

УДК 7

*Б. Ф. Смирнов***СЛУШАТЕЛИ СИМФОНИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА  
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ  
(ШТРИХИ К СОЦИОЛОГИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ)**

Статья посвящена актуальной проблеме слушательской аудитории симфонического концерта в контексте современной социокультурной среды России. Предпринята попытка дать обобщенную характеристику симфоническому концерту как социально-художественному явлению, а также наметить с социологических позиций некоторые психологические и культурно-образовательные черты слушателей концерта, во многом определяющих типологическую классификацию последних.

**Ключевые слова:** слушатели симфонического концерта, восприятие симфонического концерта, музыкальная культура публики, социокультурная среда, типология концертной аудитории.

*B. F. Smirnov***LISTENERS OF A SYMPHONY CONCERT  
IN A MODERN SOCIAL AND CULTURAL RUSSIAN SPACE  
(TOUCHES TO THE SOCIOLOGICAL PORTRAIT)**

The article is devoted to the actual problem of audience symphony concert in the context of contemporary social and cultural environment in Russia. An attempt was made to give a generalized description of a symphony concert as a social and artistic phenomenon, and identify with the positions of some of the psychological, sociological, cultural and educational characteristics of the concert audience to predetermine the typological classification of the latter.

**Keywords:** symphonic concert audience, symphonic concert perception, musical culture of public, socio-cultural environment, typology of concert audience.

Симфонический концерт как художественное явление всегда занимал весьма скромную нишу в социокультурном пространстве России. Да что там в социокультурном, даже на сугубо музыкальной площадке такой концерт и сегодня – неординарное событие для абсолютного большинства городов России. В последние два десятилетия социально-экономические и гуманитарные реформы в стране, в принципе, привели образование (в том числе художественное), а также культуру (в том числе художественную) к резкому упадку, порой – к разложению. Однако если говорить об объекте нашего научного внимания – симфоническом концерте и его слушателях, то дело здесь, как ни странно, оказалось даже в выигрыше.

Речь идет о небывалом количественном росте симфонических оркестров в новой России, правда, в основном в г. Москве. Резкий всплеск дирижерско-симфонического исполнительства на рубеже XX–XXI столетий объясняется прежде всего новыми принципами финансирования оркестров (спонсорством). К сожалению, хорошему делу сопутствовали негативные тенденции: ряд крепких, порой замечательных государственных коллективов рассыпался, а некоторые, даже великие, дирижеры, как, например, Е. Ф. Светланов, оказались не у дел, более того – с трагическим жизненным финалом.

При всех серьезных потерях, бурная музыкально-оркестровая жизнь столицы не могла не оказывать существенного влияния

на социохудожественную ситуацию в России. Более частые гастроли симфонических коллективов, их заметный художественный резонанс в обществе, наконец, открытие телеканала «Культура» с почти ежедневными передачами симфонических концертов – все это вовлекало и вовлекает новых слушателей в водоворот художественной жизни страны, постепенно формируя некую обновленную социокультурную среду хотя бы в части музыкального искусства. При этом мы отдаем отчет в том, что речь идет об академическом – элитном – искусстве, на который никогда и нигде не было и не будет массового художественного спроса. Такое искусство находится на пике общественной пирамиды, привлекая немногочисленный особый тип людей (какой? – пока науке точно неизвестно!) своей духовной высотой и глубиной, масштабностью и таинственностью художественных идей. Так что же нужно делать работникам культуры и искусства, чтобы «вычислять» таких людей – потенциальных слушателей концертов? Что необходимо делать культурологам, социологам и музыковедам, чтобы концертные залы хотя бы в областных городах наполнялись до отказа? Несомненно, первый шаг – изучать реальную и потенциальную слушательскую аудиторию симфонических концертов. Именно данной актуальной проблеме и посвящена настоящая статья, естественно, всего лишь в порядке постановки вопроса.

