множество людей, каждый из которых выполняет локальную творческую задачу.

Автор показывает это на примере осуществления оперы американского композитора Стива Райха (Reich, род. 1936, Нью-Йорк) и видеорежиссёра Берилл Корот (Korot), чьё видео проецировалось на экран. Опера называется «Три сказки»: каждое из трёх действий-«сказок» повествует о неоднозначной истории XX в.: «Гинденбург» (имя немецкого маршала и дирижабля, пожар которого ассоциируется с пришествием к власти Гитлера), «Бикини» (ядерные испытания на атолле Бикини и их последствия для населения островов) и, наконец, «Долли» (клонирование шотландской овцы и этические следствия клонирования). Сам Райх, выпускник престижной Julliard School в Нью-Йорке, затем изучавший перкуссию в Гвинее, становится известен в 1970-е гг. как один из создателей направления репетитивной музыки.

Однако автора интересуют не творческие поиски композитора и не новизна его творений. Он ведёт речь о *техническом воплощении оперы как творческом процессе*. Сопровождая постановочную команду в период с 1997-го по 2002 г., автор опрашивал её членов и документировал каждое их действие. Описаны детали постановочного процесса: межнациональный состав команды (немцы, американцы, англичане), её перемещения по странам, фестивалям, театрам; ночные репетиции, пути схождения и расхождения команды (выполнив несколько репетиций с оркестром во Франкфурте, американский композитор едет в Брюссель на концерт своей музыки, затем опять встречается с музыкантами в Мюнхене, и т. д.). В работе используются значительные технические ресурсы: два грузовика отправляются в Нюрнберг, чтобы арендовать у фирмы *Licht* сто двадцать прожекторов. От внимания автора не ускользает ничего, даже работа самых «незначительных» лиц постановочной команды: ответственных за сценические операции, осветителей, звукооператоров, водителей, временных рабочих и т. д. Каждая из «мелких» задач важна и требует творческих усилий. Особая роль отведена техническому директору. Его деятельность рассматривается как прямой творческий акт, умение «импровизировать», найти выход из непредвиденной ситуации. По рассказу самого технического директора, ситуация может развернуться как угодно. Например, ломается ножка маримбы; выходит из строя электричество, как это было на концерте в одной из церквей в Турине. Все были в растерянности, но технический директор, с самого начала «взавший на заметку» схему его инсталляции, самостоятельно устранил неполадку. В другой раз не работало пианино, поскольку семплер был подключён к двум пианино сразу. Поняв причину, технический директор предложил решение: один пианист должен сыграть обе партии.

В результате анализа действий команды автор приходит к следующей модели музыкального произведения. Нотная запись на бумаге, сделанная композитором, ещё не является произведением, но лишь его программой. Между программой и её осуществлением лежит нечто важное – огромное количество технических действий, «цепных процессов», которые сойдутся в одной точке, чтобы стать произведением. Оформление замысла в произведе-

ние осуществляется ценой творческих решений множества непредвиденных задач, путём переговоров и «корректив». Каждое из действий является более чем механическим, а музыкальное событие есть нечто большее, чем их арифметическая сумма. В каждом из локальных действий заложен потенциал импровизации, а процесс создания произведения «централен в любой точке».

Заключительная и самая любопытная статья номера (Давид Ледан, *Институционализация публичных концертов. Политические и эстетические цели*) рассматривает влияние публичного концерта на становление нового режима чувственности и политические следствия такого становления. В начале XVIII в. придворная музыка не просто развлекает зрителя, но подчёркивает его социальный статус. Люлли, заботившийся о единообразии манипулирования смычком в своём оркестре из 24 скрипок, выражал посредством такого единства ещё и величие аристократической элиты. Общественные и частные концерты к тому времени уже существуют, однако их посетителей нельзя назвать *публикой*: речь идёт об узкой группе приглашённых, и доступ на концерт остаётся закрытым. С концертами Филидора возникает совершенно новый музыкальный диспозитив. Музыкальное событие освобождается от подчинения событиям религиозным, политическим, военным и т. д. и ставится в центр действия, само становится «спектаклем». Публика составлена из анонимов, каждый из которых, вне зависимости от статуса, получает доступ к музыке посредством платы. Социальные отношения, структурировавшие прежде концерт, нейтрализуются и заменяются эстетическими отношениями «публика–концерт–произведение». «Духовные концерты» противопоставляли себя академизму, господствовавшему при дворе; поэтому на пути к собственной институционализации они сталкивались с многочисленными препятствиями, зачастую созданными намеренно. Например, чрезмерной арендной платой, часто приводившей к плачевному финансовому состоянию предприятия.