Банальная истина: искусство функционирует в социальной среде, точнее – социокультурной. Методологический принцип системного анализа требует рассмотрения изучаемого объекта не изолированно от его среды, а наоборот, в ее контексте, в системе, элементом которой он является. Известный психолог Л. С. Выготский писал, что «искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого

круга жизни социальной» [1, с. 83]. Весьма категоричен в этом вопросе был А. В. Луначарский: «<...> Без изучения искусства как явления социального его никогда нельзя изучить вообще» (разрядка автора цитаты) [6, с. 202]. Так, игнорирование последнего звена в музыковедческой триаде «композитор – исполнитель – слушатель» неизбежно приводит к неполной характеристике предыдущего блока (у нас – «дирижер – оркестр»). В этом случае не представляется возможным и всесторонний охват механизма взаимодействия всех субъектов публичного симфонического концерта. Структурные звенья последнего подвластны изучению лишь в их диалектической взаимосвязи.

Итак, законы искусства нельзя рассматривать без учета особенностей его восприятия публикой. Известный музыковед С. С. Скребков в свое время с сожалением констатировал, что в теории музыкального искусства слушателю отводится место, не соответствующее «истинному значению слушательских интересов в общей системе понятий, составляющей теорию музыки» [8, с. 56]. Эти знаменитые слова были написаны полвека назад. Но и сегодня еще нередки случаи изучения музыки как художественного процесса в так называемом «чистом» виде, т. е. в некоем социальном вакууме. Несомненно, это порочная практика. Что касается дирижерско-исполнительского искусства в форме симфонического концерта, то и здесь необходимо выстраивать полную картину его социального функционирования в единстве и противоречии всех составляющих, включая систематическое воспроизводство и общественное потребление. Требуются комплексные исследования, которые бы охватывали в целом различные аспекты творческого взаимодействия дирижера, оркестра и публики.

Обозначенная выше проблема – всего лишь одна сторона «медали». Известный со-

циолог Л. Н. Коган отмечал, что существуют два возможных направления социологического исследования системы «искусство – публика», неразрывно связанных и взаимно дополняющих друг друга [3, с. 118–119]. Первое направление предполагает «движение» от слушателя к искусству, когда мнения и оценки публики используются для изучения и определения эстетической ценности того или иного художественного явления. Второе направление предполагает «движение» от искусства к слушателю, когда предварительное знание объективной ценности художественных произведений соотносится с их восприятием и субъективной оценкой публики. В этом случае исследование выявляет художественную меру, характер и особенности восприятия искусства аудиторией концертного зала, в конечном счете – музыкальную культуру слушателей. В первом случае объектом изучения является само искусство (у нас – дирижерско-симфоническое искусство), а во втором – слушательская аудитория (у нас – публика симфонического концерта). Социологическое исследование по формуле «от искусства к слушателю» выявляет прежде всего адекватность восприятия публикой симфонической музыки. В конечном счете речь идет об определении эффективности социального бытования дирижерско-симфонического искусства в соответствующей социокультурной среде. Остановимся хотя бы на некоторых важных моментах, прежде всего – особенностях социального функционирования и художественного потребления дирижерско-оркестрового искусства.

Исполнитель (дирижер – оркестр) и слушатель (зритель) – это единая социально-коммуникативная художественная система. Ее центральный элемент, который «цементирует» все блоки и звенья в единое системное целое, – музыка (симфоническая музыка). Следует признать ограниченный круг работ,

раскрывающих различные аспекты функционирования музыки в обществе. Это, конечно же, касается и симфонической музыки. И все же к настоящему времени музыкальная социология накопила определенный материал для того, чтобы решать хотя бы некоторые принципиальные вопросы в сфере социального функционирования дирижерско-симфонического искусства.

Художественные явления, как известно, социально детерминированы. Музыка, как и любой вид искусства, также социальна по своей природе и по своим функциям. Однако социальное начало музыки рассматривается в эстетике безотносительно к различным видам исполнительства. Но музыка – не абстрактно-статичное понятие. Она функционирует в разных конкретных процессуальных формах, мера социализации которых также весьма различна. Характерным примером этого является сольно-инструментальная и оркестрово-симфоническая музыка (достаточно сопоставить такие формы их бытования, как индивидуальное домашнее музицирование и публичный симфонический концерт с его социальным характером исполнительства). Даже большой количественный состав симфонического оркестра в этом вопросе имеет немаловажное значение. Он предопределяет не только необходимость большого концертного зала и потенциальную массовость слушательской аудитории, но, в принципе, накладывает свой отпечаток на масштабность репертуара и многообразие выразительных средств симфонической музыки (ее идейно-художественные возможности). Первое ведет к повышенной социализации симфонического концерта как одной из форм реальной «жизни» музыки. Второе – к усилению социальной значимости самой симфонической музыки.