Таким образом, идея духовного концерта состояла в том, что *любой* мог присутствовать на музыкальном спектакле и мог оценить его *как таковой*. Парадоксальным образом, регламент «Духовных концертов» не отличался строгостью. По свидетельству очевидцев, концерты сопровождалось хождениями по залу, болтовнёй публики, циркулированием записок. Разного рода «знатоки» задавали тон собранию, выкрикивая в зал собственные суждения: «Это замечательно» – «Это отвратительно», аплодировали или овсистывали, не дожидаясь коды. Однако такое поведение вовсе не означало пренебрежения к музыке и исполнителю; наоборот, оно являлось знаком пристального внимания и чувствительного реагирования на музыкальное событие. С появлением духовного концерта возникает автономное суждение вкуса, независимое от эстетических пристрастий короля или принца, а с ним и современная фигура «меломана». Этот механизм повлек за собой процедуру *разделения эмоций*, которая находится в центре кантовской теории вкуса и характеризует вкус через его автономизацию и сообщаемость. Произведение более не подлежит безошибочной «расшифровке» согласно эстетическим канонам господствующих слоёв. Оно «выбрасывается» в общественное пространство, образованное из анонимных равных эго (*composé d'ego/égaux anonymes*), где более не обладает однозначным содержанием, но остаётся неопределённым.

Появившись в XVIII в., форма публичного концерта получает полную автономизацию и широкое распространение в XIX в., с приходом к власти класса буржуазии. В период Революции институт концерта подвергается дальнейшей десакрализации, в том смысле, что *духовная* музыка перестаёт быть его атрибутом, а привилегия аристократии на музыку окончательно уходит в прошлое.

Однако автор подчёркивает, что в период с 1790-го по 1820 г. эстетическая функция публичного концерта берёт верх над социальной не окончательно. Концерты продолжают быть местом, где маркируются социальные отличия, а в программах преобладает развлекательная музыка, **bel canto**, **opera buffa** и **романс**. **Инструментальная** музыка как носительница эстетического присутствует на концертах во фрагментарном виде, поскольку организаторы боятся утомить публику.

Идеал инструментальной музыки в этот период поддерживается «Оркестром учеников парижской консерватории», первым по-настоящему современным симфоническим оркестром с дирижёром и высоким исполнительским стандартом. В репертуар оркестра входят наиболее сложные с технической точки зрения симфонии Моцарта, Гайдна и Бетховена. Концерты оркестра посещаются по преимуществу знатоками. Постепенно складывается оппозиция между двумя типами чувственности: в придворном стиле, с акцентом на развлекательную сторону музыки, и чувственностью, ставящей в центр слушательское «Я», «культуру себя», *die Bildung*. К 1830 г. их оппозиция формулируется как противопоставление «итальянского» вкуса с его интересом к мелодии и «немецкого» вкуса с его поисками в области гармонии и инструментализма. Немецкий вкус (который также противопоставлялся итальянскому как «серьёзный») потребовал нового отношения к произведению: внимательный слушатель обязан избегать спонтанного выражения эмоций. Эмоция и её выражение разделяются во времени. Аплодисменты в конце исполнения появляются примерно к 1820 г., а устанавливаются как ритуал лишь во второй половине XIX в. Тишина является не просто нежеланием причинять беспокойство исполнителю или слушателю, но «идеализацией “Я” как отрицанием социального». Симфоническая форма является основанием для нейтрализации неравенства и символизации равенства вокруг некоего эстетического идеала.

Далее происходит движение симфонического идеала «вниз» по социальной лестнице, в средний класс и народ. Это происходит после 1848 г., когда политическая власть уже принадлежит буржуазии. В 1851 г. Паделу основывает «Общество молодых исполнителей», чьи концерты в 1861 г. уступают место «Народным концертам». Смысл инициативы состоял в том, чтобы сделать симфоническую музыку доступной всем слоям населения. Речь шла прежде всего об экономических факторах: концерты проводились в Цирке Наполеона вместимостью в 4000 человек, и место стоило совсем не дорого. Инициатива Паделу нашла широкую поддержку в правительстве (видевшем в концерте средство просвещения), в музыкальных кругах и среди самих слушателей, людей совсем не богатых. Впоследствии, уже в 80-е гг. XIX в. по принципу максимальной доступности были организованы концерты Шарля Ламурё и Эдуара Колонна, за чем последовало географическое расширение круга равных «эстетических субъектов»: появление симфонических оркестров в провинции и «созидание» ими новой публики.

Автор статьи удачно сочетает оригинальный разворот проблемы с ясностью и глубиной изложения. Он даёт надлежащее количество примеров, приводит их кстати, делает ссылки на Канта, не заблудившись при этом в трансцендентальных дебрях. Словом, перед нами образец качественного текста, какие так часто появляются в парижских журналах. Конечно, придирчивый читатель этого выпуска «Аппаратов» обнаружит расхождение в стилистике, объёме или даже качестве статей номера; однако вряд ли он откажет этому журналу и его авторам – людям по преимуществу молодым – в новизне затронутой ими проблематики. Достоинстве, которого так не хватает многим отечественным журналам сходного формата.