Социолог Г. Л. Головинский отмечал, что взаимовлияние, взаимообусловленность музыкального искусства и общества про-

текает как бы в двух плоскостях. «С одной стороны, – писал он, – музыкальное искусство несет в себе отражение, постижение, объяснение социальных явлений, духовных тенденций общества, социальной психологии ... С другой стороны, музыка оказывает мощное и многообразное воздействие на жизнь общества ..., выполняя разнообразнейшие функции (“роли”) и удовлетворяя столь же разнообразные потребности ...» [2, с. 7]. Необходимо подчеркнуть: симфоническая музыка призвана удовлетворять преимущественно высшие художественные, шире – духовные потребности общества и в этом проявляется ее высшая социальная функция, художественно-нравственная сверхзадача, решаемая коллективом исполнителей. При этом мы абстрагируемся от реально неравной художественной ценности различных конкретных симфонических произведений и ориентируемся на общественно-признанный, художественно-значимый статус симфонической музыки вообще.

Главным носителем интеллектуализма в музыке является симфония – наиболее крупный, развернутый идейно-художественный жанр. В принципе, именно симфония адекватно воплощает в себе глобальные философские и социальные проблемы общества и поэтому неизбежно имеет более заметный общественный резонанс. Ярким примером этого служит известная история создания и исполнения Седьмой – «Ленинградской» – симфонии Д. Д. Шостаковича, ставшей нравственным символом жесточайшей борьбы и великой победы передового человечества на критическом рубеже исторического развития мировой цивилизации середины XX века.

Существуют ли критерии действительности симфонического концерта, его реальной социально-художественной, шире – социокультурной результативности? Такие критерии в общих чертах можно назвать: это, прежде всего, отношение к музыке современной

аудитории, это обратная связь аудитории с исполнителями. Отношение к музыке слушателей симфонического концерта – чрезвычайно важный, сложный и малоизученный вопрос. Все дело – в коллективности восприятия музыки. Здесь многое определяют коллективные эмоции (не всегда художественные) и доминирующие психологические установки. Речь идет о суммирующем переживании многих личностей, зачастую обуславливающее и единую, сплоченную форму эмоционально-художественной реакции зала. Особенность публичного концерта заключается именно в резком усилении эмоционального воздействия музыки на слушателей на основе их социально-психологического единения.

Коллективность восприятия особенно характерна для зрелищных видов искусств, к которым условно можно отнести и симфонический концерт. Последний, являясь самым «монументальным» и наиболее социализированным явлением музыкального искусства, требует для своего восприятия особое сообщество единомышленников. Сходный художественно-психологический склад и сплачивает различные категории людей в их отношении к искусству. Публика симфонического концерта – это определенная социально-психологическая общность людей, основой которой является стремление к удовлетворению художественной потребности в восприятии конкретного музыкального произведения в исполнении конкретного оркестра под управлением конкретного дирижера. Понятие «публика» предполагает самые различные формы и уровни объединения людей по интересам. Оно позволяет говорить о вполне состоявшемся, хотя и временном (на период концерта) своеобразном коллективе. Поскольку публика как коллектив – это относительно организованное, целостное образование, ей присуща определенная внутренняя структура и взаимосвязь составляющих ее элементов.

Особенность публики симфонического концерта не сводится лишь к ее социально-психологическому единению и, как следствие этого, усилению эффекта коллективности восприятия музыки. Музыковед Г. М. Коган отмечал, что настоящее исполнение предполагает сотворчество исполнителя и аудитории. Композитор Г. Я. Юдин писал, что, например, дирижер Натан Рахлин имел редчайший природный дар «вести» слушателей, превращать их, по сути, в соучастников музыкально-исполнительского процесса. Так что же лежит в основе такого бесценного дара? Какие компоненты дирижерско-оркестрового исполнительства играют здесь существенную роль? Ответ один – это артистизм дирижера, проявляющийся и в зрелищной стороне симфонического концерта. Однако публика симфонического концерта – не инертная, безвольная масса. Когда ее пытаются «вести», она начинает проявлять свой коллективный характер, эмоционально воздействуя на самого дирижера. Именно в таком психологическом феномене проявляется элемент своеобразного сотворчества дирижера и публики.

Мера воздействия публики симфонического концерта на дирижера и артистов оркестра, на их исполнение музыки зависит от целого ряда факторов. Главный из них – общий уровень культуры аудитории концертного зала. И хотя ее основная масса по данному показателю, как правило, относительно однородна (ряд исследований указывают, что в основном это интеллигенция, студенты), все же на периферии слушательской аудитории всегда отмечается пестрая, противоречивая картина, в той или иной степени влияющая на общую психологическую атмосферу в зале. Другой немаловажный фактор – это наличие у слушателей музыкального образования или самообразования, шире – опыта слушания академической музыки. Те из них, кто регулярно соприкасается с «серьез-

ной» музыкой, тем более оркестровой, обнаруживают наибольшую готовность к восприятию симфонического концерта во всей его целостности и полноте, что, конечно же, сказывается и на их эмоциональной реакции.

Эффективность взаимодействия, взаимовлияния, взаимопонимания артистов и слушателей симфонического концерта в конечном счете определяется совпадением социально-психологической «настройки» творчества и восприятия. Речь идет о совместимости социальной психологии двух заинтересованных друг в друге коллективов – оркестра и публики. Только настроенность дирижера, оркестра и слушателей в едином «психологическом ключе» создает неповторимую творческую атмосферу в концертном зале. Необходимо подчеркнуть, что психология и культура слушателей концерта – понятия взаимосвязанные. В основе же художественной культуры лежит культура восприятия.

Ш. Мюнш в свое время был вынужден признать, что один из важных факторов артистического успеха находится в руках публики. Он констатировал очевидное: отзывчивость публики способствует рождению творческой атмосферы. Видимо, знаменитому дирижеру приходилось слышать не только бурные аплодисменты, но и сталкиваться с непониманием, отчужденностью публики. Данная проблема характеризует, конечно, не только первую половину XX столетия. В той или иной мере она свойственна и современной концертно-исполнительской практике. Правда, Е. А. Мравинский утверждал, что не делит публику на «подготовленную» и «неподготовленную». За этими словами угадываются как раз понятия «отзывчивая» и «неотзывчивая» аудитория. Похоже, на концертах прославленного дирижера практически всегда была только подготовленная, отзывчивая, восприимчивая публика. Это действительно так, поскольку речь идет прежде всего

о чутких слушателях прекрасного концертного зала Ленинградской филармонии! Но Москва и Ленинград-Петербург – это, как говорится, еще не вся Россия; многое, что характерно для этих двух столиц, не соответствует, например, Самаре или Оренбургу.

Итак, общая и музыкальная культура публики симфонического концерта является одним из решающих факторов плодотворного, эффективного социального функционирования дирижерско-оркестрового искусства, наряду с музыкально-исполнительской культурой дирижера и оркестра. Культура – понятие социальное, музыкальная культура – социально-художественное. И та, и другая воспитывается и формируется в обществе – прежде всего в семье, в социальных институтах. Э. А. Серов, на основе своего десятилетнего опыта художественного руководителя и главного дирижера Ульяновского симфонического оркестра, утверждает, что с публикой необходимо постоянно и целенаправленно работать, не ожидая быстрых ощутимых результатов. Это верно, т. к. публикой (слушателями), по большому счету, можно называть лишь ту часть аудитории концертного зала, которая систематически воспринимает соответствующие произведения музыкального искусства.

Что же из себя представляет хотя бы в самых общих чертах слушательская аудитория симфонических концертов? К сожалению, масштабные специальные исследования на эту тему почти не проводятся. Существующие отдельные, разрозненные материалы по этой проблеме дают лишь поверхностное представление о структуре слушателей и динамике ее изменений. На основе немногочисленных региональных публикаций попробуем сделать набросок обобщенного социологического портрета слушателей симфонического концерта, характерного для российской «глубинки», т. е. музыкальной периферии.

Одна из первых заметных работ в данном направлении – исследование уральского социолога В. С. Цукермана, осуществленное в начале 70-х годов XX века и опубликованное под названием «Музыка и слушатель» [10]. В нем приводятся данные того времени о слушательской аудитории двух симфонических концертов в гг. Свердловске (Екатеринбурге) и Челябинске. Прежде всего, фиксируется социально-демографическая неоднородность публики этих концертов. Лидирующая часть слушателей – гуманитарная интеллигенция, студенты и учащиеся музыкальных учебных заведений; это люди преимущественно среднего возраста и молодежь. Характерно, что на концерте в Свердловске структура аудитории была более ровной. Объяснение такое: «Сказываются, вероятно, давно сложившиеся музыкальные традиции города ...» [10, с. 109]. С этим выводом нельзя не согласиться: к тому времени в Свердловске, в отличие от Челябинска, уже постоянно и стабильно концертировал свой филармонический симфонический оркестр, во главе которого стоял известный дирижер М. И. Паверман. Обращает на себя внимание еще одна деталь: около трех четвертей посетителей симфонических концертов в Свердловске и Челябинске тогда, в 70-е годы, являлись постоянными слушателями, чего не скажешь о наших днях.

Социологические данные, опубликованные В. С. Цукерманом, в основном подтверждаются результатами исследования, проведенного примерно в то же время в Челябинской области под руководством другого уральского социолога – Л. Н. Когана. Одно из авторских резюме: результаты опроса говорят, прежде всего, о том, что «на симфонические концерты стремятся люди, для которых музыка действительно стала духовной потребностью, у которых выработалась стабильная установка на серьезную музыку» [4, с. 103]. Таким образом, в обоих социоло-

гических исследованиях, осуществленных в 70-е годы XX столетия на Урале, основные социально-демографические параметры структуры слушательской аудитории симфонических концертов, в принципе, совпадают. Зато они далеко не во всем совпадают с более поздним аналогичным исследованием начала 90-х годов, проведенным группой ученых Челябинского государственного института искусства и культуры (ныне – академии) [7, с. 138, 140–141]. Главное отличие заключается в том, что посетители симфонических концертов в Челябинске значительно «постарели». Их преимущественный возраст достиг 40–50 лет! Только за два десятилетия аудитория таких концертов «потеряла» значительную часть молодежи. Налицо также заметное сокращение числа постоянных слушателей и возрастание «удельного веса» неподготовленной, а значит, непредсказуемой, скорее – пассивной, «неотзывчивой» публики в общей структуре посетителей симфонических концертов.

Итак, проблема оптимального формирования слушательской аудитории симфонических концертов за последние два десятилетия серьезно обострилась, по крайней мере – на периферии страны. Это подтверждается и наблюдениями, и фактами. По данным Челябинского государственного концертного объединения, среднестатистический показатель заполняемости зала на 1000 мест Областного театра оперы и балета им. М. И. Глинки, где время от времени проводятся гастрольные концерты Уральского (Екатеринбургского) государственного симфонического оркестра (главный дирижер Дмитрий Лисс), составляет всего около 65 %. А речь идет об областном центре с более чем миллионным населением! Все это говорит о том, что социально-экономические потрясения конца 80–90-х годов не прошли бесследно для сферы культуры и искусства.

Важнейшей задачей музыкальной социологии выдающийся музыковед и социолог А. Н. Сохор считал разработку учения о публике, слушательских группах, типах слушателей. Дело в том, что эффективность воздействия музыки на слушателей в значительной мере определяется ее целевым предназначением. Последнее же предполагает знание типологической структуры концертной аудитории. Разработка классификации слушательской аудитории включает в себя три этапа действий:

- анализ социально-демографической и общепсихологической структуры слушателей концертов, предполагающий их внемusicalную характеристику;

- изучение общемusicalной характеристики слушательской аудитории, включающей в себя ценностно-ориентационный и музыкально-психологический аспекты;

- анализ типов художественного восприятия, предполагающий эстетико-психологический подход к исследованию поведенческих проявлений слушателей концертов.

Конечно, различие слушателей по одним признакам не исключает их единства по другим. Как отмечал А. Н. Сохор, в любой публике можно найти слушателей, сходных между собой по какому-либо одному из частных признаков. Более того, между «структурными срезами» одной и той же публики существует прямая или косвенная корреляция. В частности, знания слушателей в области музыки, их мотивы обращения к ней, ценностные ориентации и предпочтения во многом зависят от ряда социально-демографических признаков.

При разработке типологии слушательской аудитории важно определиться с критериями ее классификации. Так, немецкий культуролог и социолог музыки Т. Адорно считал возможным определение типов слушателей музыки по эмоциональному, чувственному критерию. А. Н. Сохор предлагал

дифференцировать слушателей по признаку качества музыкального восприятия. В. С. Цукерманом предложена типология слушательской аудитории по критерию «интонационного запаса», т. е. по степени владения музыкальным языком. Музыковед Ю. А. Кремлев в свое время выдвинул критерий ассоциативности восприятия музыки. В этом отношении он следовал за академиком Б. Г. Ананьевым, который определил, что зрительно-слуховые синестезии обусловлены в первую очередь типологическими особенностями человека.

Один из типов восприятия музыки по Кремлеву – тип рационального, «сухого» восприятия. Речь идет о тех слушателях – музыкантах-профессионалах, которые заняты преимущественно анализом ремесленной стороны исполняемой музыки. При этом нет места никаким ассоциациям. «Критерием оценки оказывается степень умения и оригинальности в организации этих звуков» [5, с. 37]. Другой тип восприятия связан с эмоционально-образной стороной музыки. Однако и при таком типе восприятия ассоциации могут не возникать. «В этих случаях, – писал он, – музыка волнует иногда очень сильно, но и очень смутно» [5, с. 37]. Третий тип восприятия обусловлен эмоциональным воздействием звуковых образов, сочетающихся с ассоциативными представлениями. «Для этого типа характерно стремление к конкретности, желание не только поддаться эмоциям музыки, но и понять ее содержание» [5, с. 37]. Возможен и четвертый тип восприятия музыки, «сочетающий эмоциональность и ассоциативность восприятия с чисто профессиональной оценкой сочинения» [5, с. 37]. Однако, отмечал Ю. А. Кремлев, истинные профессионалы в момент взволнованного, увлеченного восприятия музыки обычно забывают о своем ремесле...

В предложенной типологии слушательского восприятия музыки важно то, что в каждом случае различается формальное и содержательное ее восприятие. В то же время тот или иной тип восприятия музыки связывается со способностью слушателя к ассоциативному мышлению. Наличие или отсутствие последнего коррелирует с яркостью, некоей конкретностью или, наоборот, с неопределенностью, «смутностью» слуховых ощущений. Типология слушателей концертов разработана Ю. А. Кремлевым применительно к восприятию музыки вообще (без учета специфики восприятия программной и непрограммной музыки, инструментальной и симфонической музыки и т. д.). Тем не менее, сама идея учета потребности (или ее отсутствия) определенной категории слушателей в конкретизации воспринимаемой музыки, компенсируемая различного рода визуальными образами-ассоциациями, заслуживает серьезного внимания, особенно при разработке типологии слушателей симфонического концерта.

Как уже говорилось, А. Н. Сохор предлагал типологию слушательской аудитории по признаку качества музыкального восприятия. Это понятие гораздо шире, чем просто ассоциативность восприятия музыки. Речь идет об эмоциональном или рациональном восприятии, о сосредоточенном или рассеянном слушании, о глубоком, многослойном охвате, переживании, понимании и усвоении музыки или же о поверхностном, фрагментарном, усеченном ее восприятии. Сюда же входит и способность публики к адекватной оценке художественных ценностей. Характеристики качества слушательского восприятия музыки определяют музыкально-квалификационную структуру публики концертов. По этим признакам просматриваются, согласно Сохору, три основных типа слушателей: высокоразвитый



(«знаток», «эксперт»); среднеразвитый («дилетант»); низкоразвитый («профан») [9 с. 15].

Такой подход к решению изучаемой проблемы, как нам кажется, все же недостаточно адекватен попытке определения типологии слушательской аудитории симфонического концерта. Особенность полноценного восприятия последнего заключается в целостном, слухозрительном восприятии. Критерии классификации типов слушателей симфонического концерта надо определять, на наш взгляд, не только в сфере слуховой, но и в сфере визуальной. Желание слушателей еще и наблюдать за мануально-управляющими действиями дирижера, что ведет к обогащению и конкретизации музыкального восприятия, или, напротив, их неоправданное стремление отвлечься от маэстро, искусственно изолировать свою слуховую сферу от зрительной – в этом заключена серьезная проблема качества восприятия симфонического концерта, которая требует своего научного анализа и разрешения. Мы считаем, что выявляемые социально-типологические группы слушательской аудитории в принципе должны отражать весь спектр ее интеллектуальной, эмоциональной и художественной подготовленности к целостному, слухо-зрительному восприятию симфонического концерта. Несомненно и то, что в основе механизма произвольного формирования различных типологических групп слушателей симфонического концерта лежит их общая и музыкальная культура. Культура же слушателей во многом предопределяется их социально-демографической принадлежностью (возраст, уровень образования, социальное положение и т. д.).

Дальнейшее конкретно-социологическое изучение публики симфонического концерта не может быть успешным без пред-

варительной теоретической разработки этого вопроса, в том числе – обоснованной классификации типологических групп слушателей. Последняя необходима прежде всего по практическим соображениям. Дифференцированное составление программ симфонических концертов с учетом социально-демографических и культурно-образовательных особенностей предполагаемой аудитории, эффективное проведение концертов с учетом специфики восприятия симфонической музыки различными категориями слушателей, оптимальная организация этих концертов и продуктивная работа с потенциальной публикой – вот неполная сфера применения научных данных исследования слушательской аудитории. Эффективность воздействия музыки на слушателей во многом обусловлена ее целевым предназначением, прямо связанным с типологической классификацией концертной аудитории. Обеспечение максимального психолого-духовного единства публики организационными, социокультурными, художественно-прикладными и сугубо музыкальными средствами есть высшая социальная миссия и организаторов, и исполнителей симфонических концертов.

Дирижерско-оркестровое, симфоническое искусство функционирует в конкретной социокультурной среде, которая во многом предопределяет успех или неуспех публичного концерта. Познание механизма социального функционирования симфонического оркестра предполагает знание не только психологии коллективного творчества, но и изучение структуры, понимание психологии поведения слушательской аудитории. «Дирижер-оркестр» и «слушатель – зритель» представляют собой единую социально-коммуникативную художественную систему, центральным элементом которой является музыка. Симфонический концерт есть наиболее социализированная форма ее бытования.

Сама же симфоническая музыка демонстрирует свою повышенную социальную значимость.

Публика симфонического концерта – это социально-психологическая общность людей, основой которой является стремление к удовлетворению художественной потребности в восприятии конкретного музыкального произведения в конкретном исполнении. Эффективность взаимодействия, взаимовлияния, взаимопонимания артистов и слушателей концерта определяется совместимостью их социальной психологии. Понятие «психология» взаимосвязано с понятием «культура». Психологическая структура восприятия музыки во многом обусловлена культурой ее восприятия. Общая и музыкальная культура публики симфонических концертов – один из решающих факторов плодотворного функ-

ционирования дирижерско-оркестрового искусства, наряду с исполнительской культурой дирижера и оркестра.

Механизм непроизвольного формирования различных типологических групп слушательской аудитории симфонического концерта основан на ее общей и музыкальной культуре, которая во многом предопределяется социально-демографическими характеристиками. Выявляемые типологические группы слушателей в принципе должны отражать весь спектр их интеллектуальной, эмоциональной и художественной подготовленности к целостному, слухо-зрительному восприятию симфонического концерта. Эффективность воздействия музыки на слушателей во многом определяется ее целевым предназначением, связанным с типологической классификацией концертной аудитории.

#### Литература

1. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 345 с.
2. Головинский Г. Л. Что такое социология музыки и чем ей следовало бы заняться // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 22. – С. 6–8.
3. Коган Л. Н. Искусство и мы. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 270 с.
4. Коган Л. Н. Молодой рабочий и культура. – М.: Молодая гвардия, 1975. – 128 с.
5. Кремлев Ю. А. О месте музыки среди искусств. – М.: Музыка, 1966. – 64 с.
6. Луначарский А. В. В мире музыки: ст. и речи. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1971. – 542 с.
7. Синецкая Т. М. Концерт как отражение художественных интересов населения города: (Социол. аспект) // Город и культура: коллектив. монография / Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. – Челябинск, 1993. – С. 135–146.
8. Скребков С. С. Теория музыки и современный слушатель // Советская музыка. – 1961. – № 1. – С. 56–63.
9. Сохор А. Н. Композитор и публика в социалистическом обществе // Музыка в социалистическом обществе: сб. ст. / сост. А. А. Фарбштейн. – Л.: Музыка, 1975. – Вып. 2. – С. 5–20.
10. Цукерман В. С. Музыка и слушатель: Опыт социол. исслед. – М.: Музыка, 1972. – 206 с.